

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA CIUDAD
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN GOBIERNO DE LA
CIUDAD CON MENCIÓN EN CENTRALIDAD URBANA Y ÁREAS
HISTÓRICAS**

**“LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA. ELEMENTOS DE
IDENTIDAD Y EXPRESIÓN DE POBREZA, EXCLUSIÓN Y
SUBALTERNIDAD EN EL CENTRO HISTÓRICO DE QUITO”.**

PRISCILA AMAPOLA NARANJO ALVARADO

MAYO DE 2012

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ESTUDIOS DE LA CIUDAD
CONVOCATORIA 2009-2011**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN GOBIERNO DE LA
CIUDAD CON MENCIÓN EN CENTRALIDAD URBANA Y ÁREAS
HISTÓRICAS**

**“LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA. ELEMENTOS DE
IDENTIDAD Y EXPRESIÓN DE POBREZA, EXCLUSIÓN Y
SUBALTERNIDAD EN EL CENTRO HISTÓRICO DE QUITO”.**

**ASESOR DE TESIS: HUGO BURGOS
LECTORES: EDUARDO PUENTE
HERNÁN IBARRA**

MAYO DE 2012

“Reproducir delirante esa voz interior que es la voz del otro en nosotros”

Jacques Derrida

Que hable el subalterno:

“No tuve infancia, pretexto de que no tuve la visión, mi familia me escondía, nunca era presentado a nadie, era un objeto más de la casa. Aprendí a caminar en el monte, sin bastón, sin nada, ... solito, tenía que tratar de encontrar el camino... No tengo escuela, sólo aprendí a leer la hora en el sistema Braille... Después que murió mi mamá, sentí mucho más la soledad: Amaneció, salí y no volví más... He de cantar hasta cuando pueda sostener este instrumento”.

(Palabras de un intérprete no vidente de la música tradicional ecuatoriana: 18 de Marzo del 2011)

A mis hijos Pável, Boris y Manuel Alejandro, que son la razón de mi vida.

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi profundo agradecimiento a FLACSO- Ecuador, Centro de conocimientos; a todos los maestros y maestras, quienes me han impartido su sabiduría, de manera especial a mi Director de Tesis, Dr. Hugo Burgos, por todas sus enseñanzas, enorme paciencia y comprensión, en este fecundo camino de aprendizaje.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA.....	7
CAPÍTULO II. EL CONTEXTO QUITO, EL CENTRO HISTÓRICO Y LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA.....	15
A manera de entrada	15
El contexto. Breve reseña.....	19
La música tradicional ecuatoriana. Su construcción social y vigencia.....	32
CAPÍTULO III. EL INTÉRPRETE SUBALTERNO DE LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA. CONSTRUCCIÓN DE LA CATEGORÍA DE ANÁLISIS.....	58
El intérprete subalterno como sujeto histórico.....	58
El intérprete subalterno como sujeto social.....	62
El intérprete subalterno como sujeto político.....	67
El intérprete subalterno como sujeto ideológico.....	69
El intérprete subalterno, sujeto social desde la identidad.....	71
CAPÍTULO IV. La industria cultural marginal de la música tradicional.....	78
Elementos de la música tradicional marginal.....	78
Sus textos.....	78
Formato instrumental y estilos. Análisis comparado.....	83
Formas de presentación (performance) y escenarios.....	87
Formas de contratación.....	89
Producción, circulación y consumo.....	91
CAPÍTULO V. CONCLUSIONES.....	100
Bibliografía.....	108

RESUMEN

Partiendo de la observación empírica de una realidad habitual del Centro Histórico, la presente investigación plantea el interrogante sobre el rol que desempeñan la música tradicional ecuatoriana y sus intérpretes subalternos en las calles aledañas a la Plaza Grande (o Plaza de la Independencia). Se encuentran respuestas a través del análisis del contexto de la ciudad de Quito y el Centro Histórico, en relación con la música tradicional. Seguidamente, se desarrolla una breve reseña sobre la construcción social de la música tradicional, su funcionalidad y vigencia actual. Luego, como una propuesta de la autora, se busca determinar a los “intérpretes subalternos de la MTE” como categoría de estudio. A continuación encontramos el análisis de distintos elementos que hacen marginal a la música tradicional intérpretes subalternos, Por último, se presenta un estudio sobre la industria marginal de la MTE, su producción y circulación, frente a la industria cultural moderna.

La Plaza Grande y sus calles cercanas, es el escenario sonoro donde suena la música tradicional, que emerge desde los sitios de venta de discos piratas, como también de las voces e instrumentos de los intérpretes populares de la calle. Esto hace que la música tradicional se cargue de valor en el contexto social de hoy, reforzando así, su vigencia y funcionalidad. La presencia diaria de estas personas que, desde su marginalidad interpretan en vivo la música tradicional, los hace parte del paisaje sonoro y de la identidad del Centro histórico; razón por la cual, el imaginario social les ha otorgado un lugar que no podría ser ocupado por otros artistas. Por todo esto, los “intérpretes subalternos de la música tradicional” (denominación realizada por la autora), son indisociables al Centro Histórico y constituyen una marca de Quito.

El cancionero nacional popular contiene textos de un tipo de música a la que llamaremos “marginal”. Muchas de estas canciones narran la pobreza, la mendicidad, la migración, el desamor, la certeza de la muerte que dará fin al sufrimiento. Este repertorio es interpretado por los músicos invidentes pobres y excluidos, en las calles del centro de Quito. Una gran cantidad de espectadores proceden también de estratos pobres, quienes son los receptores y compradores de sus discos. Esta práctica cultural refleja la existencia de una producción de música marginal interpretada por pobres, para el deleite y consumo de otros pobres. Evidencia por otro lado, la lucha de los desposeídos en las calles, por su sobrevivencia, producto de la distribución social inequitativa de los recursos, que se ha enlazado cíclicamente en el tiempo, y que es representada en la música tradicional marginal.

CAPÍTULO I

LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA

¿Cuál es el rol que desempeñan la música tradicional ecuatoriana y sus intérpretes subalternos en la construcción identitaria y en la estructura social del Centro Histórico de Quito?

(En el presente trabajo, nos referiremos constantemente a la música tradicional ecuatoriana con las siglas: MTE)

El tema abordado en la investigación gira en torno a la pervivencia de la música tradicional ecuatoriana, junto a las luchas sociales de los excluidos. Expresiones de esta realidad empírica, podemos encontrarlas muy visiblemente manifiestas, por ejemplo, en sus “intérpretes subalternos”. Nos enfocamos en las personas no videntes que cotidianamente entonan la música tradicional, tomándose para ello, espacios de las calles que bordean La Plaza Grande en el Centro Histórico de Quito. Así pues, al transitar por varias de sus calles, podemos percibir claramente, que su paisaje sonoro está marcado notoriamente por los sonidos de la música tradicional que salen desde los puestos de venta de discos piratas; y también, desde las guitarras, acordeones y voces de los músicos invidentes de La Plaza Grande, principalmente.

En efecto, el Centro Histórico, La Plaza Grande y sus calles más próximas, reflejan como una fotografía, la estructura de la ciudad marcada por evidentes asimetrías sociales, la marginalidad, el encuentro, muchas veces conflictivo, de las culturas. Es el espacio donde conviven el pasado y el presente; la riqueza monumental y la pobreza de mucha gente que lo habita de distintas maneras; cultura hegemónica y cultura popular; modernidad y tradición; el poder político y las demandas sociales; urbs y civitas. La Plaza Grande o Plaza de la Independencia, revela la composición social diversa y las grandes desigualdades del Quito profundo.

No obstante, esta fotografía de la realidad es imperceptible en su real magnitud, para gran parte de la sociedad. El Gobierno Nacional se encuentra empeñado en la ejecución de importantes acciones en beneficio de los más desposeídos. Por su parte, el Municipio de Quito también viene ejecutando políticas de atención social dirigidas a los más pobres. Mas sin embargo, para las políticas culturales, este sector de actores

conformado por los intérpretes subalternos y los consumidores de este bien patrimonial, como lo es este tipo de música tradicional, es totalmente invisibilizado y desatendido. Para completar su exclusión, las contadas radioemisoras que mantienen programas de difusión de música tradicional, lo han mantenido ignorado, o les ha merecido muy poco interés.

Dentro de las políticas patrimoniales del Centro Histórico, se sabe de contados reconocimientos pos mortem a muy pocos cantantes y compositores populares, así como de la edición de excepcionales producciones discográficas y muy limitados auspicios. No es conocido que se haya tomado en cuenta a este elemento identitario fundamental, como es la MTE en los planes de restauración y preservación del Centro Histórico. Por tanto, tampoco a sus intérpretes, y menos aún, a los intérpretes subalternos. Las intervenciones del Centro Histórico han sido especialmente de carácter monumentalista. Esta afirmación no deja de reconocer acciones muy importantes que la actual Administración viene realizando desde las distintas instancias municipales, especialmente en lo referente a la restauración de plazas y bulevares tradicionales del Centro Histórico. Se ha arrancado con procesos de participación activa de los vecinos que habitan en los distintos barrios (verbigracia la intervención del Bulevar de la 24 de Mayo). Estas acciones son fundamentales para la cohesión social que se aspira consolidar.

Instituciones públicas y privadas, regularmente organizan distintos eventos de música tradicional ecuatoriana. Para este fin, instalan grandes escenarios en las plazas del Centro Histórico, en programaciones organizadas por motivo de celebraciones cívicas, inauguraciones, eventos políticos, o de aniversarios institucionales. Se contrata, regularmente, a artistas que han logrado entrar en la fama y en la gran industria cultural, (lo cual requiere mucho dinero y contactos, que pesan, muchas veces, más que la formación o el desarrollo de habilidades artísticas). Los artistas que han logrado entrar en este mundo competitivo de la industria cultural contemporánea, son muy pocos, realmente. Quedan fuera la mayoría de intérpretes, especialmente quienes pertenecen a estratos pobres. Esta condición determina su desenvolvimiento dentro de una industria elemental pobre por la falta de recursos económicos, de formación artística, y de la ausencia estatal en atender a este sector. Más pobre (en el sentido económico) y

elemental todavía, es la producción y circulación de la MTE de los intérpretes subalternos no videntes del Centro Histórico.

Evocando el discurso institucional, de los medios y del imaginario ciudadano acerca de la música tradicional, frecuentemente escuchamos afirmaciones como: “la MTE es hermosa y profunda”, “Es nuestra música”, “símbolo de nuestra identidad”, “la música más linda del mundo”, “esencia del ser ecuatoriano”, “la música que canta a la identidad nacional”, “el orgullo de ser ecuatorianos”, etc. Más allá de este imaginario que se construye constantemente sobre ella, creemos importante mirarla como un elemento que reproduce la estructura social de un país que conserva la carga de la herencia colonial: estratificante, excluyente, discriminativo, inequitativo, cuyos prejuicios y prácticas se evidencian hasta la actualidad.

La música tradicional ecuatoriana ha caminado junto a la historia sociopolítica del país; por tanto a la del Centro Histórico. En este devenir, ha sido desplazada paulatinamente, segregada, pauperizada, sufriendo el mismo impacto que el proceso de urbanización ha causado en el Centro de Quito. El espacio monumental del Centro Histórico ha sido objeto de intervención, preservación y puesta en valor para la industria del turismo, básicamente; no así la música tradicional ecuatoriana. Consecuentemente, carente de la debida atención estatal, esta pervive en el margen social como música marginal, siendo interpretada ampliamente por artistas pertenecientes a las clases pobres y subalternas que están fuera de la historia y del análisis académico.

El fenómeno sonoro del Centro Histórico, como un recorte de la realidad microsociedad, demanda abordar la música tradicional ecuatoriana como una herramienta de análisis para conocernos y entendernos como sociedad. La indiferencia social y del Estado no ha logrado impedir que este sector subalterno encuentre en estos intersticios, su espacio para librar sus propias formas de sobrevivencia, a la vez que, poder expresar su cosmovisión del mundo, su pobreza, su voz y sentimientos a través de la música tradicional.

Este fenómeno empírico de la realidad cotidiana del Centro Histórico no ha merecido una preocupación por parte del Estado, ni de la sociedad, ni de los pocos medios que se ocupan de la música tradicional. Es importante por ello, que desde el análisis académico se generen procesos de reflexión y debate para una explicación científica del mismo. Se aspira a que el presente análisis guíe hacia la definición y

aplicación de políticas públicas culturales de inclusión y reconocimiento a estos actores, custodios de un patrimonio cultural muy descuidado por parte del Estado, y que además constituye una herramienta de sobrevivencia, como un recurso desesperado ante la pobreza. Conlleva además esta investigación, la intención de provocar futuras acciones de protección, salvaguarda, valoración y promoción de la música tradicional ecuatoriana (MTE), en su pervivencia como un bien patrimonial vivo, y elemento fundamental en la construcción identitaria de Quito y su Centro Histórico.

La cotidiana presencia de los músicos invidentes de La Plaza Grande que, desde su marginalidad interpretan en vivo la música tradicional, los hace parte del paisaje sonoro y de la identidad del Centro Histórico y de su gente, constituyendo una marca de Quito.

La exclusión social, la pobreza y la subalternidad, unida a la estigmatizada música que interpretan, son elementos que construyen la música tradicional marginal. Esta realidad evidencia las diferencias de clase y su lucha por la sobrevivencia, en un espacio marcado por profundas asimetrías sociales. La música tradicional marginal vive junto a la pobreza y a la lucha de los subalternos.

Quiero demostrar en la presente investigación que la música tradicional ecuatoriana, habiendo tenido un proceso histórico social de estigmatización en la cultura dominante, deviene en marginal, y pervive hoy junto a las luchas sociales de los subalternos, en tanto forma de resistencia. La encontramos expresada cotidianamente, entre otros lugares: en los puestos de venta de discos piratas, y en los músicos no videntes del Centro Histórico, espacio este, que refleja la estructura de la ciudad marcada por evidentes asimetrías sociales, por la marginalidad y el conflicto. La cotidianidad de la música tradicional y sus intérpretes en las cercanías de La Plaza Grande y la función social que desempeña, le otorgan una cualidad identitaria única a la ciudad de Quito y a su Centro Histórico.

Asimismo, trato que nos Acercarnos a una conceptualización de Quito, el Centro Histórico y La Plaza Grande, en torno a la MTE; como también encontrar vínculos entre la Música Tradicional Ecuatoriana y la subalternidad; así como también, encontrar los elementos que definan a esta música interpretada por artistas subalternos, como marginal. La presente investigación busca conocer y analizar la producción, circulación

y consumo de la Música Tradicional interpretada por los artistas subalternos del Centro Histórico.

Por tratarse de un estudio de caso y por su ubicación en las calles que rodean a La Plaza Grande, el ámbito geográfico de la presente investigación, se concentra en estos espacios en los cuales los intérpretes subalternos de la música tradicional y su público, libran diariamente sus luchas por su sobrevivencia e identidad. Su entorno histórico refiere a la herencia de la música tradicional que interpretan y viven en el presente. Su ubicación dentro de la cultura nacional, es la de una música subalterna. Por último, su presencia transgresora en los alrededores de La Plaza Grande, evidencia sus luchas enmarcadas dentro de las diferencias de clase.

Partiendo de la observación concreta de una realidad específica, es preciso construir un corpus teórico que nos permita explicar el fenómeno social en cuestión. El tema trata sobre la pervivencia de la música tradicional ecuatoriana junto a sus intérpretes subalternos y consumidores en el Centro Histórico de Quito. Se destacan su rol identitario y el lugar subalterno y marginal en que han sido ubicados por la cultura dominante. Para lograr establecer un constructo teórico de este tema de estudio, abordamos primeramente el contexto Quito- Centro Histórico- MTE, que nos permita realizar un acercamiento a una conceptualización de Quito y su Centro Histórico, en torno la música tradicional y sus intérpretes subalternos. Para una comprensión del contexto de ciudad y centro histórico, acudimos a los razonamientos de Oliver Mongin, Armando Silva, Néstor García Canclini, Eduardo Kingman, Fernando Carrión, entre otros.

Para la construcción del objeto de estudio: “intérprete subalterno de la MTE”, tomamos primeramente el pensamiento de Spivak y su conceptualización del sujeto subalterno asumido como el oprimido que no tiene voz ni un lugar de enunciación donde expresarse.

He de apelar también al análisis que sobre los artistas callejeros ha desarrollado Víctor Vich. Junto a las categorías de lucha simbólica, capital cultural, conceptos de campo, y tipos de capitales, proporcionados por Pierre Bourdieu.

Al tratar las nociones teóricas en torno a cultura, cultura popular e identidad, recurrimos a autores como: Adolfo Colombres, Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Patricio Guerrero, Stuart Hall, Simon Fright, principalmente.

Ya en tratándose de teorías específicas de Quito y la música tradicional, analizamos las investigaciones y aportes de: Marcelo Naranjo, Edgar Freire, Marco Chiriboga, Ketty Wong, Wilma Granda, Juan Mullo, Hernán Ibarra, Jorge Núñez, Mario Godoy, Pablo Guerrero, Cristóbal Ojeda Martínez, entre otros.

En lo tocante a la industria cultural, la teoría general es aportada por: Adorno y Horkheimer, García Canclini, Adolfo Colombres, Jesús Prieto de Pedro. En cuanto a conocimientos locales de esta industria, contamos con escasos datos; por ello, tendrá principal connotación la información proporcionada por los informantes en las entrevistas, así como el análisis del material discográfico de los intérpretes subalternos.

El presente trabajo se enmarca, desde una perspectiva microsocia, en una investigación cualitativa sobre un fenómeno cotidiano que se presenta en las calles próximas a La Plaza Grande en el Centro Histórico de Quito. Por tanto, la investigación se realizó in situ, en las calles, porque es el lugar donde los intérpretes subalternos luchan por su sobrevivencia junto a otros subalternos como: pequeños comerciantes de la calle, niños lustrabotas, alcohólicos, vagabundos; y también junto a otros actores pertenecientes a estratos medios, que ocasionalmente se acercan a los músicos invidentes.

La metodología etnográfica utiliza herramientas de recolección de datos como: entrevistas en profundidad, libres y flexibles que permiten a los informantes expresarse sin recelos; la observación participante mediante la cual, la investigadora es parte de la interrelación con los informantes y con el público; se cuenta también, con una pequeña recolección de textos y melodías de música tradicional y discos producidos por los sujetos de la investigación, para su consecuente análisis.

Se aplican procesos inductivos que parten del análisis interpretativo del fenómeno observado y de los datos obtenidos, junto a distintas teorías sociales que nos proporcionan los paradigmas y conceptos para una comprensión de los fenómenos de la realidad. El análisis se desarrolla por tanto, entre un ir y venir de la inducción y deducción; de lo simple a lo complejo; de lo abstracto a lo concreto.

Atraviesa toda la investigación, el ángulo de acercamiento desde el cual se aborda el problema, como es la condición de la autora, al ser una artista popular durante toda su vida, y haber compartido con los músicos invidentes, muchas vivencias artísticas y de amistad. Esta circunstancia hace que se presente una condición

privilegiada, de confianza y credibilidad de los nativos para con la investigadora. Sin duda es una fortaleza de la investigación que permite hablar desde un campo conocido, en el cual la investigadora, sin ser nativa, y por las experiencias vividas junto a los informantes, está en la capacidad de comprender e interpretar con mayor conocimiento y sensibilidad, muchos aspectos del objeto de estudio.

De este modo, la metodología cualitativa de la investigación, encaja plenamente dentro del paradigma constructivista que asume a la realidad como subjetiva, múltiple y cambiante. La autora se encuentra sumergida en la investigación y comprometida por principios, con los investigados. Esta condición le permite generar interacción directa entre el objeto observado y el sujeto que observa; y, sobre todo, al conocer de cerca el fenómeno, le permite percibir de manera más auténtica la voz de los informantes, y hablar también desde adentro. En consecuencia, la investigación oscilará entre la teoría, el testimonio y el acto mismo de vivir y conocer la música tradicional ecuatoriana y las dinámicas de los intérpretes.

Como parte fundamental de la investigación, la autora se propone construir la categoría: “intérpretes subalternos de la música tradicional ecuatoriana”, con el fin de hacer de esta categoría, objeto de estudio. Para intentar describirla y comprenderla, presenta sus distintas facetas: sus espacios de lucha, su lugar dentro del sistema social del Centro Histórico, el quehacer de estos sujetos subalternos, un análisis interpretativo de su música, el imaginario social que existe sobre ellos; en suma, una descripción de los elementos que los determinan. Más que un conocimiento científico, se espera que sea una categoría productora de verdad, que nos permita demostrar que la música tradicional ecuatoriana también debe ser abordada desde los sujetos, en este caso, los intérpretes pobres de la calle que viven una realidad de discriminación, exclusión y subalternidad, realidad que nos interpela sobre las profundas asimetrías de nuestra sociedad en su conjunto, sobre los retazos de ciudad que, estando presentes día a día, no se quieren ver, y sobre la construcción identitaria de Quito y su gente. En consecuencia, pretendemos que el presente estudio despierte el debate académico y provoque la reflexión social y estatal sobre este tema.

El Capítulo 1 contiene la exposición del Plan de Investigación, viene el **Capítulo 2**, el mismo que comprende un análisis del contexto que envuelve el espacio donde se encuentra nuestro objeto de estudio. El fin es acercarnos a una conceptualización de

Quito, el Centro Histórico y La Plaza Grande, en torno a la música tradicional. Dentro de este mismo Capítulo, se analiza también el estudio de la construcción social de la MTE, su funcionalidad y actualidad.

El tema de fondo es abordado en el Capítulo 3. Se propone la construcción de la categoría “artistas subalternos de la música tradicional ecuatoriana”. Este análisis se desarrolla a la luz de las teorías de la pobreza y la subalternidad, de percepciones e imaginarios de la gente que los escucha, así como de los testimonios de los propios sujetos: los músicos subalternos y su mirada sobre sí mismos. Se expone la desconstrucción y análisis de todos los elementos que los determinan.

La producción, circulación y consumo de la música tradicional por parte de los intérpretes subalternos, es estudiada en el Capítulo 4. Realizamos primeramente un análisis de algunos textos de las canciones que interpretan, con el fin de acercarnos a una comprensión de los elementos que hacen marginal a la música tradicional. Complementa la comprensión de la categoría de estudio, la producción de sus discos, en torno a su posición de clase y sus luchas de sobrevivencia; así como también la de los consumidores. El colocarla frente a la industria cultural contemporánea, reconfirma una vez más la marginalidad de los intérpretes y de la producción de la música que es interpretada por ellos.

Al final, el Capítulo 5 recoge las conclusiones parciales de cada capítulo y presenta una síntesis total de los aportes de la investigación.

CAPÍTULO II

EL CONTEXTO QUITO, EL CENTRO HISTÓRICO Y LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA

En este Capítulo se incluyen abordajes teóricos de carácter general, como: ciudad, centro histórico, cultura popular, música tradicional, entre otros, que nos aportan en la construcción del contexto general de la sociedad, y nos permiten ubicar a Quito y al Centro Histórico en torno a la música tradicional. Comprende también, una breve reseña acerca de la construcción social de la música tradicional, su funcionalidad y vigencia actual.

A manera de entrada

Lunes 21 de Marzo del 2011

Caminando esta mañana, como tantos otros días, por las calles de Centro Histórico de Quito, a eso de las diez de la mañana, comienzo a ascender desde La Marín por la calle Chile. Casi al salir a la calle Montúfar, se escuchan las notas de una melodía de música tradicional ecuatoriana, grabada hace décadas, sonidos que salen desde un parlante colocado hacia la calle, en un local de venta de discos piratas. La letra de la canción dice: “Empeñando el sombrerito me voy volviendo/ y a la capital yo vengo por tu cariño./ Con la luz de tus ojitos yo vengo a Quito/ a cumplir una promesa a mi amorcito/ porque chagra soy señores y de los buenos/ pero estando en esta tierra/ quiteño soy.” (Tema: “La vuelta del chagra”. Autor: Ulpiano Benítez).

La calle es ahora un pasaje exclusivamente peatonal y se encuentra lleno de gente que sube y gente que baja. Una señora de mediana edad que pasa por allí, junto con dos niños, con dirección hacia la Plaza Marín, canta la canción siguiendo el audio de la melodía; una joven vendedora la tararea también interrumpiendo su canto por el anuncio de sus ventas: “¡lleve dos lavacaros para las ensaladas por un dólar, lleve las tazonitas!”. Un hombre de apariencia humilde, aparentemente albañil o agricultor, se detiene en la puerta misma del local para escuchar la música más de cerca, lleva sus manos a los bolsillos como buscando una monedas para adquirir los discos. En la esquina unos jóvenes entregan hojas volantes con propaganda política a todas las

personas que por allí pasamos, más la música que sale por el parlante es más alta que sus voces, así que no es posible que podamos entender lo que dicen.

Mientras avanzo por la empinada cuesta de esa parte de la calle, parece que toda la gente que pasa y permanece allí: vendedores, estudiantes de un colegio que funciona en una vieja casa, empleados, todos caminamos al son de la música y sus letras que todavía suenan en nuestros oídos. Frente al Colegio, otro local de venta de discos piratas anuncia sus ventas con la música tradicional que también suena desde un parlante colocado hacia la calle, envolviéndonos en sus letras y melodía: Si te vas tratando de olvidarme/ no podrás borrar de tu mente/ no se olvida así tan fácilmente/ a un cariño que se ama de verdad/...

Avanzo por la calle Chile, y muchas voces que anuncian ventas ambulantes de mil cosas, inundan los espacios. Empezando ya el Pasaje de San Agustín, nuevamente brota un sonido de acordeón y unas voces que cantan música tradicional, música que suena melodiosa sobre el bullicio: se trata de un par de músicos invidentes, adultos mayores que, sentados cada uno en un banquito de plástico, cantan: el hombre es quien toca el acordeón y la mujer, sosteniendo una bolsa de caramelos para venderlos, canta a dúo con el acordeonista. Algunas personas les dejan unas monedas, una señora comenta en voz alta, dirigiéndose a mí: “¡Qué lindo se hoye nuestra música antigua, a mí me encanta y me hace recordar a mis padres! ¿A usted le gusta? me preguntó, le contesté que sí. Me acerqué hacia los músicos porque reconocí a doña María, a quien conozco desde hace un tiempo en la Sociedad de Ciegos de Pichincha que queda muy cerca de allí: en la calle Flores y Chile.



Foto 1. “La Plaza Grande, muestra de las asimetrías sociales” (Carlos Madrid. 27/Dic./2011). Una vista de La Plaza Grande- Quito

“Buenos días doña María”, le dije tocando uno de sus hombros, “no sabía que usted cantaba aquí”. Ella me contestó: “Todos los días trabajo aquí, con el compañero que me ayuda tocando el acordeón y cantando conmigo. Yo sola no podría hacer nada. Yo no mendigo, Yo vendo mi canto y mis caramelos”. Bien le dije, otro día vengo a conversar un poquito.

Sigo mi camino unos cuantos pasos más, muy cerca de la Iglesia de San Agustín distingo el sonido de otra acordeón interpretando música tradicional. Se trata de otro músico no vidente, que toca también sentado en un banco de plástico; y sobre otro banco colocado el estuche de su viejo acordeón. Se pueden ver unos cuantos discos de venta. Se trata de Lucho, lo saludo y me ofrece uno de sus discos cuya portada dice: “Fundación de músicos ciegos de la calle que alegran el centro histórico- volumen 4. Teléfono”. ¿Está en busca de la Tere? Me pregunta, y agrega: “Está en la Sucre, vaya a verle allá”.

Me dirijo entonces a la Calle Sucre y García Moreno, también peatonal ahora. A pocos pasos del antiguo Banco Central se encuentra Tere, otra intérprete no vidente, tocando su acordeón, igualmente sentada sobre un taburete de plástico y, al igual que Lucho, vendiendo sus discos colocados sobre el estuche de su acordeón. Se escucha muy dulce su voz: “Soy caminante, soy peregrino/ cojo el camino, me voy de aquí... Saludamos, luego se acerca un hombre, de apariencia pobre por la ropa que lleva puesto, le pregunta por sus discos y le pide que le enseñe a tocar acordeón a su pequeña hija. Tere acepta y me comenta: “La señora de la Bodega me presta un espacito para dar clases a los niños por las tardes. Vendrá para conversar”. Le prometo visitarle otro día.

Luego en la calle García Moreno y Pasaje Espejo, diagonal al Palacio de Carondelet, junto a la puerta de la Iglesia El Sagrario. Allí encuentro a otros dos músicos invidentes: Miguel con el acordeón y Rosendo con su guitarra, interpretando también música tradicional ecuatoriana e igualmente, vendiendo sus discos sobre el estuche del acordeón. Uno de sus discos titula: “Los astros del Ecuador. Música instrumental del sentimiento. Pasillos, vales, yaravies”. Mucha gente transita indiferente y otra no tanto; también se distinguen unos turistas extranjeros dirigidos por un guía ecuatoriano que ignora completamente a los músicos, pese a que uno de ellos se

detiene a tomar fotografías de los músicos y a escuchar la música. Tres jóvenes adolescentes de clase media aparentemente, y vistiendo uniformes colegiales, se sientan en la vereda a escucharles muy de cerca y con mucha atención. Al terminar la canción se levantan y caminan hacia el interior de la Plaza Grande; me acerco a ellos y les pregunto si es que les gusta la música tradicional ecuatoriana y me contestan que sí, y que además estos músicos “son unos maestros”. Luego retorno al puesto de los músicos y se acerca un hombre de apariencia pobre y les habla de una próxima grabación conjunta. “Yo soy compositor y quiero grabar unos temas míos con ellos” me dijo, despidiéndose pronto.

Al frente, en la puerta esquinera del Centro Cultural Metropolitano, suenan los acordes de un requinto. Es un artesano que desde hace muchos años vende estos instrumentos, supongo hechos por el mismo, y toca de pie interpretando música tradicional ecuatoriana. Al mirarlo me pregunto si logrará vender un instrumento a la semana. Frente a él, sobre el mismo Pasaje Espejo, hay una fila de personas que esperan su turno para visitar el Palacio de Carondelet. Acompañados de las notas de la música tradicional que suena como fondo sonoro de una película que transcurre y los actores somos todos los que allí vivimos la ciudad en ese instante: músicos pobres de la calle, vendedores ambulantes, turistas, burócratas, policías de la Guardia Presidencial, jubilados, desempleados, políticos; alcohólicos y vagabundos. Todos en un mismo escenario en que ocurre un extraño encuentro del pasado y el presente, de opulencia y pobreza; de patrimonio cultural monumental regenerado, preservado, resguardado y protegido, frente a otro patrimonio cultural: el de los subalternos expresado en su música pero ignorado, despreciado.

Como queriendo salir de este acto teatral, avanzo por el Pasaje Espejo hacia la Calle Benalcázar, una vez allí entro a comer algo en un restaurante por demás popular, de \$1.50 el almuerzo. Mas la magia de la música tradicional nos persigue: Hacen allí su ingreso dos músicos, también de apariencia pobre, con sus guitarras y voces prestas a interpretar pasillos, albazos o sanjuanitos a cambio de unas monedas de parte de quienes nos encontrábamos almorzando. Imposible ignorarlos y escuchar las melodías.

Luego de comer algo, salgo de regreso por el Pasaje Espejo, cruzo la Plaza Grande, me acerco ya al emblemático Teatro Bolívar. Nuevamente se escuchan melodías de Música Tradicional Ecuatoriana que emana de otro sitio de venta de discos

piratas, que envuelve de tradición a esa parte del Pasaje. Parecen deleitarse con ella unos transeúntes que por allí pasan. Otras personas, seguramente burócratas y empleados privados están comiendo en mesitas colocadas afuera de un restaurante del sector escuchan sin inmutarse, como algo natural, parte de la cotidianidad del sector.

Así se presenta el Centro Histórico de la ciudad a esta hora del día. Sobre este escenario reflexiono acerca del bullicio, la polifonía de voces, de presencias y de multitudes que se evidencian frecuentemente en La Plaza Grande. Este lugar en torno al cual se estructuró la ciudad de Quito, que desde el inicio de la República es el centro político, el lugar de encuentro donde la gente se reúne a manifestar sus demandas frente al Palacio de Gobierno o al Palacio Municipal. Aquí hemos sido también partícipes de las movilizaciones ciudadanas que han generado cambios sociales y políticos en el país. Asimismo, lugar de encuentro de la historia y de un presente de pobreza, desigualdades, y de música tradicional.

Ante estas imágenes que definen el paisaje cotidiano, me pregunto entonces: ¿Qué tipo de ciudad es Quito?; ¿Cómo conceptualizar el Centro Histórico y La Plaza Grande?; ¿Qué gente lo poblamos?; ¿Quiénes somos? ¿Qué construcción social ha tenido la música tradicional? ¿Por qué esa música de hace tantos años continúa vigente, expresada en los pobres de la Plaza y resonando en nuestros oídos?

Empiezo entonces a recorrer nuevamente el escenario, tratando de alcanzar las palabras que están plegadas en los portales de la Plaza; o sentadas en sus bancas junto a los rostros indescifrables de los mendigos y alcohólicos, de los vendedores de la calle, de los niños lustrabotas, en los textos de la música marginal y sus cantores; o bien, transitando silenciosas las calles, buscando hospedaje en unas páginas.

El contexto. Breve reseña de Quito, el Centro Histórico y la MTE

Hemos podido así, entrar por este camino a la ciudad y al Centro Histórico. En medio del bullicio y la polifonía de voces y de presencias que coexisten en las calles que rodean La Plaza Grande, “Plaza Mayor”, o llamada también: “Plaza de la Independencia”. Sobresalen muy bien timbrados, los sonidos de melodías de la música tradicional, tocada y cantada por intérpretes no videntes que, acompañados por acordeones y guitarras le visten de color y música a este espacio de Quito.

Respecto de los inicios del Quito precolombino, Fernando Jurado sostiene que ha existido una historia de fábula que la construye como una ciudad muy grande con templos y palacios de oro, desmantelada para pagar el rescate de Atahualpa y después incendiada por Rumiñahui. No existen vestigios de tales afirmaciones, sino más bien, documentos que demuestran que fue un pequeño poblado con escasas construcciones reales. Añade que, se puede también deducir por los documentos históricos encontrados, que el palacio de Atahualpa estuvo situado en la esquina de las actuales calles Espejo y García Moreno, frente al Palacio de Gobierno y a la iglesia El Sagrario.

Mario Godoy Aguirre resume la época colonial, así:

hubo un complejo reajuste en las relaciones y un continuo hacer y rehacer alianzas. Desde el inicio se establecieron *relaciones de dependencia* económica y política. La evangelización no fue sólo misión y tarea de la Iglesia, sino también del Estado; *la conquista espiritual* incluyó cambios tecnológicos y transformaciones en la organización del trabajo, se produjo *el enfrentamiento de dos universos biológicos y culturales*. Los cambios conceptuales, económicos, tecnológicos, institucionales, las transformaciones en la organización del trabajo, los procesos bióticos (epidemias), los cambios religiosos, la innovación musical y su impacto, propiciaron cambios interdependientes. La sociedad colonial se caracterizó por la existencia simultánea de dos sociedades asimétricamente integradas: la “República de indios” y la “República de los españoles”. La conquista fue un proceso de expansión política y económica. (Godoy, 2012: 31).

Luego de la fundación, el 6 de Diciembre del 1534, “los españoles, por prevenciones defensivas, se arrinconaron junto a una quebrada que bajaba por la actual calle Olmedo...Benalcázar tomó para sí el solar donde queda la actual “Casa del toro”. Calles García Moreno, entre Mejía y Olmedo. (Jurado Noboa, 1983: 315). Las Casas Reales donde los españoles instalaron la administración de la ciudad inmediatamente después de la fundación de Quito, estaban situadas en la actual calle Olmedo, entre Benalcázar y Cuenca. Seguramente, tomaron las casas de administración de la realeza inca que encontraron al llegar a Quito. En la esquina de las calles Benalcázar y Olmedo se conserva una pequeña plaza donde se ha colocado un monumento a Sebastián de Benalcázar. Esta sería “La Placeta de la Fundación” referida en varios planos analizados por el autor. Apenas en 1612, agrega, la Audiencia trasladó su sede al actual Palacio de Gobierno.

Se fueron conformando las manzanas de figura cuadrada, de 90 metros por lado, conformada por cuatro solares cada una, según la Ley de Indias... La iglesia que hoy es La Catedral, fue primero una incipiente construcción de adobe y techo de paja, luego, una segunda construcción de adobe y techo de madera, y finalmente, su construcción de piedra. Fue consagrada en 1572, estando todavía en construcción. El Cabildo también fue instalado, posteriormente, en el ala Este de la Plaza, su construcción habría comenzado en 1.548 (Jurado Noboa, 1984: 330).

Se encuentra en los documentos históricos analizados por el autor, que La Plaza Grande, simplemente era nombrada como “la plaza”; “tuvo, en un principio, una importancia secundaria, probablemente por razones de seguridad de los conquistadores. Pero, paulatinamente y tal vez por haber sido la residencia de Atahualpa, acrecentó su trascendencia” (Jurado Noboa, 1984: 337). Podríamos asegurar que, si el palacio de Atahualpa estuvo efectivamente situado en lo que hoy es el Centro Cultural Metropolitano, esquina de las calles Espejo y García Moreno, La Plaza Mayor, a no dudarlo, debe haber desempeñado una función social importante, desde antes de la llegada de los españoles. Concordamos con Fernando Jurado al pensar que por su seguridad, los temerosos conquistadores no dispusieron sus casas de inmediato, en torno a la Plaza; pero seguidamente, se dispusieron de los solares que bordean la Plaza, donde se construyeron casas señoriales, por parte de los más pudientes; estas fueron vendidas y compradas por varias ocasiones. Muy pronto, la Plaza Mayor se convirtió en el centro religioso y de comercio, sin olvidar que también el Cabildo fue instalado en la parte oriental (Jurado Noboa, 1984: 337). Posteriormente, ya en el siglo XVIII, se arrendaban las tiendas de los Portales Arzobispal y Municipal, para herrerías, abastos, dulces, venta de ropa, principalmente. Podemos entonces cerciorarnos que la Plaza Mayor, así dispuesta por los españoles, continúa cumpliendo el mismo importantísimo rol.

René Vallejo resume que la Plaza concentró la administración central y los poderes político y religioso, desde su fundación. Los conquistadores ubicaron sus casas en torno ella; a continuación, formando un segundo anillo, edificaron sus casas los criollos; y finalmente, las clases populares localizados en las periferias (Vallejo, 2008: 49). De esta manera, la colonia española sentó las bases de la ciudad que privilegiaba la edificación de iglesias y plazas, en torno a la cuales se trazaron y construyeron las calles por las que transitamos hasta hoy. Esta estructura se fue consolidando lentamente, con

un escaso desarrollo económico y tecnológico que no significó un cambio profundo con el pasado precolombino (Vallejo, 2008: 49).

Jorge Benavides Solís describe que Quito tuvo un proceso de transformación acorde a la evolución de todo el orden socio económico del sistema colonial. Ya para el siglo XVII, había logrado consolidar un paisaje arquitectónico- religioso, con una importante actividad terciaria producto de la industria textil. “Hacia 1650 tenía “siete plazas, dos mil quinientas casas, una de cal y canto y otras de ladrillo”, a más de aproximadamente cuatrocientas tiendas de mercaderías”. (Benavides Solís. 1980: 185).

Recordemos que el proyecto civilizatorio europeo impuesto durante la colonia, generó procesos y prácticas sociales, económicas y culturales, discriminativas y excluyentes, similares en todos los territorios conquistados. Efectivamente, se produjeron diversas mezclas étnico-culturales, lo que ocasionó la instauración de estructuras y el establecimiento de castas racialmente mestizas. Así, entre la raza india y la española estaba el mestizo, más cercano al español; y el cholo, más cercano al indio, para decirlo de forma muy concisa.

Nos dice Hernán Ibarra que, en el Quito de la época colonial, fueron emergiendo otras actividades como las artesanales, y poco a poco se iban constituyendo los barrios. El mestizaje legitimaba el ascenso social, entrando en crisis a partir de la reforma agraria y de la nueva urbanización, con lo cual, emergieron cambios en las actividades que tradicionalmente venían realizando los mestizos rurales y urbanos.

La Independencia de 1822 no generó crecimiento en la ciudad, como sí lo hizo la Revolución Liberal que trajo muchos cambios, especialmente la comunicación entre la Sierra y la Costa, lo cual favoreció el desarrollo de la burguesía agro exportadora costeña, frente a los latifundistas y textiles serranos. Comenzó así, una carrera de competencia entre las dos ciudades, así como un negativo sentimiento de regionalismo con una carga de prejuicios culturales, que no hemos podido erradicar definitivamente, todavía. La llegada del ferrocarril a Quito, fue determinante además, en el inicio del cambio de la morfología de la ciudad. Se abrieron mercados, industrias y comunicaciones, constituyéndose en el primer polo industrial del país. (Vallejo, 2008:50).

Nikolas Kingman comenta la visita que hiciera a Quito el pintor y poeta francés Henry Michaux en la segunda década del siglo XX, para quien Quito era un pequeño pueblecito de vida monótona y enclaustrada; y agrega:

Por los años treinta, después de que la ciudad había ensangrentado sus calles en cruenta lucha estéril durante cuatro días, su vida iba transformándose morosamente, se había inaugurado el Teatro Bolívar y tal acontecimiento contribuiría a un cambio en las costumbres y a cierto despertar de aquel marasmo aldeano y recoleto en el que se había mantenido durante centurias. (En: Freire Rubio, Com. 2005: 267)

Hasta hace pocas décadas, Quito “era una prolongación del mundo señorial, por la residencia de las aristocracias y las noblezas rurales que ponían su sello a la ciudad, donde controlaron los órganos de poder.” (Ibarra, 1998: 37). Las identidades, consecuentemente, estaban definidas desde el poder: las clases altas ocupaban los cargos de la administración pública, mientras que, las actividades de la plebe, conformada por los cholos, los mestizos y los indios, estaba dedicada a las artesanías y trabajos de las pequeñas industrias y fábricas, existía además una multitud de población que se desempeñaba en trabajos de servicios domésticos y de la albañilería. Imperaba un lenguaje de castas que servía para identificar los rasgos clasistas de la sociedad. “Esta imagen –en términos generales –es válida hasta la década del cincuenta, cuando se produce un alejamiento de las aristocracias desde el casco colonial hacia el norte; y junto a esto, se consolida una visión de Quito como una ciudad donde los indios se hallan en virtual extinción. O se vuelven invisibles”. (Ibarra, 1998: 42).

Posteriormente, durante décadas, se ha mantenido el imaginario de Quito como ciudad burocrática y política; pues, su Centro Histórico sigue siendo el centro de ella. Las evocaciones sobre la vida barrial conformada por clases medias y populares, nos hablan de interrelaciones sociales donde todos se conocían. “Pero los grupos medios ansían alejarse del barrio como parte de procesos de ascenso social reales o ficticios. La salida hacia el norte de Quito era un objetivo muy buscado” (Ibarra, 1998: 47).

El crecimiento y transformación urbana no se detuvo desde entonces. La ocupación espacial de Quito estuvo marcada por un criterio de segregación, desde su fundación, debido al establecimiento de castas por parte de los conquistadores. Había lugares restringidos para los indios y los negros. “La época republicana no cambió

drásticamente esta situación, quizá la disimuló, pero en el trasfondo a través de los usos y costumbres ciudadinas establecidas desde antaño, fueron mantenidas”, sin que haya resistencia (en: Salman y Eduardo Kingman, 1999: 328). El primer plan regulador de la ciudad de Quito, elaborado por el arquitecto de nacionalidad uruguaya Jones Odriozola, institucionalizaba “una estructura ocupacional de la ciudad caracterizada por la segregación, la cual obedece a una serie de criterios estereotipados que no solamente hacen relación a una jerarquía socio-económica, sino a supuestas incapacidades de algunos segmentos poblacionales para vivir en determinadas áreas” (en: Salman y Eduardo Kingman, 1999:328). El autor explica que este Plan establecía por ejemplo, que los trabajadores del ferrocarril, debido a su condición socio-económica, debían vivir cerca de la estación, en el sur de la ciudad. Este hecho marcó la división de la ciudad en dos polos antagónicos: norte- sur, quedando el centro como un espacio que sirve de división, conservando su tradición y su historia.

Según Marcelo Naranjo, los cincuenta marcan profundos cambios: desaparecen los rasgos europeos y comienza la influencia de Estados Unidos “la american way of life” y con ella, la instalación de un invitado: el capital, que se había apoderado de toda la ciudad e imponía sus reglas. “La segregación espacial adquiría carta oficial de ciudadanía y modelaba Quito de forma drástica...La ‘famosa’ década petrolera no hace más que confirmar la tendencia” (en: Salman y Eduardo Kingman, 1999: 329). El suelo adquiere la calidad de mercancía y su consecuente criterio especulativo, conforme al sistema capitalista imperante, los habitantes desarrollan entonces “un imaginario donde no están ausentes las recíprocas concepciones estereotipadas ‘del otro’, así como la interpretación y ubicación de los lugares simbólicos, cuya ocupación y acceso les convierten en verdaderos fetiches (en: Salman y Eduardo Kingman, 1999: 329)”.

Conforme al crecimiento urbano, las clases dominantes fueron tomando distancia de todo lo que les vinculaba a lo indio y a lo pobre, fijando fronteras simbólicas de carácter espacial en base a patrones de asentamiento marcados por las diferencias sociales: se alejaron del Centro Histórico y en su lugar, la población subalterna, la fue poblando en calidad de inquilinos de casas convertidas en tugurios: ellos y su espacio lucían sucios y pobres.

La expansión de la ciudad hacia las periferias, dio lugar a la emergencia de nuevas centralidades con morfologías y funcionalidades distintas a las de la ciudad

antigua. De esta manera, mientras la ciudad se iba extendiendo hacia las afueras, la ciudad fundacional quedó constituida como el Centro Histórico. Aproximadamente unos cincuenta años de existencia como tal, de acuerdo con Fernando Carrión.

Los nuevos procesos de urbanización, ciertamente reflejan la diferencia de clases y la fragmentación de la ciudad en general. En las nuevas centralidades emergentes de Quito, el sector inmobiliario ha ido construyendo conjuntos habitacionales y urbanizaciones cerradas para gente de clases medias y altas. Las élites, que comenzaron trasladándose hacia el norte (La Mariscal), fueron luego avanzando más hacia el norte, en cuyos extremos, simultáneamente, fueron también emergiendo barrios pobres, producto de invasiones. Actualmente podemos constatar que, las clase medias y altas, han ido avanzando paulatinamente hacia los valles. Estos desplazamientos y crecimiento acelerado de la urbanización, han cambiando la morfología de la ciudad. Si hasta hace pocas décadas presentaba la forma de una gran mancha larga, muestra ahora algo así como una mano cuyas aristas (dedos) de extensión oriental son los valles aledaños. Las urbanizaciones construidas para las élites han marcado también fronteras físicas a través de sus murallas de protección y sistemas de seguridad que impiden el acceso de “los otros”. (Fernando Carrión, 2001).

En el Centro Histórico existen más bien pocos conjuntos habitacionales cerrados, debido a su geografía, conformación histórica y disposiciones legales de regulación municipal que lo impiden. Esta circunstancia constituye un obstáculo para las inmobiliarias en su afán por construir pequeñas ciudades amuralladas de vivienda para ricos. La parte central de Quito conserva los templos y conventos construidos durante la colonia así como los palacios de Gobierno, Arzobispal, majestuosas mansiones como el Seminario de San Luis (más tarde Universidad Central), la Biblioteca Nacional, el antiguo Banco Central, casas señoriales de las élites, muchas de ellas, pertenecientes a la época republicana. Hoy podemos ver que, en el Centro Histórico vive en su mayoría, gente pobre, tanto rural como urbana, provenientes de otras provincias del país, marcando esta situación, otra frontera visible; pues, el imaginario existente sobre el hecho de residir en el Centro Histórico, es el de pertenencia a clases inferiores.

La conformación étnica cultural mayoritaria del Centro Histórico, es la mestiza, a la que se suma la presencia de pequeños grupos de indígenas, afros, y una cantidad

mínima de extranjeros. El mestizaje que identifica a más del 71% de la población ecuatoriana (datos del Censo 2011); sin embargo, no ha sido todavía asumido de una manera positiva por parte de la sociedad, sino más bien sobrellevado como un estigma que avergüenza. Este pensamiento permanece como un prejuicio colonial. “En las capas medias ilustradas, el mestizaje que implique lo cholo, aparece como una mancha, porque inmediatamente es asumido como haberle puesto en la frontera cercana al indio” (Ibarra, 1998: 34).

Las actividades económicas del Centro Histórico, a más del turismo, son predominantemente las del sector terciario; Por supuesto, el sector “informal” no cuenta en las estadísticas: los pobres que limpian zapatos, niños trabajadores de la calle, adultos mayores que venden dulces o pequeñas artesanías, mujeres que lavan ropa, mendigos, artistas callejeros. Podemos palpar estas afirmaciones tan sólo al recorrer unas cuantas calles del Centro Histórico, donde los grandes negocios privados como la banca, y las oficinas estatales, cada vez más van abandonando el Centro y trasladando sus oficinas hacia el sector norte, preferiblemente, quedando más visible la presencia de la gente que se debate en la informalidad, el desempleo, el subempleo, y la desocupación. El Quito de hoy ha crecido mucho. Ha pasado de la macrocentralidad a la policentralidad. Es una ciudad que se ha unido en conurbación con los valles y los cantones vecinos; razón por la cual, se ha constituido en Distrito Metropolitano.

Luego de esta corta revisión del contexto histórico social de Quito y su Centro, nos acercamos a una conceptualización desde otros ángulos. Toda ciudad, al ser definida, presenta diversos rostros, colores, sonidos y formas. Se trata de imaginarios que las personas construyen a partir de sus propias subjetividades, de su cultura, de sus deseos, de su visión de futuro. Como nos dice Oliver Mongin, no puede darse nunca un solo significado de ciudad, sino varios niveles de enfoques que se fragmentan y superponen. (Mongin. 2006: 33-34). Existen dos lenguajes en aparente oposición sobre la ciudad, declara el autor: El del escritor y el poeta; y el del urbanista:

el escritor capta el mundo de la ciudad, esa mezcla de lo físico y lo mental, con todos los sentidos, el olfato, el oído, el tacto, la vista, pero también con los pensamientos y los sueños” (ciudad sujeto). Mientras que, el lenguaje del urbanista mira a la ciudad como una maqueta que debe contener un orden, una disciplina y una cartografía de lo monumental, (la ciudad objeto). (Mongin, 2006: 36-37).

En coincidencia con estos dos lenguajes, Néstor García Canclini afirma que la ciudad debe pensarse en dos planos: para ser habitada y para ser imaginada. “La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y multiplica en ficciones individuales y colectivas.” (García Canclini, 2007: 107).

De este modo, la ciudad puede tener varias lecturas. La lectura poética como la de Breton, que describe a París como una mujer, “con los cabellos que espuman muy por lo bajo sobre la almohada de sus riberas” (En: Mongin, 2006: 74), constituye una bella metáfora de la ciudad imaginada.

En ese lenguaje interior, estético, afectivo del escritor, se ubica también el del artista y el de la gente que la habita o visita la ciudad. Así pues, al definir a Quito, mucha gente lo relaciona directamente con el Centro Histórico, el Quito antiguo. Es común escuchar expresiones que son usadas como marcas, desde el Estado y los medios, y que la gente las asume como verdades y las ensalza: “Quito, Carita de Dios”; “Quito, luz de América”; “Quito, relicario de arte en América”; “Quito, una ciudad para vivir”; “Quito, alma del mundo”; “la del cielo azul”; “La ciudad de la eterna primavera”, etc. Se escuchan también otras expresiones como: “la del sol que quema”; “la del cordón de San Francisco”, “ciudad de cuevas y smog”, “ciudad de vendedores informales”, etc. Esto nos demuestra que la ciudad tiene distintos rostros, de acuerdo a la subjetividad de quien la mire.

El repertorio musical tradicional ecuatoriano, está lleno de imaginarios y sentidos que los poetas y cantores populares atribuyen a la ciudad. Citemos un ejemplo: “Quito, edén de maravillas” de la autoría de Jorge Salas Mancheno:

Mi Quito es un edén de maravillas/
formado entre mil versos y canciones/
mi Quito es un jardín de inspiraciones/
poemas y sentidas melodías/
parece una reina de leyenda/
luciendo la corona de su historia/
que brilla con la aurora de su gloria/
como brilla la luna, /la luna en La Alameda./
Mi linda Capital, bajo tu cielo/
surgió mi ser, aquí quedó mi vida/
cuando en tu corazón, tierra querida/
llegaron a cumplirse mis anhelos.

En el texto de la canción, el autor describe en forma metafórica al Quito romántico de ayer, que seguramente guarda en su memoria; aún cuando en la ciudad, en todo tiempo, siempre hay conflictos. Pero el autor resalta lo positivo de ella, mirándola como un edén de maravillas, llena de inspiraciones, poemas y melodías. Viene luego una personificación femenina de Quito, la ciudad con rostro y corazón de mujer y la mira como una reina de leyenda, “luciendo la corona de su historia”. Finalmente encontramos en su texto, la manifestación del cariño y gratitud a la ciudad capital, otra vez mujer y madre que lo acogió y le brindó las oportunidades de progresar y cumplir sus anhelos.

Al definir a Quito, la gente que lo habitó hace unas décadas, da cuenta de un recuerdo nostálgico y de añoranza de otros tiempos. Se trata de “la construcción de la imagen de una ciudad en un nivel superior, aquel en el cual se hace por segmentación y cortes imaginarios de sus moradores, o sea, la ciudad subjetiva” (Silva, 2001: 400). Citemos por ejemplo el testimonio de Marco Chiroboga Villaquirán:

mi barrio y la ciudad estaban llenos de pregones. Despertabas con el repique de campanas de La Tola, pero antes, a las cuatro de la mañana, se escuchaba el chis-chas de las escobas de paja de los capariches barriendo las calles empedradas. Después se oía a los panaderos, hombres robustos que se paraban en los zaguanes y gritaban: ¡El pan, el pan fresquito!... Quito era un restaurante gigantesco lleno de sonidos y olores...(En: Jurado, 2009:451)

Era el tiempo de un Quito distinto, donde los barrios centrales eran espacios en los cuales se desarrollaba la vida de unas cuantas familias. Todos se conocían; los jóvenes formaban obligatoriamente las “jorgas” cuyo sitio de reunión era la esquina: “Cada esquina tenía su trío, cantante o su poeta...Y luego las serenatas. ¿Qué hacía la jorga reunida? Pues cantar y conversar...” (En: Jurado, 2009: 450- 451).

Desde otras miradas, también desde segmentos subjetivos de su gente, Quito es una ciudad fragmentada que vive en tres tiempos: un norte moderno; un sur popular y rural, y un centro barroco colonial. Pero la verdad es que en el norte hay muchos sures; en el sur hay nortes; y, el Centro Histórico contiene pocas edificaciones coloniales y muchas pertenecen a la época republicana, que sin embargo, vive tiempos de modernidad que se manifiestan en sus calles atestadas de vehículos; en la gente que usa aparatos de última tecnología, o en sus vitrinas que exponen modas contemporáneas.

“También es la ciudad de los zaguanes, de las callecitas estrechas y laberínticas, de la melancolía y del pasillo” (Aguirre, 2005: 30 y 33).

El Quito de hasta hace pocas décadas era muy musical y poético. Fue la época de mayor florecimiento del cancionero popular. La geografía y el tipo de vida de la ciudad debe haber influido, seguramente, en la formación del carácter del quiteño: Marco Chiriboga Villaquirán relata: “Vivíamos aislados del mundo; ir a Guayaquil tomaba un mes y medio de camino...Nuestros problemas eran nuestros y la ciudad estaba obligada a depender de sí misma, todo debía resolverse a través del ingenio. Y cuando vives del ingenio, te rodeas de misterio...” (En: Jurado, 2009: 448). Los barrios eran espacios pequeños donde “las jorgas se adueñaban de las esquinas, donde inevitablemente debía existir una tienda que por el frío, se convertía en refugio de los quiteños...” (En: Jurado, 2009:450).

El Quito de ese tiempo, que era un conjunto de espacios donde la gente se reunía, vive en nuestras memorias: melodías, voces y acordes de guitarras que entonaban los jóvenes en las esquinas del barrio, son ya, tan sólo recuerdos. Los barrios tradicionales de Quito han ido cambiando, ya no suena en sus calles la música tradicional que otrora los caracterizó. Esa era la vida social que facilitó la creación abundante de música tradicional. Uno de los más bellos pasillos, considerado como “clásico” del pentagrama tradicional, el pasillo “Noches del Niza” de Luis Humberto Salgado, fue creado en el conocido “Café Niza”, que todavía funciona en la Calle Venezuela muy cerca a la Plaza Grande en donde, en una noche de esas tantas, se daban cita artistas, tragos e inspiraciones. El título del pasillo refiere a ese lugar de encuentros y de arte. Otro lugar que funcionó hasta hace unos diez años, más o menos, fue el Restaurante “El Madrilón” que estaba ubicado en la Calles Chile y Benalcázar, diagonal al Palacio de Gobierno, lugar de encuentros de artistas.

Muy significativo para mí, fue la “Relojería Invicta”, que estaba ubicada en la Calle Guayaquil y Olmedo, en la planta baja del “Edificio Central”, a pocos pasos de La Plaza del Teatro; esta relojería pertenecía a un gran amigo cantante ambateño: Pepito Medina. En su pequeño espacio solíamos encontrarnos todas las tardes varios amigos guitarristas, cantantes, compositores, como: el pianista Huberto Santacruz, su hermano Camilo, guitarrista, el compositor y requintista Carlos “Chino” Cando, el guitarrista y cantante Marco Cárdenas, el compositor, cantante y requintista Miguel Naranjo;

recuerdo haber compartido en varias ocasiones esas tardes musicales con hijos de grandes compositores y cantantes como Guillermo Garzón Ubidia, Carlos Jervis integrante del Trío “Los Embajadores”, y un entrañable amigo, hijo del compositor “Perico Echeverría”. En realidad, mi memoria no alcanza a nombrar a todos quienes por varias razones llegábamos a la relojería de nuestro amigo Pepito, y la convertíamos en “nuestro espacio”, donde, además de hacer arte, encontrábamos siempre, un amigo a quien contar nuestras penas y alegrías. Realizábamos ensayos e iban brotando creaciones musicales; fue el sitio de encuentro de muchos artistas y amigos. La gente que por allí pasaba, se detenía al escuchar la música en vivo; se acercaba a mirarnos y a mirarse a sí mismos en las canciones de la MTE que interpretábamos durante nuestros ensayos; a aplaudirnos, a solicitarnos canciones; a preguntar por nuestros discos; de allí salían algunas “chauchas” (pequeños trabajos artísticos). Creo que habíamos logrado romper la frontera entre lo público y lo privado, haciendo arte en un pequeño espacio privado visitado por mucha gente.

Hoy, estos hechos que vivíamos en el Centro Histórico, pertenecen ya a un pasado reciente de nuestras vidas porque esos lugares ya no están y algunos de nuestros colegas artistas se han ido también; otros lugares como estos también han ido desapareciendo con los nuevos patrones de urbanización y modernización que están cambiando vertiginosamente la vida de la ciudad; varios de nosotros todavía estamos aquí y, podemos ver con nostalgia y asombro, que hemos perdido un bien importante y lleno de significados, que nos pertenecía, que le daba sentido a nuestras vidas. La juventud de hoy, no puede conocer de esas experiencias más que como relatos del pasado, pues, ya no cuenta con ese tipo de lugares de encuentro.

Ante estos cambios vertiginosos que han cambiado la vida urbana de las ciudades, Jordi Borja afirma que la causa principal del estado de nuestras ciudades, es el avance brutal de la visión de acumulación capitalista que no mira más que la ganancia:

ahora estamos viviendo la caricatura perversa del movimiento funcionalista moderno, al cambiar las ciudades de los espacios públicos por las ciudades de los malls, del zoning y de la privatización, nuevo rostro del neocapitalismo, que han generado la gentrificación y la fragmentación. Una ciudad fragmentada es una ciudad físicamente segregada, socialmente injusta, económicamente despilfarradora, culturalmente miserable y políticamente ingobernable.” (Borja. 2001: 392).

Hemos podido observar que el Centro Histórico, puede tener tantas descripciones cuantas mentes hablen sobre él: desde una mirada poética, histórica, arquitectónica, social, y muchas más. La gente construye una imagen subjetiva de la misma constituyéndose éstas, en un principio fundamental de percepción y de afectos que ligan a sus moradores con su ciudad dentro de lazos simbólicos concretos. Y en esta fantasía ciudadana está también la ciudad deseada, ciudad de la utopía, concebida en los croquis sociales, anhelo soñado que hace olvidar la conflictividad y las asimetrías de la experiencia urbana. (Silva, 2001: 400). Es en esta conceptualización de la Ciudad y del Centro Histórico, donde ubicamos a la Música Tradicional Ecuatoriana, que contiene en su cancionero popular, diversas expresiones de afecto a la ciudad antigua que es hoy el Centro Histórico.

La Plaza Grande y sus calles próximas constituyen el espacio que mantiene vigentes los sonidos de la música tradicional todos los días. Pues, a más de unos cuantos puestos de venta de discos piratas, especializados precisamente en la “música nacional antigua”, como la llaman, suman los músicos no videntes, quienes la interpretan en vivo en las cercanías de las Iglesias de San Agustín, El Sagrario o La Compañía. Lo hacen desde su marginalidad y exclusión. A su alrededor, podemos ver a personas pobres, en su mayoría, escuchándolos y disfrutando de la música.

Este es el paisaje sonoro que, en torno a la música tradicional presenta la Plaza Mayor y sus alrededores contiguos. A estas imágenes se suman los rostros de los pobres que la habitan de distintas maneras; turistas que miran curiosos “lo exótico” de la ciudad; las voces que emergen de las distintas actividades políticas que se libran todo el tiempo; burócratas y funcionarios que la atraviesan indiferentes.

Como corolario de todo este recorrido teórico, podemos afirmar que la policéntrica ciudad de Quito mantiene un núcleo central, contenedor de historia y de identidad musical tradicional preservada por los pobres, vivida y disfrutada por los subalternos que la habitan. Esta presencia musical tradicional, le otorga a este sector una característica identitaria única, que la diferencia de otras centralidades que conforman la ciudad de Quito. Por tanto, La Plaza Grande, querida y cantada por tantos poetas y cantores, es una simbiosis de tradición y una modernidad que ha golpeado la puerta pero que no acaba de entrar; de riqueza monumental y de pobreza; de hegemonía y

exclusión; y de música tradicional encarnada en los de abajo, practicada por los de abajo. Es el escenario musical tradicional de los marginados.

La música tradicional ecuatoriana. Su construcción social y vigencia

¿Cuál ha sido el proceso histórico social de la música tradicional ecuatoriana?

¿Por qué la MTE sigue gustando y difundándose tanto?. ¿Qué función social desempeña en la época actual?

En el presente trabajo, utilizamos la denominación de música tradicional ecuatoriana, para referirnos a la “música nacional” o música patrimonial ecuatoriana. Procuraremos realizar una deconstrucción de algunos términos que rondan en torno a esta categoría.

La tradición está vinculada al folklore. Efraín Morote Best define al Folklore como “un sector específico de las Ciencias Histórico-Sociales que busca determinar las leyes de surgimiento, desarrollo y extinción de las tradiciones populares.” (Morote, 1988: 343). Si esto es así, implica entonces preguntar qué podemos entender por tradiciones populares; el mismo autor explica que, cada momento evolutivo de la sociedad nos muestra que inevitablemente concurren tres fenómenos: de adquisición, de desasimiento y de conservación: adquirir algo nuevo o desasirse o conservar algo viejo. La vida humana transcurre en una continua acción de selección y transformación, ya que el ser humano no adquiere todo lo nuevo que ve, o desecha o conserva todo lo viejo, ni tampoco torna inmutables todas las cosas que guarda. Estas acciones devienen en complejas e interminables contradicciones, una de las cuales, constituye lo que conocemos como tradición: “algo viejo mereció conservarse, mientras otro algo se desechaba y otro algo se adquiría” (Morote, 1988: 344).

Raymond Williams declara que el concepto de tradición, para el análisis marxista, ha sido considerado como un factor secundario, “como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social: la tradición como supervivencia del pasado”. (Williams, 1980: 137). Williams responde a este análisis marxista, afirmando que: “en la práctica, la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso.” (Williams, 1980: 137). Lo verdaderamente importante, afirma este autor, es comprender que la tradición es un

acto selectivo, que una cultura determinada realiza sobre la acentuación o rechazo de significados y prácticas de un pasado y de un presente. Este acto resulta “poderosamente operativo” en los procesos de la construcción de las identidades sociales y culturales. Agrega Williams que, dentro de una hegemonía particular, una tradición “constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predisposición a la continuidad” (Williams, 1980: 138).

Para el caso de las tradiciones culturales de los pueblos indios o afros de nuestro país, que han trascendido en el tiempo, esta afirmación de Williams sobre la determinación de la tradición como un acto de interés de la dominación de una clase hegemónica, diríamos que, las estrategias de transmisión oral han permitido la preservación de dichas tradiciones. Recordemos que en los inicios de la época de la colonia, las clases dominantes no reconocían la música y la ritualidad de los pueblos oprimidos, de hecho la prohibieron, calificándola de fea, extraña y relacionada con el mal. El interés de los españoles, autocalificados como una raza superior, era borrar todo vestigio cultural del indio y del negro, y “convertirlos al cristianismo y a la civilización”. Mas sin embargo, persisten hasta la actualidad músicas y ritualidades ancestrales de estas culturas, como veremos más adelante.

Por su parte Stuart Hall, añade que ‘La tradición es un elemento vital de la cultura’, pero esta no consiste en la mera conservación del pasado, sino que se relaciona “con la forma en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros”. Estas formas de articulación cambian todo el tiempo; así, las tradiciones no se pueden mantener inmutables (En: Samuel, Raphael, ed.1984: 106).

Por ello es preciso abordar la tradición en su devenir dialéctico e histórico, conforme nos dice Morote Best, para entender el por qué de la persistencia de una parte del patrimonio en la memoria, el sentimiento y en una práctica manual de un alguien social. (Morote, 1988: 344). Trataremos por tanto, de explicar los procesos socio-históricos de la música tradicional preservada por las culturas populares; así como su funcionalidad y vigencia. Es indudable la función social que tiene la música en cualquier tipo de sociedad y su importancia en la construcción de las identidades.

La noción de “cultura popular” en oposición con la “cultura ilustrada”, de acuerdo con Peter Burke, se remonta a fines del siglo XVII en que habían historiadores que escribían las costumbres populares. Ya en el siglo XVIII, el escritor alemán J.G. Herder aporta con un nuevo enfoque: “la idea de que las canciones y los cuentos, las obras de teatro y los proverbios, las costumbres y ceremonias, formaban parte de un conjunto que expresaba el ‘espíritu’ de un pueblo determinado”. (En: Samuel, Raphael, ed. 1984:78). Añade el autor que, desde entonces aparecieron los términos: ‘canción tradicional’ y ‘folclore’. A este hecho Peter Burke denomina: ‘el descubrimiento de la cultura popular por parte de los intelectuales’, para quienes el pueblo era “un misterioso ‘otro’, al que se describía en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o creían no ser); natural, sencillo, instintivo, irracional y enraizado en el suelo local” (En: Samuel, Raphael, ed. 1984:78).

De acuerdo con este autor, las clases altas de entonces, se interesaron en la cultura popular por motivos estéticos y por motivos políticos. Estéticos, ya que se construyó una imagen romántica de los campesinos, pues, los consideraban parte pintoresca del paisaje, y a sus cantos, obras de la naturaleza. Los motivos políticos se deben a que, a comienzos del siglo XIX, emergieron movimientos de liberación nacional en varios países de Europa, los mismos que entraron en acción; y encajaron en sus actos, las canciones populares tradicionales, consideradas como subversivas, como un rechazo a la música de quienes los dominaban. Reavivaron por tanto sus canciones tradicionales, como un acto de resistencia. (En: Samuel, Raphael, ed.1984:79).

Stuart Hall también asume la tradición como un acto de resistencia. Explica que, durante la transición del capitalismo agrario, y posteriormente, en la formación del capitalismo, “hay una lucha más o menos continua en torno a la cultura del pueblo trabajador, las clases obreras y los pobres. Este hecho tiene que ser el punto de partida de todo estudio, tanto de la base como de la transformación de la cultura popular.” (En: Samuel, Raphael, ed.1984: 93). Añade que el nuevo orden social que gira en torno al capital, requería de un proceso de reeducación que encontró en la tradición, su principal resistencia. Desde entonces se vinculó la tradición a la cultura popular, y sus tradiciones fueron vistas como anacronismos.

El autor asume que la cultura popular comprende a la clase obrera y a los pobres. Para nuestra realidad ecuatoriana, añadiríamos que, existen otros actores que no son

nuevos, que estuvieron invisibilizados pero siempre en la base de la cultura popular: los indígenas, los afros, los campesinos, las mujeres, los vendedores de la calle, artistas callejeros, niños trabajadores de la calle, mendigos. Una vez determinados los sujetos inmersos en la cultura popular, es muy importante recalcar en la evidencia expuesta por este pensador: El capitalismo siempre mantiene una permanente lucha en contra de la cultura del pueblo.

En término llano, se asume lo popular como aquello que el pueblo crea, preserva y usa para sí mismo. Sin embargo para Stuart Hall, definir la cultura popular como todo aquello que hace el pueblo, significa una lista infinita de cosas que imposibilita determinar qué es y qué no es popular. Lo importante, agrega, y estamos de acuerdo con ello, es poder realizar la distinción analítica: ‘el pueblo/ no del pueblo’, ya que el pueblo es la esencia, ‘el principio estructurador de lo popular’; por consiguiente las tensiones-relaciones que se dan entre lo que pertenece a la cultura de élite y lo que pertenece a la cultura de la ‘periferia’, son las que definen la cultura popular (En: Samuel, Raphael, ed.1984:102, 103).

Si hablamos de tensiones, éstas son de dominación y subordinación. Podemos ver que estas tensiones se reflejan en una constante lucha cultural dentro de un campo de cambiantes y desiguales relaciones de fuerza que “adopta numerosas formas: incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación” (En: Samuel, Raphael, ed.1984:102, 105). Por ello Hall asegura que el proceso cultural “depende en primera instancia, de este trazar la línea divisoria, siempre, en cada período, en un lugar distinto, entre lo que se debe y no se debe incorporar a ‘la gran tradición’ (En: Samuel, Raphael, ed.1984:102, 105).

Stuart Hall, expone muy claramente el juego dialéctico en el que se desenvuelve la lucha cultural: resistencia pero también apropiaciones y expropiaciones; pues, no existe cultura popular alguna que se encuentre fuera del campo de las relaciones de fuerza y de dominación; pero no siempre la culturas populares ejercen resistencia, sino también, aceptaciones y claudicaciones. La cultura está por tanto, en un permanente campo de batalla “donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden” (En: Samuel, Raphael, ed.1984:101). De aquí surge la característica contradictoria de las formas culturales que

nunca pueden ser totalmente auténticas o totalmente corrompidas, siempre habrá elementos identitarios populares que permean la cultura hegemónica.

La música tradicional se ubica, histórica, política, social y culturalmente, dentro del ámbito de lo popular, nació y permanece en el pueblo. Es tradicional porque ha sido preservada en el tiempo, transmitida de generación en generación, por supuesto con muchos cambios, porque las culturas y las tradiciones no son estáticas. Cumple funciones sociales no predeterminadas sino también cambiantes, acorde a nuevas significaciones y sentidos dados por los grupos culturales que la usan y practican. La MTE camina con la historia de sus pueblos, y por ser popular, está vinculada al tema de clase; por tanto, subsiste en un campo de lucha simbólica de dominación y subordinación.

La relación entre clase y cultura popular es compleja sostiene Stuart Hall, pues, “no hay una relación de uno a uno entre una clase y determinada forma o práctica cultural...No hay ‘culturas’ separadas que, en una relación de fijeza histórica, estén paradigmáticamente unidas a clases ‘enteras’ específicas”. (En: Samuel, Raphael, ed.1984:108). La cultura popular es la cultura de los pobres, de los excluidos, de los subordinados. Su opuesto es “otra alianza de clases estratos y fuerzas sociales que constituye lo que no es ‘el pueblo’ y tampoco las ‘clases populares’: la cultura del bloque de poder” (En: Samuel, Raphael, ed.1984:108).

Cabe aquí diferenciarla con la cultura de masas, “la peor enemiga de la cultura popular, más nociva que la cultura ilustrada”, como nos dice Carol Paz, “La cultura de masas no es otra cosa que una campaña imperialista de embrutecimiento de los pueblos, apoyada en lo que Margulis denomina: ‘medios de incomunicación de masas’, pues apuntan a dificultar toda forma real de comunicación entre los hombres. Stavenhagen destaca que no es en verdad una cultura *de* masas, sino *para* las masas, es decir, un proceso unilateral de difusión” (en: Colombres, 2007: 19), que convierte a la cultura en una mercancía homogénea para el consumo, instrumento de dominación. Las dos, cultura de masas y cultura burguesa, elitista o ilustrada, son subculturas para Carol Paz, y son opuestas a la cultura popular. Colombres insiste en que esta última, la popular no es para ser vendida sino para ser usada colectivamente. Lo que importa es, que no pierda su anclaje con la identidad local, y se proyecte al mundo con lo mejor de su calidad. No debería ser comercializada como mercancía, sino como un producto

identitario del pueblo. Por ello, debe mantener su valor y funcionalidad para la que fue creada (Colombres, 2007: 19).

Si tomamos en cuenta la naturaleza cambiante y contradictoria de las formas culturales, y los espacios de lucha constante en que la cultura popular se desenvuelve, podemos afirmar que es imposible que ella mantenga “su valor y funcionalidad para la que fue creada”; pues, de acuerdo con Stuart Hall, la cultura popular no siempre ejerce resistencia, sino también aceptaciones y claudicaciones. Todo el tiempo las formas culturales son resignificadas por el grupo cultural que las crea o practica. Por otro lado, el comentario de Colombres acerca de la visibilización de las culturas populares al mundo con lo mejor de su calidad, sin perder su anclaje de identidad, resulta muy válido para vislumbrar una posición que debería asumir toda cultura popular. Pero más que mostrarse al mundo, no olvidemos que es una cultura de clase que libra batallas frente a su opuesto que es la cultura que tiene el poder; consecuentemente su fin primordial es político.

Para poder asimilar de mejor manera los cambios vertiginosos, asimilaciones y apropiaciones que presentan las culturas populares hoy en día, Margulis explica las dinámicas que se dan entre las culturas de masas, la ilustrada y la popular, así:

para penetrar mejor en la cultura popular, la cultura de masas toma elementos de ella y los *resemantiza*, mistificándolos y empobreciéndolos, y colocándolos por cierto en un nuevo contexto. (Del mismo modo la cultura burguesa resemantiza los elementos de la cultura popular que expropia para fortalecer su identidad, insertándolos en contextos nuevos que los desactivan). Pero la cultura popular toma también elementos de la cultura de masas, los excluye de su circuito y emplea de otra manera, dándoles un sentido diferente, provechoso para el pueblo, como parte de lo que Bonfil Batalla llama “cultura apropiada” (en: Colombres, 2007: 20).

En medio de todos estos complejos procesos de desapropiaciones, descontextualizaciones y transformaciones constantes que permean la cultura popular, la música tradicional ecuatoriana pervive en amplios sectores de la población; sin que quienes la practican (intérpretes y audiencias), perciban el fin político y razón misma de su creación y permanencia, que subyace en ella. De todas maneras, continúa con vida, manteniendo vigentes, en su mayoría, la estructura musical y textual en torno a lo cual se han ido incorporando múltiples cambios en un constante devenir.

Para el presente objeto de estudio, consideramos música tradicional ecuatoriana (MTE), al cúmulo de ritmos mestizos como el pasillo, el pasacalle, el aire típico, la habanera, la tonada; que, junto a géneros musicales de origen indio y afro como el san juanito, el danzante, el yumbo, la bomba, el yaraví, entre otros, han sido objeto de apropiación por parte de la cultura mestiza, mayoritariamente. Todos estos ritmos han conformado el ‘cancionero popular’.

Por supuesto, dentro del gran legado de tradiciones musicales, y en primer lugar, debemos hacer constar a la música ancestral o étnica de los pueblos indios y afros que ha pervivido; en los márgenes de la sociedad. Queda muy poca de esta música que permanece en el conocimiento y en la vida de los pueblos a nivel local comunitario y es desconocida todavía en toda su magnitud (por ejemplo en pingullero, personaje que, con su pingullo y tambor, entona melodías ligadas siempre a la ritualidad y fiestas comunitarias), pero estimamos debe ser objeto de un específico estudio. Pensamos además, que buena parte de ella ha existido subsumida en la música mestiza y, con cambios o adaptaciones, consta el cancionero popular.

La música tradicional ecuatoriana es parte de lo nacional por supuesto, pero no es todo lo nacional, bien sabemos que, sumadas a la música ancestral referida en el párrafo anterior, hay otras expresiones musicales que son contemporáneas, resultado de nuevas creaciones, transformaciones y apropiaciones culturales que también, obviamente, conforman el amplio universo de lo nacional; pero, por lo general escuchamos que al decir “música nacional”, se excluye a estos últimos géneros que también son creaciones ecuatorianas y, por ende, parte de ‘lo nacional’.

Adrián de la Torre, investigador de la música ecuatoriana, al ser preguntado sobre el significado de la MTE, nos dice: “La música tradicional ecuatoriana es un sistema por el cual se va transmitiendo un acumulado de historia, de formas de ser; en fin, de todo lo que comporta el contenido cultural en una sociedad... pero también están todas las capacidades técnicas que se ha desarrollado; en vista que la MTE ahora es una sumatoria de músicas, tanto originarias como de afuera, y las que se han venido formando con el mestizaje” (entrevista F.1. 31 Mayo 2011).

El investigador Mario Godoy, aporta al presente trabajo, una conceptualización más amplia de la MTE y lo hace de la siguiente manera:

la música tradicional está constituida por una serie de repertorios, géneros musicales, instrumentos, ritos, hábitos, costumbres que se reproducen, fijan, acumulan, conservan y transmiten de generación en generación. Esta música tiene formas estandarizadas, durables en el tiempo, las mismas que no son estáticas sino que se modifican, redefinen y reinventan, con la aceptación de la mayoría de los miembros del grupo, comunidad o etnia. La música tradicional no es una música petrificada, es el patrimonio y herencia cultural de un pueblo, es su legado, raíz y semilla que se proyecta al futuro a través de la innovación, es un relicario que encierra experiencias y propuestas musicales que tienen un matiz cultural diferenciador que proporciona un sentido de singularidad e identidad (Godoy, 2012: 21)

De la música creada por los pueblos indios asentados en nuestro territorio antes de la venida de los españoles, se sabe muy poco. Los conquistadores borraron toda huella material. Existen algunas crónicas de indias donde se pueden encontrar distintas narraciones acerca de las percepciones que los narradores tenían sobre la música que encontraron en América. Wilma Granda refiere a una de ellas: “impresionados por el exotismo de los *salvajes*, describen utilitaria o tergiversadamente que los indios ‘*usan extraños ritos, cantos y danzas acompañados de instrumentos vinculados a la naturaleza*’” (Granda, 2004: 15). Sobre los instrumentos musicales indígenas, podríamos intentar hacer una arquitectura de lo que se ha podido encontrar mediante la arqueología, cuyos hallazgos reposan en varios museos.

Concordamos con Mario Godoy al pensar que, el primer elemento sonoro del indio, debe haber sido su propio cuerpo (la voz y el silbo); luego, el entorno natural facilitó los materiales para la construcción de los rudimentarios instrumentos aerófonos, membráfonos e idiófonos que se ha encontrado; la música, sin duda, cumplía una función ligada al rito; esto sigue siendo así en las pequeñas comunidades donde todavía se conserva este rol de la música. (Tomamos nuevamente el ejemplo del ‘pingullero’, por ser el más cercano a nuestra experiencia). Definitivamente, la fuente más idónea con la que contamos, es la propia música, transmitida oralmente a través de las generaciones, y practicada hasta la actualidad. La permanencia de los ritmos indígenas, se debe también a los procesos de apropiación e incorporación de ellos, en la cultura mestiza.

Durante la colonia los conquistadores, para ejercer el control sobre la población indígena y facilitar la evangelización, dispusieron la difusión de la lengua quichua y favorecieron “la formación de élites biculturales como la que dieron origen a los

ladinos, indios que aprendieron el español y fueron intermediarios con la población indígena” (Godoy Aguirre, 2012: 34). Los caciques, relata Godoy, eran vitalicios gobernadores ladinos, encargados de mantener el orden civil en la población indígena, cobro de tributos y el control del trabajo en minas y obrajes. Estos caciques gozaban de privilegios por ser considerados descendientes de la nobleza inca, estaban exentos del pago del tributo y tenían derecho a asistir a la escuela. Fueron, por lo general, los primeros cantores y músicos de la iglesia, que además, eran los encargados de enseñar a los indios y ayudar en la liturgia. Varios cronistas han relatado sobre la habilidad y talento de estos indios músicos quiteños (Godoy Aguirre, 2012: 34, 35). La primera escuela de artes y oficios fue el Colegio de San Juan Evangelista (más tarde Colegio de San Andrés), fundado por los franciscanos el 27 de Diciembre de 1551, su propulsor fue Fray Jodoco Ricke, siendo el primer Colegio de Artes de Sud América. Estos caciques músicos, dieron lugar a verdaderas tradiciones familiares de músicos, muchos de cuyos descendientes mantienen la tradición musical hasta la actualidad, recalca el autor.

Jorge Núñez Sánchez, al preguntarse cómo y cuando nació esto que llamamos música ecuatoriana, asevera que, entre los géneros más antiguos de origen precolombino, estarían el albazo y el yaraví, vinculados a celebraciones religiosas. “El albazo expresaba la alegría con la que las gentes celebraban cada día el nacimiento del sol por el horizonte, momento en el que cantaban, tocaban sus instrumentos y danzaban alegremente al compás de la música” (En: Jurado Noboa, 2006: XVII). Cristóbal Ojeda Martínez asegura que el albazo, canción de alborada, tiene vertientes españolas y fue una música mestiza, posterior al pasillo. Deduce el autor, que si el fandango fue uno de los ritmos más antiguos y alegres que nos trajeron los españoles, de él se habrían derivado otros ritmos alegres “como el costillar, el Alza que te han visto, la Rondeña, el Aire típico, la chilena y por último el Albazo” (Ojeda Martínez, 2011: 130, 131). Añade que este género musical comenzó a ser conocido públicamente, a partir de la década de los 30, mientras que el pasillo lo fue una década anterior.

Como hemos visto, el proceso del mestizaje cultural emergido durante la colonia dio lugar también al surgimiento de cruces musicales que fueron manejados desde el poder, nos ilustra Juan Mullo. “Para consolidar una urgente necesidad de identidad, el mestizo, cobijado bajo el proyecto ideológico de lo nacional que es promovido por el Estado nacional, comienza a construir formas expresivas que, en lo musical, se plasman

en un cancionero nacional, el mismo que ya lo identifica como sector cultural y, a veces, como clase social diferenciada.” (Mullo 2009: 18).

Este “cancionero nacional”, según el mismo autor, recogió las estructuras indígenas, especialmente andinas, sumadas a otros ritmos mestizos que promovían ya para entonces, una especie de indigenismo, que estigmatizó más todavía al indio; encontramos varios textos de canciones como: “pobre indiecito, porque lloras tanto”; “ven y cuéntame pobre indio, porque lloras con ternura/ pues tu raza está vencida y es eterna tu amargura”; etc. Este cancionero popular merece ser analizado con profundidad, ya que representa un elemento identitario mestizo que sigue presente y subyace mayoritariamente en los ecuatorianos. En él podemos encontrar las diferentes cosmovisiones de los pueblos, sus maneras de pensar, de sentir, de vivir.

Pero, además, este cancionero popular mestizo contiene la traducción musical de la posición de dominación que ocupaban en la sociedad, indios, afros, mujeres; lo cual merece atención desde la academia; pues, como asegura Wilma Granda: “En el Ecuador, las ciencias sociales priorizan su análisis hacia la política o la economía. Con algo de tardanza, se sociologiza la danza, la literatura, la plástica. Pero, una sociología de la cultura cuyo objeto de estudio sea la música popular, y dentro de ella, el pasillo nacional, no ocurre aún en el país (Granda, 2004: IX).

El mestizaje, no ha sido estudiado suficientemente, y sin embargo, junto a las culturas indias, afros y montubias, constituye el sustento fundamental de la sociedad ecuatoriana; su reconocimiento nos permitirá independizarnos verdaderamente y construir la plural nación intercultural que pregonamos.

En el proceso del mestizaje, las culturas indias y afro descendientes continuaron conservando sus propios ritmos musicales, en función social de sus ritualidades y mitologías. El compendio de lo que conocemos como “música nacional” comienza a ser difundida como tal, públicamente, a partir de los años treinta del siglo anterior principalmente a través de la radiodifusión que empezaba a dar sus primeros pasos en el país: “comienzan a identificar así, en primer lugar, a los distintos géneros musicales surgidos con una vinculación territorial nacional; y, segundo, bajo criterios ideológicos de apropiación de una identidad cultural mestiza, negada hasta ese entonces a la naciente clase media surgida en el marco del liberalismo.” (Mullo, 2009: 29).

Abordando en forma concisa referentes históricos que nos lleven a pensar en los orígenes de lo que hoy conocemos como la “música nacional” o música tradicional, nos detenemos por un momento en el pasillo. Este género musical ha sido el de mayor florecimiento, creación, difusión y popularidad que ha tenido en Ecuador. Los primeros pasillos que se conocen, de acuerdo con Cristóbal Ojeda Martínez, son: “La patria en el Ecuador” del compositor Carlos Amable Ortiz, compuesto el 18 de Octubre de 1882; y el pasillo de Aparicio Córdova “Los bandidos” que pertenecería a 1892. Pasillos que no han sido difundidos, nos dice el autor. (Ojeda Martínez, 2011: 604). Este mismo autor refiere a Pablo Guerreo, quien, en su “Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”, Tomo I, afirma que los primeros discos de carbón del país, se registraron en 1912 y 1913, en los que se puede apreciar el estilo de la música popular de comienzos de siglo (Ojeda Martínez, 2011: 456).

El pasillo ha sido además, el ritmo reconocido oficialmente por el discurso público como el que representa a la música nacional. Dentro del discurso público se cuenta el sistema educativo; así como también los medios de comunicación. Este discurso fue internalizado en el imaginario de la gente, es decir, en la de la subjetividad de las personas. En consecuencia, ha sido hasta hace poco, predominante, el considerar al pasillo como: “símbolo de la identidad ecuatoriana”, “expresión del sentimiento nacional”, “el sentir del alma nacional”, “esencia de la ecuatorianidad”; “expresión genuina del pueblo”, entre otras., como muy bien lo destaca la musicóloga Ketty Wong. (Wong, 2004: 269).

De acuerdo con Wong, el Pasillo es el instrumento ideal para visualizar, medir y dar a conocer las relaciones de poder, conflictos e intereses de los grupos sociales. “Al analizar los discursos públicos y los imaginarios sociales construidos a su alrededor, sostengo la tesis de que el pasillo ha sido el género musical a través del cual los ecuatorianos han articulado su sentido de diferencia social, étnica, de género y generacional, tanto a nivel local, nacional e internacional. Desde esta perspectiva, examinar la historia social del pasillo es examinar la historia de la sociedad ecuatoriana” (Wong, 2004: 270).

Reiteramos que no es únicamente el estudio del pasillo, sino todo el cancionero popular mestizo, el que nos puede arrojar una visión histórica, socio cultural y política más completa del país. El discurso predominante de adjudicar al pasillo la

representación de la música nacional, viene desde la época del establecimiento del Estado Nación, que al decir de Hernán Ibarra, “Fue una manera de construir un sentido cultural que permitía reforzar idearios y símbolos de tipo nacional,... ha desconocido la pluralidad de la música del Ecuador, y tiende a una memoria nostálgica sobre los símbolos nacionales en que se inserta el pasillo.” (Ibarra, 2004: 81).

Estos símbolos nacionales fueron fundamento de la utópica “nación mestiza” que, negando su origen indio, “buscó su esencia en la herencia hispánica”. El pasillo de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se identificaba plenamente con lo español, pues, sus componentes eran: formas líricas europeas; ritmo ternario distinto de los ritmos indígenas; acompañamiento instrumental europeo (piano, guitarras, violines, o instrumentos para banda); línea melódica de corte criollo. En contraste, el pasillo popular “rocolero” surgido a fines del siglo XX, contiene elementos musicales indígenas (contorno melódico y la pentafonía); el tempo más lento; cambios en las voces y formas de cantar; cambio en las temáticas. (Wong, 2004: 271). Para una mejor comprensión, hemos de aclarar que el pasillo “rocolero” toma su nombre por su referencia a la cantina sitio donde, por lo general había una rockola para escuchar música, al tiempo que se consume licor. Como una pequeña ilustración, cito una parte del texto de un pasillo: “Cuando te alumbre el sol/ tendrás que recordarme/ podrás dejar de amarme/ pero nunca olvidarme/ Por todo lo que fuiste/ por todo lo que ayer vivimos/ por todo lo que hicimos/ tendrás que recordarme” (Pasillo “Tendrás que recordarme” de Naldo Campos). Los intérpretes acostumbran cantarlo haciendo una inflexión de la voz que simula el llanto. La creación de este tipo de pasillos proviene de los sectores subalternos, por ello su consumo e identificación mayoritaria de grandes masas populares.

Contrariamente a lo sostenido por Ketty Wong, creemos que el pasillo es un producto mestizo en el que se fueron incorporando elementos de la música indígena, especialmente del yaraví. Conforme se difundía a través de la radio, paulatinamente, el pasillo fue entrando en el gusto popular; el pueblo lo fue haciendo suyo a su manera, y no solamente desde la emergencia de un estilo de pasillo marginal como el llamado “rocolero”, como lo afirma Wong. Dichos procesos de apropiación e incorporación de elementos de la música indígena en la mestiza, habrían comenzado desde los primeros tiempos de la colonia. Juan Mullo los identifica como “la indigenización o la

yaravización del pasillo” (Mullo, 2009: 33-34). Encontramos una inmensa gama de pasillos con esas características en el cancionero nacional.

Insistimos por ello, en este aserto hecho por Juan Mullo, ya que, el pasillo no se conservó como una pieza europea congelada. Este fue nutriéndose de los elementos indios que tiene en sí la cultura mestiza, como es el sistema pentafónico en tonalidad menor, que lo definimos como triste, afín a nuestra geografía andina, a nuestra cosmovisión, a nuestra historia. Encontramos además en los ritmos mestizos, sentimientos de sometimiento, de exclusiones y de indignidad a la que fueron sometidos los pueblos originarios durante la colonia. A esta incorporación de elementos culturales se debe el proceso de apropiación del pasillo por parte del pueblo con la influencia de la radio, que transmitía no solamente pasillos, sino también “las otras músicas”, que eran catalogadas como inferiores, pero que gustaron siempre a la gente pobre, a las clases medias y también a las clases altas. Ketty Wong afirma en cambio, que el ingrediente indígena fue agregado al pasillo, apenas en los años setentas cuando emerge el “pasillo rocolero”.

Este proceso de internalización y apropiación popular del pasillo, es explicado también por Wilma Granda, quien sostiene que, con sus textos poéticos, el pasillo es una manifestación muy ecuatoriana de sentimientos, pero simultáneamente, “omitida y desvalorizada”, un sentimiento vergonzante que se vuelve íntimo, y expresado en una dualidad de su praxis, público- privado. Esta afirmación demuestra que, el pasillo de las élites fue objeto de apropiación por las clases populares:

experimentar con un pasillo el “placer que duele” o la simbiosis de lo bello y lo triste significa muchas veces arriesgarse a una luminosidad de catarsis o a una sonoridad opaca sin voz constituida, ni memoria reconocida o pública... En lo público, y bajo el prejuicio, el pasillo se adjudica a una estética de la “tercera edad” o de la “chusma irredimible”. En la intimidad, en cambio, su alto y mayoritario consumo evidencia la fuerte carga de clandestinidad y vergüenza social con que se lo usa. (Granda, 2004: 63).

Afirma por otro lado la autora, que este pasillo popular del siglo XX, también es producto de traumas provocados por varias crisis económico – políticas, que encontraron en el pasillo una verbalización de esos sentimientos de pérdidas, “que llegarían a simbolizarse como una idealización amorosa” (Granda, 2004: 64). Con esta interpretación, la autora explica que la posición de dominación de las clases que detentan el poder hacia las clases desposeídas, encuentran una representación simbólica

en el pasillo, que es capaz de despertar emociones y subjetividades escondidas, incomprensibles y contradictorias en los ecuatorianos.

El discurso sobre el pasillo como el único género musical que “sintetiza el sentir del alma nacional”, nunca se correspondió con la realidad social y cultural de nuestro país plural. De acuerdo con Juan Mullo, los procesos de incorporación de elementos musicales indígenas por parte de los mestizos, fecundaron en numerosas creaciones sobre los propios ritmos indígenas, algunos de ello, como ya lo vimos, con textos que estigmatizan lo indio. Contamos con una nutrida cantidad de este tipo de composiciones por parte de creadores de clases medias y altas, como sanjuanitos, yaravíes, danzantes. Estas “otras músicas” indio mestizas fueron excluidas sólo en el discurso oficial. En la práctica, la propia radio los transmitió siempre. Por su lado, la educación en sus prácticas escolares y colegiales, realizaba y continúa realizando concursos de música nacional, en los cuales son infaltables los sanjuanitos, los yaravíes, los danzantes, los yumbos. Se practicaban acompañados del estigma: “música de indios”.

Son también parte del acervo cultural, otros géneros que fueron surgiendo producto del mestizaje cultural. Estos ritmos emergentes contienen elementos indígenas; y son parte del compendio cultural identitario popular. Tal es el caso del pasacalle, la tonada, el danzante, el albazo, el capishca, entre otros, ritmos que han sido compuestos y cantados por mestizos e indios. Por consiguiente, estos ritmos mestizos han sido también objeto de apropiación por parte de las culturas indígenas. Un ejemplo, entre muchos, de esta afirmación es, la producción discográfica de música tradicional por parte de la agrupación musical indígena “Ñanda Mañachi” (Préstame el camino). Contiene ritmos tradicionales indígenas y mestizos, y son presentados como propios de los pueblos indios.

Pero además, otros géneros musicales de las culturas aborígenes, sobrevivieron a la conquista. Continuaron viviendo en la marginalidad de su exclusión, al interior de sus comunidades, cumpliendo la función social ritual para la que fueron creados. Así lo podemos comprobar al escuchar géneros musicales desconocidos para el resto de la sociedad, o que, presentes en sus fiestas y rituales, han sido ignorados, incomprensidos y estigmatizados por las clases hegemónicas. Una muestra nos proporciona por ejemplo, la función del pingullero, músico de las comunidades andinas cercanas a Quito (ya casi

en extinción), que toca el tambor con su mano derecha, al mismo tiempo que el pingullo sostenido con su mano izquierda.

Desde las élites, se ha manejado un discurso esencialista sobre la música tradicional:

esta esencia de la identidad que constituye el “espíritu de las naciones y del pueblo”, surge en el pasado y se transmite de generación en generación. Se trata de una especie de segunda naturaleza, de cuya herencia es imposible liberarnos; es la que marca de forma indeleble, pero absoluta y definitivamente, a los individuos y las sociedades, pues ahí están “las raíces” de lo que somos. La identidad es preexistente a los individuos... (Guerrero, 2008: 98).

Pues, contrariamente, y, de acuerdo con el mismo autor, desde un enfoque constructivista y relacional, las identidades son construcciones sociales, e históricas, que cambian y se transforman constantemente en una continua dialéctica de alteridad; son un sistema de relaciones y representaciones. (Guerrero, 2008: 101). Este principio de construcción de las identidades no ha surgido últimamente, sino que ha sido una constante en las relaciones sociales. La música tradicional no es inmutable, Ha sufrido cambios a través del tiempo.

Algunos de estos ritmos ancestrales, están saliendo a la luz, debido a investigaciones que se están realizando en torno a ellos, y el desarrollo de la tecnología electrónica, permiten que sean visibilizados. La parte negativa de esta visibilización, es que, la industria cultural mira estos bienes musicales como mercancías. Hace uso de sus valores estéticos, incorporándolos a géneros musicales contemporáneos mediante fusiones que pueden contener mensajes sociales y estéticos importantes; pero, los desacraliza, los desactiva sacándolos de su ritualidad y función social. Hemos podido escuchar exitosas producciones de discos que contienen elementos de música ancestral de distintas culturas originarias, en el mercado musical; por ejemplo, hip hop boliviano sobre una melodía ancestral aymara, o el video musical de Calle 13: “América Latina”, que comienza con un melodía ancestral quechua del Perú; también hemos podido encontrar elementos musicales ancestrales de culturas de Ecuador, en canciones grabadas por “Putumayo Records, World Music”. En esta misma línea, podemos dar fe del surgimiento de nuevas identidades musicales ecuatorianas creadas por las emergentes culturas urbanas, en las que, grupos artísticos, en su gran mayoría jóvenes, vinculan ritmos contemporáneos con la música tradicional conocida y practicada hasta la actualidad (no nos referimos a aquella que cumple funciones de ritualidad); ejemplo:

fusión rock- sanjuanito; hip hop- albazo; ska- pasillo, lo cual ha logrado entrecruzar elementos culturales que dan como resultado nuevos géneros musicales e identidades más ricas.

El concepto “música nacional” ha traído conflictos, sostiene Juan Mullo; pues, “los sujetos históricos ahora ya no se definen por ese tipo de pertenencias, ni estilística ni culturalmente, sino por el conjunto de manifestaciones artísticas y sociales de las que participan, sean estas tradicionales o modernas, regionales o globales, populares o académicas. (Mullo, 2009: 13).

Esta afirmación refiere a las dinámicas globales que vivimos en el mundo contemporáneo. Las nociones de lo popular y lo tradicional han ido demandando nuevos enfoques. Hoy enfrentamos la modernidad y una globalización que nos envuelve a todos. Néstor García Canclini pregunta si para Latinoamérica, donde la modernidad no ha logrado establecerse, modernizarse debe ser su principal objetivo; si la modernización es accesible a todos; y, si ésta tiene sentido, una vez que la posmodernidad la descalifica. (García Canclini, 1990: 13). Es importante destacar que “el sentido y el valor de la modernidad deriva no sólo de lo que separa a naciones, etnias y clases, sino de los cruces socioculturales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan”. (García Canclini, 1990: 14).

En efecto, vivimos una época donde las “hibridaciones” culturales son el denominador común. Ya no interesa qué elementos culturales puedan perderse, sino cómo van transformándose y tomando nuevos rostros. No hay objetos puros. “Hoy existe una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos...Nunca hubo tantos artesanos, ni músicos populares ni semejante difusión del folklor, porque sus productos mantienen funciones tradicionales...”. Todo es redefinido por la lógica del mercado, “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folklor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes.” (García Canclini, 2009: 17 y 18). Ciertamente, el folklor y la tradición (que pensamos son la misma cosa), no han desaparecido; han sido objeto de reformulaciones, apropiaciones, cambios de funciones. La cultura popular se desenvuelve en el mercado mundial y simbólico, con sus propias particularidades.

Durante el transcurso de los últimos años, en lo tocante a la música popular ecuatoriana, especialmente a partir del surgimiento de “la música rocolera”, podemos dar cuenta de haber sentido y vivido un proceso en el cual, las élites fueron seleccionando una parte de este gran cancionero popular ecuatoriano. Los pasillos antiguos, han sido considerados como “finos”, de su gusto; mientras que, pasillos de rockola y el resto de ritmos andinos, han sido rezagados, referidos como: “música chola” o “música de indios”; por supuesto en este resto de ritmos están incluidas la música rocolera y la tecnocumbia, en un nivel menos tolerante para las clases hegemónicas. Pero la realidad es que este menosprecio hacia lo que entendemos por música nacional se diluye cuando los tragos empiezan a hacer su efecto, por lo general en reuniones sociales. No olvidemos que es muy frecuente, diríamos un hecho cultural muy ecuatoriano, poner música nacionalailable al final de las fiestas, donde todos se esmeran por demostrar sus mejores galas al bailar y cantar en coro: algo así como un clímax social donde hoperos, rockeros, chicheros, pasilleros, salseros, reguetoneros, viejos, jóvenes y niños, ricos, pobres, todos gozamos. Esta es una de las funciones principales de la música tradicional en las culturas mestizas.



Foto 2. “Tradición- Modernidad”. (Fotografía Carlos Madrid. 27 de Diciembre del 2011)
(Indígena minusválido que toca música tradicional y otros géneros, con su rondador, sobre una pista pregrabada y amplificada electrónicamente. Calle Chile, entrada lateral del Municipio. Quito)

Eduardo Kingman, al referirse al contexto mundial de lo urbano nos dice que éste ha cambiado y ha perdido su sentido anterior; pues, el desarrollo tecnológico electrónico que ha traído la globalización, envuelve todos los espacios: ciudad y campo, centro y periferia; las nociones de tiempo y espacio también han sido alteradas, como lo afirma David Harvey; hoy hablamos de ciudades red, de sistemas de flujos y lugares, en los que, los sentidos de identidad local, producción social y cultural han pasado a formar parte de la “*sociedad del espectáculo*”, como la denomina Debord, citado por Kingman: <<“Incluso allí donde falta aún un sustento material, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de todos los continentes, definiendo el programa de sus clases dirigentes y supervisando su constitución. Igual que presenta los pseudo-bienes que ha de codiciarse, presenta a los revolucionarios locales los falsos modelos de revolución. (Debord, 2003: 63)”>>. (Kingman, 2009: 12).

Los individuos y los Estados, nos dice el autor, ya no tienen control de su voluntad, de su accionar, hay cosas que escapan a su control, sin embargo de lo cual, están luchando por retomar los procesos sociales dentro del territorio, “de recuperar el sentido ético y político de la existencia humana” (Kingman, 2009: 12).

Kingman afirma que aparentemente la globalización abre a todos la oportunidad de visibilizarse y de entrar en el mundo del mercado de los flujos, pero la verdad es que entramos a la globalización en las condiciones de desigualdad que dividen a la sociedad.

Efectivamente, la incorporación de las ciudades latinoamericanas a la globalización pasa por procesos distintos a los de las ciudades del llamado primer mundo. En nuestra ciudad de Quito, por ejemplo, existen barrios enteros, pequeñas comunidades de población negra o india o mestiza, cuyas lógicas de interrelación social, económica, cultural, son más locales que globales; podemos ver todavía pequeños y grandes mercados, en casi todos los sectores, donde se ponen en práctica distintos intercambios económicos, sociales y culturales; fiestas tradicionales como las yumbadas de Cotacollao, o celebraciones como el Inti Raymi que se celebran en distintos barrios y en la propia Plaza Grande; o programaciones barriales por las Fiestas de Quito, Navidad o Año Viejo, basadas en la vecindad, la solidaridad y las tradiciones.

Todas estas celebraciones perviven junto a festivales de rock, hip hop, salsa, etc., y junto también a la tecnología electrónica ultramoderna, presente en todos los ámbitos de nuestra vida. Kingman nos dice que muchas culturas locales, campesinas e indígenas,

que poco tiempo atrás mantenían distancia con respecto a las culturas nacionales, hoy han sido absorbidas a la dinámica de la modernización globalizada, pero entran en ella con toda su pobreza y marginalidad; es decir, escasamente pueden beneficiarse de ella; pues, sus condiciones de vida son pobres; pero también entran marcando sus propios ritmos, dentro de espacios de “percepciones y representaciones, de los hábitos, imaginarios y horizontes sociales, como algo que se constituye en el mediano plazo desde lo cotidiano” (Kingman 2009: 14).

Somos pues, constantemente, testigos y actores de cómo las culturas locales van incorporando a su forma de vida, la tecnología, la comunicación, y más herramientas de la globalización, sin que por ello renuncien a sus formas culturales manifestadas en sus fiestas, su gastronomía, sus danzas, su música; es decir, “marcando su propios ritmos”, como lo afirma Kingman.

Podemos testimoniar sobre la realización de rituales ancestrales que se practican manteniendo su espíritu de siempre, pero con la incorporación de la tecnología moderna: vehículos lujosos que hasta hace poco tiempo fueron privilegio de las élites, teléfonos celulares, filmadoras de última generación, formas de vestir a la moda europea, etc. Con ocasión de estas celebraciones, la MTE es siempre requerida, a través de sus intérpretes. Cito a manera de ejemplo, mis propias experiencias, que no son más exclusivamente, sino que son lo común usado colectivamente. En los rituales funerarios, generalmente, son solicitadas determinadas canciones por parte de los deudos: pasillos, yaravíes, tonadas, cuyo texto les remite a la despedida y a la muerte. Estas canciones deben ser cantadas junto al féretro. Ejemplo, el pasillo “Elegía”: Yo se que aunque lejano te seguiré queriendo/ y seguiré en espera del dulce acento que hay en tu voz/ y seguiré buscando consuelo en la distancia/ y escribiré con llanto el dulce beso del cruel adiós./ Parece que las tardes adivinaran mi sentimiento/ y hay voces de campana que hasta conmueven con su lamento/ diría en mi locura, parece que se ha muerto/ el amor de mi vida, mi ternura se ha muerto. Muy solicitada es también la tonada de Héctor Abarca: “Tu ausencia”; Tu ausencia me mata/ y el llanto me desgarrar el alma/ tristeza que llevo/ y el alma de dolor se muere./ Malaya mi suerte/ mi sino sólo es un tormento/ tormento que mata/ que mata de dolor mi vida. Demostramos así, que la música popular tradicional continúa cumpliendo una función social ritual en momentos de despedida de un ser querido, y los intérpretes hacemos posible satisfacer esos requerimientos sociales.

Podemos también dar fe, de un hecho especial que sucedía en los cortejos fúnebres, especialmente indígenas, y que lo mantengo en mi memoria: era común escuchar el lamento cantado de una mujer de entre los deudos que, en el trayecto al cementerio, iba narrando la vida del ser querido fallecido. Parecía una novela dramática relatada con el dolor de la partida de su protagonista principal. Hace poco he vuelto a presenciar el mismo hecho, sólo que ahora los instrumentos de la globalización y la tecnología también son parte de este ritual: modas, celulares, etc., etc.

Así, en cada acontecimiento de la vida humana: nacimientos, bautismos, primeras comuniones, “pedidos de mano”, matrimonios, compadrazgos, onomásticos, cumpleaños, misas de cuerpo presente, misas de honras fúnebres con motivo de aniversarios, “Día de los Difuntos”, “Día de la Madre”, Día del Padre”, entre otros, están presentes la MTE y sus intérpretes. Inclusive para ofrecer serenatas a los muertos en sus moradas, en los cementerios, porque, para el imaginario de la gente, los muertos no se han ido del todo. En general la religión, especialmente la católica, atraviesa y está encarnada en la subjetividad de las personas y de la vida comunitaria, en cuyas celebraciones, en sinergia con las prácticas ancestrales, es también indispensable la presencia de danzas y de música tradicional. De esta manera, demostramos que, las sociedades, mediante procesos de selección, conservan o rechazan, reformulan, adaptan y reconstruyen, su cultura constantemente.

El discurso dominante ha cambiado, ritmos otrora invisibilizados son ahora elementos reconocidos, al menos desde el discurso, como patrimonio musical. Así lo declaran públicamente las instituciones del Estado, ciertos medios y buena parte de la sociedad en general. Hoy escuchamos a las radioemisoras que transmiten música tradicional, como Radio Ecuashyri, Radio Municipal, Radio de la Casa de la Cultura, afirmar que la música nacional es el compendio de todas las expresiones musicales, como efectivamente debe ser “lo nacional”; “ritmos que cantan a la identidad nacional”; “Primero lo nuestro: sanjuanitos, tonadas, albazos, pasillos, yaravíes y más, le cantan a la Patria”; “guitarras, rondadores, pingullos y tambores, hacen de nuestra música lo mejor”; “integrando a la Patria con nuestros ritmos tradicionales”; “música que llevamos en el corazón y en nuestra piel”; etc., etc.

Vemos las agendas culturales estatales, llenas de programas de música extranjera, pero también “se conceden” pequeños espacios para la música tradicional

ecuatoriana. Ejemplo, en la programación de Fiestas de Quito, el Proyecto “Quito baila” u ocasionales recitales de MTE. El Concejo Municipal de Quito, acaba de declarar en Diciembre del 2011 a las Bandas de Pueblo como: “Patrimonio cultural de Quito”; este acto tiene mucha importancia ya que es un reconocimiento desde el poder estatal para estos artífices principales de la continuidad de la música tradicional que el pueblo quiere preservar. Es de esperarse que esta declaración no quede allí, sino que se promuevan sus presentaciones constantemente. De esta manera la sociedad, paulatinamente, va procesando esta realidad intercultural de la que somos parte.

Sin embargo, retomando el comentario que hicieramos sobre las prácticas sociales cotidianas que están llenas de prejuicios, todavía escuchamos con frecuencia su rechazo por parte de personas que se asumen como blancas, pero que tienen el mestizaje y por consiguiente lo indio, si no en la cara en las costumbres y expresiones culturales. Al referirse a la música tradicional que incluye pasillos y “la otra” música, manifiestan frases como: “esa música longa”, o “no soporto esa música de los indios”, “yo no soy marginal”, “Yo sólo escucho rock, o reggae”, etc., etc. Podría entenderse como el lenguaje de culturas mestizas dominantes que desvalorizan a culturas mestizas dominadas, a las que atribuyen todo lo indio y lo popular. Estas frases cargadas de menosprecio y odio a lo que somos, son los rezagos coloniales que están presentes y que no nos permiten construir el cambio hacia una verdadera interculturalidad, donde se precisa que la educación prosiga, o, mejor dicho, pase urgentemente, de los discursos y voluntad política manifiestos, a su ejecución. Estas prácticas prejuiciosas, las hemos podido inclusive, observar en artistas que en otro tiempo estuvieron dedicados a la música extranjera. Viene a mi mente un episodio personal sobre un cantante de rock que, hace unos años, compartiendo escenario conmigo, despreciaba públicamente la música tradicional, calificándola de “música de longos”; pero que, al cabo de pocos años, se encuentran cantando pasillos, lo cual les da buenos réditos económicos.

Este cambio del discurso público no es gratuito. Se debe primordialmente a los cambios sociopolíticos producto de las luchas mantenidas por parte de varios movimientos sociales durante las dos últimas décadas, protagonizadas especialmente por el Movimiento Indígena con sus demandas de reconocimiento a sus derechos como pueblos e identidades diferentes. Estos procesos trajeron la visibilización de los pueblos

oprimidos afros, indios y montubios, con todos sus elementos políticos y culturales, uno de ellos, sus expresiones musicales.

Producto de estas luchas sociales, tenemos ahora una nueva Constitución o el Gran Contrato Social que establece cambios fundamentales como la definición de Estado plurinacional e intercultural, el establecimiento de derechos culturales fundamentales y exigibles, el reconocimiento de varios derechos colectivos, etc., etc. Poco a poco, los sectores marginados han ido ganando espacios de enunciación social; por tanto también sus expresiones musicales. El reto está planteado, nos falta mucho por avanzar en el camino de construcción de la interculturalidad, pero hemos dado pasos gigantescos. Lo importante es continuar.

Finalmente, quienes hemos recorrido por décadas el devenir de la música tradicional, en calidad de intérpretes y creadores, podemos afirmar que el acervo musical patrimonial del Ecuador, es plural y hermoso. Oswaldo Carrión, refiriéndose a la música tradicional, nos dice: “*La música ecuatoriana*, para muchos ecuatorianos es *la mejor música del mundo* (entre ellos Julio Jaramillo), para otros ecuatorianos es *música ignorada* (sólo cuenta la música extranjera); lo que es cierto es que nuestra **música ecuatoriana es única y nos representa**, nos guste o no” (Carrión, 2002: 385). El autor asume a la música ecuatoriana como si ésta estuviera conformada tan sólo por lo que conforma el tradicional cancionero popular mestizo, excluye así, todo un mundo de creaciones musicales populares que han ido emergiendo, especialmente en las últimas décadas por parte de las culturas juveniles y otras, mediante procesos de, apropiaciones, adaptaciones, fusiones, préstamos culturales; afirmación que ya la expusimos anteriormente. En este grupo emergente se cuenta también a la tecno cumbia, de gran aceptación popular. Por otro lado, Carrión, al referirse a la música tradicional como ‘única’, posiblemente quiso explicar también su especificidad: efectivamente es única, no existe otra igual.

Cristóbal Ojeda Martínez da un sugestivo nombre a su investigación: “Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular clásico ecuatoriano”. Sostiene que la música ecuatoriana, y por ende, el pasillo ha tenido “una significativa pero no tan perdurable trayectoria”. Afirma que su objetivo es “hacer volver a la realidad a tantos ilusos que aún siguen creyendo que nuestra música esta vigente, y que al pasillo, hay que darle, tan sólo, renovadas pinceladas –de brocha gorda- . ¡Eso creen!” (Ojeda

Martínez, 2011: XXI, XXII). Agrega que quienes se creen sucesores de ‘nuestra música’, lo único que hacen es desmejorarla, porque no se convencen que hace más de tres décadas que el pasillo dejó de existir. (Ojeda Martínez, 2011: XXII).

Este autor a lo largo de su investigación, asume, al igual que Carrión y la generalidad de los ecuatorianos, que sólo la música tradicional comprende el ámbito de lo nacional. Por otro lado, hemos de reconocer, que lo que conocemos como música tradicional tuvo una época de mayor florecimiento y creación. Pero lo que no podemos negar, es que ésta pervive saludable y cumple una función social, como ya lo hemos demostrado. Lo que es fundamental preguntar es: ¿Por qué la música tradicional sigue viva?. Por supuesto, se ha disminuido la cantidad de producción nueva, y esto es lógico pensar, debido, principalmente a la globalización y los avances tecnológicos que, entre otras cosas, han generado la producción de fusiones, apropiaciones y creaciones de otros ritmos.

Para responder a la pregunta de la pervivencia de la música tradicional, es preciso insistir una vez más como antecedente histórico que, el fundamental hecho histórico que nos ha marcado como sociedad, ha sido el mestizaje producto de la época colonial. Recordemos nuevamente, que los conquistadores establecieron una república de blancos, la de ellos; y otra, la de los indios. La mezcla racial trajo consigo el mestizaje que, sumado a la construcción eurocéntrica de los indios en calidad de salvajes, atrasados e incivilizados, por parte de los colonizadores, provocó que éstos, establecieran un sistema de castas, jerarquías sociales y privilegios. Los blancos ocupaban el vértice superior de la pirámide de castas, mientras que, los indios y los negros, fueron ubicados en la última escala; justificando así una serie de abusos, la explotación y la discriminación que caracterizó a todo el período colonial y que trascendió a la época republicana. Por esta razón, el mestizaje, lejos de enriquecer a las culturas aportantes, generó en el mestizo un sentimiento de ambigüedad social identitaria, un estigma vergonzante, una práctica de negación y rechazo a todo lo indio o negro que lo “pueda manchar”, pero cuyas huellas están vivas en ese 71% de población que se asume como mestiza.

Al problema del mestizaje se debe agregar una constante que, por lógica le acompaña: la lucha de clases, generada en la pobreza que trae la concentración de la riqueza en pocas manos, fundamento del capitalismo imperante. En efecto, como lo dice

Wilma Granda al referirse al pasillo (al que yo añadiría otros ritmos musicales como el yaraví, el danzante o cualquier otro ritmo tradicional que despierte este tipo de subjetividades):

el pasillo se convierte en chivo expiatorio de la vergüenza nacional y, ese carácter denuncia procesos de identidad negada. Que el pasillo sea hasta hoy, lugar común para el manejo y gestión de sentimientos de una mayoría, significa que a éste le ha sido posible acompañar el drama existencial de miles de ecuatorianos que exhiben con él, su sentido trágico de la existencia, su concepción fatalista del mundo y una tristeza que quizás tiene razón de ser porque satisface la necesidad de autoanálisis o introspección (Granda, 2004: 62)

La autora abunda en su explicación sobre la identidad del mestizo: éste, “adquiere niveles de profunda alienación. Confrontando siempre a negarse, accede a los gustos de la élite y los reelabora. El pasillo le permite –en principio- encubrir este conflicto con el uso de la ambigüedad poética de los textos” (Granda, 2004: 63).

Estas son respuestas que encontramos para comprender el por qué de la vigencia de la música tradicional: el mestizaje, al que, en la mayoría de las personas que gustan de la MTE, se suma la pobreza; pesando a veces más lo uno o lo otro, problemas que no han sido resueltos en nuestra sociedad y encuentran su representación simbólica en la MTE. Su vigencia, como lo hemos analizado, se demuestra en las prácticas cotidianas de la sociedad, no así en la producción y difusión musical, que se encuentra cada vez más, subsumida en la globalización. Las nuevas propuestas musicales dentro de nuevos géneros, no satisfacen hasta ahora, mayoritariamente, los gustos de estos públicos, más que por falta de difusión, porque su oído no está acostumbrado a escuchar lo nuevo, o lo rechaza debido a sus sentimientos escondidos que no encuentran la respuesta en las nuevas grabaciones que se escuchan, lo reiteramos.

En todo caso, la música tradicional ecuatoriana mantiene una estructura de la que no sale, los cambios se dan superficialmente; y en su acervo contiene sólo ella, una riqueza y variedad musical que permite ofrecer múltiples géneros en los escenarios. Por cierto, en los escenarios internacionales, están ausentes los prejuicios locales a los que nos hemos referido, porque los desconocen; la audiencia pertenece a otras culturas. Por ejemplo en Estados Unidos el público de otros países latinos y más todavía el público anglo, receptan la música nacional tradicional ecuatoriana con respeto y verdadera admiración. El problema somos nosotros los ecuatorianos, porque llevamos dentro los

estigmas, odios, racismos y desprecios por el diferente y sus expresiones culturales; y, sobretudo, por ese sentimiento de negación a nosotros mismos y el ocultamiento del conflicto, explicados por Wilma Granda, herencia maldita de la colonia. Estos comportamientos demuestran que, una gran mayoría de ese 71% de la población que se asume como mestiza según el último Censo, ansía ser mestiza hacia lo blanco y no mestiza hacia lo indio; aspira a borrar todo rasgo que lo acerque a lo indio o afro. Corroborando nuestra afirmación, la misma autora Wilma Granda nos dice:

con un lenguaje etéreo o con ciertos rezumos de bascosidad, el pasillo niega y afirma lo que de indígena tenemos en cada uno: conciencia oculta de general humillación, extrañamiento que hay que disimular con versos de pedrería de lujo o de crudo homenaje a la muerte. Así se mediatiza un ancestral complejo de culpa frente a desposeídos indígenas y el esforzado intento de movilidad social hacia el ascenso, condición esencial de la vivencia mestiza (Granda, 2004: 115).

Agregamos al pasillo, como ya lo dijimos, otros ritmos tradicionales que puedan despertar en el imaginario de las personas que los practican, los mismos sentimientos escondidos de la ambigüedad mestiza y de diferencias de clase. Respecto a su función social, ya analizada, es en las diferentes prácticas sociales de la MTE como las fiestas familiares o barriales, ritualidades religiosas, conmemoraciones cívicas, entre otras, donde ella se carga de valor y de significados y; por supuesto, de vigencia. Hemos demostrado también que, el pasillo y los demás géneros tradicionales no son anacronías o formas de expresión de los destiempos culturales, sino elementos identitarios vivos en los gustos y prácticas cotidianas populares, a través de los cuales los distintos grupos culturales construyen su modernidad. Basta con dar un recorrido por las distintas programaciones de música tradicional que en este último año 2011 se efectuaron durante las Fiestas de Quito; o tomar atención a las fiestas familiares, donde la música tradicional toma protagonismo al final.

Finalmente cabe hacer otra reflexión general: La música y sus interrelaciones sociales, culturales y políticas, no ha sido mayormente considerada como un tema que mereciera una investigación académica seria. Sin embargo, y esto resulta paradójico, la música posiblemente sea, sino la única, una de las pocas experiencias o prácticas que atraviesan la existencia de todos los sujetos de una sociedad: resulta casi imposible encontrar alguna persona o sociedad que se encuentre al margen o aislada a algún tipo

de “música” o ritmo y que esta no sirva, en una de sus dimensiones, como elemento de expresión identitaria y de las diferencias de clase.

CAPÍTULO III

EL INTÉRPRETE SUBALTERNO DE LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA. CONSTRUCCIÓN DE LA CATEGORÍA DE ANÁLISIS

El objetivo de este Capítulo será llegar a definir el objeto de estudio: intérpretes subalternos de la MTE, a la luz de las teorías de la pobreza y la subalternidad, cotejadas con los testimonios de los propios sujetos; análisis de los elementos que los determinan y de gente que se identifica con su quehacer artístico. Para la construcción del sujeto subalterno, realizamos un análisis del intérprete subalterno de la MTE, como sujeto histórico; como sujeto político; como sujeto ideológico; y, como sujeto social.

¿Qué elementos determinan al sujeto que interpreta la MTE como subalterno?. ¿Cuál es el imaginario de la gente que los escucha?

El intérprete subalterno como sujeto histórico

La condición de subalternidad, proviene de la construcción euro- céntrica del otro considerado abyecto, inferior y arcaico. Esta construcción legitimó la colonización y el saqueo de Europa en sus colonias. Se produjo el entrecruzamiento de dos hechos insólitos:



Foto 3. “Intérpretes subalternos” (Fotografía tomada por Walter carrillo. 25/06/2011)

(Pepe y María, junto a otro compañero que también tiene disminución en su visión. Se encuentran cantando en la Calle Chile, junto a la Iglesia de San Agustín. Quito)

Uno es la escala planetaria de una sola civilización en la que se conjugaron nacionalismo y militarismo, misión cristiana y racismo, búsqueda capitalista de mercados y de materias primas y afán de inventar todos los fenómenos del globo terráqueo. El otro es el de la hegemonización de un único tipo de conocimiento, caracterizado por una determinada organización social de sus practicantes y por el consenso en el seno de éstos acerca de ciertos procedimientos para generar y validar enunciados sobre la realidad empírica. (Krotz: 1993:5)

Para entrar en la comprensión de la categoría ‘subalternidad’ de acuerdo con Víctor Vich, encontramos que ésta tiene dos vías de análisis: la primera, como una categoría que implica relaciones de subordinación respecto del poder y del Estado. La otra vía es un problema de voz y de representación, que implica la textualidad en “la definición del otro sin cuestionar, radicalmente, la propia identidad. Una práctica subalternizadora es una práctica que no tiene conciencia cultural y donde un sujeto evalúa al otro desde una posición que se autonombra como ‘superior y ‘universal (Vich, 2001: 47).

En su trabajo: ¿Puede hablar el sujeto subalterno?, Spivak asume la noción de sujeto subalterno como el oprimido y sin voz. Es decir, las dos vías a las que refiere Vich. ‘Oprimido’ significa su posición de subordinado frente al poder; y, ‘sin voz’, refiere a la carencia de un lugar de enunciación para el sujeto subalterno, por lo cual requiere de otro que lo represente (el académico). Con estos aportes teóricos nos hemos acercado a una caracterización del sujeto subalterno. Intentaremos hacer un ejercicio de correspondencia con los músicos no videntes del Centro Histórico:

Retomando ligeramente el en contexto histórico de nuestras culturas, la visión eurocéntrica del otro, hizo que, durante la colonia, la música de los indios y los negros, sea excluida; considerada por la religión como música profana y horrenda. Sin embargo, durante este período, fueron surgiendo interrelaciones complejas que determinaron la pervivencia de músicas de los pueblos originarios y de los afro en los márgenes; así como la emergencia de nuevos ritmos y fusiones, producto de las mezclas raciales y culturales. Posteriormente, cuando se dio inicio al período Republicano, la naciente República, al establecerse el Estado nacional, requería determinar símbolos identitarios. El pasillo en sus inicios fue el género musical de las élites, al cual atribuyeron ser “el símbolo de la identidad ecuatoriana”. De esta manera, excluyeron en su discurso, las demás expresiones musicales que existían, por pertenecer a los indios, a los negros y a los mestizos. Como sabemos, éstos fueron incorporando paulatinamente a sus ritmos, elementos musicales indígenas. El Estado Nación se fundó y se organizó acorde a esta

visión euro- céntrica, por parte de las élites criollas y mestizas dominantes de este país; es decir, manteniendo los sistemas de exclusión, diferenciación y explotación, impuestos por los conquistadores.

Eduardo Puente nos recuerda que, apenas inaugurado el autogobierno de Quito, luego de la independencia de la corona, se mantuvo mayoritariamente vigente el orden jurídico durante unos cincuenta años aproximadamente; los criollos, que eran grandes propietarios, se aseguraron de legitimar su poder y privilegios: “la ciudadanía era privativa para ellos; pobres, mujeres, negros e indígenas, quedaron excluidos de la ciudadanía” (Puente, 2009: 6).

La exclusión de los indios, negros, mestizos, y más, que determinó la estructura de castas y clases durante la colonia, continuó vigente durante la época republicana. A lo largo de estos períodos, se han ido dando importantes cambios históricos en nuestro país, producto de las luchas sociales; mas, el orden social excluyente y discriminatorio ha permanecido subyacente con distintos rostros en las prácticas sociales, hasta la actualidad. El sujeto colonial y su música, fueron contruidos desde una visión de dominación. Por ello reafirmamos que la música tradicional popular, ha caminado junto a la historia sociopolítica del país. El músico ciego de la calle es por tanto, y desde la mirada de Spivak, un sujeto colonial, contruido por el colonizador, bajo la visión eurocéntrica.

Si bien la MTE viene cargada con el estigma colonial que invisibilizó los géneros musicales indios y mestizos, los procesos históricos sociales han ido determinando una apropiación de estos géneros por parte de una amplia mayoría de la población. La MTE se ha desbordado hacia las clases medias y altas. Este hecho, que se mantiene escondido por los prejuicios, se manifiesta extrovertidamente, por ejemplo durante las fiestas de Quito, en cuyas programaciones de carácter popular, la música tradicional ocupa un lugar predominante, aunque no lo digan los informes oficiales.

Al recorrer las calles y plazas del Centro Histórico, nos encontramos cara a cara con los rostros de la miseria y las inequidades: vendedores ambulantes, especialmente mujeres; niños lustrabotas o vendedores de caramelos; desempleados que buscan trabajo; alcohólicos; mendigos; artistas callejeros. Esta ‘población sobrante’ es proveniente, casi en su totalidad, de otras provincias. La crisis de los ochentas (la década perdida), agravó mucho más la situación de los pobres: El feriado bancario y las

medidas económicas anti populares que los gobiernos de turno dictaban en acato a las disposiciones del poder económico internacional, provocaron una alta tasa de desempleo y la estampida de miles de ecuatorianos hacia otros países, principalmente España y Estados Unidos. Muchos desempleados que se quedaron, son ahora vendedores ambulantes. Entre los ‘informales’ de la calle, se cuentan los músicos invidentes que realizan sus performances en las cercanías de la Plaza Grande.

El problema de la informalidad, como lo sostiene Alejandro Portes, referido por Víctor Vich, no es una irrupción ‘natural’ de las fuerzas del mercado, sino “una condición normal del desarrollo del capitalismo, el cual requiere necesariamente de la subordinación estructural de algunas partes de la economía para realizar objetivos y tareas a precios muy bajos”. (Vich, 2001: 45). En otras palabras, las fuerzas dominantes del capital, necesitan de la ‘informalidad’ para reafirmar su posición en la estructura económica de la sociedad.

Los intérpretes no videntes de la Música Tradicional que sobreviven cotidianamente en las calles cercanas a La Plaza Grande tienen voz para hablar, para cantar, pero no tienen un lugar de enunciación en la sociedad. ¿Cómo han de tenerlo si pertenecen a estratos sociales inferiores a los que las élites tradicionalmente han excluido? Consiguientemente, el intérprete subalterno es un sujeto colonial, que no ha tenido un lugar en la historia, y por ello, recoger su voz, significa incluirlo en un nueva narrativa. Su lugar de enunciación social es la calle.

Spivak sostiene que no hay, en rigor, sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo.” (Spivak, 1998: 18). En otras palabras nos dice que es imposible que el subalterno hable por sí mismo; no puede aprender los lenguajes de occidente y mantenerse al mismo tiempo como sujeto subalterno, como sostienen Foucault y Deleuze. Por esta razón incuestionable, Spivak sentencia esta disyuntiva: “O se es intelectual del primer mundo con plena capacidad de hablar, o se es un subalterno silenciado”. Consecuentemente, el subalterno, en virtud de encontrarse sumergido en un mundo de dominación, está desprovisto de la capacidad de razonar sobre sí mismo, y necesitará siempre de un intelectual del primer mundo que lo represente.

Este problema de la representación del subalterno me cuestiona mi posición como investigadora frente a los intérpretes subalternos y frente a mi misma. Muchas veces me preguntaban si iban a ser publicadas sus historias. Estas preguntas llevan

implícito su deseo de visibilizarse, de decir: “existimos, estamos aquí”. También estaba muy clara su posición ante mi: “Gracias a usted, Doctora, por haberse bajado de sus altas esferas, donde usted se encuentra, a conversar con nosotros pobres” decía María en su entrevista (I.1. 18 Marzo 20011), expresando claramente el nivel de pobreza y olvido en el que viven (posición de clase). Reconocen que pertenezco a otro nivel económico y académico. Ellos y sus compañeros de la Asociación de Ciegos, conocen de mis estudios de Derecho, ya que en ocasiones los he podido ayudar en ciertas cuestiones de carácter legal; por ello, aunque soy licenciada y egresada del doctorado (no he concluido todavía la tesis de doctorado), insisten en llamarme “doctora”. Pero también existe de su parte, un reconocimiento sobre mí, como una colega, una artista con la que podían compartir su trabajo de interpretación de la MTE; pues, hemos cantado juntos en la calle y en otros espacios.

Falta hablar sobre mi posición de investigadora conmigo misma)

El intérprete subalterno como sujeto social

Predestinados a vivir en la pobreza y en la marginalidad, los músicos ciegos de La Plaza Grande, evidencian en sus narrativas las condiciones de vida en las que se desenvuelven. Carecen del acceso a muchos servicios, y obtienen escasos ingresos para su sobrevivencia, lo cual incide en su calidad de vida, indudablemente. Su exclusión está marcada por la condición de aislamiento social al que han sido condenados por el sistema socio económico imperante, por la indiferencia del Estado y de la propia sociedad. Tratemos por tanto, de identificarlas y explicarlas a continuación:

En el inicio de su entrevista, Pepe nos cuenta: “No tuve infancia, pretexto de que no tuve la visión, mi familia me escondía, nunca era presentado a nadie, era un objeto más de la casa. Aprendí a caminar en el monte, sin bastón, sin nada,... solito, tenía que tratar de encontrar el camino... No tengo escuela, sólo aprendí a leer la hora en el sistema Braille... Después que murió mi mamá, sentí mucho más la soledad: Amaneció, salí y no volví más.” (Entrevista I.1. 18 marzo 2011). Así comienza Pepe a contarnos su vida. El procede de una familia pobre de una parroquia rural de Quito. Hace unas décadas, la pobreza estaba instalada en las periferias de la ciudad, donde faltaban los servicios y fuentes de trabajo. La exclusión y la pobreza comenzaron dentro de su propia casa: “mi familia me escondía, nunca era presentado a nadie,... era un objeto

más de la casa”. Su aislamiento le hizo triste y la soledad fue su compañera durante su infancia y adolescencia. La pobreza no le permitió a su familia ni dotarle de la enseñanza escolar, ni visitar nunca un médico. Acerca de sus ingresos nos dice: “...Hay que hacer alcanzar lo que nos dan... Después de Dios y la gente que me colabora, no me ha faltado el pancito diario” (entrevista I.1.18 Marzo 2011).

Hay sin embargo, otras cosas que hacen ricas sus vidas, que les proporcionan felicidad. Tere, música invidente que toca su acordeón y canta en las calles del Centro Histórico expresa: “La música nacional es mi vida, cuando estoy enferma o triste, toco el acordeón y canto, y me olvido de las penas y estoy contenta aunque no gane nada”; Por su parte, su compañero Lucho, otro músico invidente del Centro Histórico narra: “Mi música es mi vida, después de mi madre; con esta música nací, crecí, y con ella me he de morir” (entrevista I.6.12 Mayo 2011). Para estos artistas de la calle, la música tradicional ecuatoriana es más que sus exiguos ingresos: Es su felicidad y el sentido mismo de sus vidas.

Los datos sobre la extrema pobreza en el Centro Histórico de Quito, arrojan resultados basados en las necesidades básicas insatisfechas que se ciñen a cuantificar por grupos familiares los ingresos y el acceso a los servicios básicos como agua, luz, alcantarillado, educación, salud. “El Barómetro de Quito” reconoce la imposibilidad de incluir en estas cifras a una proporción de mendigos que duermen en la calle. Este, sin embargo, no es el caso de los músicos invidentes del Centro Histórico. Tere declara: “felizmente ya tengo casita, hace poco, me dio el MIDUVI, en San Antonio de Pichincha, es lejos, pero ya tengo algo propio, ya me aprendí el camino, cojo tres carros para llegar a la casa”.

Lucho, en cambio vive en una sola habitación fría, húmeda y oscura, a pocas cuadras de la Plaza Grande. Muy cerca también se encuentra la “Asociación de ciegos de Pichincha”, que alberga a varios de ellos también músicos de la calle, como Pepe y María, que “trabajan” según sus propias palabras, en las afueras de la Iglesia San Agustín. Rosendo y Miguel, se ubican a interpretar la MTE en la esquina diagonal al Palacio de Gobierno. Rosendo, Pepe y María, pagan a su Asociación una pequeña suma de dinero por concepto de arriendo. Viven cada uno con su con su respectiva pareja, en una habitación, nos han comentado. Miguel en cambio, vive con su familia y tiene casa propia en Pueblo Unido, frente a la Cooperativa “Lucha de los pobres”, un sector pobre

del sur oriente de Quito, y desde allí, se traslada diariamente hasta La Plaza Grande, con su acordeón o su guitarra.

Consecuentemente, en las estadísticas oficiales, al igual que muchos pobres, seguramente estos artistas invidentes en condición de extrema pobreza, no constan, ya que tienen acceso a todos los servicios básicos por vivir en una zona urbana. Su propio imaginario sobre la pobreza, les hace pensar algo así como lo que nos contestó María: “ganamos lo suficiente para que no nos falte la comidita; si nos alcanza para vivir, no tenemos lujos, pero estamos bien” (I.1. 18 Marzo 2011). Es decir, el asumir “estar bien”, se resume a no tener casa, o tener una vivienda precaria en lugares marginales; a no tener acceso a los servicios de salud; a alimentarse con una sopa o un arroz al día: “comemos tres veces al día afirma María: “demañana, agüita aromática con un pancito; el almuerzo en cualquier salón, cuando tenemos, sino, una sopita en el cuartito; y en la noche también una agüita, lo que Dios nos quiera dar” (II, 18 Marzo 2011). Sobre sus trabajos anteriores, responde: “Antes vendía caramelos y alquilaba el teléfono en la puerta del Ministerio de Finanzas, pero después con la venida de los celulares, se acabó nuestro trabajo, ya nadie alquila una llamada de teléfono convencional, ya no tenemos esos puestos...la tecnología acabó con nuestros trabajos” (I.1. 18 Marzo 2011). En otras palabras, hoy carecen de un trabajo y alimentación adecuada; sobreviven cada día confiando solamente en “lo que Dios nos quiera dar”.

Sobre su educación, María responde: “Soy de Córdoba, Departamento de Nariño. En mi pueblo, estudiar hasta tercer grado era como haberse graduado de bachiller. Yo no tuve escuela. Yo me he educado en la escuela de la vida”. Está casada y vive con su esposo por más de 44 años, “el enfermó y soy yo la que tengo que buscar el sustento diario”, concluye. (I.1. 18 Marzo 2011).

Al preguntarles si tienen seguro médico, todos han contestado que no poseen, pero que se encuentran bien de salud, pese a ser adultos mayores que requieren de especial atención. Suponemos que, para las estadísticas de la pobreza, la existencia de centros públicos de salud en la ciudad, es asumida como el acceso a la salud por parte de todos los habitantes del sector; pero la realidad es que los pobres por lo general no van a un chequeo, sino que acuden a un centro médico cuando realmente tienen síntomas graves. Laura respondió: “tengo unos diez años de aportación al Seguro, pero el cura de la iglesia donde trabajaba me despidió...ahora ya nadie me da trabajo

permanente para poder afiliarme, de dónde voy a pagar el seguro voluntario que cuesta sesenta dólares mensuales, no tengo, no me alcanza, es imposible para mí”. Respecto al bono del Estado respondió: “No sé por qué no nos dan a nosotros, especialmente a nosotros... el bono; yo oí la propaganda que decía que todo discapacitado recibía, digamos como obligación el bono, pero no es así, algunos compañeros tampoco ...no reciben el bono...yo me estoy yendo a cada momento y dicen que... no saben ellos también por qué no me califican, nos llaman, nos engañan un día, otro día, y no llegamos a nada...y el agua también sale quince , dieciséis dólares, es muy alto”. (I.5. 21 Marzo 2011).

En la Asociación de Ciegos, Pepe y su esposa (otra invidente), ocupan una habitación dividida entre cocina y dormitorio, que es toda su casa. Tenía una pequeña radio grabadora y toca CD donde quería que le grabáramos la entrevista, lo intentamos con un casete antiguo pero no funcionó. No tienen equipo de sonido ni televisión, por supuesto solamente podrían escuchar. Dijeron conocerme como artista porque me han escuchado en la radio y cuando he sido invitada a su Asociación a cantar con el acompañamiento musical de todos ellos.

Sus directivos, también son no videntes, y artistas. A diferencia de los músicos de la Plaza Grande, estos no trabajan en la calle, tienen casa, familia y algún trabajo que les permite tener ingresos fijos. Uno de ellos dijo: “El Ministerio de Inclusión Social nos ha ayudado, nos acaba de dotar de equipos de amplificación y un estudio de grabaciones de última tecnología para la Asociación”. Mas pudimos comprobar en el Festival de Música Nacional que organizan anualmente, al cual fui invitada como miembro del jurado calificador, -donde por cierto, concursaron varios intérpretes no videntes de muy buena calidad- que los equipos de amplificación son de mediano alcance, suficientes para pequeños espacios como el pequeño salón de la Asociación. Dicho estudio de grabaciones se encuentra incompleto, faltan muchos implementos para poder grabar discos. Consideran que con lo que cuentan es más que suficiente. ¿Es acaso la ingenuidad de la pobreza y de la exclusión en la que se encuentran, que les hace pensar que con un poco tienen mucho?

Sus ingresos están seguramente por debajo de estándares oficiales de medición de la pobreza. Pudimos ver a Pepe y a María repartirse a mitades lo obtenido durante una mañana, y no llegaban a tres dólares cada uno. Ellos dos no tienen discos para

vender, solamente cantan con el acompañamiento de una guitarra o acordeón, a cargo de Pepe.

María acostumbra a sostener una pequeña bolsa de caramelos para vender, “vendo muy poquito pero me ayuda” (I.1 18 Marzo 2011), declara. En otra ocasión también presenciamos la división de una cantidad parecida, entre Miguel y Tere. Seguramente no fue un día bueno, pensé. “Lo que si nos ayuda es cuando nos contratan para cantar en alguna misa, especialmente en los traslados, pedimos 50 pero nos pagan 40 dólares y nos repartimos entre tres; a veces nos sale uno a la semana, a veces nada” (I.5. 21 Marzo 2011), dijo Tere, quien también obtiene un pequeño ingreso adicional por dictar clases individuales de acordeón, sus alumnos suelen ser uno o dos y asisten con irregularidad. “Lo de los discos, vendemos a dos dólares cada uno; a veces, de lunes a viernes se vende uno o dos a la semana y los sábados y domingos algo más, no es seguro”, añadió.

La Plaza Grande y sus alrededores reflejan la estructura de la ciudad toda. Tiene muchos rostros; uno de ellos es el que no se quiere ver: la pobreza y la marginalidad, síntesis de las diferencias de clase que marcan a la ciudad. Aquí, entre otra gente “residual” que también la habitan, libran diariamente sus batallas de sobrevivencia, los músicos ciegos que, acompañados de guitarras y acordeones, llenan de música tradicional los alrededores de la Plaza.

Pese a los cambios en el sistema legal del país a través de los años, estas exclusiones inauguradas desde la época colonial, subyacen vigentes en las prácticas cotidianas, tanto del Estado, como de los medios y de la ciudadanía en general. Los músicos invidentes de la Plaza Grande, son pobres, llevan consigo el estigma social de la ceguera, han podido acceder apenas a una educación elemental, son vistos como mendigos, como lo que afea la ciudad que debe “ordenarse” y por ello, debe ser “limpiada de sujetos indeseables”; pues, las élites añoran y claman por “el orden” de las ciudades.

En general, podemos afirmar que, el sector artístico popular, está conformado mayoritariamente por artistas pertenecientes a clases muy pobres, pobres y medias; por consiguiente, los más pobres, son también subalternos. Los músicos ciegos del Centro Histórico tienen a su haber la pobreza, su entrada a la tercera edad y la ceguera, todo lo cual hace más crueles y duras sus vidas. A esto se suma el aislamiento social que se

expresa en la indiferencia del Estado, de los medios y de la sociedad en general; y, el estigma del ejercicio de actividades “informales” en la calle. Todo este ‘capital social’, los hace “intérpretes subalternos de la música tradicional ecuatoriana”.

El intérprete subalterno de la MTE como sujeto político

Hemos expuesto ya su condición de exclusión y pobreza como herencia histórica colonial, situación a la que han sido condenados por el poder del Estado que ejerce esta violencia desde su indiferencia y acciones represivas. El trabajo de los intérpretes subalternos es sumamente precario, está excluido de toda ley laboral, de toda clasificación, de toda estadística. En otras palabras, no existen. “Hay que hacer alcanzar lo que nos dan...Antes yo vendía lotería”, nos dice Pepe (entrevista I.1. 18 Marzo 2011). Por su parte, sobre su trabajo con las instituciones estatales, Tere nos relata: “No he tenido trabajo todo este tiempo. Me fui al MIDUVI (Ministerio de Vivienda), a la novena, pero como colaboración. Ah... también me fui al Cuartel Vencedores, por mi nieta, los capitanes me han sabido conocer y me han mandado a llamar con mi nieta, pero también fue una colaboración...En el Consejo Provincial también hemos hecho presentaciones antes, pero nos quedaron debiendo, ya son dos años y hasta ahora no nos pagan” (entrevista I.4. 27 Dic. 2011). Estas respuestas de Tere demuestran que, para la mirada del Estado, los músicos invidentes de la calle no son trabajadores de la cultura, por tanto no merecen remuneración alguna y pueden ser objeto de explotación, sin que esto cause ningún reparo.

Ínfimas acciones estatales llegan cuando la coacción de la Policía Municipal se reactiva: Lucho nos dijo: “El Municipio nos ha hecho a un lado a nosotros. Al menos el actual Alcalde hasta nos prohibió que trabajemos en esta calle. Ya nos estaban mandando a La Marín, allí nos robaron los CDs. Mandamos un oficio al Presidente de la República y él ha ordenado que nos dejen trabajar, especialmente a los músicos no videntes” (entrevista I.4. 27 Dic. 2011).

Tere reconfirma esta actitud del Gobierno Local: “En Diciembre vino el inspector a decirme que me vaya abajo (A La Marín). Le dije: Si quiere vamos los dos, y allí, mientras yo trabajo, usted ve, para que se de cuenta que (el sitio) es malo; como ustedes tienen sueldo, no les importa del resto. Yo no tengo sueldo, ni siquiera el bono recibo; entonces me dijo: pero eso es del Presidente. (le contesté): El Presidente dio la

orden que den el bono a todos los discapacitados, pero como aquí todos hacen lo que les da la gana, entonces no nos dan el bono a nosotros. Yo se que el Alcalde dijo en la radio y en la tele que él no molesta a los no videntes, pero en cambio ustedes molestan. Y de allí me dijeron: Pero es que el Alcalde en la radio dice una cosa y donde nosotros nos ordena otra cosa. (le contesté): Yo no me he de mover de aquí porque la gente de la calle es la que me da mi ayuda” (entrevista I.4. 27 Dic. 2011).(lucha de clases) reconocimiento de su posición de pobres.

Los relatos de Lucho y Tere, evidencian la violencia estructural que ejerce el Estado sobre este grupo oprimido de la sociedad: Al afirmar Tere: “Yo no tengo sueldo, ni siquiera el bono recibo;... Yo no me he de mover de aquí porque la gente de la calle es la que me da mi ayuda” (entrevista I.4. 27 Dic. 2011), refleja la imagen del abandono de toda política social para los músicos invidentes de la calle. Tan sólo les queda la esperanza de la gente de la calle para vivir. Su reclamo por el derecho a continuar trabajando en las calles próximas a La Plaza Grande, evidencia el rol político del intérprete subalterno. Primeramente, es un posicionamiento de clase: su pertenencia a la pobreza, que debe enfrentar al Gobierno Local; un enfrentamiento de David frente a Goliat. Entra en el campo de juego donde los actores compiten. En esta vez, tres fuerzas políticas han entrado a la contienda en forma inequitativa: El Estado está aquí representado por dos espacios de poder: El Gobierno Local que manda a “limpiar la ciudad”, sacando todo lo indeseable, lo que sobra; entre los que se cuenta a los músicos invidentes; y, por otra parte, el Gobierno Nacional, con una mayor fuerza de control y poder, en este caso, de beneficencia. Del otro lado, están los músicos invidentes de La Plaza Grande: Lucho nos decía: “Mandamos un oficio al Presidente de la República y él ha ordenado que nos dejen trabajar, especialmente a los músicos no videntes” (entrevista I.4. 27 Dic. 2011). En este caso podríamos decir que han logrado anotar un punto a su favor en esta contienda.

En efecto, asumiendo el concepto de campo acuñado por Pierre Bourdieu, Gilberto Giménez Montiel sostiene que: “Los agentes y las instituciones están en lucha, con fuerzas diferentes y según las reglas constitutivas de ese espacio de juego, con el objeto de apropiarse de los beneficios (profits) específicos que se hallan en disputa dentro de ese juego” (Giménez Montiel, Gilberto, 2005: 405). En el caso de los músicos ciegos, el objeto en disputa es el pequeño espacio público que ocupan en la calle, y

dentro de él, su derecho a trabajar con lo único que poseen: su música tradicional; a ejercer sus derechos culturales, su identidad; y, a existir, junto a otros subalternos. Todos estos derechos no le son reconocidos. El Estado, Gobierno Local y Gobierno Nacional, cuenta con los medios para dominar el campo; “pero deben también contar con la resistencia de los dominados” (Giménez Montiel, Gilberto, 2005: 405).

La reacción y resistencia de los músicos invidentes, refleja no sólo su lucha por la sobrevivencia, sino también, su lucha por el espacio. Este ejercicio político de resistencia es el que les permite acceder a un pequeño sitio en la historia de la que han sido históricamente relegados: el poder se informa de la insignificante existencia de estos subalternos. El Gobierno Local decide reprimirlos, y el Poder Nacional, decide otorgarles una limosna.

El intérprete subalterno como sujeto ideológico

Pero además, estos actores culturales ejercen otro tipo de resistencia que gira en torno a la identidad, uno de cuyos elementos constituye la música tradicional. El constructo identidad- tradición- modernidad, está presente en la MTE interpretada por los músicos no videntes: La tradición se explica por ser heredera de procesos históricos de creación social, cuyo acervo ha sido preservado selectivamente, a través del tiempo. El repertorio de los músicos no videntes pertenece a la “música nacional antigua”, como la llaman. Temas muy populares del cancionero nacional creadas desde del siglo XIX, son interpretados por ellos.

Comprenden ritmos como: pasillos, danzantes, san juanitos, tonadas, pasacalles (los ritmos alegres son los preferidos del público). “cantamos para el pueblo y vivimos del pueblo” afirma Lucho (I.6. 27 Diciembre 2011), demostrando así su pertenencia al pueblo, y nos quiere decir claramente, a los pobres, porque ellos aún sin ver, saben quienes están a su lado todos los días. “Me extrañan, les hago falta, me reclaman cuando vengo a cantar en otra calle”, nos cuenta Tere. Ella sabe que son las vendedoras “informales” y sus pequeños hijos, los niños lustrabotas, los alcohólicos, quienes comparten la calle con ella, y quienes viven la música tradicional que les ofrece. Los intérpretes subalternos son quienes satisfacen las necesidades de goce cultural y libre esparcimiento de los más pobres; llenan el vacío y la desatención del Estado a estos sectores.

El constructo tradición- identidad, es ideología para los intérpretes subalternos. Cuando Lucho afirma: “cantamos para el pueblo y vivimos del pueblo” (I.6. 27 Diciembre 2011), está declarando su pertenencia ideológica al pueblo. Al decir pueblo, por supuesto, no nos referimos al conjunto de personas de una nación, pueblo o localidad, que conforma población, sino al sector ayuno de poder, que es el “mayoritario el de la sociedad, que carece de los medios de producción, o los posee en cantidad insuficiente, y es explotado en consecuencia en forma directa o indirecta, y discriminado en la distribución de los recursos” (Colombes, 2007: 135). Guha asume la relación pueblo/ Estado, como esclavo/ amo. Para Spivak, pueblo es sinónimo de subalterno.

Los textos de las canciones tradicionales que interpretan, expresan su forma de ver el mundo y la vida; su posición de clase; su identidad cultural y sus valores; de ellos y de sus compañeros de sobrevivencia de la calle: “Solito soy y no tengo/ casa, ni abrigo, ni pan./ Y sólo me entretengo/ con las migas que me dan./ Aunque yo sea huerfanito/ tengo a mi guambra querida/ por ella yo doy mi vida/ porque ella alegra mi existir”. Canción de pobres para otros pobres y todos pertenecen a la misma familia: el pueblo. En la última contienda vivida en Diciembre por parte de los intérpretes subalternos frente al Gobierno local, se ha manifestado la noción que el Estado Central tiene respecto a los músicos no videntes: son unas pobres personas que merecen recibir una migajas del Estado benéfico: permitirles sobrevivir en las calles. Esta acción “benefactora”, se manifiesta frente a la represión del Gobierno Local que los manda a sacar de sus lugares de trabajo porque “transgreden el orden de la ciudad”. Las radioemisoras que mantienen programas de música tradicional los reconocen como artistas, pero sólo en el discurso; pues, no adquieren sus discos para pasarlos; y, casi nunca los habrán entrevistado; Su indiferencia es elocuente: son parte de “la acuarela” del Centro Histórico, pero no les interesa su música marginal. Más allá de las palabras, lo que quieren decirnos es que los consideran una clase inferior que lo único que merecen es una ayuda social, más no su reconocimiento como artistas. Mientras que, los intérpretes subalternos se reconocen a sí mismos como artistas; así como también su público pobre y desvalido, que les otorga tal valor. Muy clara se muestra aquí la oposición pueblo vs. poder.

El intérprete subalterno, sujeto social desde la identidad

Patricio Guerrero sostiene que: “Todo ser humano, como todo pueblo, ha buscado siempre construirse una visión, una representación de sí mismo y de los otros, que le permita autoafirmarse mediante el control que autónomamente pueda ejercer sobre los recursos culturales que con su praxis ha sido capaz de generar.” (Guerrero Arias, 2008: 97). Al decir que se trata de representaciones de sí mismo y de los demás, involucra dos visiones: como objeto, desde la mirada del observador; y la otra, como sujeto, desde la mirada de sí mismo. Si escuchamos decir por ejemplo: “La música nacional es música de longos”, se trata de una mirada (prejuiciosa) de alguien que mira un objeto; por el contrario, decir: “me identifico con la música nacional”, es una mirada del mí mismo, desde el sujeto

Stuart Hall nos ilustra sobre las identidades y refiere que: “Aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico, con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura, en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17, 18). Es decir que las identidades se inscriben indefectiblemente dentro de las representaciones y de los discursos. “Se relacionan tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma, y nos obligan a leerla no como una reiteración incesante sino como ‘lo mismo que cambia’” (Hall, 2003: 18).

“La MTE, es sin duda, un rasgo objetivo de la identidad, una manifestación materializada de la cultura, pero además, detrás de ella conlleva un mundo de representaciones simbólicas, de percepciones, significados y sentidos, que pertenecen a la esfera subjetiva del individuo o grupo”. (Guerrero Arias, 2008: 97)



Foto 4. “Artista marginal y su público” (Fotografía tomada por Carlos Madrid 27/12/2011)
(Tere, cantando música tradicional, acompañada de su acordeón. Detrás de ella, mujeres vendedoras ambulantes. Que trabajan siempre, con el fondo sonoro de la música tradicional. Calle Sucre, entre la Iglesia de la Compañía de Jesús y el antiguo Banco Central. Quito, Centro Histórico)

Entonces, en acuerdo con la reflexión de Hall, podemos decir que, el discurso: “me identifico con la música tradicional”; o vista desde afuera: “la música tradicional es ‘su’ música”, estas afirmaciones de identidad se inscriben en la historia, en las representaciones y en el discurso: En la historia porque se remite a la música de los siglos XIX y XX. En el discurso, en cuanto las afirmaciones desde el yo y desde el otro. En las representaciones, porque tiene una carga de significados simbólicos y de sentido.

Durante la observación participante pudimos constatar muy claramente estos asertos de Stuart Hall. Por ejemplo, mientras Tere cantaba: “Soy caminante, soy peregrino/ cojo el camino, me voy de aquí,/ pero no llores madre querida, que mi destino es andar así...”, un hombre del público llora al contarnos que se acuerda de cuando llegó a Quito hace más de cuarenta años: “Vine huido de la hacienda donde me criaron mis padres en Chimborazo, había todavía el tiempo de esclavitud...Habían dos terminales (en Quito): uno en Santo Domingo y otro en la 24 de Mayo, ahí llegué sin conocer a nadie,... qué triste que es la vida, dormía en las veredas...” (I.6. 27

Diciembre 2011). Letras de pasillos que hablan del amor idealizado o frustrado; tonadas, san juanitos, que narran el desarraigo, pasacalles que cantan a la patria chica, a la tierra que dejaron hace tiempo y que añoran, etc., son interpretados por los intérpretes no videntes del Centro Histórico, despertando con ello múltiples subjetividades.

El carácter identitario de la MTE se manifiesta históricamente, esto lo damos por hecho innegable. El discurso de identificación con la MTE desde los propios intérpretes subalternos y de las personas que los escuchan, igualmente, lo encontramos reiterativamente manifestado a lo largo de sus declaraciones (por cierto, en todas las entrevistas realizadas, no encontramos declaración alguna en contra de la MTE: todos los entrevistados dijeron que les gusta). Las representaciones, como otro carácter identitario en el que se inscribe la MTE, se expresa en torno a complejas interrelaciones dialécticas que marcan fronteras, espacios, pertenencias, diferencias, como cuando una persona del público llora al escuchar. “soy caminante, soy peregrino/ cojo el camino, me voy de aquí..., esta canción y su texto, fue un activador inmediato de su memoria sobre el desarraigo y su condición de pobreza y esclavitud en la hacienda, como lo expresé. Estas tres características de la identidad que se manifiestan en la MTE, de acuerdo con Stuart Hall, de acuerdo con sus mismas palabras ya citadas, nos obligan a leerla “no como una reiteración incesante sino como ‘lo mismo que cambia”, cambia especialmente en las resignificaciones simbólicas y los sentidos que le dan quienes la interpretan y escuchan.

La música tradicional es fundamental, por tanto, en los procesos de reconocimiento, reafirmación, y construcción de las diversas identidades que conforman el compendio “identidad nacional”. Para los músicos ciegos, la música tradicional es, en primer lugar, más que una representación de ellos mismos, una herramienta con la cual pueden contar su realidad y construir, por tanto, su identidad. El investigador refiere a Pablo Vila, para quien la identidad es el resultado de interpelaciones, dentro de las cuales, “la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente diversos elementos que las personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales” (En: Godoy Aguirre, 2012: 141). Las representaciones de los músicos no videntes, así como para quienes la escuchan, nos remiten siempre a las diferencias de clase. Su condición de pobreza y marginalidad los determina como pertenecientes a clases inferiores dentro de la estructura social de la ciudad.

Acerca de la mirada que estos intérpretes subalternos tienen sobre sí mismos, hemos dicho que se saben pobres, pero también están claros acerca del capital que tienen en su arte. Eso les permite sobrevivir. Aún cantando en la calle y vendiendo escasos discos, se miran a sí mismos como artistas profesionales. “Yo no pido limosna, yo vendo mi voz y mis caramelos” dice María (I.1. 18 Marzo 2011). “Salimos a trabajar todos los días...A veces nos unimos a trabajar con otros artistas que son videntes, especialmente cuando nos contratan para traslados (funerales), misas de Niño (Dios) o cumpleaños”, afirma Tere (I.6. 12 Mayo 2012).

Nos cuenta Tere, que alguna vez que le habían robado su casa, El Prefecto Provincial se había enterado y le llamó a su despacho. Allí dio orden para que le otorguen contratos pagados para presentaciones artísticas, en los cuales ella incluyó a sus compañeros. Esto duró pocos meses debido a las tantas dificultades de papeles que le pedían para los pagos, algunos pendientes de pago todavía. Después, nos cuenta que, para la inauguración de las casas fue el Prefecto y le dijo que tenía unos proyectos para los músicos no videntes, que dio instrucciones a su secretario, pero que hasta ahora no le han llamado. En este caso, Tere nos está hablando de sus contrataciones como artista profesional con el Estado, aunque todo haya quedado en buenas intenciones. (I.5. 21 Marzo 2011).

Los discos que venden constituyen otra confirmación de su posición social como artistas, algunas de sus portadas dicen: “Fundación de músicos ciegos de la calle. Música Nacional Instrumental, Volumen 4”; otro dice: “Los astros del Ecuador. Música instrumental del sentimiento. Pasillos, vales, yaravíes, Volumen 2”; “Bailando y gozando con el Grupo Ciclón Andino. Volumen 2. Para todo evento social y religioso”, etc. Todos los discos llevan en sus portadas sus fotografías, y un solo color determinado, siempre diferente; así, cuando hemos estado manteniendo las entrevistas en la calle y alguien se acerca a preguntar por los discos, me han pedido que les ayude a ver cuántos discos celestes están sobre su acordeón, cuántos amarillos, cuántos rosados, etc.

Otro elemento más que los posiciona como artistas, es su mirada sobre mí, en calidad de artista intérprete de música tradicional. Me consideran su colega y compañera. En algún momento, durante las entrevistas, Lucho, me preguntó en la calle si yo tenía un nuevo disco, le dije que no había podido grabar últimamente, ante lo cual

me contestó que grabara con ellos, que ellos me pueden ayudar, “no se necesita mayor cantidad de dinero, sólo buena voluntad, podemos ensayar, a ver...¿por qué tonalidad canta “Las tres Marías?” me dijo tomando su guitarra; por la menor le respondí, y en ese momento comenzaron a tocar con María en el acordeón, y cantamos los tres en la calle.

La gente que los escucha con admiración, reconociendo su valor como artistas, y que se siente identificada en sus canciones, es, casi en su totalidad, también pobre y marginal; las fotografías que se insertan en este trabajo, son una constancia visual de ello. Al preguntarle sobre su vivienda a un hombre que escuchaba con sus ojos llenos de lágrimas la música de los no videntes, nos respondió: “Para hablar la verdad= yo duermo en la calle... Por ejemplo, ayer no comí, hoy tampoco como nada, como no tengo plata. Al preguntarle sobre qué le dice la MTE, respondió: “Claro. ¿No ve que estoy llorando? (G.8.25 Junio 2011).

Las personas subalternas que les escuchan, obviamente expresan su admiración y reconocimiento como artistas, a estos intérpretes de la música tradicional. De igual manera, otras personas en la calle, así como funcionarios entrevistados, han manifestado también su reconocimiento como artistas. Nuevamente me reservo el discurso del Estado que en el caso presente, queda solamente en eso: en el discurso; pues, las declaraciones de Tere demuestran la actitud de funcionarios estatales que les explotan al llamarles a eventos institucionales para que canten sin pagarles un centavo.

Al preguntarle a una señora que vende discos piratas en uno de esos sitios, contestó: “La música tradicional es la más linda del mundo, es lo mejor que existe para nosotros, la gente me agradece porque pasa escuchando esta linda música, lloran, entran a comprar. Es lo que más vendo” (entrevista público) Y agregó: “El Municipio no me deja ya colocar el parlante hacia afuera, y la gente me pide que lo haga porque yo le pongo alegría a esta parte con nuestra linda música Quienes más compran son los mayores, la gente adulta” (entrevista G.6). La entrevistada afirma con absoluta certeza el discurso que se escucha en los medios al referirse a la música nacional como “la música más linda del mundo”. Por otro lado asegura ponerle alegría al Centro Histórico con la MTE; y, por último, manifiesta su enojo con el Gobierno Local al impedirle que su parlante esté hacia afuera, es decir, le prohíben escuchar bien y hacer que se escuche lo que es para ella “lo mejor del mundo”.



Foto 5. “La alegría del pobre” (Fotografía tomada por Carlos Madrid. 27 de Dic. 2011)
(Un hombre de apariencia pobre, canta y baila escuchando la música interpretada por Tere. Para él, es su artista, es su goce estético, es lo que le da alegría)

En otro sitio igual, quien atendía era un chico de unos veinte años, quien afirmó: “La música tradicional no se puede perder porque es nuestra. A mí sí me gusta, sobre todo escucharla porque sus letras me hacen pensar en lo que somos. Es lo que más se vende y quienes compran son mayores, familias que envían la música tradicional a España” (entrevista G.5). Este joven tiene la absoluta certeza de que “la música tradicional no se puede perder porque es nuestra”, si no fuera nuestra, no importa que se pierda, pero ésta no. Por otro lado podemos observar que, siendo un joven gusta de esta música antigua que “le hace pensar en lo que somos”; es decir, en la identidad. Sería tan importante que este joven pudiera reflexionar en lo dicho por Hall: en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (Hall, 2003: 17, 18). Al decir que esta música compran para enviar a España, nos está hablando de la translocalidad de la MTE: personas que se identifican con ella, necesitan escuchar su música para seguir construyendo su identidad en torno a ella. Al igual que otros vendedores de discos del Centro Histórico, nos han respondido que la música nacional antigua se vende bastante en relación con otros géneros musicales.

La música tradicional ecuatoriana, es la única herramienta con la que cuentan los músicos subalternos del Centro Histórico para sobrevivir y expresar su vida, para proporcionar goce estético a otros subalternos. Es su manera de ser modernos, con la tradición como bandera de resistencia para su lucha diaria. Tomando prestadas las palabras de del filósofo Marshall Berman, diríamos: levantarse todos los días y luchar luchando.

CAPÍTULO IV LA INDUSTRIA CULTURAL MARGINAL DE LA MÚSICA TRADICIONAL

Elementos de la música tradicional marginal

Sus textos

En el presente Capítulo, realizamos primeramente un análisis de algunos textos de las canciones que interpretan los músicos subalternos, con el fin de acercarnos a una comprensión de los elementos que hacen marginal a la música tradicional; sus formatos y estilos son analizados comparativamente con los tradicionales que existieron y permanecen todavía en las prácticas de la MTE; se analizarán también el performance, escenarios y su formas de contrataciones. Complementa la comprensión de la categoría de estudio, un análisis de la producción de sus discos, en torno a su posición de clase y sus luchas de sobrevivencia. El colocarla frente a la industria cultural contemporánea, reconfirma una vez más la marginalidad de los intérpretes y de la música que es interpretada por ellos.

¿Qué elementos hacen marginal a la MTE?. ¿En qué consiste la industria cultural marginal?.

Al preguntarle a Pepe acerca de una canción que sea muy significativa para él, nos respondió cantando acompañado por su guitarra, así:

“Entre las sombras vegetando vivo/
sin que una luz ante mis ojos radie/
e indiferente mi existir maldigo/
sin creer en nada y sin amar a nadie/

Si hasta la esperanza está perdida/
me río de las iras de mi suerte/
¡qué carnaval más necio el de la vida!/
¡qué consuelo más dulce el de la muerte!.

Ya sin amores y con la fe extinguida/
Me río de las iras de mi suerte/
no tiene objeto para mí la vida/
si el corazón se anticipó a la muerte.

Pasillo “Carnaval de la vida”, letra de Antonio Plaza, mexicano (1833. 1882), musicalizado por Mercedes Silva en 1950.

Esta canción que encierra la desidia, abandono, desgano de vivir; fue antes que cantada, narrada profundamente por Pepe. Canción de ciego, llena de verdad desnuda: “Para mi

esta canción es como si fuera hubiera sido sacada de mi propia vida porque...al ser ciego..."sin que una luz ante mis ojos radie". Porque ante mis ojos no irradia ninguna luz, los ojos son como algo muerto" (I.1. 18 de Marzo 2011). La relaciona directamente con su estigma de la ceguera, que lo marcó para siempre en el dolor, la exclusión, la soledad y la pobreza.

Hemos sacado de sus discos, unas cuantas canciones, con el fin de analizar el contenido de sus letras en relación con sus condiciones de vida y sus representaciones simbólicas.

"En vida" (tonada)

En vida hubiera querido/
en vida que me quisieras/
de muerto ya para que//
¡ay todo se ha de acabar!/
Si acaso fui molesto/
con quienes más he querido/
el día que yo me muera/
se acaba tanta molestia/
cuando me llegue el destino/
de partir ya de este mundo/
a nadie molestaré/
a nadie mendigaré/
¡Ay todo se ha de acabar!

Hablado: "Todo se ha de acabar. Ahora en vida nomás molesto a todos, ya todo se ha de acabar".

Cuando tu vayas cholita/
al cementerio querido/
y me halles en una tumba/
no vengas por mí a llorar/
de muerto ya para qué/

Hablado: "Para qué tus ramitos de flores, para qué un gran mausoleo, si ya no te observaré, No te agradeceré por eso, ya no te agradecerán mis restos. En vida te diré un gracias, aunque sea un vaso de agua."

Esta canción creada y grabada hace más de cincuenta años ha sido reformulada en ritmo de tecno paseito por parte de un cantante de tecno cumbia, y ha tenido gran éxito comercial, pero sobretodo, ha logrado entrar e instalarse en el gusto popular. Hemos podido constatar que, en las fiestas, es infaltable y es coreada por todos; se ha convertido en un himno popular. Cuando hemos preguntado indistintamente a las personas por el tema, contestan frases como: "es que es la verdad". Efectivamente se trata de una reflexión sobre la vida y la muerte. Muchas veces hemos escuchado el adagio: "En vida nomás molesto, muriendo se ha de acabar". Pero para el intérprete

subalterno, significa mucho más: cantada desde adentro, desde sus condiciones de pobreza y marginalidad, resulta ser un grito de verdad, su realidad cantada; su parte hablada manifiesta con mayor claridad la apropiación absoluta del tema a su vida y la reafirmación de su condición social; así como de la anticipación de su despedida: “en vida nomás molesto a todos,... ya todo se ha de acabar”.

“Panteón generoso” (tonada) Cantada a dúo: Pepe y María

Panteón generoso préstame una tumba/
préstame una tumba para descansar//
no llores mi vida, no debes llorar/
que el ser más querido se muere o se va//.
Mañana, mañana me embarco en el tren/
me voy de mi tierra para no volver//
no llores mi vida, no debes llorar/
que el ser más querido se muere o se va//.
Me tocan clarines, me tocan cornetas/
preciso me llaman para mi cuartel//
no llores mi vida, no debes llorar/
que el ser más querido se muere o se va//.
Si voy a la guerra y no puedo volver/
Quizás en la tumba me vengas a ver//
No llores mi vida, no debes llorar/
Que el ser más querido, se muere o se va//.

Esta canción es una de las favoritas del público, y cuando la cantan, la gente canta con ellos. El estribillo es también un proverbio popular pronunciado siempre: “el ser más querido se muere o se va”.

Todos los otros versos, implican la representación simbólica del desarraigo; de la partida al cuartel, (hecho de mucha importancia, especialmente en los sectores campesinos de la Sierra); de la migración (una llaga social consecuencia de los malos gobiernos, y que ha marcado fuertemente a la sociedad ecuatoriana); y de la muerte, como algo inevitable. Es decir, los traumas sociales representados en la música tradicional.

“Triste vida” (tonada) (Dúo Pepe y María)

¿Cuál será mi triste vida, cuál será mi mala suerte?//
¿Si así seguiré sufriendo hasta que venga la muerte?//
Feliz el que tiene padres, que de ellos vive gozando//
Yo como no tengo a nadie, lamentando voy pasando//
Hablado: ¿Cuál será mi triste vida?.
Si yo tuviera dinero, otro gallo me cantara//

No tocara esta guitarra, a otra cosa me ocupara//
Cuando uno puede servirles, todos le darán la mano//
Pero cuando uno está enfermo, no hay amigos, no hay hermanos//

Comienza la canción con la gran interrogación que el intérprete le hace al destino; y, por las condiciones en las que sobrevive, también al Estado, a la sociedad: “¿Cuál será mi triste vida, cuál será mi mala suerte, si así seguiré sufriendo hasta que venga la muerte? El texto que sigue habla de la orfandad y el desamparo social: “Yo como no tengo a nadie, lamentando voy pasando”. En la parte que dice: “Cuando uno puede servirles, todos le darán la mano// pero cuando uno está enfermo, no hay amigos, no hay hermanos”, igualmente, es un adagio popular que manifiesta la indiferencia social, la falta de solidaridad. Finalmente, la parte que dice: Si yo tuviera dinero, otro gallo me cantara// no tocara esta guitarra, a otra cosa me ocupara//, expresa que lo único que tienen para sobrevivir es la música tradicional.

“Solito” (Tonada) (Dúo Pepe y María)

Solito soy y no tengo// casa, ni abrigo, ni pan//. //
Y sólo me entretengo// con las migas que me dan//.
Hablado: Ahora ni siquiera las migas en la Chile no puedo recoger.
Aunque yo sea huerfanito// tengo a mi guambra querida
Por ella yo doy mi vida, porque me alegra mi existir//.

Esta canción continúa hablando del desamparo y la orfandad; y, como hemos dicho, se extiende simbólicamente a la orfandad social. En la parte hablada, Pepe dice: “Ahora ni siquiera las migas en la Chile puedo recoger”, reflejan desgarradoramente, sus propias vidas; su trabajo cotidiano está en la calle Chile donde muchas veces el gobierno ejerce su poder represor y los manda a desalojar. Esta declaración evidencia, nuevamente, la apropiación e internalización total de la canción que está encarnada en los intérpretes subalternos.

“El mendigo”: (Canta Tere, acompañada por su acordeón)

¡Señor! yo te imploro, ferviente y rendido,
A ti que eres padre de la humanidad,
Para mis delitos generoso olvido
Y para mis penas más conformidad.

Cruzo por la vida siempre meditando
¿por qué todos gozan mientras sufro yo?
Mientras todos pasan riendo y cantando

Yo pido limosna por amor de Dios.
Vivo triste y solo por los arrabales
No tengo más casa que un triste portal,
Más llorar no puedo ni mis grandes males,
¡Señor ya no puedo qué horrible es mi mal!

Sin padre ni madre, ni amigos ni hermanos,
Devoro en silencio mi propio dolor,
Y siempre que al cielo levanto las manos,
Pidiendo consuelo me lleno de horror.

De igual manera, esta canción es muy solicitada por la audiencia en la calle. Su propio título les define como lo residual y olvidado. La exclusión y las diferencias de clase se manifiestan en la pregunta: ¿Por qué todos gozan mientras sufro yo?; y los versos: “mientras todos pasan riendo y cantando, yo pido limosna por amor de Dios”, son la confirmación de las desigualdades sociales. Su pobreza y marginalidad se ratifican una vez más en el texto: “Vivo triste y solo por los arrabales, no tengo más casa que un triste portal”. Y otra vez, el desamparo social representado en: “Sin padre ni madre, ni amigos ni hermanos, devoro en silencio mi propio dolor”.

El cancionero nacional popular contiene muchos textos de este tipo. Canciones creadas por subalternos para subalternos; es decir, evidencia la cadena histórica de distribución social inequitativa de los recursos, que se ha enlazado cíclicamente en el tiempo, y hace que se repita incesantemente una realidad, que es representada en la música tradicional marginal, y en un espacio geográfico que puede ser cualquier lugar del mundo; en este caso, se trata de una realidad manifiesta en La Plaza Grande de Quito y sus calles próximas. En ellas, relatan sus tristezas, su marginalidad y su pobreza. Para las personas que escuchan y se identifican con esta música, son motivadoras de la memoria, les trae recuerdos de sus padres, de su tierra, de otros tiempos; en cambio, para los intérpretes subalternos de la MTE, son sus relatos. Ellos viven la música tradicional, ellos son esta música tradicional marginal.

El hecho de que los intérpretes subalternos cantan desde abajo, desde la marginalidad, nos confirma una vez más, que la música tradicional ecuatoriana está atravesada por las diferencias de clase. Ellos pertenecen a clases pobres, lumpen proletariado para la teoría marxista, o under ground, como los denominan Philippe Bourgois o Loïc Wacquant. Seres aislados de la sociedad y del Estado, ausentes en toda planificación y estadística, carentes de reconocimiento alguno; y que, sin embargo,

satisfacen los derechos culturales de los más pobres, y cumplen un rol identitario que le da a Quito una marca única.

Formato instrumental y estilos. Análisis comparado

A partir de los primeros años del siglo anterior, se establecieron formatos de acompañamiento, cuando empezaban a grabarse los primeros discos. En un primer momento, los músicos y compositores académicos formados en la música desde la tradición colonial occidental, fueron quienes se encontraron investidos de la autoridad para “elaborar directrices teóricas dominadas por el fundamento nacionalista”; pero, contrariamente, son las formas populares del Pasillo y los demás ritmos, las que dan testimonio del mayor componente de “la música nacional” (Mullo, 2009: 33).

Los formatos y estéticas de la música nacional, estaban marcados por la época de mayor florecimiento del Pasillo, especialmente, pero también de otros géneros mestizos como el Pasacalle y el albazo, y otros ritmos originarios de los pueblos indios como el san juanito, el yaraví, la tonada, entre otros. El acompañamiento ha estado conformado básicamente por guitarras, instrumentos de viento, como rondadores, flautas, pingullos; violines, trompetas y piano, como las del Conjunto de Luis Aníbal Granja; el conjunto de acompañamiento de Carlota Jaramillo; el del Pollo Ortiz; del Dúo Benítez Valencia; del Dúo Ecuador; etc., etc. grabaciones que siguen difundiendo en los programas de radio hasta la actualidad, y cuyos estilos tienen continuidad al margen de las nuevas reformulaciones y propuestas contemporáneas.

Efectivamente, el Pasillo, constituye la mayor sustancia de la “música nacional”, no sólo por su gran cantidad de hermosas composiciones, sino por lo que Juan Mullo destaca: el haber logrado encarnarse socialmente en el pueblo, debido a la incorporación de elementos del sistema pentafónico propios de varios ritmos andinos como el yaraví, a lo que se llamó: “indigenización del pasillo”. Pensamos que también, a más de los sonidos, se encarnaron sus textos que se mantienen en la memoria y en la cotidianeidad de la gran mayoría de la población como verdaderos himnos populares.

A este respecto, el músico Julio Andrade, nos da su comentario. Este músico tiene como uno de sus capitales académico culturales el conocimiento, el amor y la práctica de la música tradicional ecuatoriana en guitarra, al estilo de Segundo Guña o del Pollo Ortiz, tanto en marcación o acompañamiento como en melodía (que ahora se

hace en requinto), nos ha comentado que tiene varios jóvenes alumnos que le han solicitado expresamente la enseñanza de la música tradicional ecuatoriana “como antes se tocaba”, inclusive chicos integrantes de bandas de rock o hip hop. (Entrevista G.3).

Conocemos en varias provincias a maestros populares que también enseñan la música tradicional ecuatoriana en esos estilos. Esto demuestra que esta peculiaridad de la música tradicional no ha desaparecido; que continuará presente en el tiempo, ya que los jóvenes están interesados en aprenderla; por ello es que, debe ser registrada, protegida y promovida cuanto antes, ya que constituye un patrimonio cultural invaluable.

Los formatos de acompañamiento popular de la MTE que están vigentes son: El estilo trío, conformado por guitarras y la línea melódica a cargo del requinto. Este último instrumento tradicional propio de la música popular mexicana y caribeña, fue adoptado en Ecuador por influencia de famosos tríos como “Los Panchos” de México, hace pocas décadas. “Este estilo es aplicado casi verticalmente a la música nacional con una técnica requintística virtuosa...El requinto favorece a la voz popular romántica, al canto. Aquí persiste la acción de escuchar el texto y la poesía, mientras que la guitarra tradicional favorece la acción del baile, la danza” (Mullo, 2009: 41). En segundo lugar, también está vigente el acompañamiento de conjuntos de mayor formato, donde se incluyen otros instrumentos como teclado, trompetas y percusión. También se debe enunciar otro estilo que casi está desapareciendo, es el de las estudiantinas conformadas por guitarras, bandolines, bandurrias, rondadores, como el caso de la Estudiantina Quito, cuyos músicos integrantes están presentes todavía, entre nosotros. Existen también los denominados ensambles de guitarras y requintos unidos a voces cantantes. Las rondallas, son conjuntos integrados por guitarras y voces, que también son muy escasas.

En base a nuestra experiencia y trabajo con todos estos tipos de agrupaciones musicales, podemos afirmar que, estos son los formatos que conservan el estilo de “la época de oro de la música nacional”, como se la denomina en el medio artístico y de los medios de comunicación. Estos estilos de acompañamiento y de interpretación vocal que fueron conformados y establecidos durante la época de mayor florecimiento de la MTE, permanecen en el imaginario popular, de los medios y del Estado, como si fuera

“el deber ser” de la música tradicional; “el estilo propio”; “el de a veras”; “el estilo autóctono”. Así lo expresan los gustos musicales de la gente que se identifica con ella.

Inclusive personas extranjeras que escuchan la MTE, distinguen las diferencias entre las grabaciones tradicionales donde predominan las guitarras, requinto, acordeón, violines, arpa, voces, ejecutadas con el “sabor” característico tradicional, comparándolas con las nuevas propuestas “estilizadas” o contemporáneas que sobre la misma música se la hace. A manera de ejemplo citamos el caso de un extranjero que, escuchando un programa de radio que transmite la MTE observaba que, sobre el pasillo “El aguacate” cantado por Juan Fernando Velasco y el pasillo “El alma en los labios” o “Pasional” interpretado por Alexandra Cabanilla, no pudo distinguir si los artistas y las canciones eran mexicanas o colombianas, y no imaginó que eran ecuatorianas; decía no sentir lo ecuatoriano allí.

Efectivamente, en la actualidad, podemos observar que, ha emergido un estilo totalmente diferente en el canto de la MTE, por parte de jóvenes artistas; y que, además, con la tecnología electrónica, se han incorporado otros instrumentos a la misma música tradicional que se produce ahora, como el piano electrónico, batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, etc., que definitivamente le otorgan otra sonoridad a la música tradicional, inclinada hacia un género más cercano a la balada pop internacional.

En uno de los programas radiales de música nacional que se escucha con frecuencia, el conductor comentaba sobre las llamadas telefónicas de la audiencia al expresar su rechazo a las nuevas propuestas de muy buena calidad que se vienen produciendo, de música tradicional, interpretadas por artistas jóvenes. Es como si la gente que gusta de la música tradicional no acepta cambios al formato al que está acostumbrada a escuchar. Para una mejor comprensión, quizá resulte útil pensar analógicamente, en cualquier obra de Mozart: los europeos van a querer escucharla siempre, tal cual fue creada. De la misma manera, la audiencia ecuatoriana quiere escuchar su música tradicional con el mismo formato y estilo que ha escuchado siempre. Este es el que está grabado en su memoria e internalizado en su cuerpo. De ahí se explica el gusto popular por la MTE, interpretado al estilo y el formato tradicionales.

Los músicos no videntes del Centro Histórico son herederos y continuadores de estos estilos y saberes de la música tradicional. Una manera de caracterizar a la música interpretada por los músicos no videntes del Centro Histórico sería, señalando tres

elementos a destacar: a) el acompañamiento musical de acordeones y guitarras, a lo cual, ocasionalmente incorporan el huero; es decir, conservan el formato de acompañamiento tradicional. b) la forma de cantar de los intérpretes subalternos, es también el tradicional que se escuchaba hace décadas, y que la gente grabó en su memoria; se identifican con ello y añoran; realmente ya muy pocos artistas lo conservan. Mas los intérpretes no videntes de la calle, tienen un añadido a su capital sonoro: No cantan o tocan la MTE porque les contratan, sino porque es su propia vida, como ellos mismos lo han manifestado repetidamente; por ello la profundidad de su interpretación. Su voz es la de un lamento, al estilo indígena andino, alargado en sus vocales, cantada desde adentro, cada frase es una declaración de verdad, de sentimientos generalmente tristes, que hablan de su condición social y cultural subalterna. c) La ejecución en vivo, sin equipos, sin más formalidad que la calle, y en condiciones de pobreza, carentes de todo elemento requerido para una presentación artística, tiene una riqueza de contenido que conmueve hasta remover ese conflicto de identidad que subyace en la sociedad mestiza ecuatoriana.

Estos intérpretes subalternos nos interpelan sobre nuestra historia, nuestros prejuicios coloniales y las diferencias de clase. Convierten de esta manera a la música tradicional ecuatoriana en transgresora de un orden establecido, de una cultura elitista que excluye a “los otros”. En los grandes shows que se realizan en los teatros y plazas de la ciudad, la música tradicional es un performance, un teatro; en tanto que, para los subalternos, la MTE es el relato desgarrador de sus propias vidas.

Deseamos referir una nota de campo de una mañana fría y con llovizna leve, en que los encontramos en la calle de la Iglesia San Agustín tocando y cantando. Se había incorporado a cantar otro subalterno, un vendedor ambulante, con algún problema de falta de su visión, pero que no padecía de ceguera total (Fotografía No 3). Cantaban algo estremecedor: El yaraví “Puñales” de Ulpiano Benítez: “Mi vida es cual hoja seca que va rodando en el mundo/ no tiene ningún consuelo, no tiene ningún halago/ por eso cuando me quejo mi alma padece llorando, mi alma se alegra cantando/ cantando mis pocas dichas, llorando mis desventuras./ Camino sin rumbo cierto, sufriendo esta cruel herida/ y al fin me ha de dar la muerte lo que me niega la vida/ y remata la canción con una afirmación de su condición: Qué mala suerte tiene los pobres/ que hasta los perros le andan mordiendo/ así es la vida guambrita/ ir por el mundo, bonita/ siempre

sufriendo”. Cuando nos acercamos a saludarlos, nos dijo el “artista invitado”: “No he vendido ni un solo corta uñas en el día, así que me siento mejor cantando”. Canción subalterna vivida por subalternos.

Ese registro sonoro que se quedó internalizado, grabado en la memoria de tantas y tantas personas que vivieron “la época de oro de la música nacional”, como se la conoce, se escucha todos los días en las calles próximas a La Plaza Grande. En primer lugar, en los puestos de venta de discos piratas cercanos a la Plaza, sitios especializados en la venta de la “música nacional antigua”; y, en segundo lugar, en plena vigencia, presentada en vivo, a flor de piel, donde suena la música tradicional interpretada cotidianamente por parte de los intérpretes subalternos de la MTE; escuchada y valorada especialmente por la gente más pobre, la que no tiene acceso a las grandes programaciones de música tradicional que realizan instituciones privadas y públicas; música desvalorizada e invisibilizada por el Estado y los medios.

“Son unos maestrosos” comentaban dos jóvenes residentes del Centro Histórico que se sentaron en la vereda para poder escuchar con mucha admiración una interpretación musical por parte de los músicos ciegos. “Yo voy muchas veces a aprender de ellos los rasgados en las guitarras, porque no encuentro donde más hacerlo”, confesaba un músico académico estudioso de la música tradicional (entrevista G.3). Este estilo instrumental tradicional es expresión profunda de las condiciones de subalternidad, de pobreza y de exclusión en la que se desenvuelven los intérpretes subalternos, el cual, sumado a su forma de lamento andino de interpretación, los hace únicos. Esta especificidad no solamente se refiere a que unos pobres no videntes canten todos los días en la Plaza Grande, sino por la calidad estética que le otorgan a la música tradicional.

Formas de presentación (Performance) y escenarios

Reiteramos que, el único lugar de expresión que les queda a los músicos invidentes del Centro Histórico es la calle, lugar donde interpretan en vivo la música tradicional ecuatoriana, para poder obtener escasos ingresos para su sobrevivencia. Hemos podido percibir la emoción de la gente que escucha la música tradicional interpretada por los intérpretes subalternos no videntes. Las diferencias están en que ellos no están en un escenario de un teatro sino en la calle; no visten de gala sino muy pobremente; no hay

luces y reflectores más que la luz del día; generalmente, debido a los prejuicios sociales, la gente se reprime de aplaudir aunque le guste mucho lo que escucha. No hay filmaciones ni fotografías para los medios; no hay autógrafos. ¿Cómo iba a haber algún trato especial para ellos si son subalternos, si no tienen voz en la sociedad, si están desprovistos de un lugar donde hacerse escuchar, si carecen de un lugar de enunciación? Sólo tienen la calle y otros subalternos que los escuchan. La permanente presencia sonora de la MTE en el Centro Histórico, a través de los sitios de discos piratas que colocan sus parlantes al público, y su ejecución en vivo por parte de los músicos no videntes, significa que la MTE continúa vigente y que, estas personas se han convertido en custodias de este patrimonio cultural. Este hecho es desconocido por el Estado que debe proteger y promover este bien cultural.

En cuanto a las formas de vestir y dado que, el pasillo en sus primeros momentos, fue fundamentalmente presentado en performance con acompañamiento de piano, y/o guitarras en los grandes salones, a la imagen de las cortes europeas, implicaba que sus artífices vistieran de gala para sus presentaciones. Esta forma de presentar al pasillo, permaneció como una norma en los sectores sociales altos y medios que iban emergiendo con el mestizaje. Como sabemos, al pasillo se fueron sumando otros ritmos mestizos de origen indio, todo lo cual conformaba parte del repertorio a presentarse, con la misma elegancia. Esta manera de concebir la presentación de los artistas de la MTE ha pervivido hasta la actualidad. Es común el ver a los artistas elegantemente vestidos en los escenarios.

Queremos intentar, brevemente, interpretar esta norma no escrita de vestir de tal o cual forma en los escenarios, haciendo una comparación con otros artistas y otros géneros musicales. Los artistas de salsa por ejemplo, acostumbran vestir con traje formal, algunos de ellos con sombrero, como lo hemos visto en las películas de gansters italianos, o de los propios salseros latinos. Recordemos a los cantantes de tango que también vestían con ropa muy elegante y sombrero, como el caso de Carlos Gardel; quienes interpretan tangos, continúan manteniendo esa formalidad en el vestir; igualmente podemos decir de los baladistas y orquestas del mundo.

Esto se diferencia radicalmente con los performances que presentan los rockeros, los hip hoperos y otras culturas urbanas: éstas representan al joven pobre, de la calle, que por lo general denuncia realidades sociales de injusticias y desigualdades, de

pobreza y exclusiones. Por consiguiente, en este caso, las formas de vestir usadas para los distintos performances artísticos, van de la mano con los géneros musicales. No concebimos a un hip hopero presentándose en el escenario vestido de frac, como tampoco concebimos un muchacho de camiseta grande, pantalones jean flojos, zapatos deportivos y gorra, cantando pasillos en el Teatro Sucre.

Cuando un artista de música tradicional ecuatoriana no lleva traje formal, no puede presentarse, y esta norma es aceptada por todos, y se cumple; cuando alguna vez alguien ha salido al escenario “indebidamente” vestido, ha sido muy criticado tanto por parte de los organizadores del espectáculo, como también por la audiencia. Esto no puede darse, son las reglas. Permanece por tanto, vigente, la formalidad de los artistas en el escenario; y su estructura musical, tanto en el acompañamiento instrumental como en los estilos de cantar.

En contraposición a estos estilos de vestir en el escenario, los intérpretes subalternos de la MTE, al no representar a ningún personaje más que a ellos mismos; al no tener más escenario que la calle; al no tener otro público más que los pobres que los admiran, no necesitan vestir de otra forma como no sea la de ellos mismos: gente pobre que posee ropa empobrecida como ellos; sus cuerpos y vestido hablan de su condición social y cultural. No hay apariencias ni reglas.

Formas de contratación

Las formas de contratación de los intérpretes subalternos de la MTE, está determinada por la visión que de ellos tienen el Estado y la sociedad. Algunas instituciones estatales, los reconocen como artistas, pero no les dan contratos porque aducen que no tienen papeles, y por lo tanto los excluyen de toda participación. Otras instituciones los “mandan a llamar” para que interpreten música en ciertas celebraciones institucionales, pero son sólo “colaboraciones”; es decir que no les pagan nada. Para la mirada de estas instituciones, los intérpretes subalternos no son artistas, no son trabajadores del arte; por lo tanto no merecen remuneración alguna. Más bien, ocasionalmente son contratados por familias que requieren de la MTE, necesaria en distintos actos religiosos, especialmente. En estos casos, las personas que les contratan, les otorgan un valor artístico, les pagan, por lo general \$40,00 para dividirse entre tres músicos no videntes. (I.6. 15 de Mayo 2011).

En cuanto a las Instituciones Estatales encargadas del ámbito cultural, éstas mantienen ciertas estratificaciones de pago de honorarios para artistas. Según nos informaba una funcionaria de la Administración Zona Centro del Municipio de Quito (Entrevista F.6), se consideran como parámetros de medición, aspectos de formación académica y tiempo de experiencia (que puede ser cualquier cosa). Estas prácticas han sido establecidas, a falta de instituciones de formación que califiquen a una persona como “artista profesional”. Los funcionarios califican a los artistas y su precio (mercancía) es establecido, a discreción; por supuesto, están fuera de toda “calificación” los artistas pertenecientes a las élites de este país. Los precios que pagan las Instituciones Estatales oscilan desde cero, pasando por 50, 100, 150, 200, 300 y algo más, por grupo; existiendo una gran brecha en relación con los honorarios que pagan a los grupos de élite.

Esta forma de calificación de los artistas por parte del Estado, afecta a la gran mayoría de artistas intérpretes de música tradicional popular que pertenecen a estratos pobres y por lo general carecen de formación académica; pues, esta situación, de entrada los coloca en desventaja frente a músicos que sí la tienen. Por lo general, estos artistas no poseen registros fotográficos o audiovisuales de sus actividades artísticas, así que sus currículos vitae resultan muy pobres; esta situación genera el hecho de que, por más talento y experiencia que tenga un artista pobre, puede carecer de valor para el Estado. La pobreza incide directamente en esta realidad. Sumado al vacío estatal de centros de formación artística, un artista pobre no puede adquirir una cámara fotográfica o de video, ni puede acceder a que alguna firma productora quiera invertir en él; además, casi podríamos asegurar que no existen empresas productoras de artistas en el país. Por lo general, cada artista invierte como mejor puede, en sus propias producciones. Se manifiesta así, claramente el pensamiento desvalorizado que el Estado tiene sobre la música popular y sus intérpretes.

Por consiguiente, a los pobres que luchan diariamente por su sobrevivencia, nunca les queda dinero para invertir en sus proyectos artísticos; el Estado, como hemos visto, los excluye. Con mayor razón se manifiesta la exclusión, si hablamos de los artistas subalternos invidentes, quienes no acceden a ninguna contratación por parte del Estado, “porque no tiene papeles para que se les pueda contratar” (Entrevista F.4).

Producción, circulación y consumo

Las industrias culturales como concepto, comienzan a definirse en la década de los cincuentas del siglo anterior, “tras ser definido por la Escuela de Frankfurt, en un intento de caracterizar la serialización, la estandarización, la división del trabajo y el consumo masivo que le son inherentes” (Colombres, 2007:172). Estas industrias refieren por tanto, a la producción en masa de los bienes culturales. En los últimos años, gracias a las innovaciones tecnológicas, estas industrias han devenido en un medio eficaz de difusión y promoción de la cultura y las expresiones artísticas. (Colombres, 2007: 173).



Foto 6. “Escenario para los pobres”. Fotografía tomada por Carlos Madrid. 27 Dic. 2011)
(Podemos observar a otro subalterno que mira absorto a Tere mientras canta. La expresión de su rostro nos dice todo)

Las industrias culturales comprenden a la producción de cine, la producción disquera y audiovisual de música; la realización de espectáculos artísticos; la producción de televisión, videojuegos, producción de programas radiales, producción y edición de libros, entre otros. Por tanto, se encuentran vinculadas directamente con los medios de comunicación; pues, a través de ellos, difunden sus productos para el consumo masivo. Esto los ha convertido en espacios de poder; pues, son los intereses de grupos de poder, los que se promueven a través de los medios. Mayormente la producción de las industrias culturales está destinada al consumo masivo. Horkheimer y Adorno afirman

que: “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica...el cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología... Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (Horkheimer y Adorno, 1988: 166). Agregan estos autores que, la justificación de que la producción estandarizada de productos habría surgido como una respuesta a las necesidades de los consumidores, esconde la verdadera intencionalidad: “en realidad es un círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza cada vez. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad” (Horkheimer y Adorno, 1998: 166).

Horkheimer y Adorno cuestionan la necesidad social de los productos culturales que se venden masivamente. Las industrias culturales crean la ilusión de la necesidad a la sociedad, para encontrar respuesta en los productos que ofrecen para el consumo. En otras palabras, transforman los bienes culturales en mercancías, y así éstos son, degradados, desvalorizados, impidiendo su verdadero goce espiritual y estético.

Para explicar la lógica de esta industria en el mercado, el mismo autor nos dice:

a menudo, para alcanzar un mayor mercado estas industrias bastardean por una parte los valores culturales propios, ajustándolos a lo que suponen que es el gusto de las masas..., y por otra imponen una cultura anodina, de baja calidad, generada en los centros mundiales de poder para corromper la conciencia de los pueblos y predisponerlo así al consumo de sus de sus productos materiales y simbólicos. (Colombes, 2007: 173).

Existen también criterios contrarios que hablan de: “la mayor producción y difusión histórica de bienes culturales genuinos a través de los nuevos canales de las tecnologías masivas, audiovisuales y electrónicas...un auténtico proceso de democratización del conocimiento y del disfrute como no se conoció en los siglos anteriores” (Diccionario, 2001: 374). Efectivamente, podemos encontrar alguna producción de bienes culturales destinados a la satisfacción de necesidades estéticas e ideológicas; pero, ciertamente, toda producción está regida por las leyes del mercado capitalista que busca la subsunción de todas las actividades humanas a su control.

Jesús Martín Barbero destaca que la producción y circulación de las industrias culturales, exige políticas regionales que en América Latina no han podido darse. “A lo

que ahora asistimos es a la conformación y reforzamiento de poderosos conglomerados multimediales que manejan a su antojo y conveniencia, en unos casos, la defensa interesada del proteccionismo sobre la producción cultural nacional y, en otros, la apología de los flujos transnacionales” (En: Mato, comp.2001:184). Han ido surgiendo nuevas dinámicas de integración cultural en el escenario audiovisual latinoamericano, constituido por nuevos actores y nuevas formas culturales: las radioemisoras comunitarias y los medios de comunicación estatales, que están creando verdaderos espacios públicos de participación social y que permiten su conexión no sólo a redes locales, sino también globales, a través de enlaces. Estos medios son el mejor camino que las culturas populares pueden encontrar para mostrarse; pues, es través de los medios como la pluralidad de culturas del mundo nos puede ser narrada o contada. Es en la diversidad de sus relatos, donde se construyen las identidades, concebidas éstas hoy, “como una construcción que se relata”. Los medios comunitarios y estatales pueden hacerle frente a poderosas cadenas de televisión como CBS y CNN que, con frecuencia, descontextualizan la información. (En: Mato, comp.2001:186, 187). Podemos ver cómo las industrias culturales pueden favorecer la comunicación de la multiplicidad cultural del mundo, y la construcción de identidades desde sus propias narrativas.

Alejandra Moreno Toscano, analiza la posición defensiva de la cultura que mira al mercado mundial como una amenaza, asumida por muchos autores. Afirma que los signos culturales que se suponen como originarios de tal o cual cultura, han tenido caminos de adaptaciones, apropiaciones e importaciones de siglos anteriores. Lo verdaderamente importante en que debemos pensar, nos dice, no son estos procesos de adaptaciones y apropiaciones, sino la rapidez con la que suceden en el mundo globalizado de hoy. Aclara que: si en el un lado de la moneda, la cultura consiste en “un complicado proceso de construcción de significados que vincula a cada sociedad y generación con su realidad y le da sentido”, de cara a esta realidad que enfrentamos, “la otra cara de la moneda” de la ampliación de los mercados mundiales está marcada por trazos de desvalorización y ruptura. El signo cultural de nuestro tiempo esta siendo el vacío de sentido” (En: Memorias del Seminario, Convenio Andrés Bello, 2001: 190).

Agrega la autora que, durante los años ochenta y noventa del siglo anterior, ante la reflexión de América Latina sobre la farsa del progreso con el paso del tiempo que nos vendieron las potencias dominantes del mundo, pensaron en que la salida a las crisis

podría consistir en defender lo propio. “Esa reacción defensiva se ha traducido en políticas culturales de conservación y atrincheramiento” (En: Memorias del Seminario, Convenio Andrés Bello, 2001: 190). En esta forma de ver, está el centro de la crisis, declara la autora. El reto está, “en convertir esa percepción de quiebre cultural en una opción de futuro colectivo. De otra manera, el imaginario social seguirá aferrado a un pasado sobrevalorado”... Es decir, dotarle de sentido a este proceso de transformaciones que vivimos. “Urdir ese cambio es una operación de la cultura”, concluye. (En: Memorias del Seminario, Convenio Andrés Bello, 2001: 190).

Esto de defender lo que se sentía en peligro, y que devino en la creación de políticas culturales de conservación y atrincheramiento, como lo sostiene Alejandra Moreno, nos lleva nuevamente a reflexionar en lo sostenido por Stuart Hall. Este pensador nos dice, y concordamos plenamente, que debemos mirar las identidades culturales, en el proceso del devenir y no del ser; no quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos; y aprender a la leer la tradición “no como una reiteración incesante sino como en ‘lo mismo que cambia’” (Hall, 2003: 18).

Abrir espacios al mundo creativo para que podamos procesar las iconografías del mundo moderno, y que este proceso creativo crezca al ritmo de las transformaciones que vivimos, propone Alejandra Moreno. Pensamos que este proceso creativo acelerado, puede hacerse sin dejar de lado las tradiciones, mirándolas como “lo mismo que cambia”. Uno de los espacios de encuentro que puedan facilitar estos procesos, son los medios de comunicación comunitarios y públicos.

En medio de este análisis generalizado de la industria cultural, vemos que, la producción de los intérpretes subalternos de la música tradicional ecuatoriana, se encuentra totalmente fuera de este contexto y denominación. Por tanto, se encuentra también fuera de todo el proceso que comprende a la producción disquera de la industria cultural moderna. Al ser preguntados sobre la producción de sus discos, lo describieron así: “Les pregunté sobre la producción de sus discos y me dijeron que Tere tenía cuatro discos a su haber, mientras que Lucho tiene dos. Ella dijo: “En esta vez, el señor del estudio no nos cobró ni un solo centavo, gracias a Dios, porque la otra vez grabé en el estudio de otro compañero artista, él le puso muchos arreglos e instrumentación, quedó muy bonito el disco, pero no me quiere entregar el disco matriz porque dice que los equipos son de su cuñado y que le tengo que pagar una cosa de cuatrocientos o

quinientos dólares, y no tengo ese dinero ni en sueños” (ficha de campo 1 de Agosto del 2011). Lucho agregó que la cuestión de grabar no les toma mucho tiempo como a otros artistas: “es cuestión de pocas horitas, llegamos al estudio y grabamos sin más trámite, luego nos entregan el disco matriz y con eso, nosotros sacamos copias de a sesenta centavos cada una, incluido el estuche de plástico y el papel que va en el disco, que es una copia xerox de una portada que ya la tenemos, vamos sacando copias poquito a poquito, de diez en diez y vendemos; rara vez se nos acaban en una semana y a veces no vendemos nada...” (ficha de campo: 1 de Agosto del 2011).

La modernidad ha golpeado sus puertas muy levemente. Cuatro de ellos poseen celular para ciegos (que les dice la hora oralmente), ya que se ha convertido en una necesidad. No tienen televisión (obviamente), pero si radio. Las grabaciones de sus discos son hechas en estudios profesionales, con formatos elementales, pero sin ayuda tecnológica para la optimización del sonido: guitarra, acordeón y voces; sin embargo, Pepe y María han realizado la grabación de su disco en una pequeña grabadora doméstica de cinta, que tiene Pepe en su vivienda; el acompañamiento lo hace el mismo con su guitarra; pero la “masterización” la han realizado en un estudio de grabación. No se trata de tradición vs modernidad, sino de que, la pobreza no les permite acceder a la modernización con las mismas oportunidades que tienen otras personas pertenecientes a estratos económicos y sociales más altos.



Foto 7. “la industria disquera marginal”. Fotografía tomada por Carlos Madrid. 27 Dic. 2011

(En la presente fotografía se pueden ver los discos que los músicos invidentes venden en la calle, mientras están interpretando la música tradicional ecuatoriana)

El proceso productivo capitalista no está presente en la producción de sus discos. Trataremos de analizar comparativamente, la producción de los intérpretes productores subalternos, con la cadena productiva de la industria del disco, descrita en un trabajo encontrado en una tesis (Altamirano T, Jorge. 2008: 26, 27, 28): El inicio de la cadena productiva en la industria cultural, se da por la participación del creador de una canción y el intérprete o cantante, que puede ser la misma persona. En el caso de los intérpretes subalternos, ellos no son creadores de canciones, son intérpretes; a excepción de Pepe, quien en su disco ha incluido un tema que es su creación, pero en la portada tan sólo consta el título de la canción. El autor de esta fuente, ignora que este primer paso, incluye investigación, creación, ensayos musicales, ensambles, arreglos, entre otros; elementos que, los intérpretes subalternos tampoco los tienen, a excepción de los ensayos, que estarían dados por sus “presentaciones” diarias en la calle.

El segundo paso en la cadena productiva del disco, estaría dado por los organismos de gestión, que son las instituciones, como SAYCE (Sociedad de autores y compositores del Ecuador), encargadas de proteger los derechos de sus asociados frente a terceros: cobrar regalías provenientes de los derechos de las composiciones musicales, y otros. Se refiere a que, una vez grabado un disco, para poder editarlo, debemos acudir a uno de estos organismos, a pagar derechos de reproducción y comercialización, de comunicación pública y de remuneración de los creadores. Los intérpretes subalternos, ni siquiera conocen de estas entidades, ni mantienen vínculo alguno con ellas. Tampoco saben del derecho de ningún compositor.

El tercer paso de la cadena productiva de un disco, está determinada por la contratación de la grabación y fabricación de los discos: implica un contrato donde se estipulen varias cosas: el tiempo durante el cual el artista está vinculado a la firma discográfica, el número de álbumes que grabará el artista para dicha firma, la remuneración del artista. Una vez grabado un disco y obtenida su matriz, viene la fabricación y emisión de las copias. A este trabajo se agregan detalles como: sesión de fotografía, diseño de portadas, entre otros. Los intérpretes subalternos no conocen de firma o empresa alguna que los contrate para grabaciones; es decir no tienen representante, tampoco remuneración de nadie. Ni siquiera contratan otros músicos. Por

lo general existe una solidaridad con otros músicos ciegos, con quienes se complementa la grabación. Sus discos llevan impresos fotografías simples y de baja resolución, que, a sus alcances poseen. Pepe puso en la portada de su disco una fotografía en la que no aparece María, que es su compañera del dúo. “No tenía una foto con la señora María, y puse una en la que estoy con mi mujer”, nos dijo. Las portadas de sus discos son hechas en copia xerox; y a cada álbum le corresponde un color diferente, para así poder distinguirlos.

El siguiente y último paso de la cadena productiva de la música, comprende la distribución y ventas de los discos. Las casas discográficas son las encargadas de comercializar los discos a través de empresas mayoristas que son las distribuidoras; y, éstas distribuyen a las tiendas minoristas para la venta al público. De igual manera, la producción de los discos de los intérpretes subalternos, no tiene ninguna empresa de distribución, ni mayorista ni minorista. Son ellos mismos quienes lo venden directamente.

De acuerdo a la misma fuente, los productos o repertorios de la música, se clasifican en tres grandes grupos: domésticos (géneros musicales y cantantes locales); internacionales (géneros y artistas de proyección internacional); y, clásico (música clásica y otras relacionadas). Los productos de los intérpretes de la MTE, estarían comprendidos dentro de los domésticos. (Tesis Altamirano, 2008: 45).

En la producción de discos de los intérpretes subalternos, hay un exiguo capital, para la producción; los técnicos del estudio, por lo general no les cobran, o muy poco; existe un mecanismo de solidaridad entre varios músicos ciegos, para apoyarse en la instrumentación de las grabaciones. El producto de sus ventas ni siquiera alcanza para su sustento diario alimenticio.

Como conclusión, podemos decir que, este estudio nos ha permitido observar que la ínfima producción de discos de los intérpretes subalternos de la MTE son actividades autónomas, ajenas a la estructura socioeconómica capitalista, a todo registro, a toda estadística; actividades particulares de un grupo de personas aisladas, desconectadas del sistema social. Estos intérpretes no tienen acceso al trabajo, ni poseen formación educativa por su condición de ser ciegos y por la pobreza. Su presencia en las calles, es el resultado de un conjunto de procesos históricos, sociales y políticos, que explican primeramente, la estructura de nuestra sociedad; el lugar que ocupa la MTE y

sus intérpretes dentro de ella, su producción y circulación; y, el por qué de la situación de exclusión, marginalidad y subalternidad en la que se desenvuelven los intérpretes subalternos de la MTE. Esta reflexión nos ha llevado a abordar la producción de la MTE en general, y específicamente la de los intérpretes subalternos, no tomándola como una producción de buena o mala calidad, sino más bien desde los procesos complejos que conlleva: la pobreza, exclusión, mecanismos de solidaridad, un elemento de sobrevivencia, la reinención de identidades, activador de sentidos y emociones por parte de sus seguidores, etc., nos permite comprenderla y entendernos como sociedad.

Este sistema de producción marginal disquera de los intérpretes subalternos, estando fuera del sistema productivo del mercado, tiene sin embargo, como lo hemos analizado, un valor identitario y patrimonial desatendido por el Estado. Estos artistas mantienen viva a la música tradicional ecuatoriana; satisfacen el derecho a la recreación y goce estético de los más pobres y llenan de música tradicional las calles próximas a La Plaza Grande. Su producción marginal disquera, está basada en mecanismos de solidaridad y reciprocidad entre los músicos no videntes, su Asociación y la ayuda solidaria que ocasionalmente les proporciona algún pequeño productor dueño de un estudio de grabaciones, viabilizan la emisión de discos tan pobres como sus vidas; sus canciones suenan a lamento, aunque canten temas alegres; la estructura tradicional instrumental suena también triste. Por el valor patrimonial que conlleva esta producción, es otro aspecto que debe ser atendido urgentemente por el Estado; financiando sus grabaciones con la tecnología moderna, lo cual elevará sin duda, su nivel estético. Otros artistas subalternos, procuran, como lo afirmamos anteriormente, producir sus discos, también de manera independiente; pero a diferencia de la producción de los músicos invidentes, sus grabaciones sí se acercan a la producción de la industria cultural moderna.

La atención del Estado para estos custodios de la MTE, debe incluir, por supuesto, la atención social; pues, enfermos y hambrientos, difícilmente podrán cumplir con grabar discos supuestamente auspiciados con fondos públicos. Y es que las industrias culturales, relacionadas con la cultura popular si deben ser objeto de intervención del Estado ya que, si bien, económicamente este tipo de proyectos de producción y difusión de la cultura popular no aportan ganancias a las arcas fiscales; en

cambio, el beneficio social que arrojan, es inmedible y muy positivo; pues, la atención a las necesidades estéticas y recreativas de la sociedad, si son obligación del Estado.

CAPÍTULO 5 CONCLUSIONES

Al empezar el presente trabajo, partí de la reflexión sobre una realidad cotidiana presente en La Plaza Grande y en sus calles próximas. Este espacio que es simbiosis de historia y presente; de riqueza monumental y de pobreza; de poder y marginalidad, que tiene muchos rostros; uno de ellos es el que no se quiere ver: síntesis de las diferencias de clase que marcan a la ciudad. Aquí, entre otra gente “residual” que también la habitan, libran diariamente sus batallas de sobrevivencia, los músicos ciegos que, acompañados de guitarras y acordeones, llenan de música tradicional los alrededores de la Plaza.

Entonces, una voz interior me pedía hablar del otro lado de la medalla, del negativo de la fotografía de esa simbiosis; es decir, hacerlo desde abajo, desde los invisibilizados, desde los olvidados, desde los indeseables “a los que hay que sacar para limpiar la ciudad”. La música tradicional ecuatoriana fue mi mejor ángulo de abordaje, ya que, he estado en ella toda mi vida; soy algo así como alguien que aspira a ser conocedora de ella en el ámbito académico y una buena intérprete de la música tradicional popular.

La música tradicional es el vínculo que me une con los músicos invidentes, a quienes llamo: “intérpretes subalternos”. Cuando empecé a realizar las entrevistas, uno de ellos, Lucho, me preguntó en la calle si yo tenía un nuevo disco, le dije que no había podido grabar últimamente, ante lo cual me contestó que yo podía grabar con ellos, que me pueden ayudar, “no se necesita mayor cantidad de dinero, sólo buena voluntad, podemos ensayar. A ver, ¿por qué tonalidad canta “Las tres Marías?””, me dijo tomando su guitarra; por la menor le respondí, y en ese momento comenzaron a tocar con María en el acordeón, y cantamos los tres en la calle... Un sentimiento muy especial se apoderó de mí desde entonces. Son buenos músicos para la música tradicional, me consideran su colega, e intuyen que no puedo solventar una nueva grabación musical, así que brota de ellos su solidaridad para conmigo.

Estas vivencias de compartir con ellos, no sólo la música tradicional en la calle y en la propia Asociación de Ciegos, sino también otras circunstancias humanas, me ha llevado a múltiples reflexiones sobre mi rol como investigadora: Es tan fácil para mí entrar en su mundo y compartir sus necesidades y sus exclusiones. Muchas veces me

sentí subalterna junto a ellos. A diferencia, yo poseo un capital cultural académico, y otro económico (no estoy tan mal como mis compañeros), posición que me permite tener voz y un lugar de enunciación. Pero además, hablar por ese otro, que no es tan otro para mí.

Hablar por el otro en esta investigación, ha tenido un significado mucho más profundo. No se trata de un paternalismo exótico. Puedo sentir su exclusión y su pobreza, creo comprender un poco más de cerca sus vidas; puedo cantar con ellos en la calle y sentir sus sensibilidades, que muchas veces son como las mías. No he podido desempeñar el rol de “la observadora”. Nunca me sentí observadora. Ellos son yo, en varias esferas de mi lucha. Su voz ha logrado entrar en mí y quedarse; y, desde ese Yo multiplicado, puedo hablar.



Foto 8. “Compartiendo con ellos”. Fotografía tomada por Walter Carrillo. 25 de Junio 2011 (La investigadora, integrada a la lucha diaria de los subalternos)

A través de este recorrido, hemos llegado a definir a Quito, su Centro Histórico y La Plaza Grande, en torno a la música tradicional, desde las reflexiones teóricas; y desde las percepciones de la gente que vive el Centro Histórico de distintas maneras. Hemos podido observar que el Centro Histórico, puede tener tantas descripciones cuantas mentes hablen sobre él: desde una mirada poética, histórica, arquitectónica, social, y muchas más. Se trata de una construcción subjetiva, aquella que nos vincula con la ciudad por lazos de afectividad, que nos lleva a la utopía de una ciudad deseada y querida, y que nos hace olvidar de la conflictividad y las asimetrías. (Silva, 2001: 400).

En esta perspectiva se enmarca la conceptualización del Centro Histórico en torno a la música tradicional ecuatoriana y a su cancionero popular.

La Plaza Grande es el espacio que mantiene vivos los sonidos de la música tradicional, permanentemente. Los sitios de venta de discos piratas, especializados en la “música nacional antigua” y las canciones entonadas por los músicos invidentes, son los que sobresalen en su paisaje sonoro. La Plaza es el núcleo central de Quito, contenedor de historia y de identidad musical tradicional preservada por los pobres, vivida y disfrutada por los subalternos que la habitan. Esta presencia musical tradicional, le otorga a este sector una característica identitaria única. Por tanto, La Plaza Grande, querida y cantada por tantos poetas y cantores, es una simbiosis de tradición y de una modernidad que ha golpeado la puerta pero que no acaba de entrar; de riqueza monumental y de pobreza; de hegemonía y exclusión; y de música tradicional encarnada en los de abajo y practicada por los de abajo. Es el escenario musical tradicional de los marginados.

Tradicionalmente, la música no ha sido considerada un tema que mereciera una dedicación profunda como elemento intrínseco en la construcción de identidades, y menos aún, una herramienta de análisis para el estudio de las sociedades y sus diferencias de clase. Sin embargo, y esto resulta paradójico, la música posiblemente sea, sino la única, una de las pocas experiencias o prácticas que atraviesan la existencia de todos los sujetos de una sociedad.

La música tradicional que caracteriza al Centro Histórico, se ubica dentro de lo popular. Creada, vivida y preservada por el pueblo, la música tradicional reside en él y cumple una función social. Refiere por tanto, a culturas vivas que la practican; y, es tradicional, porque ha sido preservada por el pueblo mediante procesos selectivos. La música tradicional popular, por consiguiente, va de la mano con la historia socio política de sus pueblos; vinculada por tanto, al tema de clase. La música tradicional bajo una óptica de poder es un cristal a través del cual podemos mirar un proceso donde los indios, los negros y los pobres y las mujeres, fueron siempre lo marginal.

Este “cancionero nacional” construido durante la época republicana, (Mullo, 2009: 18), recogió las estructuras indígenas, especialmente andinas, sumadas a otros ritmos mestizos que promovían ya para entonces, una especie de indigenismo, que estigmatizó más todavía al indio. Fue construido por una emergente cultura mestiza,

cuyos rasgos subyacen en una inmensa mayoría de ecuatorianos, como los propios intérpretes subalternos. Por ser el Ecuador un país con población mayoritariamente mestiza, hay razón suficiente para merecer un estudio profundo de la música tradicional.

En el cancionero popular, podemos encontrar las diferentes cosmovisiones de los pueblos, sus maneras de pensar, de sentir, de vivir. El mestizaje, demanda ser estudiado suficientemente, ya que, junto a las culturas indias, afros y montubias, constituye el sustento fundamental que nos permitirá independizarnos de lo colonial verdaderamente y construir la plural nación intercultural que pregonamos.

La música tradicional continúa vigente en los estratos pobres y medios, y, en menor escala, en los estratos altos. Cumple su funcionalidad en las distintas prácticas sociales: fiestas, bautizos, onomásticos, matrimonios, despedidas, funerales, etc. Este hecho hace que se cargue de valor en el contexto social de hoy; en consecuencia, es un elemento a través del cual, las clases populares construyen su identidad. El cancionero nacional continúa siendo cantado y vivido por los ecuatorianos, pues, la música tradicional contiene el universo sonoro identitario ecuatoriano.

El objetivo principal de este trabajo, ha sido intentar construir una categoría de análisis del sujeto “intérprete subalterno de la música tradicional ecuatoriana”. Para este fin, procedimos a abordarlo desde cuatro ángulos: como sujeto histórico; como sujeto político; como sujeto ideológico.; y, como sujeto social. Al analizar al intérprete subalterno como sujeto histórico, junto a Spivak y a Víctor Vich, pudimos observar que, los músicos ciegos del Centro Histórico, por el lugar que ocupan dentro del orden social, teniendo a su haber la ceguera, la pobreza; el aislamiento social; la exclusión; el estigma del ejercicio de actividades “informales” en la calle, son intrínsecamente intérpretes subalternos de la música tradicional ecuatoriana. Consiguientemente, el intérprete subalterno, si bien tiene voz y espacio de enunciación en la calle, es un sujeto colonial, que no ha tenido un lugar en la historia; y por ello, recoger su voz, significa incluirlo en una nueva narrativa.

Dentro del universo artistas populares, la mayoría de quienes lo conforman pertenecen a estratos sociales pobres y con claros rasgos culturales indígenas, afros o montubios; por lo tanto, son sujetos coloniales; a esta afirmación se suma la categoría de la mujer, como la describe Spivak. Por consiguiente, de acuerdo con la autora, al ser sujetos coloniales, están comprendidos en la categoría “intérpretes subalternos”.

Como sujeto político, el intérprete subalterno es tal, por su lucha diaria de sobrevivencia en la calle. Es un actor que transgrede el espacio público por su derecho a existir, a vivir su identidad, a encontrar un sustento con lo único que no les ha sido vedado: la música tradicional ecuatoriana; y lo hace junto a otros subalternos que luchan también por las mismas causas. Por ello, la música tradicional es su resistencia y su protesta; y tiene que reaccionar cuando el Estado intenta sacarlo del sitio que es su campo de lucha. A través de estas acciones, logrará conquistar un espacio de dignidad en la historia.

Como sujeto ideológico, el intérprete subalterno es un actor que ejerce otro tipo de resistencia que gira en torno a la identidad, uno de cuyos elementos constituye la música tradicional. El constructo identidad- tradición- modernidad, está presente en la MTE interpretada por los músicos no videntes. “Cantamos para el pueblo y vivimos del pueblo” afirma Lucho (I.6. 27 Diciembre 2011), demostrando así su pertenencia al pueblo a quien tiene bien identificado: son los pobres que luchan con él,... “Me extrañan, les hago falta, me reclaman cuando vengo a cantar en otra calle”, como nos cuenta Tere. Los intérpretes subalternos son quienes satisfacen las necesidades de goce cultural y libre esparcimiento de los más pobres; que son su pueblo, que expresa su forma de pensar, de sentir y de vivir, en la música tradicional.

Como sujeto social, el intérprete subalterno estaría determinado por la condición de aislamiento social al que han sido condenados por el sistema socio económico imperante, por la indiferencia del Estado y de la propia sociedad. Condiciones de pobreza, ceguera y su trabajo en la calle; así como, la interpretación de la música tradicional, son los determinantes de su constitución como subalternos. Se reconocen a sí mismos como artistas trabajadores de la cultura. Las personas subalternas que les escuchan, son su legítimo aval. De igual manera, otras personas en la calle, así como funcionarios entrevistados, han manifestado su reconocimiento como artistas. Para la gente que se siente identificada con ella, la MTE es activadora de la memoria nostálgica del ayer, lo cual constituye también un elemento en la resignificación de su identidad; mas para los intérpretes subalternos, la MTE es su vida; su realidad y su miseria. Es su identidad en esencia. Al mantener vivo un elemento cultural como es la música tradicional, al interpretarlo en la calle y para gente subalterna, los intérpretes no videntes, junto a los vendedores de discos piratas de “música nacional antigua” llenan

un vacío del Estado en lo tocante al ejercicio de los derechos culturales de los más pobres. Por esta razón, el Estado debe asumir la contratación de estos artistas, como trabajadores de la cultura y guardianes de un bien patrimonial identitario que está vivo y es practicado por una gran mayoría de la población. Imaginemos paseos peatonales del Centro Histórico, envueltos en la sonoridad de la música patrimonial, ejecutada por estos intérpretes, cuyo valor y dignidad fuera reconocida económicamente por el Municipio.

La música tradicional es fundamental en los procesos de reconocimiento, reafirmación, y construcción de las diversas identidades que conforman el compendio “identidad nacional”. Para los músicos invidentes, la música tradicional es, una representación de ellos mismos como sujetos. Las representaciones de los músicos no videntes, nos remiten a las diferencias de clase. Su condición de pobreza y marginalidad los determina como pertenecientes a clases inferiores dentro de la estructura social de la ciudad. Ellos viven la música tradicional, ellos son esta música tradicional marginal. y vive en los subalternos en tanto forma de resistencia; pues, es lo único que tienen para existir.

Para determinar los elementos que le hacen marginal a la música tradicional, pudimos encontrar que, preferentemente, el repertorio de canciones de los intérpretes subalternos, tienen textos que hablan de su soledad y desamparo, de su pobreza, de sus tristezas. Estos sentimientos expresan simbólicamente la orfandad y el desamparo social. En una de sus canciones, se escucha: “solito soy y no tengo// casa, ni abrigo, ni pan// y sólo me entretengo// con las migas que me dan//. En medio de la canción, Pepe manifiesta: “Ahora ni siquiera las migas en la Chile puedo recoger”, refleja desgarradoramente, sus propias vidas; su trabajo cotidiano está en la calle Chile. Esta declaración evidencia, nuevamente, la apropiación e internalización total de la canción que está encarnada en los intérpretes subalternos.

El cancionero nacional popular contiene muchos textos de este tipo. Canciones creadas por subalternos para subalternos; e interpretadas por los músicos invidentes subalternos, para otros subalternos. Es decir, evidencia la cadena histórica de distribución social inequitativa de los recursos, que se ha enlazado cíclicamente en el tiempo, y hace que se repita incesantemente una realidad, que es representada en la música tradicional marginal, y en un espacio geográfico que puede ser cualquier lugar

del mundo; en este caso, se trata de una realidad manifiesta en La Plaza Grande y sus calles próximas.

Otros elementos analizados, que le hacen marginal a la MTE son: el escenario teatral donde los intérpretes subalternos de la MTE realizan sus presentaciones artísticas, es la calle; La obra que presentan cuotidianamente es el relato de sus propias vidas. Su público son los pobres de la ciudad. Su música es la tradicional marginal. Sus contratos son sumamente precarios y ocasionales, y sólo los contratan las personas del pueblo. El Estado sólo se hace presente para sacarlos del lugar que ocupan, no pueden acceder a ningún tipo de contratación artística con institución alguna. Carecen de servicios públicos de salud, educación, vivienda. De los seis músicos populares no videntes que trabajan en el Centro Histórico, sólo dos tienen casa propia, los cuatro restantes viven en condiciones más precarias. El valor de su arte es admirado por los subalternos, ignorado y desvalorizado por el Estado y el resto de la sociedad. Su situación de vida y de lucha diaria no es conocida por nadie; es decir, carecen de un lugar de enunciación: no tiene voz. ¿Qué otra condición hace falta para completar el constructo “intérpretes subalternos de la música tradicional ecuatoriana”?

La producción, circulación y consumo de la música tradicional marginal se encuentra totalmente fuera de esta denominación. Y de todo el proceso que comprende a la industria cultural. Este es un elemento más de su marginalidad. Se trata de actividades autónomas, ajenas a la estructura socioeconómica capitalista, a todo registro, a toda estadística; actividades particulares de un grupo de personas aisladas, desconectadas del sistema social. Esta reflexión nos ha llevado a abordar la producción de la MTE en general, y específicamente la de los intérpretes subalternos, no tomándola como una producción de buena o mala calidad, sino más bien desde los procesos complejos que conlleva: la pobreza, la exclusión, los mecanismos de solidaridad, el considerar a la MTE y su producción de discos como elemento de sobrevivencia, elemento resignificador de identidad, activador de sentidos y emociones por parte de sus seguidores, etc., nos permite comprenderla y entendernos como sociedad.

La MTE, es la música verdaderamente popular; que las élites no han podido desaparecer, precisamente porque es del pueblo. Es una herencia social que obstaculiza el afán capitalista del mercado, que busca homogeneizar a las masas para el consumo y

de que pierdan su capacidad de pensar. Esta música es lo diferente, por ello se constituye en un factor de resistencia.

Dentro de la MTE, la marginal, por el contenido de sus textos, no se encuentra amenazada por el afán capitalista, razón por la cual, puede mantener sus valores espirituales y estéticos sin cambios sustanciales. Esta afirmación puede sustentarse en el hecho de que, la representación simbólica de sus textos, (pobreza, marginalidad, exclusión); así como la función social que cumple, no es objeto de interés para la industria cultural masiva. Pervive junto a los subalternos, también como forma de resistencia. La música tradicional marginal, seguirá viviendo junto a los subalternos, mientras haya pobres, marginados y excluidos. A estas inequidades se suma el hecho de que la música tradicional ecuatoriana denuncia procesos de identidad negada, como lo afirma Wilma Granda. El gran problema histórico no resuelto que tiene el país, es el del mestizaje, asumido como un estigma vergonzante que debemos desecharlo para avanzar como sociedad.

De cara a la modernidad y a la globalización del capital que vivimos, Stuart Hall sostiene que, una vez identificado claramente el enemigo de la cultura popular, que es el poder, es preciso iniciar una lucha cultural basada en la conformación de una fuerza popular de ideología socialista, que debata en el campo de lucha, porque la cultura popular es uno de los escenarios de esta lucha. “Es el ruedo del consentimiento y la resistencia”. Hall aclara más todavía este escenario: “Lo que estamos viendo en realidad es la destrucción de determinadas maneras de vivir y su transformación en algo nuevo. ‘Cambio cultural’ es un eufemismo cortés que disimula el proceso en virtud del cual algunas formas y prácticas culturales son desplazadas del centro de la vida popular...para que otra pueda ocupar su lugar (En: Samuel, Raphael, ed.1984: 94).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Milagros, Fernando Carrión y Eduardo Kingman (2005). *Quito imaginado*. 2005. Quito: FLACSO.
- Altamirano, Jorge W (2008). *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar UASB,
- Barbero, Jesús Martín (1991). “Dinámicas urbanas de la cultura”, ponencia. Revista Gaceta de Colcultura. No 12, Diciembre, editada por el Instituto Colombiano de Cultura.
- Benavides Solís, Jorge(1980). “Quito: Síntesis de una realidad urbana en los Andes”. En: *Revisa Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Vol. III, número 7. Mayo- Agosto. Quito.
- Berman, Marshall (2008). *Todo lo que es sólido se desvanece. La experiencia de la modernidad*. México. D.F: Siglo XXI Editores.
- Calderón, Oswaldo (2009). *Lo mejor del siglo XX. Música ecuatoriana, previa encuesta nacional*. Quito: Ediciones Duma.
- Carrión, Fernando, editor. (2001). *La ciudad construida. Urbanismo en América Latina*. Quito: FLACSO.
- Colombes, Adolfo (2007). *Sobre la cultura y el arte popular*. 2da edición, ed. Buenos Aires: Del Sol,
- Convenio Andrés Bello (2001). *Economía y Cultura: La tercera cara de la moneda*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas (2004). Di Tella S., Torcuato, Hugo Chumbita, Paz Gajardo y Susana Gamba. Grupo Editorial Planeta S.A.I.C. Buenos Aires,
- Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales. Michael Payne, comp. (2002). Editorial Paidós.
- Freire Rubio, Edgar (2005). *El derecho y el revés de la memoria: Quito tradicional y legendario*: Trama. Biblioteca Básica de Quito. Volumen 5.
- García Canclini, Néstor (2007). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México, DF: Editorial Grijalbo.
- Giménez Montiel, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura*”. México: CONACULTA.

- Godoy Aguirre, Mario (2012). *La música ecuatoriano. Memoria local – patrimonio global*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Chimborazo, Quito.
- Granda, Wilma (2004). *El pasillo: Identidad sonora*. Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMÚSICA. Quito.
- Guerrero Arias, Patricio (2002). *La cultura. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Ediciones Abya Yala. Escuela de Antropología Aplicada. UPS.
- Hall, Stuart y Paul Du Gay (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (1998). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta, S.A. Sagasta,
- Ibarra, Hernán (1977). “Negación, exaltación y desencanto de las culturas populares en América Latina”. *Revista Ecuador debate* No 41.
- _____. “La construcción social y cultural de la música. Comentarios al Dossier de Íconos 18”. En: *ÍCONOS* No 19. FLACSO- Ecuador, Quito, pp. 80-86
- Jurado Noboa, Fernando (1984). “Desarrollo histórico y evolución social de las primeras casas quiteñas y de la Plaza Mayor entre 1534 y 1912”. En: *Revista Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador*. Vol. 7 número 20. Septiembre-Diciembre 1984. Quito.
- _____. (2006). *Rincones que cantan. Una geografía musical de Quito*. Municipio de Quito. Quito: FONSA.
- _____. (2009). “Marco Chiriboga Villaquirán: de música, chullas y duendes...Por Eduardo Khalifé”, en: *Colección Quito y los quiteños. Volumen I. Ensayo sobre el chulla quiteño 1700- 2009*. Quito: Quimera Dreams Editores.
- Kingman Garcés, Eduardo. Com. (2009). *Historia Social Urbana. Espacios y Flujos*. Quito: FLACSO,
- Krotz, Esteban (s/f). “La producción de la antropología en el sur: características, perspectivas, interrogantes”. En: *Revista Alteridades*. Vol. 3. Pp. 5- 11. Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa México. <http://redalyc.uaemex.mx>
- Mato, Daniel, comp.(2001). *Cultura política y sociedad*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mongin, Olivier (2006). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Morote Best, Efraín (1998). *Aldeas sumergidas: Cultura popular y sociedad en Los Andes*. Cusco: Centro de estudios rurales andinos “Bartolomé de las casas”.
- Mullo, Juan (2009). *Música patrimonial del Ecuador*, Quito: Ediciones La tierra.
- Ojeda Martínez, Cristóbal (2011). *Vida, pasión, decadencia y muerte del pasillo popular clásico ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Puente, Eduardo, (2009). “Marco Jurídico en el contexto de la Independencia”. Suplemento *Bicentenario vive la independencia*, pp. 6-7. Municipio de Quito,
- Ramón Valarezo, Galo (2010). “Descolonización del mestizaje y construcción de la interculturalidad”. Ponencia para el Seminario Internacional sobre sistemas de cultura, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 18 – 20 de agosto.
- Salman, Ton y Eduardo Kingman, Editores (1999). *Antigua modernidad y memoria del presente. Culturas urbanas e identidad*. Quito : FLACSO- Ecuador.
- Samuel, Raphael, ed. (1984) . *Historia popular y teoría socialista*. Traducción castellana de Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo..
- Silva, Armando (2001) “Algunos imaginarios urbanos desde centros históricos de América Latina”, en: *La ciudad construida. Urbanismo en América Latina*. FLACSO- Ecuador.
- Spivak, Gayatri Chacravorty (1998). “¿Puede hablar el subalterno?”. En *Orbis Tertius*, año 3, No 6, pp. 175-235. Columbia University. Traducido por José Amícola.
- Vallejo, René (2008). “Quito: capitalidad y centralidades”. *Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*. OLACHI No 2. Quito.
- Vich, Víctor (2001). *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú. Lima.
- Raymond, Williams (1980). *Marxismo y Literatura*. Traducción Pablo Di Masso. Barcelona: Ediciones Península.
- Wong, Ketty (2004). “La nacionalización y rocolización del pasillo ecuatoriano”. *Revista Ecuador Debate* No 63. Quito.