

Las prácticas descentradas afrocaribeñas de elaboración estética y su celebración y fomento de la heterogeneidad	Título
Quintero Rivera, Ángel G. - Autor/a;	Autor(es)
Hegemonía cultural y políticas de la diferencia	En:
Buenos Aires	Lugar
CLACSO	Editorial/Editor
2013	Fecha
Colección Grupos de Trabajo	Colección
Afro-americanos; Política cultural; Multiculturalismo; Estudios culturales; Diversidad; Identidad cultural; Políticas de la diferencia; Música; América Latina;	Temas
Capítulo de Libro	Tipo de documento
<a href="http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/gt/20130718110726/Angel_Rivera.pdf">*http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/gt/20130718110726/Angel_Rivera.pdf</a>	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND <a href="http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es">http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es</a>	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)  
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)  
Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)  
[www.clacso.edu.ar](http://www.clacso.edu.ar)



# LAS PRÁCTICAS DESCENTRADAS AFRO-CARIBEÑAS DE ELABORACIÓN ESTÉTICA Y SU CELEBRACIÓN Y FOMENTO DE LA HETEROGENEIDAD\*

Ángel G. Quintero Rivera\*\*

## APUNTE INTRODUCTORIO

Aunque “el respeto” a la diversidad sea ya un elemento importante del *political correctness* hoy, su celebración no forma parte aun de la *estructura de sentimiento* de esta época, lamentablemente plagada de fundamentalismos. Y me apropio muy adrede de este concepto elaborado en sus análisis culturales desde la periferia británica por el crítico y escritor galés Raymond Williams (*structure of feeling*, Williams 1961 y 1983)<sup>1</sup>, ya que la identidad y las diferencias no son sólo conceptos

---

<sup>1</sup> Es revelador que sea sobre todo en sus escritos de ficción (de elaboración estética) que Williams enfatice su trasfondo social: su procedencia de la subalterna clase obrera de

---

\* Ponencia para el Encuentro del GT de CLACSO sobre *Cultura y Poder* celebrado en México DF del 30 de sept. al 1° de oct. del 2011. Incorpora argumentos e investigaciones de las últimas dos décadas, muchos de los cuales se desarrollan más ampliamente en (Quintero 2009 y 2005)

---

\*\* Dirige proyectos sobre sociología de la cultura en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Entre sus numerosas publicaciones sobre sociedad, cultura y política del Caribe destacan sus más recientes libros: *Cuerpo y cultura*, las músicas “mulatas” y la subversión del baile, galardonado con el Frantz Fanon Book Award 2009 de la Asociación de Filosofía del Caribe, *Virgenes, magos y escapularios* (2da ed. 2004) y *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”* (3ra ed. 2005) cuya primera edición recibió el Premio Casa de las Américas en Cuba (1999) y el Premio Iberoamericano de la Latin American Studies Association (LASA) en los Estados Unidos (2001).

sobre los cuales se piensa (sobre los cuales se elabora un *pensamiento*), sino conjuntos emocionales a través de los cuales se desarrollan formas humanas de relacionarse. Identidad y diferencia son simultáneamente conceptos y sentimientos. Los debates en torno a la identidad y las diferencias en las sociabilidades entre humanos sigue constituyendo uno de los focos de polémicas más álgidas (y fundamentales) tanto de los Estudios sociales y culturales contemporáneos, como de las *estructuras de sentimiento* que los subyacen.

El siglo pasado, que en Europa experimentó políticamente conflictos profundos (que derivaron en guerras devastadoras) vinculados a concepciones antagónicas de lo que representaba lo propio y lo “otro”, entre la intelectualidad de América Latina se caracterizó más bien por intentos de enfatizar nuestras “identidades occidentales” frente a una tara “racista” que nos marcaba, visiblemente y para siempre, como diferentes. Por ser “iguales” podíamos aspirar a su mismo tipo de “desarrollo”, su “modernidad” y su “progreso”.

Intentando demostrar que la cultura antillana era fundamentalmente “occidental”, es decir que derivaba fundamentalmente de su herencia española, y que la herencia africana – que irremediablemente aparecía somáticamente– revestía una importancia absolutamente secundaria en torno a lo que podría considerarse su “identidad”, uno de los más influyentes ensayistas de la llamada “Generación del 30” en Puerto Rico, Tomás Blanco, argumentaba que (mientras éramos cristianos, hablábamos español, leíamos *El Quijote*, remontábamos nuestros preceptos analíticos a la filosofía greco-romana) esta segunda herencia se manifestaba sólo en fenómenos “periféricos” como el folklore musical. (Argumentos similares aparecen en la historia intelectual de muchos países afro-americanos). Por otro lado, ya desde cuando escribía, pero de manera mucho más evidente medio siglo después, el mundo conocía, reconocía y reverenciaba a las Antillas principalmente por aquellos fenómenos supuestamente periféricos, por sus músicas bailables.

Aparte de que investigaciones más rigurosas mostrarían sin duda la presencia de la herencia africana en muchas otras facetas de nuestra cultura (como muchas han comenzado, de hecho, a mostrar<sup>2</sup>), asumamos para fines de argumentación que la apreciación de Blanco al respecto fuera correcta: es decir, que esa herencia africana que él

---

Gales. Resulta muy sugerente que su primera novela se titule *Border country* que podría traducirse como “País fronterizo” (Williams, 1964).

2 Entre las investigaciones propias vea (Quintero, 2004) en el ámbito de la estética del catolicismo popular y (Quintero, 2007) en el ámbito de la gastronomía. Este último se basa sobretodo en (Cruz Cuadra, 2006).

teme nos confunda como “otros” sólo aparece en fenómenos como la música y el baile. ¿Demostraría ello una “presencia periférica” (una importancia secundaria) de una herencia que nos tornaría necesariamente diferentes?

Esa “esquizofrénica” batalla intelectual frente a nuestro “otro” interior que la pretendida identidad “exterior” valoriza por las razones “supuestamente equivocadas”, evidencia una visión de la música (sobre todo la popular y bailable) como una expresión cultural intrascendente, pues contrario a los “grandes” procesos políticos o económicos, o a expresiones *del pensamiento* como la filosofía o la literatura, se ubica en la esfera de la “diversión”: se piensa que los “occidentales” con los cuales aspiramos identificarnos la valoran como “entretenimiento”. Este tipo de visión se manifiesta en políticas culturales posteriores igualmente esquizofrénicas. Fue la que seguramente llevó al Gobernador de Puerto Rico (es decir al político que fungía como su máximo dignatario), celebrando en la Feria de Sevilla del 1992 el Quinto Centenario de la hispanidad en América, desde el pabellón nacional bajo la consigna de *¡Puerto Rico es salsa!*, a declarar a su país como fundamentalmente hispánico, y a referirse a aquella “otra” herencia cultural que se expresa sobre todo en ese ámbito que la consigna celebraba (la herencia afroamericana), como una mera “adscripción retórica”. ¿Por “retórica” pues se elaboraba una consigna para “atraer” a esos españoles (que quisiéramos ser) a visitar (y gozar) en nuestro pabellón? (que, de hecho, fue uno de los más visitados, según informales encuestas periodísticas, por tener en tarima a las mejores orquestas de salsa del mundo, la mayoría de las cuales son precisamente puertorriqueñas)<sup>3</sup>.

Si bien intelectuales latinoamericanos de hoy celebran un posmodernismo “occidental” que amplía el ámbito del pensamiento hasta cotidianidades en las cuales se “sienten” las polémicas en torno a identidades y diferencias<sup>4</sup>, frecuentemente no traspasan ese nivel (citado) de reconocimiento ajeno con investigaciones y análisis propios que les permitan aportaciones originales a estas polémicas universales. Por mi parte, “parejeramente”<sup>5</sup> intentaré analizar acá (resumiendo inves-

3 En (Quintero, 2009, 351) presento evidencia de que de las 24 principales orquestas de salsa en la década del 1990 al 2000, 15 eran puertorriqueñas (3 cubanas, 2 colombianas, una venezolana, una japonesa, una dirigida por dominicano y otra por senegalés residentes en los Estados Unidos).

4 “El pensamiento (...) no debe buscarse, pues, sólo en formulaciones teóricas como las de la filosofía o la ciencia; puede y debe analizarse en cada forma de hablar, hacer o comportarse...” Foucault según citado por (Reguillo, 1999, 99).

5 De la tradición mulata-obrera de la parejería, de aparejarse, de orgullosamente colocarse en posiciones de jerarquía social supuestamente reservadas para estratos sociales más aventajados. Vea análisis en (Quintero, 1978).

tigaciones propias de las últimas dos décadas) la dialéctica entre las identidades y las diferencias que subrepticamente se expresan en la –a mi juicio– profunda epistemología subyacente a los procesos de elaboración estética que conforman las músicas populares afro-americanas y la *estructura sentimental* de su inseparable sociabilidad danzante entre parejas.

Antes, veamos, como segundo preámbulo, cómo se presentan estos desafíos desde la elaboración estética popular misma.

### LA SALSA DE LA GRAN FUGA Y LA HEGEMONÍA

En 1971, el nuyorican Willie Colón, quien se había iniciado en la música a los 14 años como trombonista de una “banda” de jazz y en la *salsa* a los 17, celebró sus 21 (la edad del “juicio”) con el LP *La gran fuga – The Big Break* (Colón, 1971). Siete años después produciría con el panameño Rubén Blades el más difundido LP en la historia del movimiento *salsa*: *¡Siembra!* (Blades y Colón, 1978) que incluye la canción que el Premio Nobel colombiano caribeño Gabriel García Márquez identificó como aquello que realmente él hubiera deseado escribir, “Pedro Navaja”, cuya máxima cuestiona el determinismo de la ciencia moderna “newtoniana”: “la vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...”

Precisamente en esos años, se hamaqueaban otras “certezas” de la modernidad “occidental” según se experimentaban en su centro de liderato entonces, los Estados Unidos. Su supuestamente inclusiva ideología nacional del *melting pot* (de la olla amalgamadora de sus diversos componentes) de inmigrantes de diversas procedencias, se comenzaba a debatir frente al emergente *multiculturalismo* (donde sus componentes no se amalgamaban sino se respetaban mutuamente, en diferencias que se perpetuaban)<sup>6</sup>. Este debate cultural en torno a la naturaleza de la identidad nacional y sus políticas frente a las diferencias, surgía en gran medida del desplome de otro de los pilares de su modernidad: el capitalismo *fordista*, caracterizado por la producción en masa que respondía a la demanda “desde abajo”, desde el consumo masivo de las “mayorías” consumidoras. Este tipo de economía dinamizada por el lado de la demanda (del consumo), que había ejercido hegemonía económica por, al menos, siete décadas en “la tierra de las oportunidades”, en el *melting pot* de los emigrantes, y que había teñido un capitalismo (inicialmente, en Europa, cimentado en el lujo) con un carácter popular (cuyos productos masivos se tornaban en sus símbolos nacionales: *Coca-cola*, *hamburgers*, *blue-jeans*, etc.) comenzó a hacer crisis como modelo de acumulación prácticamente coincidiendo con el *big-break*

<sup>6</sup> Vea (Martí, 2000: capítulo X) para un examen de las repercusiones internacionales de la emergencia del multiculturalismo para la música.

de Willie Colón. El amplio mercado de la amalgama se comenzaba a segmentar; y la producción flexible “justo-a-tiempo” (*just-in-time*) sustituía a la producción en masa. El éxito económico se comenzó a relacionar menos con una amplia (amalgamada) demanda homogénea de las “masas consumidoras” y mucho más a la habilidad de responder rápidamente a demandas cambiantes de mercados específicos segmentados (Kauffman, 1991; Harvey, 1989). Mientras el *fordismo* inducía a la homogeneidad, la producción flexible post-fordista se cimentaba en la importante presencia social de la heterogeneidad. Pero, recalcamos, una cosa es *tolerar* las diferencias por el reconocimiento de la diversidad, y otra es estimularlas en la celebración de dicha heterogeneidad.

*La gran fuga* abre, en Nueva York, con un tipo de experimentación rítmica sobre la base de la *bomba*, uno de los más antiguos géneros musicales puertorriqueños y el más identificado con su herencia africana negra. “Ghana’e” (Colón, 1971) es líricamente pura onomatopeya, con un significado completamente abierto al que escucha o baila, a base de los ritmos instrumentales y vocales. La ausencia de palabras (con referencias directas hoy a la problemática amalgamante de los latinos inmigrantes) evoca, por otro lado, ese “primer piso” afro-caribeño de nuestras sociedades privado de voz –los esclavistas acostumbraban agrupar esclavos procedentes de diversas regiones africanas que hablaban lenguas distintas, para que no pudieran comunicarse entre ellos, dificultando la posibilidad de la rebelión (Moreno Friginals, 1977). La comunicación, más que con palabras, se establecía pues con el lenguaje del cuerpo: con los ritmos y las expresiones corporales ante las enormes sutilezas de variantes en los *toques* de tambor.

*La gran fuga* incluye una extraordinaria composición del cartero mulato Tite Curet Alonso –quien habría de convertirse en el más importante compositor de *salsa*– sobre la incertidumbre (sorpresas te da la vida), titulada “Barrunto”, que según el diccionario es un puertorriqueñismo que alude al atisbo o corazonada de tiempo huracanado “como cuando hay una sensación de agua con viento, tengo ya el presentimiento, barrunto en mi corazón”; y finalmente incluye una composición del propio Willie Colón dedicada a la “Abuelita”, que es un homenaje a la sabiduría tradicional de los refranes y dichos populares. Contrario al rompimiento generacional de la rebeldía rockera predominante internacionalmente entonces, los jóvenes salseros manifestaban una preocupación vivencial-presente con su pasado y futuro a través de homenajes a sus antepasados (Otero, 2000). Se trataba evidentemente de otro “*Big Break*”, que traducido al español es tanto rompimiento, como escape carcelario: fuga.

Simulando un edicto del FBI para la captura de un escapado peligroso por su atentado contra el orden, la carátula de *La gran fuga*, evocando el poderoso imaginario caribeño de la cimarronería, proclama:

*ARMED WITH TROMBONE AND CONSIDERED DANGEROUS*

*Willie Colón was last seen in New York City, he may be accompanied by one, Héctor Lavoe, occupation "singer", also very dangerous man with his voice.... CAUTION (They) have been known to kill people with little provocation with their exciting rhythm without a moment's notice. A word to the wise: These men are highly dangerous in a crowd and are capable of starting riots, people immediately start to dance...*

Mi traducción: Armado con trombón y considerado peligroso

Willie Colón fue visto por última vez en la ciudad de Nueva York, podría estar acompañado de Héctor Lavoe, cantante de ocupación, también muy peligroso con su voz...PRECAUCIÓN Se les conoce asesinos a la menor provocación con su ritmo excitante, sin previa notificación. Atentos: Ellos son altamente peligrosos en la multitud y son capaces de iniciar disturbios, la gente empieza inmediatamente a bailar...

Su peligrosidad, según esta irónica simulación de un parte por los encargados de mantener el orden, radica en la estética de las sorpresas, lo sorpresivo (reiteración adrede) de su ritmo y el efecto colectivo de éste en la subversiva inevitabilidad del baile.

Una de las características del movimiento salsa fue que agrupó en Nueva York, sin distinciones jerárquicas a "músicos de calle" formados en la práctica del *performance* -como Willie Colón- con músicos de sólida formación tipo conservatorio. Uno de éstos, Richie Ray, quien enfatizaba en su música la importancia del desarrollo de un estilo propio contra la estandarización<sup>7</sup>, dialoga con su tradición de formación "erudita" satirizando la distinción civilización-barbarie que había por siglos, desvalorizando lo no "occidental", evidenciando la complejidad

---

7 "¡Hay que buscar la forma de ser siempre diferente!", reitera el estribillo del coro de una de sus célebres salsas que ocupó los primeros escalafones del *hit parade* a finales de los años sesenta. La letra de esta canción salsera reiteraba en voz del solista Bobby Cruz "Para que no digan que toco como..." Y mencionando una a una algunas de las principales agrupaciones musicales salseras del momento, la Orquesta de Ray imitaba el "sonido" de aquellas y los contrastaba con su "sonido" característico propio, para ilustrar sonoramente las diferencias evidentes entre los estilos salseros de las distintas agrupaciones (composición "El diferente" en Ray y Cruz, 1967). Otra de sus salsas más populares se recreaba en la diferencia entre su música y la música cubana tradicional, cuando los cubanos solían argumentar que la salsa no era otra cosa que música "cubana" interpretada incorrectamente. Un buen ejemplo es del compositor salsero neoyorquino de ascendencia cubana Justí Barreto, "Guaguancó raro": ¡Que guaguancó, que guaguancó, que guaguancó más raro! (Ray y Cruz, 1970).

y riqueza de su elaboración estética *diferente* que, no obstante, califica como “bestial” (¿barbarie?) (Richie Ray, “Sonido bestial”, que dialoga con el *Etude 10/12* de Chopin, Ray y Cruz, 1971).

¿Son estos ejemplos satíricos, sólo bromas juguetonas?, ¿picarescas, en la tradición afro-americana del *Ananse*, del *trickster*?<sup>8</sup> ¿o “sabrán más que eso” esas arañas? (Ortiz, 1995 y 2004) ¿Esconderán o, mejor, camuflarán ejemplos musicales como éstos, en sus prácticas juguetonas de elaboración estética, aseveraciones más profundas en torno a la “olla amalgamadora” o al titubeantemente emergente multiculturalismo? Entre los posibles significados camuflados de este tipo jugueteón de ironizar, de estos “trucos” sonoros y danzantes, uno de los significados del encierro frente al cual *la gran fuga* bestialmente se da, es la cárcel que representa una particular cosmovisión identitaria.

### COMPOSICIÓN E IMPROVISACIÓN: ESTÉTICAS CENTRALIZADAS O DIFUMINADAS

Como he analizado en varios escritos antes y es, además, bien conocido, 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 por el mundo, la música de las sociedades de “Occidente” atravesó un extraordinario desarrollo. Dicha expresión sonora se desarrolló en paralelo a intentos similares en las ciencias físicas y sociales: la búsqueda de sus “leyes” constitutivas de las cuales irían derivando lógicamente sus desarrollos y especificidades. 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*. Estos intentos racional-sistema-tizantes (Weber, 1958) se desarrollaron conjuntamente con la práctica de elaboración estética de la *composición*, es decir, con la idea de la *expresión* como *creación*, centrada en el creador individual, que previo a que los músicos tocaran había pensado y elaborado los posibles desarrollos de unas ideas sonoras. Ello

8 Es significativo que tanto en la mitología ashanti de Ghana y otras regiones africanas aledañas, como entre la literatura oral afroamericana, los “trucos” de la araña astuta e inteligente sean uno de los relatos y de las imágenes más populares y difundidas, al punto que *anansesem* (o las historias de Ananse) sea en yoruba sinónimo de “contar” (en inglés, del *storytelling*). Al pasar de la oralidad a la escritura su nombre sufre, naturalmente, ligeras variaciones regionales: *Anansi* en Ghana, Surinam y las Bahamas; *Nanzi* en Aruba, Curazao y Bonaire; *Annancy* en Granada y Jamaica; *Anancy* en la costa “atlántica” de Costa Rica y Nicaragua; *Miss Nansi* y *Old Nansi* en la isla de San Andrés; *Aunt Nancy* en algunas regiones de Estados Unidos (sobre todo en Carolina del Sur); sencillamente *Araña* en Puerto Rico; y *Ananse* en términos generales en Colombia, aunque varíe a *Anansio* entre los “culimochos” mulatos del Pacífico sur (Arocha y Rodríguez 2002). Sobre la profunda sabiduría de los significados político-culturales de su “filosofía” ver (Arocha, 1999, 2002).



presuponía, a su vez, 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 a un principio central (monismo laico muy posiblemente relacionado a su tradición monoteísta): en un contexto de creciente individualización asociado a la emergencia de un capitalismo cimentado sobre el lucro individual, se *gravitaría* sonoramente en torno al principio primordial de la expresión individual que era la tonada (la “canción”, la melodía) (Marothy, 1974). Todo extraordinario desarrollo de todo recurso sonoro (armonía, ritmo, texturas, timbres) se entendía como “complemento” y, por tanto, supeditado a las *leyes de la tonalidad*, siendo los tonos especie del “alfabeto” de las frases melódicas o sus “aseveraciones”.

La creciente complejidad en la división social del trabajo del desarrollo industrial moderno fue manifestándose a nivel sonoro en la transformación de la melodía individual o el cantar unísono a conjuntos polivocales (es decir, de varias voces) cada vez más complejos e internamente jerarquizados. La gran música sinfónica presentaba la imagen de la gran industria; 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 real (o creciente pasividad) del papel de la mayoría en lo producido. Este desarrollo, contradictoriamente extraordinario y a su vez limitante, significó la dominación de la composición sobre la improvisación, y de la expresión (individual) sobre la intercomunicación (comunal).

Concomitantemente, representó el predominio del *canto* sobre el *baile*. Es significativo que fuera precisamente en el siglo XVII que el término *orquesta*, originalmente una palabra griega que refería al “lugar para bailar” dejara de utilizarse para denominar un “sitio”, convirtiéndose en el término que nombraba a un amplio y jerarquizado tipo de conjunto instrumental sonoro (Boorstin, 1994: 196 y 406). Paralelamente, el concepto (griego también) de *coro* que originalmente hacía referencia a un acompañamiento grupal teatral (es decir, *performativo*) simultáneamente cantante comoailable, se transformaba en una agrupación exclusivamente de canto, y prácticamente inmóvil. Lo verbal reinaría sobre lo corporal, lo que supuestamente significaba también, el predominio de lo conceptual sobre los sentidos o las sensaciones; y de la mente, pues, sobre el cuerpo, es decir, sobre su naturaleza.

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 sus contradicciones. Pues allí – en el *performance*– se quiebra 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 (Said, 1991).

Estas tensiones siempre presentes en la tradición “occidental” al nivel del *performance*, quedaron más desnudadamente evidenciadas ante el desafío de *otras maneras de hacer música* relacionadas también con la expansión europea, pero desde su realidad (étnica) subalterna: los géneros musicales afro-americanos (América en su amplio sentido continental, obviamente). Desde las primeras habaneras, contradanzas, blues, maxixes, merengues, danzones, etc., del siglo XIX, y especialmente en el XX y el presente siglo (primero a través del jazz, la rumba, el bolero, el tango, y la samba, y luego también el rock, hip-hop, bossanova, calypso, reggae, reggaetón, beguine, soul, salsa, jazz latino, etc., y la “música clásica” sincopada de Gershwin, Villa-Lobos, Lecuona, Piazzola, Brower y Ernesto Cordero, entre muchos), estas variadas expresiones musicales afro-americanas han constituido los más importantes desafíos a la hegemonía absoluta de la tradición musical “occidental” centrada en la melodía, y la cosmovisión de sus prácticas sociales centrípetas de elaboración estética centradas en la composición individual.

En términos generales, estos géneros afro-americanos combinan (de muy diversas maneras) la práctica de elaboración estética individual de la composición, dirigida a la *expresión* artística, con la práctica colectiva de elaboración estética a través de diálogos de *improvisación* orientados a la *inter-comunicación*. Ello no significó ignorar los extraordinarios avances en el desarrollo de la *expresión* sonora que representó el proceso *sistematizador* centrado en la tonalidad; sino, las aperturas de la redirección múltiple de su trayectoria, trascendiendo dialécticamente el carácter unidimensional de sus prácticas estéticas con la reincorporación transformada de prácticas comunitarias previas que estimulaban la heterogeneidad a través de una cosmovisión diferente: una ecología descentrada en múltiples fuerzas naturales constantemente cambiantes y diversas. Se estimula, por tanto, un tipo de composición abierta, que retiene (o desarrolla) la noción de un plan previo (y las elaboraciones conceptuales que presupone) pero abierto a las modificaciones de la improvisación comunicativa entre los ejecutantes. La composición resultante no es producto sólo de una expresión individual, sino del trabajo creativo del diálogo abierto (descentrado o poli-céntrico) entre los participantes: compositor, arreglista, instrumentistas y bailadores.

Los más elaborados géneros musicales afro-americanos promueven la participación activa entre los músicos y cantantes, a los cuales

no sólo se les permite, sino se les *celebra* la incorporación improvisada de giros y frases a través de las cuales manifiestan su virtuosismo y la individualidad de sus estilos propios, ¡sus diferencias! La cosmovisión determinista del *universo* de la partitura se quiebra ante la *sorpresa* de la ornamentación y la improvisación espontánea. Pero muchos de estos géneros no sólo permiten y celebran la ornamentación improvisada. Combinando lo que en etnomusicología se denominan las formas “abiertas” y “redondeadas”, incluyen secciones específicas dedicadas a la manifestación del virtuosismo improvisador de los diversos componentes de un conjunto musical: lo que se conoce en el jazz como los *jam sessions* y en la música “tropical” caribeña, a nivel instrumental, las *descargas* y, a nivel vocal, los *soneos*.

En estas prácticas, la improvisación es un fenómeno de comunicación pues, los *soneos* se improvisan a base de lo que el compositor quiso expresar, y las *descargas* en entre-juego, además, con la improvisación del “arreglista” y de los demás instrumentistas, generándose una encadenación de improvisaciones virtuosistas donde cada ejecutante que se lanza al ruedo debe dialogar, tanto con el compositor y el arreglista, como con todos los instrumentistas que le han precedido en la encadenación<sup>9</sup>. En el jazz contemporáneo, donde ha ido desvaneciéndose su dimensiónailable original, la encadenación de improvisaciones –o *jam session*– se da, por lo general, en una secuencia de instrumentos solistas; mientras en otras músicas afro-americanas que han retenido su fundamental dimensiónailable, como la salsa, la encadenación se elabora muy frecuentemente entre grupos de instrumentos en diálogo simultáneo. Su dimensión dialógica se manifiesta pues, secuencial y simultáneamente a la vez, reteniendo la importancia de la intensificación para su culminación en el “trance” del frenesí danzante (Quintero 2009, 86-94).

Pero todas estas improvisaciones dialógicas, sean puramente secuenciales o combinando lo secuencial y simultáneo, no se presentan como manifestaciones individuales, sino expresiones de individualidad en una labor de conjunto. La composición no es, por tanto, individual, sino una práctica colaborativa, que quiebra, en la producción simbólica, *la teoría del individualismo posesivo* (Locke, Hobbes, Hume), ¡tan importante para la organización política en las sociedades “occidentales” modernas! (MacPherson, 1962) La improvisación es una relación comunicativa que expresa *reciprocidad*, característica de lo comunal (Temple, 1989), donde la individualidad se constituye, no en términos de lo que busca o lo que recibe (como en la cosmovisión “occidental” burguesa),

---

9 (Durant, 1989) abunda sobre la improvisación como diálogo, su trasfondo africano y sus repercusiones en las prácticas políticas.

sino de lo que ofrece, de lo que da. 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 las “mulatas” músicas afro-americanas no se da únicamente entre los que producen sonoramente la música (compositor, arreglista, cantantes e instrumentistas), sino también entre ellos y sus “recipientes”, los que la “utilizan” o “consumen”, principalmente a través del baile. En las músicas “negras” de América –la *bomba* puertorriqueña, la *rumba* cubana, la *gowka* de Guadalupe, y otras de la cuenca caribeña, como el bullerengue del Caribe colombiano (Benítez, 2010), 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*. En las músicas “mulatas” del Caribe hispano, muy influenciadas por ambas tradiciones, esta comunicación recíproca se mantiene muy viva en la memoria cultural. Esta comunicación *desde* lo que los análisis contemporáneos se refieren como “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 se quiebra la división tajante entre productores y “consumidores” en la elaboración de las sonoridades. Quiebra también esta práctica la concepción de la composición como *universo predeterminado* –infinitamente repetible por la partitura– ante la incorporación constante de las sorpresas que produce esta comunicación poli-direccional múltiple.

Los géneros musicales afro-americanos desarrollan su expresión artística comunicativa a través de muchas otras prácticas de elaboración estética que evidencian la diferencia entre una cosmovisión monocéntrica y un humanismo ecológico basado, como la naturaleza, en precarios y ancestrales equilibrios y tensiones entre muy diversas fuerzas heterogéneas. Sin duda una de las más significativas entre estas prácticas se manifiesta en el baile. Como ha analizado muy lúcidamente la coreógrafa y bailarina afro-estadounidense Brenda Dixon Gottschild:

En la estética de baile europea tradicional el torso debe mantenerse recto para la forma clásica correcta; la espina dorsal erecta es el centro –el monarca jerárquico– desde el cual se genera todo movimiento. Funciona como una sola unidad. El torso inflexible y recto [...] actúa como en una monarquía absoluta, dominando el cuerpo danzante. Esta espina dorsal vertical es el principio primario de la danza europeísta, con los movimientos de brazos y piernas emanando y volviendo a

ella. El canon del ballet se organiza alrededor de este centro (Gottschild, 1998: 8, traducción propia).

Y lo contrasta con lo que llama “el cuerpo danzante africanista”:

Las expresiones danzantes africanistas muestran una democrática igualdad de las diversas partes del cuerpo. La espina dorsal es sólo uno entre muchos posibles centros de movimiento; rara vez se mantiene estática [...] los movimientos pueden originarse simultáneamente desde muchos más que de un punto focal (la cabeza y la pelvis, por ejemplo) [...] Las partes “auxiliares” del torso –hombros, pecho, caja torácica, cintura, pelvis– pueden moverse independientemente o articularse en diferentes direcciones (hacia al frente, hacia atrás, hacia los lados, o en círculos) y con ritmos distintos (Gottschild, 1998: 8-9, traducción propia).

A nivel de elaboración sonora una de las más importantes prácticas estéticas afroamericanas que desafían el mono-centrismo de la melodía fue otorgar voz propia a la dinámica de la combinación de tonos, es decir, a la armonía (tonal) y, sobre todo, al ritmo. Contrario al centralismo de la melodía en la música “occidental”, la elaboración armónica y rítmica en las músicas “mulatas” no se supeditó a un sólo principio ordenador unidimensional (la tonada): más bien se estableció sobre un diálogo entre estos tres elementos centrales de la sonoridad. “La samba para sólo una nota” (*Samba de uma nota só*) de Antonio Carlos Jobim, constituyó –frente al largo y poderoso *colonialismo* de la melodía en “Occidente”– un elocuente testimonio de cómo podían ejercer protagonismo la armonía y el ritmo. Cuestionando la pretensión unidimensional centralizante o centrípeta, el diálogo descentrado entre tonada, armonía y ritmo representó y representa un explorar las complejidades entre lo cantable y lo bailable, entre el ser y el convertirse; de aquí la importancia, en el movimiento, de la seducción, como invitación abierta indeterminada, como *posibilidades*, como un *break*.

La seducción como futuro indeterminado o temporalidad “abierta” está estrechamente emparentada a las *estéticas de la opacidad* que el etnomusicólogo brasileño José Jorge de Carvalho muy imaginativamente examina con gran rigurosidad y detalle en los rituales afro-religiosos, y que muy pertinentemente él contrasta con la tradición musical *erudita* de “Occidente” (De Carvalho, 1999). Camuflar la realidad del misterio, como estrategia estética que reconoce su importancia e inherente secretividad, abre caminos a prácticas descentradas de elaboración estética con lo indeterminado.

Una forma en que estas músicas enfatizan melódicamente su carácter descentrado es a través de una mayor recurrencia al recur-

so del *slide*: lo que la musicología “occidental” popular mal denomina *glissando*, pues estrictamente constituiría lo que en musicología se denomina *portamento*: moverse “escurridizamente” entre una nota y su siguiente (ascendente o descendente) en todas las gradaciones posibles de fracciones de tono. En contraste con la escala diatónica europea estructurada sobre las siete notas básicas de su “alfabeto” en las cuales tiene que recaer la “resolución” tonal de sus melodías, las músicas afro-americanas incorporan de su herencia africana la estética de las gradaciones micro tonales de su cromatismo polifónico, permitiéndose “jugar” con (lo que “occidentalmente” se consideraría) la imprecisión... “not pure tones” lo llama Lipsitz (1990).

Una segunda forma en que las músicas “mulatas” enfatizan melódicamente su carácter descentrado se da en la manera de combinar las unidades del *alfabeto* de las escalas “occidentales” en frases y temas musicales recurriendo, según la concepción “occidental” con *demasiada* frecuencia, a lo que en el jazz se denomina el *blue note*. Éste genera un tipo de armonía que perennemente “invita” a acordes sucesivos, produciendo la sensación de expresión inconclusa. Combinar el “alfabeto” de las escalas “occidentales” en forma tal que se genere una sensación de encadenamientos armónicos que podrían continuar *ad infinito*, fortalece su carácter descentrado, al romper con la contundencia de “amarrar” la conclusión en la tónica, abriéndose a la indefinición de cuál será el momento de la conclusión.

En los más elaborados géneros musicales afro-americanos, como el jazz o la salsa, los múltiples diálogos descentrados entre melodía, armonía y ritmo representaron también el desarrollo de unas prácticas de elaboración estética que altamente valoran una democrática heterogeneidad de timbres sonoros. La enorme variedad de los agentes de producción y elaboración sonora acompañó al desarrollo de la sonoridad poli-vocal occidental; marcada, no obstante, por una clara jerarquización de las distintas familias de instrumentos. La jerarquía asumida tiene una larga historia muy compleja que, evidentemente, no es éste el momento para discutir a fondo. Sí podemos afirmar que, en términos generales, los instrumentos que llegaron a asociarse con la expresión melódica se les otorgó un lugar privilegiado en la jerarquización, frente a aquellos utilizados principalmente para la textura armónica o para reforzar efectos rítmicos. Músicas como la salsa aprovechan la tradición poli-vocal y la riqueza instrumental desarrollada por la música clásica de “Occidente”, pero quebrando las jerarquías que aquella estableció, rompiendo con la idea de que unos instrumentos llevan “la voz cantante”, mientras otros los “acompañan”; desarrollando, en vez, una sonoridad de conjunto basada en una descentrada multiplicación integrada de timbres, que ejercen cada uno su voz propia. Contrario a la tradición del *concertino* en la mú-

sica “clásica” (donde el primer violín está establecido que sea el líder de la orquesta sinfónica), el liderato de estos conjuntos puede ejercerse desde el bajo, el trombón, la percusión, el piano o la voz; y en la elaboración virtuosista de los *jam sessions* o las *descargas* pueden participar tanto los instrumentos melódicos históricamente valorados por la modernidad “occidental”, como el violín o el piano, como aquellos que ésta había subvalorado: el bajo, el *cuatro* o *tres* y *cavaquinho* (originalmente campesinos) y, principalmente, aquellos “fuera” del universo tonal o donde lo tonal es secundario, es decir, los de percusión<sup>10</sup>.

En las sociedades latinoamericanas –cuyos géneros musicales entremezclan diversas tradiciones de expresión y elaboración sonoras– los distintos instrumentos fueron gradualmente asociándose históricamente con particulares identidades sociales: étnicas y de clase, principalmente. En la mayoría de los países, el violín se identificó con la tradición europea (o con un campesinado “blanco” o indígena), mientras la percusión con la africana; la guitarra, el laúd, el *cavaquinho*, el cuatro, el tres y el güiro con el campesinado, y los vientos-metal con los trabajadores urbanos de oficios, los artesanos, etc. Dada la asociación de diversas familias de instrumentos con identidades socio-culturales, la valoración que otorgan las “mulatas” músicas afroamericanas a la heterogeneidad de sus timbres conlleva implicaciones fundamentales en torno a las concepciones de la sociabilidad: reafirma la utopía de lo comunal y de una democracia social que valora la heterogeneidad, y respeta las diferencias.

Una de las manifestaciones más importantes de los entre-juegos entre melodía, armonía, forma y ritmo que evidencian claramente el distanciamiento de las músicas afroamericanas, respecto al centralismo *sistema*-tizador de la “modernidad occidental”, se expresa en lo que se denomina en la música 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 subdivididos en unidades equivalentes: x número de unidades temporales iguales por compás. La “regularidad” de los acentos se tornaba muy importante para el desarrollo “occidental” de su polifonía, de su énfasis en una elaboración melódica más sofisticada y compleja: *Polyphony depended on mensuration, on the strict organization of rhythm so that the different singing parts would fit.* (Blacking, 1973: 74, énfasis añadidos)

10 Los tambores de las “mulatas” músicas afro-americanas se afinan en tonos que les permiten integrarse mejor al universo melódico-armónico “acompañante” pero, aunque grandes percusionistas como Giovanni Hidalgo en el jazz latino (que toca frente a una batería de congas que pueden llegar a ser cinco o seis), pueden hacerlos “cantar tonadas”, su función principal no es, evidentemente, tonal, sino de elaboración rítmica.

En la medida que la función principal de la notación musical fue pasando de ser una forma de *registro* de las sonoridades que producían los músicos y cantantes, a un conjunto de directrices, de “instrucciones” del compositor hacia los “ejecutantes”, los compases fueron respondiendo de manera más directa a dicha “organización estricta del ritmo”: a la mensura que “cuadraba” las distintas voces de su polifonía en desarrollo.

En su proceso de constitución como formas propias de expresión sonora, los géneros musicales afroamericanos resistieron la tentación –y la presión– *civilizatoria* de *sistematizar*, a la manera “occidental”, su métrica, su ordenación temporal sucesiva. Sin abandonar la pretensión de un enriquecimiento y desarrollo melódicos propios, estas músicas han retenido la ordenación sucesiva de la composición en lo que los etnomusicólogos han denominado como *time-lines*, estilo métrico heredado de la tradición africana. Éstos actúan como metros “rítmicos”, a través de una subdivisión recurrente basada en pulsaciones temporales heterogéneas. Es 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 (o la diacronía musical) 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 las Ciencias Físicas) a base de células rítmicas constituidas por golpes de pulsaciones no equivalentes o variadas<sup>11</sup>.

Si bien podría argumentarse que objetivamente el tiempo puede siempre subdividirse en unidades matemáticamente equivalentes, lo cierto es que subjetivamente experimentamos dichas unidades de manera heterogénea. Un minuto de trabajo rutinario se experimenta con una “duración” absolutamente distinta que un minuto de un beso apasionado. Organizar el transcurrir musical invariablemente a base de compases constituidos por unidades temporales equivalentes responde a una “objetivación” del tiempo, a un distanciamiento entre el *sujeto* (o lo humano) y las “fuerzas” del universo, donde lo subjetivo aparece como una tergiversación de “la realidad”. Si, por el contrario se asume lo subjetivo como parte de “la realidad” que se vive, las concepciones sobre las recurrencias y los cambios que conforman ciclos y trayectorias atraviesan de complejidades las posibles expresiones humanas de lo temporal. Contrario a la concepción de un tiempo lineal de la idea del *progreso* de la modernidad “occidental”, los *time-lines* o las *claves*

---

11 Lo que de paso, rompe la distinción entre lo analógico y lo digital, entre una realidad en *continuum* o segmentada entre pequeñísimas unidades dicotómicas; metafóricamente entre lo viscoso y lo burbujeante



son una forma de incorporar a las prácticas musicales de elaboración estética la realidad subjetiva de la heterogeneidad de la experiencia temporal humana.

Es sumamente significativo el que usemos el término *clave*, originalmente un instrumento aparentemente sencillo de dos palitos entre-chocantes (Ortiz 2000), para denominar los *time-lines*. No hay que olvidar los significados más convencionales de esta palabra: “llave, cifra o conjunto de signos cuyo significado sólo conocen ciertas personas (comúnmente *magos*) que se emplea para secretos, [...] *algo que contiene la explicación de una cosa que, sin ello, resulta inexplicable*”, define el diccionario (Moliner, 1994: 644). Además, específicamente en música significaba desde antes el signo que indica al principio del pentagrama de qué sistema (de lectura aplicable a la notación musical) se trata (*Ibidem*) Es decir, en términos tonales la *clave de Sol*, *clave de Fa*, etc. Su “transferencia” a la ordenación métrica abrigó, pues, camufladamente una fundamental recolocación de perspectivas: transferir de lo tonal sincrónico a la percusión diacrónica el principio ordenador de la expresión sonora.

Algunos ejemplos de *claves*, de *time-lines* conformados por patrones de unidades de variadas dimensiones temporales –golpes o silencios–, donde los acentos no se establecen necesariamente al inicio del patrón sino se encuentran diseminados de acuerdo a los distintos tipos de combinación de tiempos (Chernoff, 1979), según transcritos por el colega etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez son los siguientes. Primeramente la *clave* 3-2 que funciona a manera de metro en la mayor parte de la música hispano caribeña (y que, no por coincidencia, es aquella más predominante en el África occidental subsahariano).

1

3 3 2 (2) 2 2 (2)

Otros ejemplos son la *clave* (brasileña) de *samba*:

1

2 2 3 2 2 (2) 1) 2

la *clave* 2-3, utilizada en la mayor parte de la música de la santería cubana, en la *bomba holandé* puertorriqueña –de origen curazaeño–, y en el *guaguancó habanero* y *matancero*<sup>12</sup>:



y la clave “nigeriana” de doce tiempos:



combinando internamente lo que “occidentalmente” distinguiríamos como 6/8 y 3/4:



que utiliza con mucha frecuencia el flamenco, y en América, el *joropo* y el *bambuco*.

Al intentar ordenar en la notación de la modernidad “occidental” composiciones en métrica de *clave* 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 afro-americanas. 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) Entendiendo por “normal”, obviamente, la isométrica “occidental”.

<sup>12</sup> Siguiendo el agudo oído musical del etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez, la clave 2-3 no resulta ser una mera inversión de la clave 3-2 como frecuentemente conciben otros analistas. Los números en la parte inferior de las transcripciones corresponden a las pulsaciones que conforman las 16 unidades de cada compás.

No es de extrañarnos, pues, que *la gran fuga* de aquellos jóvenes caribeños migrantes que desarrollaron, en su desplazamiento espacial, una “manera de hacer música” –la *salsa*– una de cuyas características centrales sería la libre y espontánea combinación de diversos ritmos y formas tradicionales del Caribe (o más ampliamente, afro-américa) elaborados sobre la “métrica” de *clave*, resultara en una multiplicación perturbadora (*disturbances*) de lo que la organización sonora de la modernidad “occidental” consideraba *normal*. Se trataba, definitivamente, de otro *Big Break*, una ruptura que sería a su vez escape, cimarronería, *fuga*... Tampoco que esos (poli) ritmos sorprendivos y excitantes que ponían a la multitud a bailar, a expresar espacialmente esa heterogeneidad de dinámicas, de tiempos y de fuerzas, representaran peligrosidad para un orden entendido como *el orden* (...*armed with trombone and considered dangerous*...). *Give me a Break*, parecerían expresar musicalmente. *Break! Break* se entendería entonces también como “chance”, como darle una oportunidad a la heterogeneidad.

### BIBLIOGRAFÍA (PUBLICACIONES Y GRABACIONES CITADAS)

- Apel, Willie 1982 *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press).
- Arocha, Jaime 2002 “Montu y Ananse amortiguan la diáspora afrocolombiana”, *Palimpsestus* 2: 92 - 103.
- Arocha, Jaime y Luz Stella Rodríguez Cáceres 2002 “Los culimochos: africanías de un pueblo eurodescendiente en el Pacífico Nariñense” en *Historia Crítica* 24: 79-94.
- Arocha, Jaime 1999 *Ombligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano* (Bogotá: Universidad Nacional).
- Benítez Fuentes, Edgar 2010 “Bullerengue, baile cantao del norte de Bolívar. Un acercamiento a la dinámica de transformación de las músicas tradicionales en el Caribe colombiano”, ponencia en la *VII Conferencia de la Asociación Caribeña de Filosofía*, Cartagena de Indias.
- Blacking, John 1973 *How Musical is Man?* (Seattle: University of Washington Press).
- Blades, Rubén y Willie Colón 1978 *Siembra* (New York: Fania JM 00-537, serie 0798).
- Boorstin, Daniel 1994 *Los creadores* (Barcelona: Crítica / Grijalbo).

- Chernoff, John Miller 1979 *African Rhythm and African Sensibility; Aesthetics and Social Action in African Musical Ideoms* (Chicago: University of Chicago Press).
- Cruces, Francisco, ed. 1999 *El Sonido de la Cultura, Textos de Antropología de la Música*, número especial de *Antropología* (Madrid) vol. 15 - 16, marzo.
- de Carvalho, José Jorge 1999 “Estéticas de la opacidad y la transparencia; Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental”, en (Cruces, 55-90).
- Durant, Alan 1989 “Improvisation in the Political Economy of Music”, en Christopher Norris ed., *Music and the Politics of Culture* (London: Lawrence & Wishart).
- Finkelstein, Sidney 1960 *Composer and Nation: The Folk Heritage of Music* (New York: International Publishers).
- Gottschild, Brenda Dixon 1998 *Digging the Africanist Presence in American Performance, Dance and Other Contexts* (Westport, Connecticut: Praeger).
- Harvey, David 1989 *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Basil Blackwell).
- Kauffman, L.A. ed. 1991 *Post Fordism: Flexible Politics in the Age of Just-in-Time Production*, special issue of *Socialist Review*, 21:1, January-March.
- Lipsitz, George 1990 *Time Passages, Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press).
- MacPherson, C. B. 1962. *The Political Theory of Possesive Individualism, Hobbes to Locke* (London: Oxford U. Press).
- Marothy, Janos 1974 “The Bourgeois Ego in the Form System of Music”, Capítulo 1 de *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian* (Budapest: Akademiai Kialó).
- Martí, Josep 2000 *Más allá del arte, La música como generadora de realidades sociales* (Sant Cugat del Vallès: Deriva Ed., cap. X “Culturas musicales y multiculturalismo”).
- Moliner, María 1994 *Diccionario del uso del español* (Madrid: Gredos).
- Moreno Friginals, Manuel 1977 *África en América Latina* (México: Siglo XXI).

- Otiz, Fernando 2000 (1935) *La clave xilofónica de la música cubana* (Mérida, Yucatán: Cuba ediciones).
- Ortiz Cuadra, Cruz M. 2006 *Puerto Rico en la olla, ¿somos aún lo que comimos?* (Madrid: Ed. Doce Calles).
- Ortiz Lugo, Julia Cristina 2004 *Saben más que las arañas, Ensayos sobre narrativa oral afropuertorriqueña* (Ponce: Casa Paoli / FPH).
- Ortiz Lugo, Julia Cristina 1995 *De arañas, conejos y tortugas, presencia de África en la cuentística de tradición oral en Puerto Rico* (San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe).
- Otero Garabís, Juan 2000 *Nación y ritmo, “descargas” desde el Caribe* (San Juan: Callejón).
- Quintero Rivera, Ángel G. 2009 *Cuerpo y cultura, Las músicas ‘mulatas’ y la subversión del baile* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert).
- Quintero Rivera, Ángel G. 2007 “Una cultura hispano-caribeña dinámica e inclusiva”, cap. II de A. Barrientos ed., *Cultura y ambiente: el Puerto Rico de hoy* (San Juan: MAPFRE, pp. 40 – 67).
- Quintero-Rivera, Ángel G. 2005 (1998) *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”* (México: Siglo XXI).
- Quintero-Rivera, Ángel G., Ed. 2004 (1998) *Virgenes, magos y escapularios, Imaginería, etnicidad y religiosidad popular en Puerto Rico* (San Juan: CIS-UPR).
- Quintero-Rivera, Ángel G. 1978 “Socialista y tabaquero: la proletarización de los artesanos”, Rev. *Sin Nombre* (San Juan) VIII: 4, marzo, pp. 100 – 137.
- Ray, Ricardo y Bobby Cruz 1971 *El sonido bestial de Richie Ray y Bobby Cruz* (New York: VAYA /Fania); (alcanzó disco de oro).
- Ray, Ricardo y Bobby Cruz 1970 *Agúzate* (San Juan: Alegre Records -Tico) (incluye composición de Justí Barreto, “Guaguancó raro”).
- Ray, Ricardo y Bobby Cruz 1967 *Los diferentes* (New York: UA Latino) (alcanzó disco de oro).
- Reguillo Cruz, Rossana 1999 “Las culturas emergentes en las ciencias sociales”, en (Reguillo y Fuentes 1999, 97-117).
- Reguillo Cruz, Rossana y Raúl Fuentes Navarro (coords.) 1999 *Pensar las Ciencias Sociales hoy, Reflexiones desde la cultura* (Tlaquepaque: ITESO).

- Said, Edward W. 1991 *Musical Elaborations* (New York: Columbia University Press).
- Temple, Dominique 1989 *Estructura comunitaria y reciprocidad* (La Paz: Hisbol).
- Weber, Max 1958 *The Rational and Social Foundations of Music* (New York: Southern Illinois U. Press).
- Williams, Raymond 1964 (1960) *Border Country* (Londres: Penguin)
- Williams, Raymond 1961 *The Long Revolution* (Londres: Chatto & Windus).
- Williams, Raymond 1983 (1958) *Culture and Society* (New York: Columbia U. Press).