
Introducción

Edgardo Díaz Díaz

Escuela Graduada de la Universidad de la ciudad de Nueva York/Departamento de Estudios Puertorriqueños y Latinoamericanos, Lehman College, CUNY

La presente edición de la *Revista de Ciencias Sociales* se dedica al estudio de la música popular. No hace falta demostrar el profundo significado de la música en el Caribe, tanto para el pueblo caribeño de “allá” como para el de “acá”, el de la diáspora. Buena parte de las aspiraciones y actividades sociales del pueblo caribeño se simbolizan en su participación plena, por entero, en la música. Esta participación sugiere la estrecha ligazón de la música con actividades como el baile y la poesía. El uso estilizado de la música, el baile y la poesía es capaz de ofrecer una poderosa narrativa que confronte con efectividad los problemas que resultan de la presente complejidad social.

Pero dicha complejidad usualmente se caracteriza por la mecanización creciente y abarcadora de las superestructuras en una esfera global. Este argumento supone que la músicaailable—como voz narrativa de múltiples sectores, grupos y comunidades—es absorbida o de otro modo “redimida”, recontextualizada y reproducida para su consumo en las sociedades industrializadas. Con esta replicación viene la fragmentación o disminución de su valor de uso como “voz multitudinaria” para convertirse en objeto de intercambio. Entonces, el ámbito de la actividad se hace más “pequeño” y desarticulado, de modo que surge y se impone una narrativa tecnocrática que desalienta una práctica musical más amplia. Tal amplitud de acción ya no pertenece a grupos particulares, ni siquiera a individuos, sino a circuitos de comunicación donde la gente sirve sólo como punto intermedio (véase Lemo, citado por Lyotard 1984:15, 90).

En perspectiva histórica, la fragmentación de las narrativas locales no es nada nuevo, pues ya el proceso estaba gestándose para la década de 1930, a juzgar por lo que narra Armando Oréfiche, director de la orquesta Lecuona Cuban Boys (de aquí en adelante, LCB). Entre 1934 y 1942, este conjunto ganó aceptación amplia en Europa como

“embajadora” de la música cubana. Las “escapadas” de Adolfo Hitler a los espectáculos de LCU eran conocidas a pesar de su secretividad (Luomannmäki y Bastin 1992). La música cubana se presentaba entonces como “exótica” y “placentera”. Las cuerdas impartían una delicada prominencia melódica al ensamble musical, con el acompañamiento edulcorado de trompetas y flautas, clarinetes y saxofones. La evocación rítmica al África lejana y primitiva fue un componente básico de su estilo.

Pero esto no es precisamente el producto final que Oréfiche esperaba de sus grabaciones, hechas mayormente en París con la casa disquera Odeón. Él se proponía buscar una fórmula basada en su experiencia con sonidos locales de La Habana durante los años de su formación en el mundo del teatro lírico. Sus evocaciones—las que quiso manifestar con la prescripción de una partitura—abarcan una amalgama de sonoridades de cuerdas de la tradición de las bandas militares; un notable pero a la vez sofisticado efecto de percusión y las imágenes visuales, llenas de color, de bailarines diestros en alardes acrobáticos y coreográficos (“con gracia y finura”, como él decía), y hasta organizados a la usanza de comparsas habaneras.

La representación musical de la identidad cultural

Durante una conversación que sostuve con Oréfiche¹ hace unos años en San Juan, le inquirí si tenía o no control de los arreglos musicales en aquella década de los cuarenta. Una y otra vez reiterada la pregunta, contestaba gentil y pacientemente sin esconder el creciente tono de su voz: “Yo, por supuesto, estaba en control de los detalles musicales”. Pero mis preguntas no se reducían a una simple cuestión de partituras o escritura musical, como él creyó al principio. Mi intención más bien era explorar los mecanismos de la producción que afectaban sus decisiones. A juzgar por lo que uno escucha en sus discos, la imagen de “lo cubano” que Oréfiche quiso presentar se reprodujo como algo muy distinto.

Entre los aspectos discutidos se destacan el tamaño de la cabina de grabación, el número de micrófonos en uso y el acomodo de los instrumentos ante el micrófono. La cabina era relativamente pequeña, con un solo micrófono para toda la orquesta. Próxima al micrófono estaba la sección de cuerdas y el piano, seguida de los vientos maderas y luego los metales. La sección de percusión quedaba atrás en un lugar remoto o, como decía Oréfiche, “en la esquina de la casa del diablo”. La proximidad al micrófono significaba cierta posición de privilegio sonoro mediante la que se creaba una distribución jerárquica del espacio. La jerarquía espacial reflejaba a su vez una estratificación simbolizada

mediante los componentes sonoros, según asociados étnica y regionalmente. Por eso, cerca del micrófono se ubicaban los instrumentos vinculados al legado del sistema tonal de melodías a la europea; luego el efecto “oriental” del color sonoro—a lo Maurice Ravel—que se le asigna al conjunto de aerófonos y, por último, una evocación de lejanía al mundo “primitivo” de África.

Mientras exploraba la representatividad de “lo cubano” según se manifiesta en las grabaciones de LCB, surgió la ineludible pregunta: ¿y qué hay de “cubano” en esas grabaciones? A esto, Oréfiche respondió que el acomodo de instrumentos no le correspondía a él, sino a un técnico de sonido. Añadió que la compañía Odeón² financiaba la grabación y que la función del director musical consistía en “hacer los arreglos”:

Bueno, éstos son los técnicos que hay en las casas, ¿sabe? Según el técnico, así sale la grabación. Porque usted, yo decía, “soy esclavo de quien me graba”. Ese es el cocinero. Según donde caigo, ahí vamos a ver...

Un asunto básico radica en la relación conflictiva en torno al manejo de los medios de producción y la forma “final” del producto. A base de su adiestramiento musical y sus experiencias sociales y culturales en el ambiente habanero, Oréfiche poseía los rudimentos técnicos y la experiencia cultural para producir una versión musical muy suya de “lo cubano”. Pero dadas las relaciones de producción en sociedades capitalistas modernas, el acuerdo entre Oréfiche y la Odeón le otorgaba al técnico de sonido la prerrogativa de inmiscuirse en asuntos musicales que trascendían la partitura musical. En efecto, la práctica improvisatoria se omitía a la vez que al director musical se le prescribía con fórmulas rítmicas cada vez más simples. Por su parte, la compañía se reservaba la prerrogativa de contratar “especialistas” en sonido con poderes para asignar espacios físicos y manipular el volumen y las voces de los instrumentos.

Además de omitir los alardes improvisatorios y desarticular lo visual, lo coreográfico y lo sonoro, también se observa una jerarquización invertida de las relaciones del ambiente sonoro. Originalmente, los toques de tambor constituían parte indispensable y destacada del balance sonoro carnavalesco y rumbero de un conglomerado de gente asumida como “el pueblo”. A la hora de grabar, el técnico de sonido lleva “lo cubano” a un plano discreto mientras la parte melódica asume la función destacada. La experiencia “breve” de la grabación da pie a importantes cambios en la música: la versión grabada sale de una matriz y se reproduce en miles y miles de discos, cuya venta genera ganancias mientras el comprador, al igual que la orquesta, presume a su modo que es “dueño” del producto. La idea de lo cubano es una “verdad” reproducida

para miles de consumidores.

El resultado tiende a ser una noción refractada—nada real, ni totalmente falsa—de un producto presumiblemente popular: presentado por intérpretes “originales”, se reproduce en múltiples manos y así sucesivamente en una narrativa “esquizofónica” (Feld 1996:11) del discurso original. Lo refractado consiste en esa “verdad” interferida por la vasta coyuntura de formas, símbolos, íconos, nociones, ideas, imágenes y toda suerte de prácticas y objetos que opacan ante el vidente la práctica y la percepción de esa “verdad”. Una vez el producto sale “a la calle”, es imposible contener la intención inicial de sus creadores.

Una máxima de Bakhtin sugiere la palabra como algo compartido de igual a igual entre comunicador y oyente. Sin embargo, la experiencia de LCB narra una historia distinta: se trata de los “breves” momentos de grabación que, al reproducirse, conllevan abarcadoras consecuencias en la vida social de miles de consumidores—al otro lado de la red reproductiva—que se presumen a sí mismos como involucrados “en cuerpo y alma” con la música.

La “occidentalización” de la música “no occidental”

Algunos escritores, en lugar de visualizar estas relaciones en un contexto económico, prefieren reducir el proceso a un asunto de formas musicales en el contexto de sistemas culturales. Por ejemplo, el término *occidentalización* se sugiere de un modo inductivo, “simplemente para describir la absorción de elementos occidentales dentro de la música no occidental” (Nettl 1978:10). En el caso caribeño, esta definición es problemática si “occidentalización” se refiere sólo a la apropiación de elementos europeos para enriquecer una forma “no occidental”. Así, se observan dos tipos de oposiciones al término occidentalización. En primer lugar, hay una imposición o propuesta “desde arriba” de valores, ideas y nociones occidentales a incorporarse en sistemas no occidentales. A principios del siglo XIX, la incorporación de bailables europeos como el rigodón y la contradanza en las fiestas populares fue seguida por las comunidades locales con un estilo de cooptación entendido como *criollización*. Aquí, las comunidades e individuos de las sociedades caribeñas sostuvieron estilos, formas culturales y eventos que finalmente absorbieron la forma binaria (en dos partes), originalmente introducida “desde arriba” por colonizadores europeos. En Puerto Rico, los compositores de danzas—de extracción mulata en gran parte—adoptaron la estructura de la contradanza europea, mientras le incorporaban ritmos asociados a sus prácticas afroboricuas, haciéndola más “voluptuosa” y aguarachada. Como se verá más adelante, tales

cambios indujeron a maneras alternativas de movilidad corporal y social que trascendieron o desafiaron poderosamente los dictámenes del patriarcado europeo sobre la conducta individual.

Cuando el músico introduce deliberadamente estos elementos, se opera un proceso transformativo. En cierto modo, todo cambio conlleva lo que se conoce como *transformación*, es decir, simplemente un cambio en la forma. De acuerdo con Barbara Hampton, a diferencia de un proceso evolutivo, la transformación es una práctica consciente. Añade que "en la música africana, la transformación puede ser vista como un proceso inducido conscientemente" (Hampton 1983:202). Otro modo de entender la "occidentalización" es el que destaca Bruno Nettl (1978): que las formas no occidentales de mayor resistencia absorben elementos culturales de las sociedades occidentales de modo que lo "occidental" finalmente absorbe lo "no occidental".

Oréfiche optaba por el uso de elementos "a la europea" en sus arreglos para su orquesta. Dicha opción puede verse como una licencia del director musical para "enriquecer" las músicas locales con elementos de la música europea para conciertos. Pero las decisiones sobre grabación, reproducción y distribución de "lo cubano" en la Lecuona Cuban Boys minimizaron el significado original de las prácticas rituales del baile y el carnaval. Ochún, los demás orichas y todos los santos y vírgenes quedan expulsados del banquete tecnocrónico, y por ello el participante limita su cuerpo a una actividad casi exclusivamente auditiva. Un cambio se hace evidente: la actividad integrada por entero, "en cuerpo y alma", se reproduce en una progresiva asociatividad entre intelecto y capital. En lugar de un cambio "musical" en el sentido estricto de la palabra, el cambio consiste en una operación económica: las formas musicales locales son parte de un ritual de acumulación de ganancias. La gran deidad es el capital que toma cuerpo en la tecnología.

Una breve deconstrucción de la propuesta de Nettl manifiesta hasta qué punto su término invierte o refracta la realidad en una suerte de espejismo.

Occidentalización: "la absorción de elementos occidentales en la música no occidental"

	<i>refracción (Nettl)</i>	<i>realidad</i>
Perspectiva	diferencias culturales	desigualdades de clase social
"¿Quién" absorbe?	los no occidentales	la industria en el sistema de producción capitalista
¿Qué se absorbe?	lo occidental	sistemas musicales no occidentales
¿Dentro de qué se absorbe?	dentro de formas occidentales	dentro de un sistema de intercambios

Las relaciones entre los individuos, y entre éstos y su música, son mediatizadas constantemente por toda suerte de fuerzas globales más allá del alcance de los productores iniciales.

Estos cambios suelen comprenderse en términos de *estandarización*. De acuerdo con Teodoro Adorno (1941), la estandarización es similar al proceso de mercantilización (*commodification*), término elaborado por Marx. La diferencia radica en que la versión de Adorno concierne cambios en las formas musicales, mientras que Marx—cuya atención fue más allá del mero análisis formal—presta atención a las relaciones económicas que afectan una forma determinada. Jocelyne Guilbault (1993) hace un recuento de lo que se entiende por estandarización en Martinica, Guadalupe, Santa Lucía y Dominica. Ella redefine el término como un proceso en el que se toman, recontextualizan y remodelan los patrones musicales y las formas locales para incorporarlas en fórmulas ampliamente aceptadas para consumo masivo. Adorno observa esta tendencia en una forma circular, pero Richard Middleton brinda una sugestiva paráfrasis para leer un proceso totalizador en forma de espiral:

Generalmente, uno se inclina a pensar que la cultura es diferente de otros bienes producidos comercialmente (i.e., “el arte conlleva una expresión original”). Por eso, los métodos y formas estandarizadas se enmascaran en cierta medida por una especie de artificio artesanal y por unos efectos “pseudoindividualizados”. Pero en realidad, las “industrias culturales” crean, controlan y explotan los deseos musicales, formando “un círculo de manipulación y necesidad retroactiva en el cual la unidad del sistema crece de una forma cada vez mayor”. Cualquier sentido de inmediatez expresiva es una ilusión: el valor de uso es sustituido totalmente por el valor de intercambio. La autonomía desaparece cuando la música se reduce a un cemento social [...]; la producción se reduce en efecto a una mera reproducción (Adorno, citado por Middleton 1990:36).

Según Leonardo Acosta, todas las orquestas y agrupaciones internacionales del llamado mundo “subdesarrollado” siguieron a grandes rasgos el patrón trazado—para la música latinoamericana—por orquestas como Xavier Cugat y los Lecuona Cuban Boys: “a) selección de las melodías más simples y ‘pegajosas’; b) simplificación de las células y figuras rítmicas; c) ‘occidentalización’ de los timbres mediante

el empleo profuso de violines o secciones completas de cuerdas y maderas; d) lo propiamente 'tropical' viene dado superficialmente por algunas melodías típicas, por algunas palabras en español y mediante el uso de instrumentos 'exóticos' de percusión (maracas, bongó, etc.)" (Acosta 1982:23).

Los procesos de cambio musical

La dialéctica inicial entre músicos como Oréfiche y los ingenieros de sonido pudiera sugerir que los procesos de cambios musicales se hacen únicamente por actos de carácter individual. Pero las relaciones entre los individuos, y entre éstos y su música, son mediatizadas constantemente por toda suerte de fuerzas globales más allá del alcance de los productores iniciales. Dichos procesos pueden apreciarse de maneras diversas, dependiendo de las perspectivas o reclamos de nacionalidad, etnicidad, clase social o raza. Por ejemplo, pueden darse en términos de *aculturación*, cuando grupos de individuos de distintas culturas establecen contacto cara a cara con cambios subsiguientes en los patrones culturales originales de cualquiera de los dos grupos (Redfield, Linton y Herskovits 1936:149-152). También podría observarse un proceso de *transculturación* o compenetración de valores musicales entre diferentes grupos étnicos, clases sociales o naciones de modo que haya un "injerto" mutuo de energía artística y progresión entre estos grupos (Ortiz 1965:133-134); o *modernización*, cuando las sociedades locales dan paso a nuevas influencias, dejando a un lado ciertos valores tradicionales (Shiloah y Cohen 1983:227-251).

Dada su complejidad y multiplicidad, tales cambios no sólo se verifican por el análisis de las formas musicales. Es preciso explorar además las conductas sociales, las asociaciones que los participantes establecen entre los conceptos musicales y sus estilos de acción social. También hace falta explorar las estructuras y dinámicas económicas y políticas que afectan los cambios musicales.

En fin, no se trata sólo de una *recontextualización* de "lo cubano" del carnaval o zarzuela a una grabación, ni sólo de cambios tales como la criollización, la occidentalización, el afrancesamiento, la americanización, la transculturación y demás. Este trabajo introductorio ha hecho énfasis en la mercantilización (Appadurai 1986; Wallis y Malm 1984), esto es, la alteración o cambio en las relaciones. Pero como dije al principio, la música hoy se inserta en una dinámica globalizante. Se presume que el valor de uso de los componentes musicales—al principio creados como símbolos de la construcción, representación y reclamos de asuntos tales como identidad, nacionalidad, etnicidad y género—assume ahora un valor de cambio dentro de un contexto donde el poder

central no parece determinado por concepciones tradicionales como raza, nación, cultura, género o etnicidad. La finalidad sigue siendo la acumulación de capital. Sin embargo, hoy los centros de poder no parecen destacar tanto la estandarización u occidentalización de los símbolos locales, sino acumularlos como información y ponerlos en circulación de modo que pierdan su valor asociativo.

Aquí, la mediación tecnológica se ve como una "categoría estética" (Erlmann 1991:16) que cubre todas las actividades musicales "diferentes". En esta línea de pensamiento, la producción de la diferencia es inherente a la lógica del capitalismo postindustrial. La habilidad del sistema global—para autorreproducirse en variaciones interminables y en subsistemas interconectados—radica en una lógica antisocial, atomizante, que muestra cuán "original" es el capitalismo como modo de producción histórica: "La omnipresencia de la producción de bienes mercantilizados es el techo bajo el cual la diferenciación y la homogeneización residen como miembros de una sola familia o, como nos dice Jean Baudrillard, la diferencia, como el resto, ha caído bajo las leyes de mercado" (Erlmann 1991:7).

Al reificarse la mediación como categoría estética, el capitalismo industrial está implicado más directamente en la creación artística. Una actividad tradicionalmente exclusiva de las humanidades es parte ahora de un proceso económico. Dondequiera que el arte prevalezca como entidad "autónoma", con sus leyes particulares, el mercadeo, la tecnología y la industria se invocan como fuerzas estéticas legítimas e integradas dentro de las artes. De ahí que tal reificación de la tecnología puede estar desprovista "de cualquier referencia a la agencia humana y puede concluir negándole espacio a las artes populares para articular alguna clase de actividad y verdad auténtica", según sostiene Erlmann (1991). La motivación para esta nueva estética, según Lyotard, es el poder. Es una instancia a través de la cual el sistema es mercadeable, predecible y eficiente (Lyotard 1984:51).

En esa línea de análisis, Jorge L. Giovannetti Torres hace un acercamiento al reggae en el contexto de la vida jamaicana. En su artículo para esta edición, "Evolución social, identidades y política en el reggae de Jamaica", Giovannetti recuerda que las identidades sociales y étnicas, el contexto urbano y la protesta o afirmación de la identidad son mediatizados por las emisoras de radio, las casas disqueras, los sistemas de sonido, así como las entidades políticas y las clases sociales. En "La cultura, la industria y la matriz de la salsa", Keith Negus examina las estrategias de las corporaciones disqueras para manejar sus repertorios musicales. En dichas estrategias están implicados la propiedad y el control de las corporaciones sobre algunas organizaciones culturales de modo que surge una dialéctica: por un lado, la industria produce una cultura y, por el otro, la cultura produce una industria. Al

desarrollar argumentos en torno a la producción y consumo—cuya práctica social e inversión emocional no pueden reducirse a una simple lógica de la industria—, Negus analiza la salsa como forma estética y como práctica cultural.

El baile como arena antihegemónica

Las comunidades subalternas, por su parte, recurren crecientemente a alternativas convencionales de producción estética donde la dinámica y el carácter articulativo hacen prácticamente inoperante para el sistema global inmiscuirse completamente dentro de las fronteras de este tipo de actividad. El análisis de la pieza “Somos el son” por Angel G. Quintero Rivera sugiere el carácter dinámico y multivalente de la salsa: no se trata de una simple y particular forma o ritmo musical, sino más bien de una manera de hacer música. Su artículo “Salsa: ¿desterritorialización?, nacionalidad e identidades” pone énfasis en la salsa como práctica y no como “esencia”. “Somos el son” conjuga mitos y objetos de la vida diaria como estrategia de apoyo al proyecto de una sociedad distinta al Estado-nación de la modernidad occidental.

Dentro de ese proyecto también se puede incluir al rap, expresión considerada como “la plena de la juventud actual”. En su artículo “Cultura y poder en el rap puertorriqueño”, Raquel Z. Rivera discute varios modelos analíticos a la luz de la práctica rapera y su impacto en la sociedad puertorriqueña. Mientras critica duramente varios de los postulados del nacionalismo cultural puertorriqueño en torno al imperialismo y la comercialización, reconoce la sólida mediación de las fuerzas de mercado y los medios de comunicación. Sin embargo, el impacto del rap se extiende más allá de las estructuras comerciales y evidencia la creación y vitalidad de la diáspora boricua en su afán de abrirse a las diversas comunidades de la diáspora africana. Por su parte, Yolanda Martínez-San Miguel aborda el merengue como una de las principales manifestaciones propias de la migración dominicana hacia Puerto Rico y los Estados Unidos. En “De ilegales e indocumentados: representaciones culturales de la migración dominicana en Puerto Rico”, se ve claramente cómo la música puede servir para reafirmar la identidad étnica en condiciones de suma adversidad socioeconómica.

Un modelo para estudiar los modos de resistencia a la hegemonía del capitalismo se encuentra en el Caribe, cuyos bailes constituyen un poderoso medio de rememorización colectiva. Ante el devastador proceso globalizante del capital, algunas voces indican la imposibilidad práctica de ese proyecto económico: “...aquí, vemos el lugar de la memoria en dos sentidos: el cuerpo como productor de la memoria cultural y el cuerpo como objeto de la historia reconstituida [*re-membered*]”

(Delgado y Muñoz 1997:17-18). La música y el baile se han examinado típicamente como extremos ideológicamente opuestos en una relación binaria materializada históricamente en la tensión entre cuerpo y alma. La idea de que el cuerpo y el alma son entidades separadas ha servido de argumento entre los sectores dominantes occidentales para legitimar la subyugación económica del Otro. En este contexto, el Otro suele ser representado por clases, comunidades, etnias, géneros, razas y otros sectores que, por su condición económica o política, quedan al margen de los bienes de producción intelectual y espiritual. Al marginárseles de esa actividad intelectual, los grupos subalternos quedan sujetos a una gama de labores "sucias" que conllevan en mayor medida la actividad corporal. De estos grupos diferenciados, las atribuciones genéricas y de clase social han ocasionado los conflictos más acendrados e intensos en torno a la separación cuerpo/alma. Según Platón:

Los espíritus humanos son separables, en concepto y en existencia, de los cuerpos como humanos. Por virtud de esta esencia del cuerpo es que tenemos una identidad sexual particular. Y es por virtud de esta clase de función, que el cuerpo establece, que nosotros poseemos algo así como una identidad de clase. Pero nuestros espíritus—que son lo que realmente somos—son distintos de nuestros cuerpos (Platón, citado por Spellman 1988:10).

En el ámbito de la músicaailable, esta oposición sugiere que el baile, como actividad corporal, carece de una dignidad espiritual o intelectual, dado su origen en un mundo "plebeyo". De acuerdo con ese razonamiento, la música constituye una aspiración máxima del ser humano por tratarse de algo etéreo, místico y divino.

Desde el período postrenacentista, ese planteamiento influyó progresivamente en el quehacer musical de los compositores europeos, quienes sacrificaron el aspecto rítmico de su obra para consagrarse al desarrollo de los componentes armónico y melódico. Los estereotipos emanados de la dualidad rítmico-melódica se asociaron a nociones sobre la moralidad prevalecientes en la Europa decimonónica. Un caso en cuestión lo ofrece Susan McClary en su análisis de *Carmen*, la conocida ópera de Georges Bizet. Según esta musicóloga, dicha obra se centra en dicotomías concebidas tradicionalmente en torno a la sexualidad femenina (e.g., entre virginidad y prostitución) (McClary 1991:56). Esta obra se concentra en la representación de Carmen, cuyos atributos malignos se aplican a su vez a todas las mujeres: ella es el Otro disonante que necesariamente constituye el aspecto motivante del argumento de la obra. Es ante ese argumento que Bizet confronta la candidez y pureza de Micaela con los impulsos físicos de lo "exótico" y el baile "gitano",

personificados por Carmen. Según McClary, el personaje de Micaela constituye el ideal asexual, angelical, musicalmente simbolizado por el contorno simple, dulce y subordinado de la melodía dentro de una textura homofónica. Debido al carácter profundamente enraizado de esa dualidad, McClary asevera que la relación entre la música y el cuerpo es “por mucho, el más difícil de todos los aspectos de la música para explicar” (1991:23). El mundo académico también se ha hecho eco de la presumida dualidad entre cuerpo y alma. Siguiendo a Adorno (1981), Leo Stein entiende que una música que incluya la acción corporal es “artísticamente imperfecta” y que este principio puede aplicarse cuando el intérprete se mueve mientras ejecuta un instrumento.

La literatura teórica—feminista o no—ha respondido a estos asuntos de maneras diversas. Una vertiente dominante centraliza el asunto en aspectos musicales: el baile parece verse, en ciertas sociedades, como un obstáculo al reconocimiento de la mujer como persona diestra en el arte musical. El campo de la etnomusicología, en varios de sus análisis sobre género, se refiere a casos donde la mujer está marginada social, política y económicamente tanto en la esfera de lo privado—lugar a la que se le relega—como en la vida pública, donde se le asignan papeles como bailarina y cantante ante audiencias masculinas. Aquí, sus destrezas no se valoran por sus logros técnicos o intelectuales, sino por sus atribuciones sexuales. En Java, Anderson-Sutton (1989) narra el esfuerzo de varias *pesindhen*³ por disociarse de la actividadailable con miras a atender el lado musical que les brinda posibilidades de un mayor reconocimiento artístico, social y económico. En la India hacia fines del siglo XIX, se observó una oleada femenina de protestas contra la actividadailable. La censura contra los bailes constituía una estrategia dirigida a destruir los estereotipos patriarcales sobre la construcción de la sexualidad (Post 1989:104). Como resultado, la desarticulación de gran parte de la tradición de la cantante-bailarina supone la fragmentación de un discurso articulado históricamente por la sociedad patriarcal.

Si estos estereotipos se sostienen en un sistema cultural donde el baile se asocia estrechamente con algo estrictamente sexual, el problema radica en cómo desarticular el estereotipo. Los estudios de Post y Anderson-Sutton se hacen eco de argumentos esgrimidos por Michel Foucault, en el sentido de que “el poder se inscribe en el cuerpo”. La visión social sobre el cuerpoailable se determina a través de un discurso que articula ese particular estilo de acción (el baile) con normas tradicionales y creencias en torno a la sexualidad. Estas autoras proponen la estrategia de excluir las actividades implicadas como baile, en lugar de confrontar el problema de los estereotipos directamente. El riesgo es que, al eliminarse la actividad estética del cuerpo, sólo por desarticular el discurso patriarcal, el resultado sea la permanente exclusión del cuerpo como

ente articulativo de una dinámica social distinta. Con Leslie Farris (1992), me pregunto si la marginación del baile es una indicación del miedo y la desconfianza de la cultura occidental hacia el cuerpo.

El cuerpo y el baile

Jane Cowan, por su parte, recuerda que el cuerpo bajo análisis en el mundo académico "es casi siempre (y de modo frecuentemente implícito) el cuerpo 'occidental'" (Cowan 1990:22). Más aún, las nociones sobre el cuerpo que en mayor medida se presuponen como "universales" constituyen sólo estilos asociativos "occidentales". India e Indonesia constituyen casos donde la cultura corporal asume actitudes similares en torno a la cultura y la sexualidad.⁴ Pero dichas nociones no se aplican a toda comunidad o grupo social. El baile no es necesariamente sinónimo del despliegue corporal femenino a fin de brindar satisfacción sexual a una audiencia de varones. Mi trabajo sobre el baile en la presente edición, "Salsa, género y etnicidad: el baile como arena social", demuestra varias de las formas en que el uso de un evento bailable constituye un paso estratégico para invertir los valores de la sociedad patriarcal. La actividad bailable también es un componente esencial en la santería, a los efectos de simbolizar una relación más estrecha con las deidades. Además, hay comunidades como los Kaluli de Papua, Nueva Guinea, donde el objeto de la fantasía en el baile es el varón: "...un bailaror bien decorado y lleno de gracia es capaz de proyectar tal magnificencia que logra que alguna chica de la audiencia pierda el corazón por él y siga en escapada a su casa [de él] después de la actividad" (Schieffelin 1976:24).

De modo que el baile se puede comprender de acuerdo con sus particularidades sociales y culturales y no en el contexto de una dicotomía entre cuerpo y alma o intelecto. Esta concepción es un argumento tradicionalmente usado por los grupos dominantes bajo la influencia del pensamiento racionalista. Peter L. McLaren invoca un proceso que él denomina *enfleshment* (encarnamiento), bajo el cual arguye que el cuerpo "incorpora y a la vez genera ideas" (McLaren, citado por Farris 1992:167). En este contexto, el objetivo del baile podría ser la intencionalidad y autoconciencia (Outram 1989). Por otra parte, en virtud de su carácter improvisatorio, el baile muchas veces relega esa intencionalidad y autoconciencia a un segundo plano. Mediante la improvisación se trata de establecer "un contexto social liminal que no caiga bajo la categoría del teatro danzario, ni del baile social" (Farris 1992:163). En ausencia de un líder que controle la situación o aspectos técnicos tales como el *pas de deux*, la improvisación bailada se aprecia como un paso más hacia la democratización social (ibid.:164).

En el contexto "mundanal" del baile caribeño, la improvisación

escapa a la apropiación de la industria grabadora pues, por definición, la improvisación tiene que reformularse en relación indisoluble con un tiempo y un espacio imposibles de reproducir (Benítez Rojo 1992:19). A ello añaden Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz:

El cuerpo en el baile no sólo narra una contrahistoria, sino que el baile resiste y reconfigura la historia subyugante escrita sobre el cuerpo esclavizado y sujeto al trabajo. La historia, como coreografía, elude el análisis académico por dos razones: [en la actividadailable] el cuerpo se manifiesta en un lenguaje irreducible a palabras y el cuerpo en el baile establece una posición inasimilable a los postulados racionales en torno a la resistencia y al trabajo productivo (Delgado y Muñoz 1997:18).

Una vez aceptada la validez de una actividad o eventoailable, algunos grupos establecen vínculos entre varios clubes de baile, a los efectos de “desfragmentar” sus narrativas sociales. Más allá del ámbito “microsocial” de un eventoailable como el de mi estudio, Patria Román Velázquez hace una importante aportación al estudio de los clubes de baile y a la etnografía musical. Su artículo, “El desarrollo de un circuito salsero y la construcción de identidades latinas en Londres”, elabora las prácticas rutinarias de grupos afiliados a los clubes de salsa y su diseminación a través de las áreas urbanas y suburbanas de Londres. De acuerdo con el estudio, el significado étnico de la salsa propicia una red comunicativa que atrae a un grupo latinoamericano deseoso de mantener vínculos estrechos entre sus miembros y con sus propias raíces. No es fácil correr detrás de clubes que abren y cierran de la noche a la mañana y de una concurrencia homogénea que posee, sin embargo, unos hábitos y conductas disímiles (si no en los patrones institucionalizados del baile, al menos en su afán de moverse socialmente en una esfera económica). De modo que la aportación de Román constituye una contraparte “macroscópica” de la realidad social vivida, disfrutada y sufrida del baile.

En fin, una línea discursiva puede ser útil para articular o desarticular argumentos de “verdad” o “falsedad”. Mientras se sostenga la presunción de dividir la entidad humana entre cuerpo y espíritu, se garantiza la fragmentación y consecuente invalidación del discurso antihegemónico. Mientras la articulación de creencias, ideas y efectos sonoros implique conscientemente el uso corporal, entonces la fragmentación es inconcebible o, en palabras de Ihab Hassan, constituye “una ficción ideológica” (Hassan 1990:419).

NOTAS

1. La conversación tuvo lugar en junio de 1986 en San Juan, con Cristóbal Díaz Ayala.
2. Odeón producía los discos en París para su distribución en el mercado europeo. Por su parte, la Columbia compraba la matriz para su reproducción y ventas en los mercados de la América Latina y los Estados Unidos.
3. Bailarinas-cantantes, acompañadas por el conjunto *gamelan*, ante una audiencia mayormente masculina.
4. No es mera coincidencia que se considere la música de estas dos regiones entre los tres sistemas más sofisticados del mundo.

REFERENCIAS

- Acosta, Leonardo. (1982). Música de consumo. En *Ensayos de música latinoamericana*, pp. 22-31. La Habana: Casa de Las Américas.
- Adorno, T.W. (1981). Perennial Fashion—Jazz. *Prisms*. Traducido por Samuel Weber y Sherry Weber, pp. 119-132. Cambridge: MIT Press.
- Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9:17-48.
- Anderson-Sutton, R. (1989). Identity and Individuality in an Ensemble Tradition: The Female Vocalist in Java. En *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, editado por Ellen Koskoff, pp. 111-130. Urbana: University of Illinois Press.
- Appadurai, Arjun, ed. (1986). Introduction: Commodities and the Politics of Value. En *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, pp. 3-63. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (s.f.). The Precession of Simulacra.
- Benítez Rojo, Antonio. (1992). *The Repeating Island: The Caribbean and the Post-modern Perspective*. Traducido por James E. Maraniss. Durham: Duke University Press.
- Berger, P. y T. Luckman. (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Doubleday.
- Blacking, John. (1977). Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council* 9:1-26.
- Cowan, Jane K. (1990). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Díaz Díaz, Edgardo. (1993). Structuring Dance Repertoires: Musical Genres as Ideological Signs in Ritualized Processes. Tesis de maestría, Universidad de Texas, Austin.
- Erlmann, Veit. (1992). The Production of Difference: Toward an Aesthetics of World Music. Conferencia leída en el Departamento de Música de la Universidad de Texas (Austin), otoño.
- Farris, Lesley. (1992). Absent Bodies, Dancing Bodies, Broken Dishes: Feminist Theory, Postmodernism, and the Performing Arts. *Signs* (otoño):162-172.
- Feld, Steven. (1996). Pigmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis. *Yearbook for Traditional Music* 28:1-35.
- Feld, Steven. (1994). From Schizophrenia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of World Music and World Beat. En *Music Grooves: Essays and Dialogues*, editado por Charles

- Keil y Steven Feld, pp. 257-289. Chicago: The University of Chicago Press.
- Feld, Steven. (1990). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. (Segunda edición.) Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Fraser Delgado, Celeste, y José Esteban Morales Muñoz. (1997). Rebellions of Everynight Life. En *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Morales, pp. 9-32. Durham: Duke University Press.
- Gramsci, Antonio. (1988). Hegemony, Relations of Force, Historical Block. En *Antonio Gramsci's Reader*, editado por D. Frogracs. Nueva York: Schocken Books.
- Guilbault, Jocelyne. (1993). *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Habermas, Jürgen. (1986). Modernity versus Postmodernity. *Journal of Communication Inquiry* (verano).
- Hall, Stuart. (1986). Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. *Journal of Communication Inquiry* (verano).
- Hampton, Barbara. (1983). Toward a Theory of Transformation in African Music. En *Transformation and Resiliency in Africa, as Seen by Afro-American Scholars*, editado por Pearl T. Robinson y Elliott P. Skinner, pp. 211-229. Washington D.C.: Howard University Press.
- Hassan, Ihab. (1990). Alterity?: Three Japanese Examples. *Meanjin* 49/3 (primavera).
- Inkeles, Alex. (1974). *Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kaemmer, John Edmund. (1993). *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*. Austin: The University of Texas Press.
- Kippen, James. (1988). Musical Change as a Result of Perceptions and Attitudes. En *The Tabla of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition*, pp. 86-11. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koskoff, Ellen, ed. (1989). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Urbana: University of Illinois Press.
- La Vigna, María. (1980). Okushare, Music for a Winter Ceremony: The Turtle Dance Songs of San Juan Pueblo. *Selected Reports in Ethnomusicology* 7:77-99.
- Liotard, Jean-François. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducido por Geoff Bennington y Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, Susan. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Middleton, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Nettl, Bruno. (1978). Introduction. En *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*, editado por Bruno Nettl, pp. 3-13. Urbana: University of Illinois Press.
- Novack, Cynthia J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ortiz, Fernando. (1965). *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Universitaria.
- Outram, Dorinda. (1989). *The Body and the French Revolution: Sex, Class and Political Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Post, Jennifer. (1989). Professional Women in Indian Music: The Death of the Courtesan Tradition. En *Women and Music in Cross-Cultural*

- Perspective*, editado por Ellen Koskoff, pp. 97-110. Urbana: University of Illinois Press.
- Redfield, Robert, Ralph Linton y Melville J. Herskovits. (1936). Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist* 38:149-152.
- Schieffelin, Edward L. (1976). *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Shorris, Earl. (1992). *Latinos: A Biography of the People*. Nueva York: Avon Books.
- Spellman, Elizabeth. (1988). *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*.
- Sugarman, Jane C. (1988). Making Muabet: The Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men. *Selected Reports in Ethnomusicology* 7:1-42.
- Wallis, Roger y Krister Malm. (1984). *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. Londres: Constable.
- Zemp, Hugo. (1967). Comment on devient musicien. En *La musique dans la vie*, vol. 1, *L'Afrique, ses prolongements, ses voisins*, editado por Tolia Nikiprowetzky, pp. 77-103. Paris: Office de Cooperation Radiophonique.