

La construcción social y cultural de la música

Comentarios al
Dossier de Íconos 18

Hernán Ibarra¹

El dossier de ÍCONOS No. 18, dedicado a “Música, consumos culturales e identidad”, ofrece un elenco de estudios sobre la música desde la perspectiva de las ciencias sociales. En él se aprecian diversas maneras de abordaje que precisamente ilustran la complejidad del análisis de un objeto que atraviesa fronteras de especialización. Es un claro avance en el conocimiento, y mis comentarios, con limitaciones en mis competencias para una evaluación más completa, resaltan algunos aspectos problemáticos y sugieren algunos temas a profundizar.

La música es un vasto territorio en el que se expresan sensibilidades, gustos, preferencias, modos de ver el mundo y sentir. Su estudio fue un dominio de la erudición disciplinaria de la musicología que, sobre todo, puso su atención en los procesos de creación de los géneros musicales cultos y las tradiciones musicales folklóricas. Para las ciencias sociales fueron un objeto de estudio distante y ocasional hasta hace unas dos décadas, cuando empieza una irrupción de éstas con variadas perspectivas. Este ingreso de los enfoques y metodologías de las ciencias sociales se ha ido complejizando hasta convertirlo en un espa-

Ibarra, Hernán, 2004, “La construcción social y cultural de la música. Comentarios al Dossier de Íconos 18”, en ÍCONOS No.19, Flacso-Ecuador, Quito, pp.80-86.

1 Sociólogo. Investigador Principal del CAAP y Profesor Asociado de Flacso, Sede Ecuador.

cio multidisciplinario. Hay ya múltiples referencias que muestran un encuentro entre la musicología, la constitución de las industrias culturales, los procedimientos etnográficos sobre las prácticas musicales y los consumos (Longhurst, 1995). Un enfoque etnográfico dirigido a captar las prácticas de producción, el disfrute de la música y su integración a la vida diaria ha sido propuesto por Ruth Finnegan (1998).

Estas tendencias, que son válidas para la academia del Norte, han comenzado a cambiar en los países del Sur y ahora hay una mayor visibilidad de estudios que tienen como objeto la música popular. En el Ecuador existe una importante corriente de estudios musicológicos, pero que se ha mantenido en una precaria institucionalidad, en tanto que la preocupación desde las ciencias sociales es reciente y situada en una nueva generación de profesionales dentro de una academia que no ha constituido disciplinas y campos de conocimiento con profundidad.

La salsa como una música mulata

El breve artículo de Quintero en ÍCONOS No. 18 resalta que la salsa tiene que ser interpretada más en sus prácticas musicales y en “la maneras de hacer música”. De allí que la salsa es parte de ese complejo de músicas mulatas constituidas por el jazz y la música brasileña, en las que importa mucho el sentido de la construcción musical que adopta carac-

terísticas colectivas e improvisación, sin que la individualidad de la composición sea determinante.

Por ello, las características de lo social en la salsa “dura”, con la importancia dada a las letras de las canciones, no debe quedarse en esa interpretación, sino extenderse a las prácticas musicales y las interrelaciones con los bailarines. También las formas de combinación instrumental han dado lugar a que se exprese una diversidad social y étnica en la elaboración de la música tropical, al permitir que los instrumentos y la tradición polivocal quiebren la jerarquización que es tan central en la musicalidad occidental. Realmente hay que remitirse a su libro *Salsa, Sabor y Control! Sociología de la Música Tropical* (Quintero, 1998) para conocer la vertiente puertorriqueña de la salsa y los factores sociales e históricos de su construcción. Sin embargo, ya existe una creciente producción sobre la salsa y la música caribeña que se ha desplazado al estudio de las identidades y los consumos (Duany, 1996). En una compilación de Lise Waxer (2002) se incluyen estudios sobre la producción y recepción de la salsa en diversos ambientes de los países del Norte y del Sur. La salsa se presenta como un amplio complejo musical que pone en evidencia contradictorios procesos de globalización y regionalización. Precisamente la aparición de la salsa erótica y romántica fue un flujo internacional que surgió sobre el agotamiento de la salsa clásica.

El pasillo y su mundo

La visión predominante del pasillo ha sido la de adjudicarle la representación de la canción nacional. Fue una manera de construir un sentido cultural que permitía reforzar idearios y símbolos de tipo nacional. Esta visión, todavía vigente en ciertos circuitos radiales de difusión que exaltan los valores tradicionales, ha desconocido la pluralidad de la música en el Ecuador, y tiende a una memoria nostálgica sobre los símbolos nacionales en los que se inserta el pasillo. De acuerdo con Ketty Wong (2001), el pasillo fue nacionalizado en un proceso que ex-

cluyó a las vertientes musicales indígenas, expresando así un control de las clases altas y medias, y mientras se producía el predominio de la poesía de tipo modernista con una exaltación de temas amorosos y de identidad local en las primeras décadas del siglo XX.

Otra visión es aquella de cuestionar al pasillo por su carácter melancólico y triste. Son opiniones que encuentran en el pasillo una naturaleza depresiva. Esto se sustenta en la referencia a canciones que tienen fuertes rasgos de sufrimiento. Se trataría de la adjudicación al pasillo de unas “estructuras del sentimiento” (Williams, 1980) fijas y centradas en la melancolía. Esta percepción se halla amplia-



mente diseminada en los sectores ilustrados de la sociedad como parte de un equipo de creencias.

En su aporte al dossier de ÍCONOS, Wilma Granda propone una búsqueda del sentido cultural del pasillo. La noción de identidad sonora alude a la relación que se establece entre el sentido de la producción y la recepción del pasillo. El artículo de Granda proviene de su amplia investigación sobre el proceso decisivo de fabricación del pasillo entre 1920 y 1930, cuando se produce la vinculación de la poesía amorosa de tipo modernista con el formato grabado y la nueva escucha a través de la radio y el fonógrafo (Granda, 2004). Este período fue decisivo porque se

privilegió una forma musical más elaborada, que abandonaba los escenarios populares de elaboración del pasillo y sus modos de expresión y transmisión poco formalizadas. El horizonte general que se define para el siglo XX no contiene una periodización de los diversos momentos históricos constitutivos del pasillo. Se apunta a la concreción de una memoria histórica que integre el pasillo.

Para Granda, el pasillo sería una matriz cultural colectiva, construida como un sentido que elabora el duelo con la represión y disciplinamiento de los sentimientos; una represión que evita el desborde expresivo y sentimental. Definido el pasillo como expresión de tipo mestizo, que busca anular su vertiente indígena, habría existido un agudo sentido de negación histórica, acompañado de la marginalidad del pasillo. No creo que esta afirmación sobre la marginalidad pueda ser probada y, más bien, habría que decir que por lo menos hasta 1970 se mantuvo su presencia en los medios y los espectáculos, claro que con un sentido declinante.

Dos cuestiones que han sido centrales en las valoraciones del pasillo, los vínculos con la identidad nacional que se ha construido en los discursos nacionalistas y los contextos sociales de la producción y recepción, no han sido aclaradas. Sería interesante profundizar en las relaciones entre el pasillo y las clases medias. Los datos biográficos de músicos, compositores e intérpretes compilados por Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana* (2003), muestran precisamente los predominantes orígenes de clase media en los maestros, empleados públicos y profesionales liberales. El mundo de vida constituido por relaciones intersubjetivas, que generan un horizonte cultural dirigido a acuerdos para enfrentar la vida cotidiana (Schutz y Luckmann, 1977), seguramente adquirió una densidad especial en los grupos medios. Por ello habría que indagar cómo el pasillo, en su período clásico, se integró a un mundo de vida inserto en una sociedad fuertemente diferenciada y estamental.

Una precisión: se transcribe parcialmente la letra del bolero “En la cantina” de Daniel Santos y Julio Jaramillo como un “pasillo de cantina”, y no se si alguna vez existieron este tipo de pasillos o si alguien los denominó así. Esta canción, grabada en Lima en 1974, más bien cabe en la denominación peruana de “bolero cantinero”, que identifica a los boleros interpretados -entre otros- por Pedro Otiniano y Lucho Barrios. Con el pasillo rocolero se habría constituido una prolongación del mismo espíritu del pasillo moderno. Y esto no parece ser así, dado que con el fenómeno rocolero se produjo un fuerte cambio de públicos y el paso a un lenguaje coloquial que, paradójicamente, guarda semejanzas con el tipo de letras vigentes en los pasillos anteriores a la época de las primeras grabaciones fonográficas. Me pregunto cómo otros géneros musicales rivales del pasillo, el bolero y el tango, incidieron en producir modos alternativos de recepción y propagación de músicas con lenguaje amoroso.

Contracultura e identidad en el rock

Desde su aparición en Estados Unidos a mediados de la década de 1960, el rock asumió un sabor contestatario. Coincidiendo con el movimiento hippie, formó parte de una amplia corriente contracultural. Desde sus inicios, el rock fue ampliamente promocionado por la industria cultural. En América Latina, el rock sólo fue una repetición del estilo norteamericano hasta que en los años setenta surgieron estilos nacionales en México y Argentina. Más adelante, en los ochenta y noventa, despuntaron otros estilos nacionales (como el poco conocido rock peruano) que tienden a la experimentación y las fusiones con músicas locales. No existe todavía una crónica sobre la recepción y aclimatación del rock en el Ecuador.

En los dos artículos dedicados al rock en ICONOS 18, uno, el de Karina Gallegos, interpreta el modo en el que se ha constituido el rock pesado en Quito desde la perspectiva de los mismos metaleros; el otro artículo, de

Daniel González, establece una serie de consideraciones tendientes a una interpretación del rock como un movimiento social.

Según Gallegos, los metaleros constituyen una tribu urbana; son agrupamientos que poseen sus rituales y símbolos unificantes en los medios urbanos. Su observación y seguimiento de las actividades de los metaleros le permiten distinguir sus espacios de sociabilidad, constituidos por los conciertos, en los que se expresan vivamente los modos de consumo. Identificados con su indumentaria, expresión y adornos corporales, abarcan una franja de edad que va desde los 14 a los 30 años. Con una actitud de fuerte desapego al orden social y político, y su crítica al mundo de los adultos, su “bestia negra” -por así decirlo- es la música pop. Emerge así una noción de vida militante que puede adquirir rasgos de adhesión sectaria. La crítica a los “poperos” es un antagonismo social y un rechazo a cierta institucionalidad de la música.

Aunque no se conoce de qué grupos sociales provienen los metaleros, éstos no estarían en los estratos altos de la sociedad. Las crónicas y algunas observaciones de conocedores del medio han insistido en que se trata de un movimiento que abarca sectores juveniles de las clases medias bajas y sectores populares urbanos, con una muy escasa participación femenina. ¿Acceden al rock los jóvenes indígenas urbanos? Sea como sea, su influjo también sigue una lógica de industria cultural y espectáculos que aunque tienen un carácter subterráneo, puede alcanzar mayor visibilidad.

El análisis de Daniel González reconstruye los eventos represivos que en 1996 constituyeron al movimiento rockero y le dieron visibilidad pública. Sus datos evidencian un conflicto que impulsa un movimiento contracultural que es visibilizado por las autoridades y el poder como un peligro. Define así al movimiento rockero como un movimiento social, trasladando teorías de la acción colectiva al análisis de eventos rockeros. Es difícil definir a estas acciones diversas que incluyen conciertos, eventos de difusión y estilos de vida co-

mo un movimiento social, dado que este supone un proyecto societal, liderazgos, configuración de demandas hacia el sistema político y estructuras organizativas. Sobre todo, implica la producción de sujetos involucrados en la acción colectiva con metas específicas. Parece más pertinente la proposición de Acosta (1997) quien define al rock como un espacio público. Siguiendo a Touraine (1993), sería más un movimiento de tipo cultural por su impugnación al orden social y por promover espacios culturales y de sociabilidad alternativa.

Las trayectorias del rock y sus diferentes estilos evidencian flujos de una cultura global que adquieren manifestaciones locales. Por lo que se conoce, también existen fuertes conflictos internos y orientaciones de tipo ideológico más específicas. Los medios impresos, audiovisuales y virtuales con los que se expresan las tendencias rockeras, merecen un posterior tratamiento.

En la argumentación desarrollada por Maffesoli (1998), en los procesos de constitución de las tribus urbanas existe el predominio de una lógica de la identificación por sobre la de la identidad. La identificación implica un apego colectivo con valores éticos y estéticos. Se trata de un narcisismo colectivo que expresa un mundo de vida, que evidencia sensibilidades colectivas y acuerdos no lógicos como fundamento de la existencia social. Si lo estético se halla en “experimentar o sentir algo en forma común” (Maffesoli, 1998), el movimiento rockero conduce a constituir la vida personal como una forma estética anclada en la relación cotidiana con la música y los símbolos contraculturales.

Me llama la atención cierto parecido de los discursos rockeros con las ideas de pensadores de los años sesenta. Se producen conexiones con los planteamientos de Debord (2000) acerca de la estetización de la vida cotidiana como una oposición a la mercantilización y el espectáculo. También hay lejanos ecos marcusianos sobre el cuestionamiento a la vida alienada en el trabajo y la represión del placer (Marcuse, 1999).



Gonzalo Vargas

La producción de la tecnocumbia

Santillán y Ramírez, en su artículo en ÍCONOS, definen a la tecnocumbia como parte del campo de la música rocolera, en tanto la producción, circulación y consumo de este género prolonga

los modos de generación ya establecidos por la música rocolera desde los años ochenta. Se debe aclarar que la música rocolera, surgida a fines de los años setenta, es un conjunto de ritmos de la música popular, que a través de los espacios públicos y utilizando la comunicación radial confluyeron en una manera de privilegiar la relación de pareja como un eje central de la vida popular. Lo específico de la música rocolera es que ha tenido una amplia acogida en los sectores populares urbanos y los migrantes indígenas.

Su nombre vino derivado de la rocola, el aparato que sirve para seleccionar discos mediante una moneda. Su introducción desde mediados del siglo XX masificó -junto al disco de 45 revoluciones- la música, no sólo nacional, ya que correspondió también a una internacionalización de la música popular latinoamericana. Hacia los años sesenta, las rocolas eran artefactos diseminados en restaurantes, prostíbulos, heladerías y cantinas. Su repertorio incluía música local e internacional. Pero no había lo que años más tarde se denominó como música rocolera.

En términos generales, la tecnocumbia prolonga espacios y públicos de la música rocolera, pero hay un larvado proceso de producción de la cumbia andina desde fines de la década de 1960, que mantuvo una franja de público y preferencias con orquestas y con-

juntos de música tropical. Este aspecto todavía no ha sido estudiado ni descrito, y corresponde gruesamente a la tropicalización de ritmos ecuatorianos y a la recepción y divulgación de los éxitos de la chicha peruana. Los rasgos de este proceso en el Perú fueron descritos por Wilfredo Hurtado (1995) y la revista *Quehacer*, que llamaron la atención sobre la producción y desarrollo de la cumbia andina en la Lima de los años ochenta.

Los orígenes más remotos se hallan en la inicial transformación de los géneros regionales de la costa atlántica colombiana en una música adoptada por otras regiones de ese país. Ello ocurrió entre 1940 y 1950 por impulsos de la industria fonográfica y los circuitos radiales. Así fue que las clases medias y altas en los ambientes urbanos encontraron puntos de referencia en la cumbia y el porro. Finalmente, la cumbia se volvió un elemento de la identidad colombiana al salir de su territorio costeño originario (Wade, 2000).

Más o menos simultáneamente, en Perú y Ecuador ocurrió a fines de los años sesenta una tropicalización de los ritmos andinos. Los sanjuanitos, yaravíes o pasacalles ecuatorianos y los huaynos peruanos encontraban una nueva forma de musicalización y adoptaron el ritmo de cumbia. El apareamiento de un nuevo tipo de conjunto musical con órgano electrónico, bajo eléctrico y percusión facilitaba la tarea. A esto es lo que se llamó cumbia andina. Pero predominaban los arreglos musicales más cercanos al estilo musical colombiano.

A finales del siglo XX se advierte una transformación de la cumbia andina peruana en lo que se ha denominado tecnocumbia. Se trata de la incorporación de elementos electrónicos de instrumentación y generación del sonido junto a un papel protagónico de figuras femeninas. Este nuevo estilo se propaga rápidamente hacia el Ecuador y aparecen un elenco de nuevas figuras y otras antiguas provenientes de la canción rocolera -que fuera tan importante en la década de los ochenta-. De modo que la tecnocumbia prolonga públicos y espectáculos del mundo rocolero.

La tecnocumbia es un momento reciente de la ya histórica conexión de la cumbia colombiana con los géneros musicales andinos de Ecuador, Perú y Bolivia. Es un modo de denominar a la cumbia andina en un nuevo ciclo de producción y consumo desplegado a fines del siglo XX en el Perú y proseguido con características algo diferentes en Ecuador. Una forma musical similar es la cumbia “villera” argentina. También en México hay hibridaciones y mezclas con la música tropical colombiana.

Pero también conjuntos e intérpretes de clara raíz indígena ejecutan ritmos tradicionales que adoptan la forma tecno. Incluso las bandas populares incorporan teclados, bajo y nueva sonoridad. Se trata entonces de un gran movimiento modernizador de la música popular.

El concepto de campo de Bourdieu, como marco de interpretación elegido por Santillán y Ramírez, alude a la estructuración de posiciones en un campo de fuerzas que suponen los dominantes y los dominados, con reglas de acceso e ingreso. Se trata de posiciones que remiten a luchas, disposición de capitales simbólicos y estrategias de los actores (Bourdieu, 1997). Este concepto ha sido utilizado para estudiar el campo literario, el campo artístico y el campo científico sobre la base de prolongadas investigaciones y datos acumulados por instituciones y equipos de investigación. Tengo dudas de que pueda ser aplicado al estudio de la música popular sin más, tomando en cuenta que ésta es un vasto espacio de producción cultural en el que los circuitos de producción y consumo se hallan conectados a los medios masivos y espacios públicos, donde priman articulaciones de tipo mercantil. Hace falta, además, poner atención a las formas de producción de tipo más local o al estilo costeño que tiene sus propias características.

Un tema a desarrollar es el proceso de identificación con ídolos populares y el surgimiento de una noción de música nacional popular. Este último aspecto, señalado por Santillán y Ramírez, marca uno de los inesperados efectos de la música rocolera y la tecno-

cumbia en promover una adhesión de tipo nacional en circunstancias de fuertes migraciones de tipo internacional; una vivencia tardía de los géneros de la música nacional, hibridados con formas populares de tipo latinoamericano.

El artículo de Jaime Bailón construye una crónica de la chicha peruana desde sus orígenes en la década de 1970, cuando es producida por compositores e intérpretes de origen serrano. A la influencia de la cumbia colombiana, se unió la antigua presencia del huayno de la sierra central. El auge de la chicha ocurrió en los años ochenta en rivalidad con la salsa como expresión de distintos públicos. Sin embargo, a mediados de la década del noventa, la música chicha se encontraba en un lugar declinante, hasta que la tecnocumbia la revitalizó con intérpretes provenientes de la amazonia peruana. Este nuevo estilo mostraba influencias de los mecanismos promocionales desarrollados por las estrellas mexicanas. Y ocurrió algo significativo, una llegada a públicos de segmentos medios y altos, lo que no ha sucedido en el Ecuador. Para Bailón, la tecnocumbia y su estética son parte de una tecnocultura. Esta denominación dada para interpretar a las estrellas internacionales del pop y su parafernalia, define una estética que hace uso de aditamentos e implantes que rompen con la imagen de las estrellas normales del espectáculo.

¿Y qué con la globalización?

Aparece de modo tangencial la cuestión de la globalización. Frecuentemente se tiene una percepción de que los flujos de la música y los espectáculos organizados desde una perspectiva transnacional, tienden a una homogeneización del consumo. Si bien estas tendencias no pueden ser desconocidas, se observa el paralelo florecimiento de músicas locales y regionales que se movilizan en marcos transnacionales. Además, hay una larga historia de internacionalización de la música latinoamericana, dada en el marco de Estados naciona-

les que pugnaron por definir una noción de música nacional. Claro que las circunstancias de la globalización no pueden ser ignoradas, sobre todo con la reducción del ámbito del Estado y su capacidad de sostener idearios culturales nacionalistas. Para el consumo internacional ha surgido la llamada *World Music* como una manera de producir las músicas locales para un mercado global, prescindiendo de los marcos nacionales. Así, lo que antes se denominó música folklórica, ahora tiene una nueva significación. Desde el lado de las innovaciones tecnológicas, la propagación y abaratamiento de las tecnologías de producción musical, han permitido la eclosión de redes informales que han puesto en jaque a las grandes cadenas de producción musical del Norte. Las interrelaciones entre lo global y lo local en sus manifestaciones concretas, se presentan como un terreno a ser explorado.

Insisto en que la panorámica sobre la música popular es un paso adelante en el conocimiento, aunque sólo abarca parcialmente un espectro de lo que existe. Hay nichos para la música folklórica, la canción social y los espacios propios de la música pop que, como en el caso de PopStars, es una franquicia que apuesta por un producto manufacturado desde una perspectiva mediática. Nuevos cantantes de clase media también pugnan por ocupar espacios y públicos relacionados con la música nacional. Así, se constata una fragmentación de la oferta y el consumo musical. Es un momento de públicos diferenciados y múltiples identificaciones; persisten segmentaciones culturales y étnicas que se expresan en los gustos musicales.

Bibliografía

Acosta, Adrián, 1997, "El rock: ¿movimiento social o nuevo espacio público?", *Ecuador Debate*, No. 42, Quito.
 Bourdieu, Pierre, 1997, *Razones prácticas*, Ed. Anagrama, Barcelona.

Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Madrid.
 Duany, Jorge, 1996, "Rethinking the popular: recent essays on Caribbean music and identity", *Latin American Music Review*, Vol. 17, No. 2, pp. 176-192.
 Finnegan, Ruth, 1998, "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", *Antropología*, No. 15-16, Madrid, pp. 9-32.
 Guerrero, Pablo, 2003, *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, Vol. 1., CONMUSICA, Quito.
 Granda, Wilma, 2004, *El pasillo: identidad sonora*, CONMUSICA, Quito.
 Hurtado, Wilfredo, 1995, *Chicha peruana. Música de los nuevos migrantes*, ECO, Lima.
 Longhurst, Brian, 1995, *Popular music and society*, Polity Press, Cambridge.
 Maffesoli, Michel, 1998, "Sobre el tribalismo", *Estudios Sociológicos*, vol. 15, No. 46, México D.F., pp. 17-23.
 Marcuse, Herbert, 1999, *Eros y civilización*, Ed. Ariel, Barcelona, 4ª. ed.
 Quintero, Angel, 1998, *Salsa, Sabor y Control! Sociología de la Música Tropical*, Siglo XXI, México D.F.
 Schutz, Alfred y Thomas Luckmann, 1977, *Las estructuras del mundo de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires.
 Touraine, Alain, 1993, *Crítica de la modernidad*, Temas de Hoy, Madrid, 2ª. ed.
 Wade, Peter, 2000, *Music, race, & nation. Música tropical in Colombia*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
 Waxer, Lise (ed.), 2002, *Situating salsa: global markets and local meanings in Latin popular music*, Routledge.
 Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*, Ed. Península, Barcelona.
 Wong, Ketty, 2001, "La nacionalización del pasillo a principios del siglo XX", <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>.