

Quintero Rivera, Angel G.
*Salsa, sabor y control:
sociología de la música
"tropical"*. México: Siglo XXI,
1998. Pp.390.

Keith Negus

*Departamento de Medios y Comunicaciones
Goldsmiths College, Universidad de Londres*

Salsa, sabor y control es una obra compleja y multidimensional, caracterizada por una forma de composición y discusión que no puede condensarse o colapsarse en un argumento o modelo simple. Es rica en detalles históricos y ejemplos empíricos, pero trataré de distanciarme de ellos para enfocarme en cuestiones conceptuales. Quiero prestarle particular atención a tres asuntos que se articulan claramente en *Salsa, sabor y control*. El primero es la dicotomía entre experiencia y análisis. En segundo lugar está el problema de describir y explicar los significados de los sonidos musicales. El tercero es la cuestión del género y cómo un sociólogo puede juzgar el valor de la música.

Un problema persistente en la investigación y enseñanza sobre la música popular ha sido el contraste entre la experiencia de crear, escuchar o bailar al son de la música, y el discurso analítico a través del cual se median, codifican y racionalizan estas experiencias. Este es un problema filosófico mayor que frecuentemente frustra a los estudiantes. En el plano práctico, la experiencia corporal sensorial de la música en un concierto, baile o ejecución contrasta con la explicación académica seca y distanciada de esa experiencia, muchas veces realizada en el contexto de un salón de clase o un seminario. El vocabulario de la sociología, la musicología, la teoría cultural o la semiótica parece removido de cómo uno se siente en presencia de la música. Para muchos estudiantes—y también para muchos músicos—, este contraste es inaceptable y debe resistirse; es una de las razones para ignorar lo que

los sociólogos tienen que decir sobre la música.

He aquí un problema filosófico aún más serio. Se trata del espacio hermenéutico entre experiencia y comunicación. Cualquiera que guste de la música sabe que ésta conmueve continua y profundamente a la gente. La música evoca toda suerte de sensaciones, sentimientos y emociones; la música se siente y conoce de una manera muy honda. Sin embargo, en cuanto se trata de articular esa experiencia—en cuanto se trata de compartirla, de comunicarla a los demás—, uno se encuentra inmerso en las mediaciones de la cultura y el lenguaje y en la manera en que cualquier experiencia tiene que expresarse y comunicarse. Esta brecha hermenéutica (un espacio de interpretación y entendimiento mediado socialmente)—y la forma de llenar tal espacio—es un problema en el estudio de cualquier práctica cultural, pero muchas veces aparece de manera más aguda en el estudio de la música, en parte debido a la dificultad de describir lo que la música representa, significa o connota.

El desafío es mantener ese espacio y no cerrarlo con un modelo sociológico simple, una fórmula musicológica o un místico reclamo estético sobre la no referencialidad no mediada de la música. Este espacio sólo puede mantenerse abierto al retener simultáneamente un sentido de la música como una experiencia sensual profundamente conmovedora y como una práctica social mediada e insertada en condiciones sociales, culturales, políticas y económicas muy específicas.

Este es un asunto central que concierne actualmente a muchos estudiosos destacados en el campo de los estudios de la música popular. El sociólogo británico Simon Frith (1996) ha subrayado este asunto en su trabajo reciente sobre el valor estético y social de la música (véase Pickering y Negus 1998). También es un asunto importante en la obra contemporánea de Peter Wicke en Alemania, quien se preocupa por la relación entre lenguaje, música y sociedad (véase Shepherd y Wicke 1997). En Suecia, Johan Fornäs (1995, 1997, de próxima publicación) actualmente estudia las mediaciones sociales e intersubjetivas a través de las que se constituye el significado musical.

Uno de los grandes aciertos de *Salsa, sabor y control* es que se rehúsa a cerrar este espacio: se resiste a reducir las complejidades y contradicciones mediadas de la forma y la práctica musicales a un argumento cerrado o un análisis acabado, y lo hace, en parte, al retener un sentido de la música y la práctica de los músicos a través

del texto. A lo largo de *Salsa, sabor y control*, Angel Quintero Rivera escribe como un fanático apasionado de la salsa y como un sociólogo conocedor. Un tema clave del libro—un recurso metodológico que sirve como hilo conductor de todo el texto—es el uso de la experiencia personal para interrogar los límites de la teoría sociológica. Al mismo tiempo, se despliega una imaginación sociológica para contrarrestar las tendencias subjetivistas y existencialistas que sólo apelan a la experiencia.

Esta discusión me lleva a mi segundo punto, la persistente dicotomía entre sociología y musicología. En términos generales y crudos, los sociólogos usualmente pueden describir, analizar y explicar formalmente los contextos sociales de la práctica musical pero no saben exactamente cómo referirse a la música misma. En cambio, los musicólogos pueden describir formalmente los sonidos musicales pero tienen poco que decir sobre los contextos en que estos sonidos han adquirido sus significados sociales. Ambos bandos se caracterizan por su poca reflexividad: una falta de reconocimiento de las circunstancias históricas que han producido el discurso sociológico como una forma particular de comprender la conducta humana; y una falta de conciencia de cómo el formalismo musicológico surgió históricamente como una forma culturalmente específica de referirse a los sonidos.

A finales de la década de 1980, los musicólogos estadounidenses Susan McClary y Robert Walser (1990) escribieron acerca de su frustración frente a la incapacidad de su disciplina para reflexionar sobre su propia formación, y expresaron su preocupación de que no podían ofrecer ninguna guía segura a los sociólogos que buscaban un vocabulario para escribir sobre la música. De manera especulativa, reclamaron un enfoque de la música que pudiera integrar la experiencia con el análisis y que no se rehusara a emplear una poética de la explicación al mismo tiempo que el lenguaje más precavido y convencional del análisis académico. Sin embargo, una cosa es escribir un ensayo de 5,000 palabras haciendo un llamado por este tipo de sociomusicología y otra cosa es desarrollarlo a través de la investigación y la escritura.

Salsa, sabor y control avanza significativamente en esta dirección al integrar ideas provenientes de diferentes disciplinas y campos de estudio. Evidencia un espíritu verdaderamente interdisciplinario al poner a dialogar los sonidos, las palabras y las imágenes de la salsa con los hallazgos y vocabularios de la musicología, la so-

ciología, la historia, la geografía y la ciencia. Las conexiones no siempre están claras (e incluso pueden disputarse) y las canciones de Danny Rivera se yuxtaponen incómodamente con las teorías de Isaac Newton. Pero es más valioso acercar estas ideas que mantenerlas separadas. "Interdisciplinario" es un término muy fácil de usar. Es mucho más difícil practicarlo. *Salsa, sabor y control* convoca exitosamente las ideas de diferentes disciplinas a un diálogo útil para enriquecer la comprensión de los múltiples significados y mediaciones que rodean al simple término salsa.

Aquí llego a mi tercer punto, el problema de la salsa como género musical. El concepto de género ha sido central, pero muchas veces poco desarrollado, en el estudio de la música popular (ciertamente en comparación con su uso como concepto clave en el estudio del cine y la literatura). Se han realizado numerosos estudios de géneros musicales particulares—el rock, el merengue, el reggae, el zouk, la polka, la bachata, el soul, el jazz y así por el estilo. Pero pocos de estos estudios reflexionan sobre los códigos y convenciones musicales y sociales mediante los que se establecen tales categorías y se rompen o mantienen las fronteras estilísticas.

Dos autores que se han preocupado de este asunto son el músico y teórico italiano Franco Fabbri (1982, 1985, 1989) y el ya citado Frith (1996). Fabbri ha escrito varios artículos influyentes en los que ha intentado identificar las "reglas de los géneros", que él llama reglas semióticas, reglas de conducta, reglas económicas y reglas sociales. Partiendo de estas categorías, Frith ha destacado cómo tales reglas producen los códigos y convenciones que vinculan así como guían la actividad de los músicos y sus audiencias. Estas "reglas" marcan las fronteras entre estilos musicales y guían las notas que un guitarrista puede escoger para tocar su instrumento (ya sea tocando jazz, rock o zouk, por ejemplo); la manera en que una estrella puede comportarse en público o durante una entrevista (tal como la distancia artística de una estrella de rock o la simpática familiaridad de un(a) cantante de country); la manera en que las audiencias responden y se comportan (bailando en parejas, brincando individualmente o sentadas aplaudiendo cortésmente); o la manera en que los críticos evalúan estéticamente una ejecución musical (como una demostración muy pobre o como una nueva estética del sonido).

Fabbri y Frith han formulado preguntas importantes sobre las prácticas creativas de los músicos y sus audiencias, subrayando

cómo la inspiración encaja convenientemente con los códigos y convenciones de géneros musicales particulares (una sinfonía o una balada de tres minutos). También destacan cómo las audiencias esperan y se complacen ante la familiaridad, reforzando la reproducción de patrones existentes más que fomentando la novedad.

Este énfasis en las reglas de los géneros ha sido muy influyente, pero ha llevado a enfocar las limitaciones a la práctica creativa, en vez de las posibilidades para la transformación social y estética. Pienso que *Salsa, sabor y control* puede contribuir significativamente a este debate. Quintero Rivera maneja una idea particular de "práctica" para oponerse a la noción de que la salsa puede entenderse simplemente como una serie de códigos, convenciones o reglas formales. Quintero Rivera aborda la salsa como una "manera de hacer música" que incluye la "libre combinación de ritmos, formas y géneros afrocaribeños tradicionales". Esta libre combinación le permite a la salsa ofrecer múltiples posibilidades como "una abierta forma dinámica de expresión" y evadir "su posible fosilización en fórmulas" (p. 22).

Al adoptar este enfoque, Quintero Rivera demuestra cómo las prácticas salseras se han incorporado a otros géneros a la vez que se han nutrido de ellos, ya sea mediante el movimiento de las prácticas de la bomba o el rock hacia la salsa o el movimiento de las prácticas salseras hacia la música clásica o de jazz. En cada caso, la fluidez de la salsa permite la creación de una síntesis brevemente realizada. De tal modo, Quintero Rivera retrata a la salsa como una práctica creativa fluida, flexible y cambiante, en claro contraste con la visión de la creatividad musical de acuerdo con procesos gobernados por reglas, códigos y convenciones.

Sin embargo, mientras Fabbri y Frith insisten en los códigos, reglas y limitaciones, Quintero Rivera privilegia la práctica creativa voluntaria de una manera que olvida que la salsa (y cualquier otro género) puede reducirse fácilmente a unas cuantas frases musicales, patrones rítmicos, gestos corporales y respuestas de la audiencia reproducidos rutinariamente, ya sea mediante grabaciones, conciertos locales en fiestas patronales o clubes nocturnos a través del mundo entero. En suma, la "manera de hacer música" puede reducirse fácilmente a una serie de manierismos rutinarios.

Quiero concluir con una pregunta adicional que preocupa cada vez más a los estudiosos: ¿cómo valorar la música? En los años treinta y cuarenta, Theodor Adorno (1941, 1976, 1991) montó uno

de los ataques más fuertes a la música popular a partir de una crítica informada por una teoría social y estética con una posición muy clara sobre el valor (o falta de valor) de la música popular (y las razones para ello). En respuesta a la dura crítica de Adorno, durante los últimos cuarenta años muchos estudiosos han reclamado el valor de la música popular. De tal modo, han contribuido a una trayectoria de pensamiento que ha abrazado conscientemente el relativismo sociológico y se ha resistido a emitir cualquier tipo de juicio.

Como muchos libros, *Salsa, sabor y control* celebra el valor social de la música, para proveer de un sentido de identidad, como una manera de expresión, como parte integrante de la experiencia vivida y la vida cotidiana. Esta es una aportación importante y me parece que se debe seguir insistiendo en el valor de la música popular, contrario a los críticos que siguen la línea de Adorno y la teoría de la cultura de masas (en sus diversas vertientes) para descartar la música popular.

Sin embargo, aquí surge otra pregunta: ¿tiene toda la salsa igual valor? Un comentario de pasada de Quintero Rivera revela un asunto que nunca se trata explícitamente: “como en todo tipo de música ampliamente difundida, existe naturalmente también muchísima salsa mediocre o de baja calidad” (p. 23). De nuevo, esto es algo que uno cree saber “intuitivamente”—hace muchos años, Duke Ellington afirmó que sólo había dos categorías de música: la buena y la mala. Aun así, hace falta elaborar los juicios valorativos, lo cual plantea por lo menos dos cuestiones sociológicas básicas.

La primera es la cuestión del relativismo. Una de las consecuencias del cambio de paradigmas intelectuales que frecuentemente se asocia con el posmodernismo es el reconocimiento de que todos los valores, creencias y juicios se asignan y varían de acuerdo con circunstancias históricas y geográficas específicas. Esta postura ha generado considerable ansiedad y resistencia a emitir juicios en el salón de clase, el seminario y el artículo académico. Sin embargo, como ha señalado Frith (1996) incluyéndose en su propia crítica, la misma gente reacia a emitir un juicio categórico en el salón de clase no duda en hacerlo fuera de este ambiente (en un concierto o en una barra). Así es que la pregunta es cómo enjuiciar el valor de diferentes tipos de salsa o cualquier estilo de música, en un mundo relativo.

Mi punto final (y la última pregunta) se deriva del trabajo de

Pierre Bourdieu (1984; Bourdieu y Passeron 1977/1990), quien ha demostrado claramente que todos los juicios se emiten dentro de relaciones sociales específicas, particularmente las relaciones de clase. Este acercamiento levanta otra interrogante sobre las distinciones que se puedan establecer entre la salsa buena y la mala: ¿hasta qué punto se basan dichos juicios culturales en posiciones y relaciones de clase? Pienso que tales preguntas requieren mayor reflexión, particularmente para abordar el problema de las distinciones entre géneros y para evitar la celebración implícita de *toda* la salsa, suponiendo que ésta tenga igual valor social y estético. Este asunto es fundamental, aunque se mantiene de forma inarticulada en *Salsa, sabor y control*, para el estudio de todos los géneros musicales.

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Sciences* 9:17-48.
- Adorno, Theodor. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press.
- Adorno, Theodor. (1991). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. (1977/1990). *Reproduction in Education, Society, and Culture*. Segunda edición. Londres: Sage.
- Fabrizi, Franco. (1982). A Theory of Music Genres: Two Applications. En P. Tagg y D. Horn, eds., *Popular Music Perspectives*. IASPM: Gothenburg and Exeter.
- Fabrizi, Franco. (1985). Patterns of Music Consumption in Milan and Reggio Emilia from April to May 1983. En P. Tagg y D. Horn, eds., *Popular Music Perspectives 2*. IASPM: Gothenburg and Exeter.
- Fabrizi, Franco. (1989). The System of Canzone in Italy Today (1981). En Simon Frith, ed., *World Music, Politics, and Social Change*. Manchester: Manchester University Press.
- Fornäs, Johan. (1995). *Cultural Theory and Late Modernity*. Londres: Sage.
- Fornäs, Johan. (1997). Text and Music Revisited. *Theory, Culture, and Society* 14 (3):109-123.

Fornäs, Johan. (De próxima publicación.) The Crucial Inbetween: The Centrality of Mediation in Cultural Studies. *European Journal of Cultural Studies*.

McClary, Susan y Robert Walser. (1990). Start Making Sense! Musicology Wrestles With Rock. En Simon Frith y Andrew Goodwin, eds., *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Nueva York y Londres: Routledge.

Pickering, Michael y Keith Negus. (1998). The Value of Value: Simon Frith and the Aesthetics of the Popular. *New Formations* 34:109-126.

Shepherd, John y Peter Wicke. (1997). *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.

Molina Iturrondo, Angeles.
*Leer y escribir con Adriana:
la evolución temprana de
la lectoescritura en una
niña desde la infancia has-
ta los seis años*. Río Pie-
dras: Editorial de la Univer-
sidad de Puerto Rico, 1999.

Jorge Luis Cruz Velázquez

*Departamento de Estudios Graduados
Facultad de Educación
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*

Celebro la publicación del libro *Leer y escribir con Adriana* de Angeles Molina Iturrondo. Si bien el libro moviliza varias lecturas, sólo comentaré dos perspectivas lecturales. Primeramente, aunque temo pecar de insuficiencia al hacerle justicia crítica a este excelente texto, acentuaré su importancia pedagógica e investigativa, así como su construcción textual. Y, en segundo lugar, finalizaré con un comentario crítico como maestro de español que he sido toda mi vida.