

CUERPO Y CULTURA. LAS MÚSICAS “MULATAS” Y LA SUBVERSIÓN DEL BAILE

(ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA)
RESEÑA

BODY AND CULTURE (ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA): ‘MULATA’ MUSIC AND SUBVERSION IN DANCE. REVIEW

CORPO E CULTURA (ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA): AS MÚSICAS “MULATAS” E A SUBVERSÃO DA DANÇA. RESENHA

Alejandro Ulloa Sanmiguel

Profesor

Universidad del Valle (Cali, Colombia)

alejandro.ulloa@correounivalle.edu.co

Editorial Iberoamericana, Vervuert 2009

Texto leído en el lanzamiento del libro - Biblioteca Departamental de Cali, Colombia (abril 2 de 2009).

Un buen libro es siempre una caja de sorpresas para sus lectores. Y eso es lo que he encontrado al leer el manuscrito final que me diera el profesor Quintero Rivera, hace un mes y medio, allá en su casa de la Calle Sol en el viejo San Juan.

Una caja de gratas sorpresas, no sólo porque hable de la música popular que más nos gusta, y de su aliado, el baile, (temas que están en la mira de nuestros intereses intelectuales, en la pasión carnal que nos sumerge en ellos, y en el corazón de nuestros placeres más sentidos), sino porque asume la densidad histórica del proceso en el que música y baile dotan de sentido la vida de amplios sectores sociales, para reconocerse entre sí y diferenciarse de los otros.

Las sorpresas están en las ideas que propone Ángel Quintero para ver el baile como un prisma a través del cual podemos observar la sociedad, en algunas de sus dinámicas más importantes, en sus tensiones y sus negociaciones simbólicas. Las sorpresas aparecen desde el título y continúan en la forma como está organizado el libro. Y se renuevan en el método con el que construye su interpretación, las tesis que argumenta y los aportes que hace a la historia de las culturas musicales del Caribe. Ángel Quintero Rivera empieza por constatar una realidad que aparece a la vista. Se baila en todas las sociedades del mundo. En todas las épocas, hombres y mujeres han bailado por distintos motivos y de diferentes maneras. Por eso nos propone ver el baile como una práctica universal pero con historicidades distintas. En ese sentido, el baile comparte muchas cosas en común con el lenguaje, porque además de ser un lenguaje corporal, distinto al lenguaje verbal, con el baile la sociedad también se comunica y significa el mundo, tanto el que tenemos dentro como el que está fuera.

El libro está estructurado como un baile de danza caribeña en una secuencia de tres momentos:

1. *El paseo*: cuando el caballero invita y saca a bailar a la pareja, llevándola hasta el lugar indicado en el salón. Aquí, el autor nos invita a un paseo por la historia del merengue como se llamaba al baile de la danza puertorriqueña, a mediados del siglo XIX.

2. *El Merengue propiamente dicho*: el momento de mayor bailabilidad de la pareja. Es el cuerpo del baile, la sección más extensa, con pausas y cortes siguiendo los sincopados ritmos afrocaribeños. En esta sección el libro avanza y transita desde el siglo XIX al siglo XX, analizando cómo se transforman los significados del baile en la sociedad puertorriqueña. Pero sobretudo nos muestra cómo unas clases sociales ven a las otras cuando las ven bailando, y cómo las clases subalternas intentan ganar la ciudadanía que las altas élites les niegan. Y en esa pugna por ganar el reconocimiento social, la música popular y el baile son determinantes. Algo que Ángel Quintero explica remontándose 150 años atrás pero que aquí en Cali, hoy es un fenómeno vigente, un tema que está al orden del día.

3. *Tercer momento: El Jaleo*, el lugar para la improvisación, donde reinan el arrebató y la descarga del cuerpo acelerando el tempo y liberando el placer.



En esta tercera sección el libro también se arrebató cargado de sorpresas cuando sitúa la historia en la mitad del siglo XX y nos presenta “al Maelo nuestro de todos los días”, el “Sonero Mayor” Ismael Rivera y su socio Rafael Cortijo, hijos del arrabal y el suburbio en Santurce Puerto Rico, de donde salieron con su música a celebrar el mundo.

En los tres momentos, lo que apreciamos es el baile como una práctica colectiva e intensa a través de la cual se pueden observar los conflictos entre las clases sociales, las diferencias en los modos de expresarse corporalmente, pero también ideológicamente, y los cambiantes significados que recubren al baile y a la música popular en “La Isla del Encanto”.

Además del relato y la interpretación que plantea, sobresalen los aportes metodológicos de una investigación sociológica que apela a diferentes recursos: uno, el uso de los archivos documentales a los que acude el historiador para hacer historia cultural, situando a la música y al baile como una mediación para ver la sociedad puertorriqueña del siglo XIX en sus dinámicas interclasistas.

Dos, la perspectiva antropológica que busca reconstruir la cotidianidad de una comunidad barrial como La Parada 21 en Santurce, cohesionada en torno a sus bembés, su rumbón de esquina y sus toques de bomba y plena, expresión de lo que llamo, la “Callejería Musical”. Tres, el análisis de documentos poéticos, estrofas, versos, rimas, métricas, metáforas y onomatopeyas presentes en el Pregón y el soneo de Ismael Rivera.

Tanto por su contenido narrativo y conceptual, como por su aporte metodológico, esta obra nos enseña que, desde su origen en el Caribe, el baile de pareja enlazada expresa una relación entre las clases y no sólo una adscripción fija a una clase o un sector social específico. Esa tesis de Quintero Rivera me indujo a replantear mi investigación sobre el baile y los bailarines en Cali, como indicaré más adelante.

El libro de Ángel Quintero nos revela cómo, en su aparente neutralidad, el baile tiene significados opuestos en los imaginarios colectivos de diferentes actores. Así por ejemplo, para los amos en la colonia, el baile es sólo diversión y en ocasiones objeto de burlas; para los negros esclavos es un vínculo directo con la memoria siempre viva de sus ancestros, pero también puede ser, como de hecho lo fue, una incitación a la rebeldía y la libertad.

Los significados producidos por cada uno de los actores en conflicto expresaban siempre una relación puesta en escena a través de la fiesta, la música y la danza. Pero su análisis no se limita a una dicotomía rígida e inflexible porque se trata de una relación atravesada también por las perspectivas de raza y de género y no sólo la de clase social.

En su múltiple mirada sobre el baile como un evento no sólo interclasista, el autor nos recuerda la prohibición del merengue en Puerto Rico en 1849, cuando el baile de la danza (el merengue) es percibido como una amenaza contra el trabajo. Pero es en la segunda mitad del Siglo XIX cuando se define la danza y su merengue, como la música

nacional puertorriqueña. Aunque, para las élites, tiene un gran defecto: la herencia afro mulata, su pasado negro y esclavo, símbolos de la barbarie y el atraso. Por eso, el merengue, baile de la danza, debe reformarse para alcanzar la civilización que sólo puede estar en el legado occidental, europeo y blanco de las clases altas.

Durante ese mismo periodo, la postura de los liberales reformistas es ambigua frente a la danza y el merengue: los valoran como expresión propia de lo nacional por su diferencia frente a la metrópoli española; pero a la vez son reticentes frente a la africanía y la negritud que lo constituyen, rasgos asociados a la horda primitiva, incivilizada. De ahí que en su “noble” intensión, la élite “cultura” proponga reformarlos de acuerdo con la moral y las buenas costumbres de los blancos en el poder. Desde su perspectiva, la etiqueta impuesta al baile para moderar los movimientos percibidos como lascivos e indecorosos, podría neutralizar su potencial liberador y contestatario, al eliminar los componentes negros de la corporalidad performativa, para civilizarla, es decir, para domesticarla.

El discurso racionalista de occidente separó el cuerpo y la mente que en el baile mulato están integrados como una totalidad expresiva, una forma de comunicación anclada en otra lógica. De ahí que el baile se erige como lugar alterno a la concepción racionalista en expansión, que al querer reformarlo, convierte al cuerpo en una instancia de intervención directa para ser controlada por parte del eurocentrismo racista.

No obstante que el análisis de Quintero Rivera nos remite a Puerto Rico, y a un siglo y medio antes de nuestro tiempo, es de gran utilidad para comprender una dimensión de lo que pasa actualmente en Cali con respecto a la salsa y las escuelas de baile, cuyos significados también han cambiado durante los últimos años. Qué íbamos a imaginar hace 40 años bailando en un “aguelulo” o en un baile de cuota, que bailar salsa hoy, para muchos jóvenes de esta ciudad, no es un ingenuo divertimento, o un mero pasatiempo de fin de semana, como lo era entonces. Debo confesar que la perspectiva relacional que propone Ángel Quintero, modificó mi manera de ver el fenómeno de los bailarines de salsa caleños y las escuelas de baile. Porque siempre los había considerado como algo propio sólo de los sectores populares, como un patrimonio exclusivo y aislado, pero no como un elemento relacional para observar la otra orilla. Y el baile de la salsa no significa lo mismo hoy para todos los caleños, ni significa lo mismo que significó años antes.

Creo que actualmente el fenómeno se nos presenta de la siguiente manera: en primer lugar, los bailarines heredaron de las generaciones anteriores un patrimonio danzario que reproducen pero que también recrean y transforman. Por otro lado, está la



administración municipal, que promueve la salsa y las escuelas de baile, como intento de una política cultural oficial perfilada durante los últimos cinco años desempeñando un papel que en los años 70 tuvo el sector privado en los empresarios dueños de clubes y discotecas. Y en tercer lugar, la emergencia de un nuevo actor, cuando vemos que sectores de la élite en Cali han capitalizado la salsa y su baile para promover grandes espectáculos de talla internacional, incorporar a músicos y bailarines de origen popular, generando empleo e ingresos para ellos; pero también para las élites rehacer su imagen frente a sectores sociales subalternos, preservando, y renovando, el poder y la hegemonía que históricamente han detentado.

Un análisis más agudo nos revelaría seguramente muchas sorpresas si asumimos esta perspectiva relacional que plantea Ángel Quintero para examinar el baile como manifestación cultural y como práctica significativa, en el contexto de la sociedad contemporánea, urbana, intercultural, clasista y racista, llena de conflictos como la de Santiago de Cali.

Rafael Cortijo e Ismael Rivera: Dios los cría y ellos se juntan

Hay más sorpresas en el libro del profesor Quintero, cuando nos sirve en bandeja su exposición sobre Rafael Cortijo e Ismael Rivera, al promediar el siglo XX. Allí, describe parte de la trayectoria y obra de estos dos grandes músicos, provenientes de las barriadas negras de Santurce, salidos del callejón y la esquina, cantando bombas y plenas, bailando con “la punta del pie Teresa, con la punta del pie”. Se descubre en ese análisis, una enorme contribución de Puerto Rico y su sonoridad afro-mulata a la creación y el desarrollo de la salsa dentro y fuera de Nueva York durante la segunda mitad del siglo pasado.

La improvisación vocal de Maelo se deriva de los giros expresivos del baile de la Bomba producidos en el diálogo entre el tambor (el subidor o repicador) y la coreografía danzante de los bailarines. En otras palabras, Ismael Rivera verbaliza lo que el tambor de bomba repica, con la misma duración y el mismo ritmo, como sonaba en el barrio, en la Parada 21, en Villa Palmeras y la Calle Calma donde se hizo albañil y cantante, maestro de construcción y maestro del pregón y del soneo.

Allí, el tambor de bomba, el subidor, define el patrón rítmico y métrico que Maelo sigue como guía para



improvisar. Hay una correspondencia armoniosa entre el patrón rítmico del tambor y la métrica del verso improvisado. Pero el patrón percusivo del tambor no está sólo, porque interactúa a su vez con el bailador, sus pasos, sus desafíos, de modo que Maelo integra en su soneo el canto, el ritmo del tambor y la danza del bailador, en una sola estructura que en los años 60 traslada a la salsa. Ese tríptico es como una gramática de producción creada colectivamente desde sus antepasados en los toques y los bailes de bomba que eran ante todo una fiesta comunal, una extroversión compartida en la calle, o en el batey, en esa relación directa con el espacio público que he llamado La Callejería Musical, como una clave para entender el surgimiento de la salsa en las dos orillas donde se inició.

Lo extraordinario es que Ismael Rivera retoma ese tríptico, (el ritmo del tambor, el soneo y el baile) de su contexto original comunitario, lo recontextualiza en el discurso sonoro de la salsa, y así lo lleva a Nueva York, lo saca a relucir en conciertos y grabaciones, haciendo una valiosa contribución desde la cultura popular puertorriqueña a las maneras de cantar el son cubano y la salsa, a la hora de improvisar y pregonar con maestría. Cito un ejemplo que encontré leyendo a Ángel Quintero y escuchando a Ismael Rivera al mismo tiempo. Para quienes recuerdan su canción “Traigo de todo”, (1974) traigo a colación el estribillo que dice: “/yo lo estiro / yo lo encojo/ yo lo pongo como a usted le guste más/ este son montuno...” / Y lo que dice es lo que está haciendo en el acto mismo de enunciación. Los dos primeros versos – “yo lo estiro, yo lo encojo”, tienen 5 sílabas cada uno. El verso que sigue – “yo lo pongo como a usted le guste más”, tiene 12. Y la frase que sigue – “este son montuno” - tiene 6. Lo que estira y encoje es el verso, sus sílabas y sus acentos, su duración sincopada, consecuente con el acompañamiento de la orquesta.

Ese espacio colectivo vinculado a la experiencia histórica y social de las comunidades negras de Santurce, se transformó abruptamente por el proceso de industrialización bajo el modelo desarrollista del siglo XX (1950 – 70). Un modelo que trastornó las relaciones entre comunidad y sociedad, desintegrando las primeras y rediseñando la segunda, de modo que las condiciones socioespaciales y culturales que mantuvieron vigente la bomba como una creación y una celebración colectiva, desaparecieron cuando *Tumbaron la Veintiuna*, en Santurce, de donde habían salido y donde se conocieron Cortijo, Maelo, Sammy Ayala, Rafael Ithier, Kito Vélez y los demás integrantes de El Combo de Cortijo, el grupo que transformó radicalmente la música considerada como “folclórica” en Puerto Rico, así como transformó la percepción que de ella tenían los puertorriqueños. Con todo, quedó para la historia esa valiosa contribución a la salsa que ahora Ángel Quintero nos aclara gracias a su investigación, plasmada en *Cuerpo y Cultura*, su más reciente obra sociológica.



Dicho aporte desde la cultura popular mulata de Puerto Rico, evidencia la integralidad con el resto de la diáspora afro-caribeña para el desarrollo de la salsa, mientras, por otro lado, cuestiona la hegemonía del cubano-centrismo como única matriz en la creación de esta música.

Así mismo, encontramos en este libro la continuación con nuevos elementos de juicio, de algunas tesis expuestas en *Salsa, Sabor y Control* con el que Ángel Quintero obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1998. El procedimiento indica la proyección de un pensamiento y una investigación sistemática que propicia los reenvíos de un libro a otro como corresponde a todo gran proyecto intelectual, que incluye la autocrítica y la revisión permanente de su propia conceptualización, como lo admite el autor al reconocer que en las décadas del 80 y 90 todavía estaba preso en “la cárcel de larga duración del eurocentrismo”.

Consecuente con su formación sociológica, reconoce igualmente las referencias teóricas y bibliográficas de sus maestros, los fundadores ingleses de los estudios culturales (*May Day Manifesto* (1968), editado por Raymond Williams y con contribuciones de Michael Barratt Brown, Terry Eagleton, Stuart Hall y E. P. Thompson; *Out of Apathy* (1960), con contribuciones de Raymond Williams, Stuart Hall, et. al). De ahí que su obra, interdisciplinaria por principio, cabalga entre la sociología y la historia, apoyándose a la vez en el análisis musicológico de varias composiciones que Quintero describe con igual propiedad, tanto las letras de las canciones como la gramática musical de las piezas estudiadas.

Una última sorpresa, para no citarlas todas y dejar algo al lector, es la siguiente idea que atrapé entre líneas desde el libro. Frente a las visiones hegemónicas del mundo, basadas en la racionalidad instrumental y las lógicas del capital, hoy colapsadas por la crisis mundial, hay otras visiones alternas de la sociedad, es decir, otras concepciones que se configuran desde las prácticas sociales de la cultura popular. El trabajo del intelectual y el papel de la investigación académica es hacer visible esas miradas alternativas, para que la sociedad las conozca, las confronte como mundos posibles que son, frente a lo que se nos impone mediante el consenso mediático o la violencia. Y ese es otro de los grandes méritos de esta obra, que enhorabuena llega a nuestra ciudad en manos de su autor.

Recibido: septiembre 30 de 2016
Aprobado: noviembre 30 de 2016

