

Néfer Muñoz

“El cuerpo en Latinoamérica hace cultura a través del baile”.

Entrevista a Ángel “Chuco” Quintero, sociólogo de la música

Universidad de Costa Rica

nefermunoz@gmail.com

Ángel “Chuco” Quintero nació en un pueblo boricua que fue aplastado por la modernidad. Literalmente. Pasaje García, el nombre del lugar donde dejó el ombligo, ya no existe. Aquel pueblo del distrito de Santurce, en San Juan de Puerto Rico, es hoy una autopista o, como dicen los puertorriqueños, “un expreso”. De aquel lejano tiempo y del hogar primigenio a Ángel solo le quedaron dos cosas, los recuerdos y un inseparable apodo. ¿Cómo nació esa metonimia? Ángel tenía el mismo nombre que su papá, así que de pequeño sus familiares comenzaron a decirle “el chiquito”; más tarde, el apodo se transformó en “el chuquito”; y, finalmente, cuando creció, en “Chuco”.

“La academia puede ser muy solemne y a mí me gusta romper con esa solemnidad”, dice este sociólogo de la música, a quien no le molesta y más bien le gusta que sus amigos y colegas lo llamen “Chuco”.

De joven estudió ciencias políticas en la Universidad de Puerto Rico pero pronto se dio cuenta que no era lo suyo. Entonces decidió dar un giro personal y a fines de la década de 1960 partió hacia Inglaterra donde no solo atestiguó de primera mano el fenómeno de los Beatles, las marchas estudiantiles y la gentrificación de Londres sino que también hizo una maestría y un doctorado en sociología en la London School of Economics (LSE).



Fiel a su propia historia personal, “Chuco” Quintero ha estudiado por décadas no las autopistas principales sino más bien las callejuelas, los meandros y los trillos de la cultura latinoamericana, especialmente los de la música. Entre otros temas, ha pensado, investigado y escrito sobre el cuerpo, las expresiones populares y las “músicas mulatas”, aquellas músicas que son producto de la hibridez o, como el mismo dice, el “mulataje cultural”.

A finales de 2015 “Chuco” visitó Costa Rica para hablar sobre estudios culturales y fue el conferencista de cierre del Simposio Convergencias Transculturales en el Caribe que organizaron varias unidades académicas encabezadas por la Cátedra Wilhelm y Alexander von Humboldt en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica. El siguiente es un resumen de nuestra conversación ...

Néfer Muñoz: En tus trabajos retomás la idea de “músicas mulatas”, que había acuñado el crítico de literatura Pedro Henríquez Ureña. ¿Cómo podemos definir este concepto?

Ángel Quintero: Primero tengo que aclarar, para quienes no estén familiarizados con este término, que a estas músicas las llamamos así por una razón conceptual y no porque sean interpretadas por mujeres mulatas (risas).

Es una forma de hablar de un tipo de música donde convergen dos tradiciones, la europea y la africana. Es decir, estamos hablando de una hibridez musical. Béla Bartók usaba algo parecido en Europa del este. En nuestro caso, en América Latina, también podríamos usar la palabra “mestizaje” y llamarlas “músicas mestizas”. Pero ese, el “mestizaje”, en mi opinión, es un concepto muy neutro. Me explico: las palabras “mulato” y “mulata” tienen muchos significados pero generalmente en nuestra región han evocado algo negativo. Por ejemplo, muchas veces cuando se habla de “mujeres mulatas” se hace referencia a lo sexual y a la mujer como objeto, como cosa. Por eso es que al teorizar sobre este tema yo prefiero usar la palabra “mulata” porque me gusta reivindicar un vocablo que históricamente ha tenido una connotación negativa.

N.M.: En tu teorización sobre las “músicas mulatas” una de las ideas más importantes es la lucha que se da en términos de poder ...

A.Q.: Sí. Es muy importante decir que las tradiciones europeas y africanas no se mezclaron así como así. Hay una historia de muchas desigualdades de poder, con luchas directas y oblicuas, donde el elemento “afro” ha sido el subalterno. Todas las músicas “afro” de América son de alguna forma mulata. Y aquí estoy pensando en el palenque, el merengue, la salsa y el calypso o también la rumba en Cuba, la bomba en Puerto Rico, la boca en Guadalupe ... Todas estas “músicas mulatas” vienen de una experiencia de desarraigo.

N.M.: ¿Qué diferencias principales observás entre las músicas europeas y las “músicas mulatas”?

A.Q.: En Centroamérica y el Caribe el baile y la producción de sonido son elementos inseparables. No es que los bailarines bailen una música ya hecha, como en Europa. Aquí el bailarín y la bailarina no responden a una música sino que participan en un proceso de creación:

la música se escucha mientras se baila. Es decir, el cuerpo no solo reacciona como una máquina sino que los bailarines tienen un diálogo con la música. Y aquí hay que tomar en cuenta la relación entre el espacio y el tiempo. ¿Por qué? Porque la música es una manera de organizar el tiempo. En términos sonoros la tradición Occidental fue moviéndose hacia una concepción en la que hay una objetivación del tiempo: se piensa que hay un tiempo lineal y objetivo. Todos los metros, que son las unidades de tiempo, tienen como base unidades equivalentes. Por ejemplo, en el vals es 1, 2, 3, 1, 2, 3. Y en la música Occidental todo se agrupa en la espina dorsal, que es considerada como “el centro” y lo que esté fuera de ese centro es “el caos”.

N.M.: Y en las músicas mulatas no existe ese “centro”...

A.Q.: Exacto. Esta es la diferencia de cómo se ha pensado el tiempo en la tradición Occidental y cómo lo estamos pensando nosotros. Lo que pensamos es que las personas efectivamente no experimentan el tiempo de manera objetiva. Por ejemplo, es común escuchar “¡qué rápido que pasó esa clase, estuvo buenísima!” o “¡qué clase tan aburrida, parece que nunca termina, se siente eterna!”. Así que el tiempo se puede pensar y sentir de manera muy subjetiva. ¿Y qué pasa con las “músicas mulatas”? Cuando los europeos veían estos bailes africanos nuestros pensaban que estaban viendo brincos y saltos porque no todo estaba organizado alrededor de ese “centro” que era la espina dorsal. Pero lo que pasa es que en las “músicas mulatas” hay un diálogo entre las distintas partes del cuerpo. A veces, por ejemplo, hay diálogos entre un codo y una rodilla. Lo que pasa es que es una estética diferente. No estoy diciendo que un tipo de música es mejor que la otra. Simplemente son estéticas diferentes ... De manera que el baile es una medida para representar en el espacio esa relación entre el tiempo y la corporeidad. Mi trabajo ha sido reconocer y visibilizar cómo el cuerpo en las “músicas mulatas” participa en la elaboración de cultura. El cuerpo en Latinoamérica hace cultura a través del baile.

N.M.: En tus textos hay un elemento muy importante: lo que describís como una separación que la modernidad ha impuesto entre la mente y el cuerpo ...

A.Q.: Sí, eso es parte de lo que ha impuesto sobre diversas culturas locales la cultura Occidental. En la tradición “afro” no hay esa separación. La dualidad, la separación entre mente y

cuerpo, que antes había sido entre alma y cuerpo, tiene varios siglos como idea en la cultura Occidental y se consolida con los textos de Descartes. Por eso me parece tan importante el libro *El error de Descartes*, que publicó en 1994 el neurólogo portugués António Damásio. Es un error tremendo tener esa separación tan tajante entre la racionalidad y la emoción. Porque el cuerpo habla y también piensa.

N.M.: ¿Cuáles son algunas de las razones que hacen que la música sea un elemento central en las culturas caribeñas?

A.Q.: Para responder esto tenemos que remontarnos a cómo llegó la tradición “afro” a América.

Durante la colonia, los colonizadores traían esclavos africanos con edades que oscilaban entre los 14 y los 16 años. Eran muchachos muy jóvenes. Lo que los esclavistas tenían como objetivo era que estos esclavos trabajaran muy fuerte hasta la extenuación. De manera, que muchos de estos jóvenes esclavos trabajaban, después a los veintitantos años morían y, seguidamente, eran reemplazados por otros muchachos entre 14 y 16 años. Es decir, los esclavos que se traían no eran reemplazados por sus hijos, por nuevas generaciones de esclavos que nacían en América, sino por otros esclavos de la misma edad traídos de África, como si fueran objetos. Estamos hablando de que este sistema duró por casi tres siglos. En términos de desarrollo intelectual, ¿qué tiene un muchacho entre los 14 y los 16 años? Bueno, tenemos que decir que todavía no tienen mucho desarrollo conceptual ni algo que sí tienen los viejos, las enseñanzas. Pero lo que sí tienen es un lenguaje, un desarrollo sexual, recuerdos y la noción del espacio y el tiempo. Esta noción se va a manifestar a través de la música y el baile.

N.M.: Entonces, estos jóvenes esclavos se comunicaban musicalmente ...

A.Q.: Sí. Aquí es importante recordar otro elemento histórico de la experiencia de la esclavitud. Para minimizar las rebeliones, los esclavistas ponían a trabajar juntos a esclavos con lenguajes distintos, por ejemplo, de Senegal y Angola. Por eso es que la música se vuelve tan importante como forma de comunicación. Muy a pesar de esas diferencias de procedencia geográfica y lingüística hay dos elementos clave para que los esclavos se comuniquen. En primer

lugar, toques rítmicos que pueden identificar entre ellos –de ahí que el tambor se vuelva importantísimo para comunicarse–, y el segundo elemento, la comunicación corporal. Por cierto, las primeras músicas de los esclavos en América tenían muy pocas palabras. Porque la palabra les había sido negada. Algunas tenían un coro que se repetía. En todo caso, las letras se desarrollaron más cuando estas músicas se fueron tornando más “mulatas”.

N.M.: ¿Cómo se originó una música tan importante para la cultura caribeña como la salsa?

A.Q.: La salsa es producto de las migraciones de jóvenes del Caribe que se van a vivir a Nueva York en la década de 1960. Esos jóvenes migrantes querían diferenciarse de lo que entonces era la música para la juventud de aquel momento, el rock. O sea, estos migrantes no querían tocar ni cantar rock. Pero también, y esto es muy importante, querían diferenciarse de lo que hacían sus padres. Es decir, la salsa es una música de migrantes que querían manifestar su identidad. Uno de los antecedentes es la llamada música “bugalú”. En todo caso, insisto en que la salsa es una manifestación de esos jóvenes que migraban hacia Nueva York y traían esos ritmos tropicales pero no querían sonar como la música de sus padres. Es decir, es una expresión del mundo neoyorquino y del mundo latinoamericano al mismo tiempo. En cuanto al término en sí, “la salsa”, hay mil anécdotas de cómo empezó a usarse y no hay acuerdo sobre el origen. Por ejemplo, algunos estudiosos dicen que se usaba desde principios del siglo XX. Otros dicen que se usaba como imagen al decir que “hay que ponerle salsa a la música”. Algunos afirman que un *disc jockey* venezolano fue el primero en usar el término, otros dicen que fueron cubanos, en fin, no hay una historia única. En todo caso, a mí esa metáfora de “salsa” como mezcla me encanta. En lo que sí hay acuerdo es que la salsa es una fusión de muchos ritmos. De hecho es difícil definirla como ritmo porque no existe como tal pero sí como práctica. Me explico: en otras fusiones uno puede identificar las mezclas y el producto, por ejemplo, el bolero y el son dan como resultado el “bolero-son”. Pero en la salsa es más difícil porque es un término “sombrija” donde se mezclan muchos elementos de manera muy libre. Uno puede oír muchas cosas distintas ¡y todas se llaman salsa!

N.M.: Podríamos ver entonces a la salsa como un ritmo fusión ...

A.Q.: Claro, te pongo un ejemplo. Después de escuchar unos 15 calypsos uno puede cansarse porque esa es una música muy parecida. Pero uno puede escuchar salsa toda la noche y no se cansa porque cada canción es muy diferente. Cada pieza es una fusión de diferentes ritmos. Actualmente la fusión en la música es algo normal pero no lo era en aquella época. Por eso es que al comienzo los cubanos decían que la salsa era una música de “neoyoricans” que no respetaban los géneros, que era una música cubana mal tocada. Pero después ese concepto cambió. Lo interesante es que la salsa dejó de ser neoyorquina y se latinoamericanizó. Hoy en día no pertenece a un solo país. De hecho, se difunde en el mundo no como una música estadounidense o de algún país en específico sino como una música latino-caribeña. Eso habla de la pérdida de hegemonía de Estados Unidos a nivel cultural.

N.M.: ¿Qué opinión te merece la música reggaetón?

A.Q.: He tenido que defender el reggaetón y defendí a los reggaetoneros desde el principio. Este es un tipo de música muy interesante por la cual se atraviesan muchas identidades. Sus comienzos se pueden datar entre los años 2001 y 2002. Esos primeros jóvenes reggaetoneros eran muchachos que habían crecido escuchando música salsa. Pero de nuevo, como en la época en que nace la salsa, esta nueva generación de músicos también quiere hacer un quiebre con respecto a sus padres, una ruptura frente a lo que se había hecho anteriormente. Ahora bien, veamos algunas diferencias entre ambas generaciones. ¿Cuáles eran los sonidos con los cuales crecieron los jóvenes salseros? Eran principalmente sonidos humanos y de la naturaleza, sobre todo de los países que habían dejado atrás para migrar a los Estados Unidos. ¿Cuáles son los sonidos con los cuales crecieron los jóvenes reggaetoneros? Son sonidos urbanos: sirenas, camiones, aires acondicionados, etc. Es decir, son sonidos mecánicos. Para personas formadas en otro tipo de sensibilidad esos sonidos urbanos y mecánicos nos parecen feos. Pero ese es el punto de este tipo de “música mulata”. Para expresar su identidad estos jóvenes usan elementos que los diferencien de la generación anterior. De hecho, Daddy Yankee, que es el primer reggaetonero que “la pega” graba sonidos que son muy mecánicos. Otro punto importante es que estos muchachos, cuando

comienzan, eran muy jovencitos y, como estrategia, para ser vistos como adultos y no como niños recurren a la exacerbación de su sexualidad. Ese elemento sexual está muy presente al punto que puede molestar. Pero ese era uno de los objetivos de estos primeros reggaetoneros. Sé que han criticado algunas de sus letras pero es una música que ha ido evolucionando y seguirá evolucionando. Y un ejemplo de ello es el grupo “Calle 13”. En todo caso, como en cualquier género, hay buenos y malos exponentes.

N.M.: ¿Cómo ves el campo de los estudios culturales en América Latina?

A.Q.: Hay que diferenciar que, como disciplina, los estudios culturales tienen dos tradiciones. La primera es la tradición británica. Los británicos se dedicaron a estudiar lo que producía el mundo popular de la clase obrera. Por otro lado está la tradición estadounidense, que en lugar de centrarse en lo que se produce, se enfoca en lo que se consume. En mi trabajo estoy más interesado por lo que se produce. Aunque claro, desde el consumo se han producido trabajos importantísimos como los de Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, entre muchos otros. En todo caso, y a pesar de que yo personalmente, me siento más cercano al enfoque británico, es decir a lo que se produce, hay que resaltar que el mundo popular nuestro, el latinoamericano, es muy distinto al mundo popular británico. Nuestro caso es mucho más complejo porque nuestra clase obrera viene de una tradición que está marcada por la esclavitud. Aquí hay cuatro elementos importantes a considerar: la colonialidad, lo racial, lo diaspórico y las distintas concepciones del cuerpo. Es decir, nuestras realidades son distintas y tenemos que continuar desarrollando nuestros propios análisis latinoamericanistas.