
*El debate sociedad-comunidad en la sonoridad
El desafío de las músicas “mulatas”
a la modernidad eurocéntrica convencional*

Angel G. Quintero Rivera *

Ser músico en el Caribe hoy es contar con la posibilidad de participar de uno de los más profundos e importantes movimientos culturales de las postrimerías del siglo XX e inicios del XXI. No es casualidad que el Caribe se conozca internacionalmente más por sus músicos que por cualquier otro de los múltiples quehaceres humanos.

Y es que, ciertamente, el siglo XX nació con la idea de que la cultura de la modernidad “occidental” arroparía al mundo; que los valores sobre los cuales se asentaba representaban verdades únicas e incuestionables. Pero esas “verdades” comenzaron a cuestionarse; interesantemente tanto desde el ámbito conceptual de la cultura científica, como –más vivencialmente– desde la cultura popular (aunque inicialmente estuvieran bastante distanciadas ambas esferas). Y un siglo que nació con la culminación de unas certezas (que venían fraguándose desde tres siglos antes), concluye atravesado de profundas incertidumbres. Las incertidumbres no sólo nutren desasosiegos; también engendran otros proyectos esperanzadores de renovación constructiva, y es el caso, entiendo, no exento de agudas contradicciones y profundas limitaciones, de la música caribeña contemporánea.

* Catedrático y Director de Proyecto en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Río Piedras. Ostenta un doctorado en Sociología Política de la London School of Economics and Political Sciences (1976). Ha sido Profesor visitante de las Universidades de Harvard (1999), Barcelona (1997-8), Sao Paulo (1994) e Illinois en Chicago (1991), y Leverhulme Visiting Fellow del Centre for Caribbean Studies de la Universidad de Warwick en Inglaterra (1985). Ha dictado conferencias en numerosas universidades de Europa, Estados Unidos y América Latina.

Uno de los ámbitos donde ha sido más fuerte y de mayor impacto el cuestionamiento a las “verdades” de la modernidad “occidental” (cuestionamiento muy importante también en las ciencias físicas y sociales), ha sido precisamente la música. Es interesante y significativo el hecho de que los más profundos cuestionamientos (perdurables y cargados de futuro) en el ámbito sonoro no emanaron de otras culturas tradicionales (muy ricas, por cierto); tampoco (aunque intentos serios hubo, e importantes y muchos: atonalismo, dodecafonismo, minimalismo, metros móviles) del centro de la musicología “occidental”; sino del propio mundo “occidental” pero desde sus márgenes: desde el por décadas discriminado y marginalizado mundo afroamericano. En el último siglo, primero el jazz afronorteamericano, los afrocaribeños bolero y rumba, y el tango afroconosureño, luego el bosaño afrobrasileño, el afronorteamericano rock y más recientemente los tan cercanos para nosotros reggae, el jazz latino² y la salsa, han tocado una fibra fundamental en la sensibilidad, no sólo de los “naturales” de sus áreas de origen, sino en general de las personas de este tiempo, imposibilitando, incluso en tiempos de acelerada *globalización*, la hegemonía previamente incuestionada de las prácticas sonoras de la “alta cultura” europea.

Por emerger de un ámbito socio-cultural marginalizado popular, los desafíos de estos cuestionamientos (contrario a los desafíos en las ciencias –la teoría de la relatividad de un Eistein, la física cuántica, la termodinámica de un “premio Nobel” Prigogine–, en la teoría social de un Gramsci o Foucault, en la pintura de un Picasso, en la psicología de un Jung, en la literatura de un Hyden White o un Roland Barthes en la crítica, o un García Márquez, Cortazar, Luis Rafael Sánchez o Edgardo Rodríguez Juliá en la creación, en la geografía de un David Harvey ¡todos importantísimos!), los de la música afroamericana, repito, fueron por muchos minusvalorados. Su popularidad fue tachada como secuela de la “cultura de masas”, de uno de esos “males necesarios” de la modernidad³. No sólo por los reaccionarios de siempre, sino incluso por personas “de avanzada”, admiradores de Schoenberg o Hindemith como Theodor Adorno, uno de los más importantes teóricos de la música de la primera mitad del siglo XX. Y, definitivamente, también por muchos en la historia de nuestros países.

No fue el caso, por otro lado, es importante distinguir, de grandes compositores formados en la tradición “occidental” pero que exhibieron una particular sensibilidad social y cultural; sobre todo –quiero especialmente recalcar– compositores “clásicos” en sociedades de marcada presencia cultural afroamericana: Gershwin, Copeland, Elie Siegmeister, Heitor Villa-Lobos, Amadeo Roldán, Leo Brower, Amaury Veray, Jack Delano o Ernesto Cordero, para mencionar sólo un puñado. En un libro que recientemente publiqué (pero que trabajé intensamente por unos 17 años), intenté iniciar un acercamiento desde la investigación académica al examen de la importancia para la musicología y la cultura contemporánea de esos desafíos sonoros populares afroamericanos en sus repercusiones para aquello a lo que –reformulando a Durkheim (y a Emilio De Ipola)– Ana Wor-

man se refiere como *lazo social* en su contribución a este libro; un intento preliminar, seguramente lleno de fallas y limitaciones, pero acercamiento necesario, al fin, que querría comenzar a discutir en el contexto de este libro, presentando unos pocos de sus argumentos apretadísimamente resumidos.

En los procesos de conformación de lo que ha venido a llamarse “la modernidad”, entre los siglos XVI y XIX principalmente, momento de la gran expansión europea, la música de las sociedades de “occidente” atravesó (como bien recordarán) un extraordinario desarrollo. Dicho desarrollo estuvo vinculado a unos intentos de racionalización y sistematización paralelos a intentos similares en las ciencias físicas y sociales. El proceso racionalizador, con su secularización “progresista”, *liberó* la expresión sonora de su ámbito comunal inmediato del ritual y el mito, facilitando la creatividad individual y fortaleciendo su dimensión autónoma como *arte*. Comenzó a primar la idea de la **composición**, de un creador individual que previo a que los músicos tocaran había pensado y elaborado los posibles desarrollos de unas ideas sonoras. Ello suponía la noción de la pieza musical como **sistema**, como universo definido, delimitado, con un principio, desarrollo, clímax y final identificables al oído y, como en todo sistema, las posibilidades del examen racional de la relación entre sus componentes y las *leyes* que debían gobernar dichas posibles relaciones (Finkelstein, 1960). Como en la Ley de la Gravedad de Newton, en la música todos los elementos sonoros debían *gravitar* en torno al principio central de la expresión individual, que era la tonada; todo extraordinario desarrollo de todo recurso sonoro (armonía, ritmo, texturas, timbres...) se entendía como “complementario” y, por tanto, supeditado a las *leyes de la tonalidad*⁴.

La creciente complejidad en la división social del trabajo del desarrollo capitalista industrial moderno fue manifestándose a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono a conjuntos polivocales (de varias voces) cada vez más complejos e internamente jerarquizados. La música polivocal, que alcanzó en los siglos XVIII y XIX extraordinarios niveles de elaboración, se edificó sobre tres de las más importantes contribuciones de la racionalidad “occidental” a la música: lo que llamó Bach la escala bien temperada que “ordenaba” el universo sonoro, estableciendo una relación aproximada equivalente entre nota y nota para cada tonalidad⁵, la escritura o notación musical que dicho ordenamiento posibilitaba (y que facilitaba los dictados del compositor y la coordinación del director, convirtiendo a los músicos ¡ojo! en *ejecutantes*), y los principios –*sistematizados*– de la armonía. La gran música sinfónica presentaba la imagen de la gran industria⁶; como aquella, manifestaba la tensión entre una producción colectiva (muchas personas tocando) y el diseño o control individual (lo que una persona componía y dirigía); entre el enriquecimiento extraordinario de las capacidades individuales (del compositor) y el empobrecimiento (o creciente pasividad) del papel de la mayoría en lo producido. Este desarrollo –contradictoriamente extraordinario y a su vez limitante– representó el predominio del canto so-

bre el baile, de la composición sobre la improvisación, de lo conceptual sobre lo corporal y de la expresión individual de tipo societal sobre la intercomunicación comunal.

El intento racionalizador-sistematizador fue precisamente esto: un intento –¡muy poderoso!– pero sólo un intento, pues sobre todo a nivel de la ejecución –del *performance*– afloraban a menudo sus contradicciones. Pues allí –en el *performance*– se quiebra –como bien pueden haberse fijado aquellos que tocan algún instrumento o cantan– la distinción entre lo emotivo y lo conceptual, entre lo predecible y la sorpresa, entre la repetición y la invención, entre lo elaborado-establecido y lo espontáneo.

Estas tensiones siempre presentes en la tradición “occidental” al nivel del *performance* quedaron más desnudadamente evidenciadas ante la emergencia de una otra manera de hacer música que emanaba de un contexto social e histórico diferente, con, por tanto, otras maneras de concebir el mundo y su tiempo, donde la expresión individual sólo se daba en la solidaridad comunal (y donde la **expresión**, por tanto, era necesariamente **comunicación**). Donde las heterogeneidades del tiempo, manifestadas a través del polirritmo, se expresaban dramáticamente y atravesaban toda la composición, que se enmarcaba, además, en una racionalidad diferente inseparable de lo corporal (vea el excelente ensayo de Luz Adriana Maya en este libro) y, por tanto, de la espacialización del tiempo en el baile. Estas fueron las músicas afroamericanas de las que tenemos aún tanto que aprender.

En el mundo de los objetos, el redescubrimiento de la importancia del tiempo y sus procesos irreversibles en la física cuántica, la termodinámica y la teoría de la relatividad, no significó echar por la borda todos los extraordinarios avances que logró la ciencia moderna sobre el paradigma *newtoniano* de la gravedad, sino la importancia de buscar formas de entender la compleja interrelación entre el análisis de lo recurrente –a lo cual se había dedicado la ciencia *newtoniana* y de lo cambiante, que había soslayado (Prigogine, 1984 y 1993). Una transformación de paradigma equivalente en la música no significaba tampoco ignorar los extraordinarios avances en el desarrollo de la expresión sonora que representó el proceso *sistema-tizador* centrado en la simultaneidad de la tonalidad (como intentó, en un callejón sin salida, a mi juicio, el atonalismo); sino, impugnando su pretensión unidimensional, explorar las complejidades entre el ser y el convertirse, entre lo sincrónico y lo diacrónico, entre lo cantable y loailable, entre la tonalidad y el ritmo.

En este sentido, estas músicas no son, figurativamente hablando, músicas “negras”, sino “mulatas”; no son sonoridades de África transportadas al Nuevo Mundo, sino músicas **del** Nuevo Mundo, con toda la continuada hibridez que ello entraña y los trastoques dramáticos que los desplazamientos espaciales representaron y representan en las formas de experimentar el tiempo.

No se presentan en oposición a la gran tradición sistematizadora “occidental” (sincrónica); aprovechan ese extraordinario desarrollo, pero dentro de dos grandes diferencias. Otorgando voz propia al ritmo, la elaboración rítmica no se encuentra supeditada a un principio ordenador unidimensional (la tonalidad): más bien se establece un diálogo entre melodía y ritmo. Y la idea de la composición abierta, donde se retiene (o, mejor aún, se desarrolla) la noción de un plan previo (y las elaboraciones conceptuales que ello presupone), pero abierto a las modificaciones de la improvisación comunicativa entre los ejecutantes (donde la composición resultante no es producto individual, sino de la labor creativa en diálogo entre el compositor, el arreglista y los músicos). La cosmovisión determinista se quiebra ante la sorpresa de la ornamentación y la improvisación espontánea, ante estos *procesos irreversibles*⁷.

Es necesario detenernos en el análisis de estas prácticas musicales, que expresan y, dialécticamente, inciden en el desarrollo de cosmovisiones alternativas, especialmente significativas para las relaciones entre lo comunal y lo societal. Las más elevadas expresiones de estas músicas “mulatas” no sólo permiten ¡y celebran! la ornamentación improvisada de los instrumentistas a lo largo de la pieza, a base del conocimiento de sus instrumentos y sus particulares estilos de ejecución, sino además desarrollan formas que promueven la improvisación: composiciones que incluyen secciones específicas dedicadas a la manifestación virtuosística de los diversos componentes de un conjunto musical, lo que se conoce en el *jazz* como los *jam sessions* y en la música “caribeña-tropical” como las *descargas*. En estas formas, la improvisación es un fenómeno de **comunicación**, pues se improvisa a base de lo que el compositor y el arreglista han querido expresar, y en entrelazo con la improvisación de los instrumentistas que han precedido en la sesión improvisatoria, generándose más bien una encadenación comunicativa. Las improvisaciones no son, pues, manifestaciones individuales, sino expresiones de individualidad en una labor de conjunto, trascendiendo en esa forma la tradicional diferenciación entre lo singular y lo plural en referencia a lo humano. La composición no es, por tanto, una obra individual, sino una práctica colaborativa, que quiebra, en la producción simbólica, la teoría del individualismo posesivo, ¡tan importante para las prácticas sociales y la organización política en las sociedades “occidentales” modernas (MacPherson, 1962)! La cultura democrática se manifiesta sonoramente desde otras bases, indisolublemente vinculadas al sentimiento comunal. La improvisación es relación comunicativa; es expresión de **reciprocidad** característica de lo comunal: donde la individualidad se constituye, no en términos de lo que busca o lo que recibe (como en la cosmovisión burguesa), sino de lo que ofrece, de lo que da (Temple, 1989). Las individualidades no se diluyen en la colectividad, **pero tienen sentido sólo en términos de ésta**.

La comunicación a través de la cual se elabora la sonoridad resultante en la música “caribeña-tropical” no se da únicamente entre los que producen la música (el compositor, el arreglista y los músicos), sino también entre éstos y los que

la “utilizan” o “consumen”; principalmente, siguiendo una hermosa tradición afroamericana, a través del baile⁸. Esta comunicación **desde** “el público” es muy importante para el desarrollo espontáneo de las ornamentaciones y la improvisación, pues los músicos responden a esas que llaman “vibraciones” en torno a lo que están tocando y, en ese sentido, puede decirse que, de cierta manera, se quiebra la división tajante –que fue constituyéndose como muy importante en las relaciones sociales del desarrollo burgués– entre productores y “consumidores” en la elaboración de las sonoridades. Quiebra también esta práctica la concepción de la composición como *universo predeterminado* (ojo a los *Newtonianos*) –infinitamente repetible por la partitura– ante la incorporación constante de esta comunicación multidireccional en procesos irreversibles.

Otra de estas prácticas musicales que quisiera mencionar acá se ubica en la valoración que otorgan la *salsa*, y en general las más desarrolladas de esta músicas “mulatas”, a la heterogeneidad de los timbres, i.e. a quebrar la jerarquía entre los distintos instrumentos. La *relativización* de las leyes de la *gravedad* tonal está entrelazada a unas prácticas distintas de interrelación entre las voces instrumentales.

Un gran aporte de la modernidad “occidental” a la organización humana de los sonidos fue –como antes señalamos– el desarrollo de una música polivocal (de muchas voces diversas) conformada por una gran heterogeneidad de agentes sonoros o familias de instrumentos. Este desarrollo fue acompañado, no obstante, por una clara jerarquización de los instrumentos. Esta jerarquización tomaba un carácter un tanto fluido, como fluida era a su vez la estratificación social en la sociedad capitalista sobre la cual se iba paralelamente asentando, donde la movilidad social individual era posible (contrario a la sociedad estamental del *Antiguo Régimen*), pero exhibiendo a nivel grupal una marcada jerarquía al fin. Solistas de diversos instrumentos podían brillar en algún concierto dedicado a ellos, o en alguna particular sección de alguna composición, pero a nivel grupal, sobre todo en su más alta expresión institucional –la orquesta sinfónica– las jerarquías tímbricas estaban claramente establecidas. Estas se manifestaban, incluso, en la distribución espacial de los diversos grupos de instrumentos en la orquesta⁹. En un primer plano encontramos los instrumentos de cuerda con arco (violín, viola, violonchelo y contrabajo) representando al *Tercer estado*, al pueblo, que irrumpía protagónicamente en la historia. Estos instrumentos eran, como los ciudadanos de las emergentes repúblicas, iguales y a su vez distintos; liderados por el violín, como debía supuestamente liderar la burguesía al *Tercer estado*. De hecho, está establecido que el *concertino*, es decir, el primer violín, sea el líder de la orquesta. En un segundo plano se colocan los vientos madera (la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot), que, como sonoridad de conjunto, se asocian a la aristocracia cortesana¹⁰.

En un tercer plano aparecen los vientos metal (trompa, trompeta, trombón y tuba) cuyo timbre evoca al militarismo del feudalismo superado; y finalmente se encuentra la percusión, que la modernidad “occidental” asociaba con lo primiti-

vo. Era de esperar que en una sonoridad que *gravitaba* en torno de la tonalidad se colocara en la jerarquía inferior a los membráfonos (en términos amplios, los tambores), a los instrumentos cuyo timbre no produjera tonos, imposibilitados supuestamente, por lo tanto, de expresar melodías.

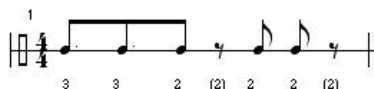
Las más elaboradas expresiones de las músicas “mulatas” (en el *jazz*, la música brasileña o la *salsa*) aprovechan la tradición polivocal y la riqueza instrumental, pero quebrando la jerarquización establecida (en los conjuntos de *salsa*, a manera de ilustración, la percusión se coloca en la línea frontal y no al fondo, como en la orquesta sinfónica). Estas músicas fueron rompiendo con la idea de que unos instrumentos lleven “la voz cantante”, mientras los otros los “acompañan”, desarrollando una sonoridad de conjunto basada en la multiplicación integrada de timbres sonoros, ejerciendo –cada uno– una voz propia. El liderato de estos conjuntos puede ejercerse desde el bajo (como las orquestas salseras de Bobby Valentín u Oscar D’León), desde la trompeta (como la de Luis “Perico” Ortiz), el trombón (como la Orquesta de Willie Colón), el piano (como Rafael Ithier en *El Gran Combo*, Papo Lucca en *La Sonora Ponceña* o Eddie Palmieri con *La Perfecta*), la voz (como la Orquesta de Gilberto Santa Rosa), la flauta (como la de Johnny Pacheco) o la percusión: los timbales (la Orquesta de Tito Puente o de Willie Rosario), las congas (la de Ray Barreto) o los bongoes (Roberto Rohena con su Apollo Sound), para mencionar sólo algunos ejemplos¹¹. Además, en la elaboración virtuosística de los *jam sessions* o las *descargas* pueden participar tanto los instrumentos melódicos valorados por la música de la modernidad “occidental” –el violín, el piano o la flauta...–, como aquellos que ésta había subvalorado: el trombón, el cuatro, el bajo, la batería, los bongoes o las congas, entre otros.

En nuestras sociedades americanas –cuyas músicas entremezclan diversas tradiciones de expresión y elaboración sonora– los diversos instrumentos fueron asociándose históricamente con particulares identidades sociales; étnicas y de clase, sobre todo. El violín se asoció con la tradición europea, mientras la percusión, con la africana; la guitarra, el cuatro y el güiro con el campesinado, y los vientos-metal con los trabajadores urbanos de oficios... Dados los significados que expresan los timbres sonoros de los diversos instrumentos en términos de las identidades socioculturales, la valoración presente en las músicas “mulatas” a la heterogeneidad de sus timbres trae consigo implicaciones fundamentales en torno a las concepciones de la sociabilidad, reafirma la utopía de lo comunal; en términos contemporáneos, de una democracia que valore el respeto de las diferencias.

Una de las manifestaciones más importantes de los entrefuegos entre melodía, armonía, forma y ritmo, que evidencia claramente un distanciamiento respecto a la *sistema*-tización de la modernidad “occidental”, se expresa en lo que se denomina en la música como los *metros*: los patrones que ordenan el transcurrir sucesivo de la composición. A partir del siglo XVII, la música de esa entonces incipiente modernidad fue estructurándose isométricamente, es decir, con acentos

regulares recurrentes. En el siglo XX, la gran música “occidental” (a través de compositores como Stravinsky, Bartók o Hindemith, y del impacto en ella de las músicas afroamericanas: de Villa-Lobos, Amadeo Roldán, la *rumba*, el *tango*¹² y el *jazz*, por ejemplo) experimentó un tremendo incremento en el interés en torno a las variaciones en los ritmos y metros¹³. Mantuvo la música “clásica” no obstante, la subdivisión en términos de unidades equivalentes: x unidades de tiempo equivalentes por compás.

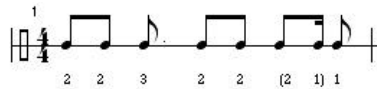
Las mestizas músicas “mulatas” del Nuevo Mundo contribuyeron a los cambios en paradigma que la relatividad y el redescubrimiento del tiempo representaron para la cosmovisión *newtoniana*, previamente y, a mi juicio, de una manera más radical. En su proceso de conformación como formas propias de expresión sonora resistieron la tentación –y la presión– *civilizatoria* de *sistema*-tizar, a la manera “occidental”, su métrica –su ordenación temporal sucesiva¹⁴. Sin abandonar la pretensión de un enriquecimiento y desarrollo melódicos propios (extraordinario en los *spirituals* y los *toques de santo*, pero presente, con mayor o menor



intensidad, en todas las músicas “mulatas”), éstas han intentado mantener la ordenación sucesiva de la composición en el estilo métrico heredado de la tradición africana: a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas –lo que se conoce en la vertiente “caribeña-tropical” de estas músicas como *las claves*. Las *claves* ordenan el desenvolvimiento temporal de las melodías y las progresiones armónicas dentro de una concepción no lineal del tiempo: no como flujo a la manera de una onda, sino (ojo a los paralelos con las discusiones introducidas por la mecánica cuántica en la ciencia) a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes (rompiendo, de paso, la distinción entre lo analógico y lo digital). Aunque las *claves* son métricas “rítmicas”, no debe confundirse la *clave* con el ritmo: las *claves* constituyen patrones de ordenación métrica (del tiempo sucesivo) –equivalente al **un-dos-un-** dos... del 2/4 europeo, o al **un-dos-tres-un-dos-tres...** del 3/4, al **un-dos-tres-cuatro-un-dos-tres-cuatro...** del 4/4, etc.– que subyacen toda una composición o un segmento definido de una composición. Sobre cada *clave* se elaboran numerosos ritmos distintos y combinaciones polirrítmicas que definen o caracterizan los diversos géneros que conforman una tradición musical. La *clave* 3-2, por ejemplo, predominante en la expresión musical puertorriqueña, en diferentes *tempos* subyace métricamente tanto a algunas de las más señoriales *danzas* como a la más bullanguera *guaracha*, o a la *plena* festiva, al melancólico *seis mapeyé*, o a las combinaciones polirrítmicas de la *salsa*. Esta *clave* se formularía así:



Otros ejemplos de *clave*, entre numerosas variaciones, son la *clave de samba*



o la *clave 2-3* que se utiliza en la *bomba holandé* puertorriqueña, en el *guaguan-có habanero* y *matancero* y en la mayor parte de la música de la santería cubana.



15

Al intentar ordenar en la notación de la modernidad “occidental” composiciones en métrica de *clave* (sobre todo en los compases predominantes de 2/4, 3/4 y 4/4), se produce una irregularidad en los acentos que la musicología “occidental” ha denominado como formas *sincopadas* que, según esta musicología, caracteriza a todas las músicas “mulatas”. Aparte de que estas músicas utilizan también acentos móviles (que chocan con la “estabilidad” de acentos de la sonoridad de la modernidad “occidental”), incluso en momentos en que no son utilizados, la métrica en *claves* –que rompe con la regularidad temporal– genera, para oídos “eurocéntricos” (y el paradigma *newtoniano* de la filosofía de la ciencia moderna) la imagen de una particular disposición al caos. Como señala la voz “autorizada” del Harvard Dictionary of Music, *Syncopation is... any deliberate disturbance of the normal pulse of meter* (Apel, 1982: p. 827, énfasis añadido).

Entiendo por “normal”, obviamente, la isométrica “occidental”.

Es significativo que en las últimas décadas, por un lado, compositores caribeños formados en la tradición “occidental” han reconocido las posibilidades de elaboración expresiva de las prácticas sonoras afroamericanas, y por otro lado, la mayoría de los músicos en el *jazz* y la *salsa* buscan y/o tienen formación “occidental-académica” de conservatorio, encontrándose recursos “clásicos” (de armo-

nía diatónica y cromática, de contrapunto modal/tonal, etc.) en grandes composiciones (abiertas) de estos géneros: como en el *Minuet en sol* de Eddie Palmieri (Palmieri, 1996) —extraordinaria elaboración rítmica sobre la base del danzón inspirada en una melodía de Beethoven—, como en *Obsesión* de Dave Valentín, jazz latino elaborado sobre el conocido bolero de Pedro Flores (Valentín y Mann, 1990), o la riquísima combinación de formas en salsas como *Somos el son* de la Orquesta La Selecta, de Víctor Rodríguez Amaro con arreglos de Isidro Infante y Raphy Leavitt (Leavitt, 1986), como *Lamentación campesina* de Tite Curet Alonso, con arreglo de Luis García y cantada por Cheo Feliciano (Feliciano, 1980), como *Maestra vida* de Rubén (Blades, 1980) o *Aerolínea desamor* de Willie (Colón, 1990), y más recientemente composiciones como *Ahora me toca a mi* de Johny Ortiz cantada por (Víctor Manuelle, 1996) o *Vivir lo nuestro* de Rudy Amado Pérez y Normandia González con arreglo de Sergio George y cantada por Marc Anthony y la India (Caballero, 1994). Pero esta interfecundidad que observamos en las últimas décadas arrastra la intensa trayectoria de una zigzagueante historia de siglo y medio atravesada de conflictos y contradicciones, donde las transformaciones en torno a la relación sociedad-comunidad han sido centrales.

A través de un rico polirritmo de voz propia, del diálogo tenso (a-sistémico) entre melodía, armonía y ritmo y de un ordenamiento métrico sobre la base de unidades temporales no equivalentes —las *claves*, que cuestionan la visión temporal lineal de “progreso” de la modernidad “occidental”, por un lado, y la combinación del sentido dramático de la canción con la apertura improvisatoria de los *soneos* y *descargas*, por otro, las “mulatas” músicas afroamericanas han ido reuniendo el canto con el baile, la composición y la improvisación, y la expresión individual de tipo societal con la intercomunicación comunal. Unas identidades en constante reformulación¹⁶, desde esa “mulata” periferia de la expansión “occidental” que es el Caribe, plantean a través de la música una utopía alternativa a las concepciones tradicionales de las relaciones sociales, sobre la base de la reciprocidad, el reordenamiento temporal entre mito, historia y cotidianeidad, y la expresión pre-discursiva del cuerpo, en una reapropiación transnacional de lo comunal, mientras lo societal sufre fisuras ante los procesos actuales de globalización.

Bibliografía (incluye Discografía)

- Acosta, Leonardo 2000 *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950* (La Habana: Unión).
- Apel, Willie 1982 *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press).
- Benjamin, Walter 1968 [1936] “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en *Illuminations* (Nueva York: Harcourt).
- Blades, Rubén y Willie Colón 1980 *Maestra Vida*, LP doble (New York: Fania) JM 576 y 577.
- Blanco, Jesús 1992 *80 años de Son y Soneros en el Caribe 1909-1989* (Caracas: Tropykos).
- Caballero, India 1994 *Dicen que soy*, CD (S.J.: RMM Records y Sony) CDZ-81373.
- Cooke, Deryck 1959 *The Language of Music* (Londres: Oxford U. Press).
- Colón, Willie 1990 *American Color*, CD (Miami: CBS) 80351.
- Feliciano, Cheo 1980 *Sentimiento, Tú*, LP (S.J.: Vaya –Música Latina Internacional, Inc.) JMVS 95.
- Finkelstein, Sidney 1960 “Social Origins of Melody”, en *Composer and Nation: The Folk Heritage of Music* (New York: International Publishers) Cap. 1.
- Gilroy, Paul 1994 *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard U. Press)
- Hayward, Barry 1991 *Memory and Creativity in the Interpretation of Early Music* (Paris: s. ed. mimeo)
- Leavitt, Raphy y su orquesta La Selecta 1986 *Somos el Son*, LP (S.J.: Bronco) 139.
- MacPherson C.B. 1962 *The Political Theory of Possesive Individualism, Hobbes to Locke* (Londres: Oxford U. Press).
- Marothy, János 1974 *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian* (Budapest: Adademiai Kiado).
- Martindale, Don y Johannes Riedel (eds.) 1958 “Introducción”, en *Max Weber’s Sociology of Music* (New York: Southern Illinois U. Press).
- Norton, Richard y John Bokina 1976 “Reseña a (Marothy, 1974)”, en *Telos* (St Louis, Missouri) N° 28, verano, 227-234.
- Palmieri, Eddie 1996 *Vortex*, CD (S. J.: RMM Records) RMD 82043.

- Prigogine, Ilya 1993 *El nacimiento del tiempo* (Barcelona: Tusquets).
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers 1984 *Order out of Chaos, Man's New Dialogue with Nature* (New York: Bantam Books), en español 1983 *La nueva Alianza, Metamorfosis de la ciencia* (Madrid: Alianza).
- Quintero Rivera, A. G. 1984 "Notas sociológicas sobre Mozart y su Sinfonía Haffner", en suplemento *En Rojo*, semanario *Claridad* (San Juan) 5-11 de octubre.
- Rossi, Vicente 1926 *Cosas de negros, Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense* (Córdoba, Argentina: s.ed)
- Sachs, Curt 1953 *Rhythm and Tempo. A Study in Music History* (New York: W.W. Norton & Co.).
- Said, Edward W. 1991 "Performance as an Extreme Occasion", en *Musical Elaborations* (Nueva York: Columbia University Press).
- Salazar, Adolfo 1939 *Música y sociedad en el siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica).
- Salazar, Adolfo 1944 *La música moderna; las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*, (Buenos Aires: Losada).
- Salzman, Eric 1967 *Twentieth-Century Music, An Introduction* (N.J.: Prentice Hall).
- Sheperd, John et al 1977 *Whose Music? A Sociology of Musical Languages* (New Brunswick: Transaction Books).
- Temple, Dominique 1989 *Estructura comunitaria y reciprocidad* (La Paz: hisbol- Chitakolla).
- Valentín, Dave y Herbie Mann 1990 *Two Amigos*, CD (New York: GRP Records) GRD-9606.
- Victor Manuelle* 1996 CD (Miami: Sony) CDZ-81733/2-469803.
- Weber, Max 1958 (1921) *The Rational and Social Foundations of Music* (escrito en 1911 y publicado por primera vez un año después de su muerte, en 1921) uso ed. de (New York: Southern Illinois U.Press)

Notas

1 El musicólogo húngaro (Marothy, 1974) concluye un estudio sumamente minucioso, amplio, erudito e imaginativo, sobre la trayectoria histórica de la música y las cosmovisiones de clase, planteando los inicios de la superación de la cosmovisión burguesa por las composiciones del realismo socialista, principalmente de Eisler en la República Democrática Alemana (“Alemania oriental”), Prokofiev y Shostakovich en la entonces Unión Soviética y Kodály y Bartók en Hungría, que, según su interpretación, adelantan una cosmovisión proletaria. Aunque recomendando el estudio de esta obra monumental, sus análisis resultan a veces mecanicistas, y sus conclusiones forzadas (Norton y Bokina, 1976). Sería interesante examinar además el impacto sobre la trayectoria de la música “occidental”, sobre todo a partir de finales del siglo XIX, de las músicas de los márgenes europeos de la modernidad: la música eslava, gitana, húngara y española, pues tal vez algunos elementos examinados por Marothy, desde su dimensión clasista (como expresiones de una cosmovisión proletaria), pueden justipreciarse mejor como expresiones de una otredad étnica.

2 Más sobre su dimensión histórica en (Acosta, 2000).

3 En la medida que fueron músicas marcadas por la difusión del *media*, parafraseando a Benjamin (1968) conformándose en la época de “la reproducción mecánica del arte de los sonidos”, participan del proceso de redefinición del ámbito de la política que analiza –para Chile– Carlos J. Ossa en su contribución a este libro.

4 La tonalidad es reconocida por numerosos autores como la fuerza alrededor de la cual *gravitó* el desarrollo de la música “occidental” entre 1600 y 1900 aproximadamente: véase, por ejemplo, Salzman (1967: Parte I). También esta visión permea prácticamente todos los textos musicológicos que teorizan sobre música tomando en consideración solamente la trayectoria “occidental”. Véase, como ejemplo, el valioso libro de Cooke, (1959).

5 Martindale y Riedel (1958: p. LI) explican cómo para Max Weber el desarrollo de la escala bien temperada fue evidencia de la penetración de la racionalidad “occidental” en la expresión musical: *the transformation of the process of musical production into a calculable affair operating with known means, effective instruments, and understandable rules.*

6 En Sheperd et al (1977: 105) se relaciona el principio ordenador de la tonalidad con la cosmovisión industrial en términos de la relación jerárquica que establece entre sus componentes, idea sugerente que requeriría, a mi juicio, mayor concreción.

7 Estas eran características fundamentales de la música europea también, previo a la modernidad, según el ensayo de Hayward (1991: 9), quien dirige un

grupo que ha grabado numerosos CDs de la llamada “música antigua”. El proceso *sistematizador* en torno a la sincronía no es, pues, “europeo” a secas, sino propiamente de la “modernidad occidental”. Algunos elementos temporales improvisatorios perduraron en las *Fugas* y en las *cadenzas* de algunos conciertos. Complicaría demasiado la argumentación de este corto ensayo examinar los procesos irreversibles de la **ejecución** aún en músicas que no propician la improvisación. Podemos sugerir al respecto la lectura del sugerente ensayo de Said (1991).

8 En las músicas “negras” de América –la *bomba* puertorriqueña, la *rumba* cubana y otras de la cuenca caribeña centroamericana– existen numerosos ejemplos de una intensa comunicación recíproca entre bailadores e intérpretes, donde la sonoridad resultante es, de manera determinante, producto de ese diálogo, de esa intercomunicación. Un fenómeno similar ocurre en músicas de los márgenes europeos de “occidente”, como el *flamenco*, o lo que en general se conoce como *el baile español*. En las músicas “mulatas” del Caribe hispano, muy influenciadas por ambas tradiciones, esta comunicación recíproca se mantiene muy viva en la memoria cultural.

9 Habrán jugado un papel también, sin duda, razones acústicas, aunque la imagen que se proyectaba era la que describo en el texto.

10 ...aunque cada instrumento provoca también otras asociaciones, como la del clarinete con la modernidad; identificación presente desde su tardía invención e incorporación a la orquesta en el siglo XVIII, y que se fortaleció en el siglo XX por la asociación de este instrumento con el *jazz*. En Quintero (1984) intento demostrar que en la Sinfonía Haffner de Mozart, el timbre de oboe (tan utilizado en la música cortesana y el Barroco) significa *tradicción*, mientras el timbre del (en aquel momento) reciente clarinete, expresaba *modernidad*.

11 Ejemplos de la música “tropical” pre-salsa en Blanco, 1992.

12 Sobre los orígenes y la naturaleza afroamericana del *tango* véase el minucioso estudio de Rossi (1926). Este evidencia también el impacto del tango en Europa.

13 La erudita investigación de Sachs (1953) enfatiza en su último capítulo la importancia del impacto del *jazz* en los metros de la música “clásica” occidental del siglo XX. Menciona, también, aunque de manera secundaria, a la *rumba*. Sobre la importancia del elemento del ritmo en la música “clásica” de nuestros tiempos vea también de Salazar (1939 o 1944).

14 En el surgimiento de la primera música de salón criolla caribeña –la *danza*, en Cuba, Puerto Rico y Curazao, a mediados del siglo XIX– la óptica *civilizatoria* denunciaba su supuesto “defecto en forma”: la incongruencia mé-

trica entre lo que debían tocar la mano derecha y la izquierda en el piano; es decir, entre su canto –la melodía– y su *basso ostinato* que definía su ritmo bailable.

15 Agradezco al compañero etnomusicólogo Luis M. Álvarez estas transcripciones.

16 Como bien señalara el sociólogo afrobritánico Paul Gilroy, *The history of the black Atlantic yields a course of lessons as to the instability and mutability of identities which are always unfinished, always being remade* (Gilroy, 1994: p. XI). Uno de los pilares del análisis de Gilroy es, precisamente, las músicas afroamericanas.