

Ángel G. Quintero Rivera

## Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile

Iberoamericana-Vervuert, 2009. p. 394



Por: Mónica María del Valle Idárraga\*

¿Cómo teorizar desde el Caribe? Y ¿Qué implica esto, en cuanto a tema, enfoque y realización de los textos? Por lo demás, ¿Cuáles son las ataduras políticas de tal empresa? ¿Cuáles sus repercusiones? La respuesta a estas preguntas es palmaria en *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, el último libro del sociólogo puertorriqueño Ángel “Chuco” Quintero Rivera. Este libro ambicioso, tejido con minucia y elegancia, se inserta de lleno en discusiones de hondo calado político sobre identidades, sociedad y conocimiento poscoloniales. Su amplitud de mirada, así como su erudición y solidez investigativa, lo convierten en punto de referencia ineludible para el estudio sobre el Caribe, y Latinoamérica. Por su versatilidad metodológica, *Las músicas “mulatas”* invita también a abrir un diálogo entre las disciplinas concentradas en pensar y repensar problemáticas relativas a este marco geopolítico denominado Latinoamérica y el Caribe.

El cuerpo central del libro está cifrado en clave musical, en torno a tres momentos de un baile: un Paseo, un Merengue y un Jaleo, subdivido a su vez en tres repiqueteos. La división no es meramente ornamental. Por el contrario, está íntimamente ligada al propósito teórico y político del autor. Así, entre el Paseo “una corta introducción *configurada sobre la isometría ‘occidental’* que le permite al varón ‘sacar’ a bailar a la pareja” (p. 25, cursivas fuera del texto), y el Jaleo —donde los bailarines “se botan” y en este caso se exteriorizan elementos de africanidad— ocurren una soltura teórica, una variación metodológica, y, más importante aún, un desplazamiento de paradigma —de lo europeo cartesiano a lo caribeño cimarrón—, que corresponden a una mirada ya bastante des-centrada de la cultura caribeña —y latinoamericana, por extensión— a través de las bailables y populares músicas “mulatas”.

Resultado de varios seminarios y conferencias, dictados a partir de la publicación de su libro anterior —*Salsa, sa-*

*bor y control. Sociología de la música popular*. 1999—, los cinco ensayos que se reúnen aquí, tienen como hilo conductor el baile. Sin embargo, como nota de la continuidad característica de su trabajo, Quintero ratifica los apuntes de Aníbal Quijano en la presentación que acompaña este libro, y concuerda entonces en que, *Cuerpo y cultura* y *Salsa, sabor y control* son complementarios y se iluminan mutuamente, en tanto tratan en distinta tonalidad y con apoyaturas distintas, los mismos dos temas: baile y música, lo sonoro y el movimiento.

En el Paseo, el primer capítulo de *Cuerpo y cultura*, Quintero espulga las muy divergentes concepciones de la música y del cuerpo en el baile, según correspondan a la mentalidad heredera del cartesianismo; o a una mentalidad marcada por la “mulatería”, por el tinte de africanía. Convincentemente, articula dos modelos de concebir el cuerpo en el baile, la mente y el cuerpo, lo individual y lo colectivo. Uno, donde el movimiento arranca de un eje central —cabeza o columna— y vuelve a él, y otro donde puede empezar y terminar en cualquier miembro. Ambos modos de relacionamiento resultan de la inscripción de una historia político-económica en lo somático: para el caso eurocéntrico, prima el movimiento de la razón sobre el cuerpo-naturaleza; para el otro caso, son vitales las nociones de humanidad, espiritualidad y vínculo comunitario, forjadas en el transcurso de una historia de esclavitud, colonialismo y transgresión. Una historia que lleva como marca de agua el racismo. Vistos en perspectiva, los dos modelos dan cuenta de idiosincrasias diferentes, aunque no pertenecientes a mundos completamente excluyentes, ajenos entre sí.

En otras palabras, cuando Quintero nos recuerda, por ejemplo, que “... en sociedades donde la comunicación fundamental no había sido verbal, el tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante, y el baile constituirá por tanto la base central de las identidades” (46); no lo apunta para separar radicalmente lo occidental de lo que se formó a este lado del Atlántico. Lo dice para situar un punto de subversión concreto: aquel que reunió el cuerpo y el baile, que el espíritu cartesiano había separado en sensualidad/racionalidad,

\* Profesora de la Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana. Ph.D. en Estudios Hispánicos y Culturales. melibeia@yahoo.com

y que, a partir de esa reunión, configuró modos de representación colectivos. Quintero no es esquemático en este planteamiento. Por el contrario, borda lentamente las manifestaciones y los alcances de esta ruptura, los tropiezos incluso —como en la dificultad de las músicas “mulatas” para ser incorporadas al plan del estado-nación de las élites criollas—, teniendo siempre presente que las músicas “mulatas” son, y no son, occidentales.

En este primer capítulo, así como en el sustancioso prefacio que desgrana radiantemente los temas y argumentos que trabajará en el libro, Quintero deja ver la hipótesis subyacente a su trabajo: el contraste entre la mirada eurocéntrica de lo caribeño —que lo petrifica como *locus* de la alegría inextinguible, el sol, y en no pocas ocasiones, lo lúbrico incontrollable—, y por otro lado, la mirada fija sobre una intimidad caribeña y latinoamericana que él traduce. Este capítulo, pone en continuo paralelo la tendencia a la separación de las instancias sensibles y racionales, y su reunión en el baile. Siguiendo sus palabras, el capítulo se ocupa del “papel central del baile en la conformación de aquellas identidades sociales a través de las cuales se configuró el mundo civil en países caribeños, como Puerto Rico. Analiza cómo el carácter descentrado de la musicalidad afro-americana facilitó el reencuentro del canto y el baile que la separación mente-cuerpo de la modernidad ‘occidental’ había lanzado por rumbos opuestos” (26).

El capítulo 2, el Merengue, es una historia social de las bailables músicas “mulatas” en Latinoamérica en general, cronológicamente expuesta, “desde las primeras contradanzas y habaneras del siglo XIX hasta el reggaetón de comienzos del siglo XXI” (26). Por su panorama abarcador de todas las músicas “mulatas” de Latinoamérica, desde el tango hasta la *bossa nova* e incluso el *ragtime* de Nueva Orleans, este capítulo le brinda al lector las herramientas para contrastar las condiciones de surgimiento y modulación de estas músicas y bailes en Latinoamérica. Desde la participación de los artesanos de color libres en las bandas marciales, hasta la entrada de las músicas “mulatas” en los bailes de salón. Es evidente en este voluminoso capítulo, el afán de Quintero por situar rigurosamente en sus contextos histórico-económicos y sociales los fenómenos que analiza.

En el último capítulo, el libro regresa al Caribe y termina en Nueva York, esa sede alterna del Caribe en razón de la diáspora. Los tres momentos de este capítulo son distintos en metodología y foco; y así, en los tres se nota la búsqueda de Quintero de modos renovados de análisis, en virtud del tema que lo ocupa. El “Merengue de la danza”, primer Repiqueteo del Jaleo, “examina minuciosamente los problemas de investigación comparativa en torno al surgimiento del baile en parejas en las Antillas hispánicas” (28). Importantísimo en este apartado es que, fiel a su perspectiva de que los estudios culturales

en Latinoamérica y el Caribe son impensables sin un énfasis persistente sobre estos tres elementos, Quintero analiza los “significados del baile de parejas engarzadas” para las relaciones de clase, ‘raza’ y género en la formación de sus culturas cívicas y concepciones *nacionales* respectivas” (29).

Sin embargo, estos tres elementos no son tan prominentes en el último repiqueteo, que realiza una lectura de la salsa, desde sus orígenes en los 60, hasta su expansión globalizada hoy en día, en clave de resistencia a la hegemonía norteamericana, en particular, que habría querido incorporarla en su agenda de minorías y multiculturalismo. Así, esta música nómada —sus hacedores y bailadores— resistió, sin necesidad de recurrir a la estrategia de salvaguardarse tras la idea del estado-nación.

El repiqueteo intermedio de este capítulo es de los más memorables del libro. Está dedicado a la relación entre el canto y el baile, tema central del libro, pero que quizá porque en este capítulo se analiza en un caso individual y con detalles de conocedor, hace que los planteamientos del prefacio y el Paseo adquieran una dimensión sorprendente, mucho más clara. “El swing del soneo del Sonero Mayor” expone la interrelación entre bailaror y música mediante una lectura de la métrica y la retórica de las canciones que substituye voz por cuerpo, y muestra, sin lugar a dudas, cómo es que Ismael Rivera, el Sonero Mayor, Maelo, cantaba como si estuviera bailando. Dicho de otro modo, nos hace ver cómo su modo de cantar traía a la escena “la memoria de los giros expresivos del baile de bomba, el género musical-bailable puertorriqueño más cercano a su herencia africana” (29).

El cuerpo total del libro está atravesado por las siguientes nociones claves: música, baile, “mulatas” y sociedad —en algunos casos como comunidad y en otros como ciudadanía—. De ellas, una plantea algunos intrínquilos. Es evidente que Quintero no quiere entramparse en nociones biológicas, bastante peligrosas sin duda, de “raza”; la palabra aparece siempre entre comillas, y cuando se ve abocado a precisar el contenido de “mulatas”, lo hace con bastante cautela. Su definición recorre tres aspectos, que es importante recordar: primero, lo emplea como metáfora, siguiendo el ejemplo de Béla Bartók: usa “mulatas” para referirse a la música, no a sus hacedores. Aquí, Quintero reconoce sin embargo un problema derivado: siendo la mezcla, como la llama sin atisbo peyorativo, una realidad en el cuadrante geográfico que lo ocupa, lo más posible es que algunas de esas músicas y bailes hayan, de hecho, sido elaborados por gente con “complexión” —en sus términos— “mulata”. Reconoce, entonces, el deslizamiento inevitable de la metáfora hacia el concepto biologizado, y tan proclive a la segregación y el genocidio, pero aclara una vez más, que su interés recae sobre la “relación histórica —no somática, recalco, por lo tanto,

porosa y cambiante— [...] entre el ‘color’ de una práctica cultural y el de los individuos que la crean y practican en particulares geografías y épocas” (81). El tercer aspecto es la frecuente asociación de “mulato” con “impureza”—su palabra—, atribución que no pretende ligar a las músicas y bailes que quiere tratar. Aquí entonces, Quintero comenta la inversión de sentido común, por parte de los afrodescendientes, de palabras que se les lanzaban negativamente y ellos luego reivindicaban, dejándolas así sin poder. Lo “mulato”, la “mulatería” hacen parte de esos casos: “Y acuñamos acá la ‘mulatería’ musical —dice— jamás como una combinación encubridora de las supuestas ‘raíces constitutivas’, sino como un proceso relacional (político, en el sentido amplio del término) y enriquecedor de la hibridez, desde donde fueron conformándose unos modos de elaboración y expresiones sonoras y corporales en —y más allá de— los ‘trasfondos’ y las combinaciones [...]” (82).

Si bien, es cierto que Quintero admite que el otro concepto problemático en este tipo de trabajos, la clase no es una entidad fija, inamovible, no parece aplicar este mismo rasero a la “raza”. Es comprensible que buscara una definición funcional, que lo eximiera de repetir a cada página, un punto de excepción para la categoría. Sin embargo, la omnipresencia del concepto, y su importancia para el argumento todo del libro, hacían esperar una problematización más a fondo de esta noción.

Finalmente, conviene resaltar la insistencia de Quintero en evidenciar el papel del género en este tema que lo convoca: en ocasiones, lo hace sorprendentemente, como en los apartados sobre cantantes, compositoras y finalmente actrices de los melodramas de mediados de siglo. En otros casos, sin embargo, en particular en el Paseo, algunas de sus extrapolaciones —los desplazamientos por símil de lo femenino en los tambores, la tierra, la colectividad— no siempre son convincentes.

Comparado con otros libros serios y recientes sobre cultura caribeña, *Cuerpo y cultura* tiene varias fortalezas. A diferencia de otros estudios que se basan en la música, como: *Vodou Nation. Haitian Art, Music and Cultural Nationalism*, o como *Cuba and its Music: From the First Drums to the Mambo*, el libro de Quintero tiene un aliento expansivo, amplio, geográfica y conceptualmente. Sobrepasa tanto el marco de la isla como el marco de fenómenos como el estado-nación. Por tanto, consigue ofrecer guías para contrastar la sociedad no solo del Caribe hispano, sino también de Latinoamérica y, más recientemente, la diáspora caribeña en Estados Unidos, principalmente.

Aunque reconoce que su fortaleza está en lo relacionado con su Puerto Rico natal, la Isla del Encanto no se erige en su texto como el foco único, sino como un punto para contrastar. Se diferencia también de análisis poscolonia-

les, que igualmente centran su empeño en caracterizar la cultura caribeña en general o de una región del Caribe, a partir de la historia de la esclavitud y el colonialismo —pensemos por ejemplo en *Afro-Creole. Power, Opposition and Play in the Caribbean*— cifrándola en manifestaciones populares como el juego, pero con más frecuencia, la música y el baile. *Cuerpo y cultura* consigue sobrepasar el marco meramente local —que sea Puerto Rico o Latinoamérica en su conjunto— para fijarse en contrastes y similitudes, rupturas y continuidades de más larga duración y más acendrada raigambre, articulando esos dos temas recurrentes de la caracterización de las identidades caribeñas desde el paradigma poscolonial —música y política, baile y política—, de modo novedoso, sugerente y a la vez esclarecedor. Con una pregunta tácita sobre la diferencia cultural materializada en el cuerpo —melódico, político y dancístico—, Quintero puede empezar a teorizar *desde y sobre* otro lugar, pues hablando de música y baile, del modo como lo hace, consigue poner en escena no solo la historia colonial que sentó las bases para los contextos socio-políticos concretos de Latinoamérica y el Caribe, sino también la historia nacional, neocolonial, de los criollos, y su articulación de lo popular —música o baile— con el populismo. En otras palabras, tratando estos dos temas, Quintero consigue fijarse en fisuras, rupturas y también ciertas continuidades de modos de ser que en últimas pueden llamarse latinoamericanos o caribeños.

En este contraste con los libros afines, por temática o enfoque, el libro de Quintero tiene además una fortaleza encomiable, y de las más escasas. Quizá debido a la barrera lingüística, quizá debido a formas de miopía intelectual, es tendencia atávica entre los estudiosos de la cultura caribeña limitar el eje de análisis a las antillas hispanoparlantes —Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba— o a las Antillas Menores, en alguna de sus subdivisiones —francófonas o anglófonas—. Pocos estudios poseen este espíritu abarcador de *Cuerpo y cultura*, pese a que unánimemente se reconoce la unidad en la diferencia que caracteriza el mundo caribeño. Más impensable aún parece que les resulta a quienes se dedican a estas pesquisas, intentar enlazar el Caribe con el continente, que si miran muy tímidamente, miran sólo por el extremo de Brasil. También por esto el libro de Quintero ha de ser leído y recibido con entusiasmo.

Ángel Quintero relata con detalles su trayectoria intelectual, en el prefacio del libro, una introducción apetitosa. Dice que le apuesta a un humanismo ecológico que, suturando las divisiones entre cultura y naturaleza, lleve en últimas a consensos, proyectos y visiones dialogadas. Es preciso afirmar, entonces, que en esta línea, resaltar el papel de las músicas y bailes “mulatos” en lo latinoamericano/caribeño, sus modos de resistencia a la hegemonía devoradora, como en el caso de la salsa en Nueva York, es contribuir a reconsiderar y reevaluar las narrativas naciona-

les, renovar la mirada sobre la cultura y reconocer el papel de los actores afrodescendientes —o sus visiones— en la conformación de comunidades/sociedades en Latinoamérica y el Caribe es ya dar un giro necesario.

En la trayectoria intelectual que Quintero nos narra, figura la influencia inicial de maestros como: E. P. Thompson, Raymond Williams y Stuart Hall, base de lo que luego serían los estudios culturales, además de E. Hobsbawm, o sus amigos Sidney Mintz o Ernesto Laclau, entre muchos otros. Desde mayo de 1968, cuando Quintero llegó a Inglaterra y empezó sus estudios de maestría, hasta el día de hoy que publica este libro, ha cultivado concienzudamente un desplazamiento, o mejor, un descentramiento mayúsculo. Ese descentramiento no tiene que ver solamente con el hecho de haber regresado a Puerto Rico, y trabajar allí en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Implica, así mismo, una posición teórica con relación a dos aspectos, ambos de geopolítica del conocimiento. Por un lado, incluir como constante en los estudios culturales en Latinoamérica y el Caribe, el análisis del componente de raza, y el de clase que era predominante en la escuela de Birmingham —con la excepción de Stuart Hall, que por su propia trayectoria insiste también sobre ese primer factor—. Y por otro lado, situarse reiteradamente como integrante de una comunidad intelectual y académica que dedica sus esfuerzos al estudio y análisis de las problemáticas de este lado del Atlántico, a partir de parámetros de pensamiento consuetudinos en colectivo, regionalmente.

Es decir, prefiere insertarse en discusiones de pares regionales, más que incorporarse a ciegas en una economía del conocimiento que sitúa sus focos de producción, validación y circulación del conocimiento en otra latitud y en otra lengua. Esta última postura explica y justifica las críticas de Quintero a los estudios sobre la música en el Caribe hechos desde Estados Unidos, por ejemplo, que en su mayoría —con excepciones que reconoce y cita— se basan solamente en bibliografía en inglés. En este sentido, por estas dos actitudes —el rescate del trabajo intelectual en la región y el propósito de pensar los problemas del entorno inmediato—, Quintero se hermana con los ensayistas latinoamericanos de principios de siglo XX, entre ellos Henríquez Ureña, que practicaban estas dos medidas como su proyecto político.

A todo esto, Quintero suma un trabajo comprometido con las búsquedas, la investigación, la renovación intelectual. Esto es evidente en el variado espectro metodológico del libro: desde la sociología histórica, hasta la investigación participante, pasando por la lógica estadística y los datos pesados, sin dejar de lado el análisis de estrategias retóricas textuales. Esta variedad se acompaña de una escritura ligera, salpicada de anécdotas, respuntes sobre intimidades culturales —casi siempre boricuas, y asocia-

das a la literatura o a la escena musical puertorriqueña—. Con esta combinación, que refleja la afabilidad de Quintero en ambientes de discusión y charlas como congresos, este libro quiere ser amable con el lector, con el público general al que apunta, sin por ello alienar al estudioso especializado, para quien hay referencias múltiples en notas al pie, reseñas de textos ineludibles en el estudio del Caribe y notaciones musicales.

Independientemente de las tensiones teóricas que caldean hoy el campo de los estudios culturales en Latinoamérica, en torno a la posibilidad de emparentar estudios culturales y estudios poscoloniales, por ejemplo, el libro de Quintero enciende sus luces sobre un paisaje muy *sui generis*, y lo hace de tal modo que convoca a ensanchar los parámetros de la investigación en ciencias sociales y humanas, desde la práctica, desde la puesta en escena de formatos subversivos acomodados a temas subversivos y a miradas subversivas. Es desde ahí que *Cuerpo y cultura* puede ayudarnos a revisitar, y a repensar, la problemática de lo latinoamericano/lo caribeño *vis a vis* asuntos como las novelas decimonónicas, las llamadas literaturas fundacionales. ¿Cómo cambia, al contrastarla con los enunciados de Quintero en este libro, la lectura de *María*, de *Martín Rivas*, de *Sab*, por ejemplo? Incluso, para un ámbito más amplio, más próximo, ¿una lectura de *La Guaracha del Macho Camacho* o de *Tres Tristes Tigres* a la luz de *Las músicas "mulatas"* y *la subversión del baile* a dónde nos lleva?

Si como decía Eddie Palmieri, a quien cita Quintero, el papel del músico es "afectar el organismo" (330), podríamos parodiar la cita y preguntándonos cuál es el papel del crítico y del intelectual hoy en Latinoamérica y el Caribe, responder que su papel no es otro que afectar el cuerpo social. ¿Y qué, si no eso, se proponen hoy en día los estudios culturales en Latinoamérica? ¿Qué, si no eso, hace la lectura de *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Burton, Richard D. E. *Afro-Creole. Power, Opposition and Play in the Caribbean*. Nueva York: Cornell U. P, 1997.
- Largey, Michael. *Vodou Nation. Haitian Art and Cultural Nationalism*. Chicago: U of Chicago Press, 2006.
- Sublette, Ned. *Cuba and its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.