

RESEÑA

López Sobá, E. (2013). *La contradanza española: debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe*. San Juan: Capicúa, 2013.

ÁNGEL G. QUINTERO RIVERA

Centro de Investigaciones Sociales
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Por mucho tiempo –décadas– estuvimos esperándolo. Y hoy alegremente podemos reseñar la publicación de parte de la erudita investigación que trabajó para su tesis doctoral en España en los años 80 quien fuera entonces uno de los más talentosos pianistas y promotores culturales del país, Elías López Sobá, Se hace difícil imaginar la cotidianidad de quien debía dedicar horas de práctica de su instrumento para mantenerse “en dedo”, muchas horas también organizando actividades culturales, atrayendo a importantes artistas internacionales para que enriquecieran el ambiente musical en el país, y dirigiendo las múltiples complejidades de los principales organismos públicos de la cultura..., inmerso además en los archivos y bibliotecas escudriñando libros, partituras, manuales coreográficos o de instrucción danzaria, relatos de viaje y demás documentos para sus análisis que se recogen en este libro. Esta reseña es pues también, por tanto, un testimonio de agradecimiento y admiración que le debemos los puertorriqueños a la tenacidad de su autor.

Trabajando sobre muy variadas fuentes primarias (sólo algunas mencionadas arriba) e incorporando lecciones previas de fuentes secundarias seleccionadas con rigor, López Sobá produce desde el Caribe el estudio sociohistórico y musical más abarcador –que yo conozca- sobre la contradanza española, contribuyendo no sólo a la historiografía antillana, sino a los estudios de la música y el baile a nivel internacional. Su publicación hoy casi treinta años más tarde es fiel testimonio del intelectual que López Sobá siempre fue, aunque su vocación artística (en el *performance*) y de servicio público (Director del Instituto de Cultura, de Actividades Culturales de la UPR, del Festival Casals, etc.) no le permitieron evidenciarlo, para algunos, antes. Los que tuvimos el privilegio de participar en las tertulias con él y Carmen Irene “Cuqui” Marxuach en el balcón abierto de su apartamento en Santurce (que en las noches más afortunadas terminaban frente al

piano), no teníamos desde entonces ninguna duda.

Pero públicamente, el bautizo de un intelectual competente en las Humanidades y los Estudios Históricos-Sociales, mucho más que un título o doctorado, es un libro significativo. Y tenemos que agradecer hoy a Sonya Canetti y demás participantes de este proyecto, el que su riguroso y valioso trabajo de investigación y análisis no se hubiera quedado en los archivos de tesis de la Universidad de Valladolid y se haga accesible a otros académicos y al público en general.

Los primeros cuatro capítulos del libro (alrededor de un 40% del total de páginas) están dedicados a examinar la contradanza en Europa, y los siguientes dos (alrededor del 55% del libro, pues son capítulos más extensos) a escudriñar sus derivas en el Caribe, principalmente en Cuba, Haití, Dominicana y Puerto Rico. El último capítulo se titula “Conclusiones generales”, y se enumeran 61; lo que podría considerarse a todas luces una exageración. Dejo al lector que pondere sus conclusiones a través de los análisis de los capítulos previos. Sólo quisiera, estimular su lectura dialogando con algunas áreas (o “conclusiones”) que me parecieran especialmente innovadoras y significativas.

1. “Los compositores deben tener especial cuidado... en disponer los bailes de modo que se aparte el menor ademán indecente... pues no sin fundada razón se lamentan los predicadores corrigiendo lo pernicioso de algunos bailes que por la provocación de sus movimientos debían prohibirse...”.

Modernizando la terminología, podríamos pensar que se refiere esta cita a los que hoy predicán contra el reguetón; jamás a las alusiones decimonónicas a la danza ... fina y señorial, ponceña¹. Pues... ni al reguetón ni a la danza; se trata de una cita referente a la contradanza española en un método catalán de instrucciónailable de 1745 (citado por López Sobá, p. 107). A través de toda su minuciosa investigación, el autor evidencia los conflictos, apropiaciones y negociaciones sociales que el baile ha representado, como rito, actividad comunal, de socialización entre géneros o de aprendizajes en el erotismo.

Ello a través de dos procesos sumamente interesantes. Por un lado, en la contradicción europea de los siglos XVII al XIX donde las monarquías referían a una aristocracia europea transnacional (el rey de España podría haber nacido en Austria o Francia y casarse con una duquesa italiana mientras sus hijos estudiaban en Colonia o Ámsterdam) mientras, el “vulgo” regional desarrollaba unos modos propios de convivencia que iban manifestando un incipiente sentimiento nacional.

En América, esta contradicción se tornó más compleja con la problemática “racial” que generaba la ideología de la esclavitud y la trata. Veamos como ejemplo una cita del libro (p. 205) de un documento ponceño de 1854.

“...Ese baile tan en boga, conocido con el nombre de merengue, ha venido a usurparnos aquellas contradanzas... pues se ha de preferir esa manera de bailar en que a imitación de lo que entre los negros se llama Bomba vemos a una niña que se presenta con un descaro...”. Cien años antes se concebía como indecente la contradanza en España, mientras cien años después se añoraba su “decencia” frente al merengue-danza “bombeo”.

López insiste en los muy variados intercambios (necesarios de mayores análisis, añado yo). Citando de un diario de viaje a la Hispaniola hispánica de 1698 (p. 164): “Lo que más les gusta (a los negros) y es la más común es la *calenda*, procedente de la costa de Guinea... Los españoles la han aprendido de los negros y la bailan en toda América de igual manera que aquellos. Como las posturas y movimientos de esta danza son de los más deshonestos, los amos que viven de una manera moderada se la prohíben...”. Y luego de describir en detalle el baile, del cual reproducimos unos fragmentos (p. 165) : “Los que bailan están dispuestos en dos filas, unos delante de los otros, los hombres a un lado y las mujeres a otro (como en la contradanza, paréntesis añadido). Los que están cansados... hacen un círculo en torno a los danzantes y los tambores. El más hábil canta una canción que compone al instante... cuyo refrán, cantado por todos... es acompañado por grandes palmoteos.... Saltan, dan vueltas, se acercan... retroceden al compás hasta que el sonido del tambor les avisa que deben juntarse, golpeándose los muslos... los hombres contra las mujeres. Al verlos, parece que se golpean con los vientres... se retiran pirueteando, para recomenzar ... con gestos completamente lascivos tantas veces como el tambor dé la señal, lo que hace a menudo varias veces seguidas.... Se ve bastante por esta descripción abreviada cuán opuesta al pudor es esta danza....” inmediatamente añade: “Con todo eso, no deja de ser del gusto de los españoles criollos de América y tan habitual entre ellos que constituye la mayor parte de sus diversiones y aun de sus devociones. Las danzan en sus iglesias y en sus procesiones...”.

López Sobá examina la criollización (o mulatería) de la contradanza en el Caribe, incorporando y reconociendo la porosidad de influencias mutuas entre ésta y la calenda.

2. Está generalmente aceptado entre las historias de la música que la contradanza es el antecedente europeo más próximo a las danzas caribeñas de salón. Estas historias hacen comúnmente referencia al *country dance* inglés o a la *contredance* francés sin referencias a la contradanza española. A lo sumo, aseveran que estas formas francesa o inglesa nos llegaron vía España; es decir, donde esta última queda sólo como un territorio de paso.

El libro aporta al examen de la historicidad de la contradanza en Europa misma, destacando la aportación española, generalmente soslayada. Dedicó, como antes señalé, casi la mitad de su extensión a examinar los complejos avatares de la contradanza en España muchas décadas previo a lo que alude el título como “sus derivas en el Caribe”. Las especulaciones de tantos sobre si el *country dance* llegó al Caribe con las décadas de dominación inglesa de Cuba o con la emigración de familias francesas de Haití a partir de su revolución a principios del XIX, quedan muy matizadas frente a sus muy fundamentados hallazgos en torno a la contradanza en España (y su continua presencia en el Caribe durante todo el siglo XIX).

3. Uso la frase “muy matizadas”, porque Elías López Sobá sí le dedica en este libro mucha atención a la importancia de Haití para los tres países hispanos de las Antillas Mayores. Y acá radica otra de sus importantes contribuciones. Las investigaciones de los últimos años han evidenciado la importancia de Haití en los desarrollos de muy diversas formas en la bomba puertorriqueña. Ello era de esperarse, ya que en 1800 constituía el territorio con mayor proporción y números absolutos de esclavos bozales (es decir, traídos directamente de África). También, algunos hemos citado a investigadores haitianos como Fouchard² respecto a la presencia afro del merengue, cuya influencia irradiará a las danzas de salón.

La contribución del libro de López Sobá está en diferenciar dos tradiciones distinguibles de Haití: una más cerca de su herencia africana en el sur y una –igualmente negra- pero más afrancesada en el norte. Es la que describe poéticamente Palés en “El Duque de la Mermelada” o “El condecito de la Limonada” : “pequeñín, juguetón, ...una monada, rodando pequeñín y juguetón por los salones de Cristobalón... Vedle en el rigodón, miradle en el minué. Nadie en la corte de Cristobalón lleva con tanta gracia el casacón, ni con tanto donaire mueve el pie.... Ah pero ante su alteza jamás oséis decir ¡Lagarto verde! Pues perdiendo al instante la cabeza, todo el fino aristócrata se pierde...”. La presencia de ese mundo sumamente complejo y atravesado de contradicciones respecto al desarrollo de la evolución de la “contradanza sin contra” (para usar la frase del investigador cubano Natalio Galán³) es sin duda una aportación fundamental. Siempre se enseña que el primer gran compositor puertorriqueño de danzas, Tavárez fue hijo de un súbdito francés y una criolla... en este libro aprendí que ese “súbdito” realmente nos llegó de Haití.

4. Otra de las importantes aportaciones de este libro está en dedicar todo un capítulo (pp. 215-323) a esa compleja relación entre la

danza, el canto y el virtuosismo instrumental en la historia de la expresión musical popular referente a las danzas caribeñas. Como su progenitor, la contradanza, estas “danzas” se pensaron sobre todo para bailar y, por tanto, para conjuntos tipo charanga u orquestas pequeñas donde en Puerto Rico, añado yo, jugó un papel especial el bombardino (cuyo significado social he examinado en muchos de mis trabajos⁴). Muy poco examinamos, los que hemos publicado sobre esta música, la introducción de “letras” para el canto, y su repercusión social: danzas instrumentales para el baile de salón y cantadas para encuentros callejeros o en general más populares, fenómeno que examina con detenimiento y erudición López Sobá. Interesantemente encuentra que las primeras danzas puertorriqueñas fueron “bailes cantados” y absolutamente populares.

Sí había señalado yo la estilización o elaboración estética para el canto y el virtuosismo pianístico en danzas como “Margarita”. López Sobá, con un riguroso trabajo de archivo, añade muchísima información que abre camino para investigaciones futuras. Aunque las primeras danzas parece que fueron desde su inicio cantadas, casi todas las danzas de Morel se estrenaron instrumentalmente en el salón de baile, y se le añadieron “letras” después, algunas de autores anónimos, como las célebres “Vano empeño” y “Laura y Georgina”. ¿Cómo se dio ese fenómeno?

En la presencia aun de la ideología patriarcal han quedado fuera de la historia algunas mujeres que según la información que López Sobá recopila tuvieron un papel fundamental: Sisila Arce (en algunos documentos “de Astol”), por ejemplo, a quien Morel le dedica la danza “Perlas de mi patria”⁵, ¿quién sabe de ella? aun siendo la compositora de las letras de las dos danzas más famosas, “Margarita” de Tavárez y “Felices Díaz” de Morel. ¿De cuántas otras? Por otro lado, una fuente importante de ingreso para compositores como Tavárez o Morel era la venta de partituras para piano que tocaban principalmente mujeres en su espacio doméstico. ¿Podríamos hacer respecto a las danzas caribeñas un estudio de género como el tan sugestivo libro de Loesser para la Europa decimonónica⁶?

5. Siguiendo las sabias enseñanzas de uno de los pioneros del análisis sociohistórico de la trayectoria musical en el país, el compositor Amaury Veray⁷, algunos estudiosos posteriores hemos argumentado que la conformación de la *danza puertorriqueña* no puede fijarse en una fecha sino en un período; período que cubre desde las primeras síncopas de la contradanza y el uso protagónico del *tresillo* alrededor del 1840 hasta la consolidación de su forma con Morel en los 80. La investigación de López Sobá confirma esta apreciación, pero con datos mucho más precisos. A través de un minucioso examen de partituras en el Archivo

General de Puerto Rico, de sus estilos o “modos de hacer”, y sus correspondientes títulos con sucesos acaecidos, va ordenando una cronología que, además del significado para sus análisis, representa una valiosísima herramienta para investigadores que quieran inmiscuirse en más detalles del análisis de dicho trayecto histórico.

6. Voy concluyendo, pues quiero dejar en el lector el deseo de involucrarse en las fascinantes interrogantes que la lectura de este libro provoca. Sólo un último punto, este de tipo metodológico-conceptual que me concierne de manera directa. En mi libro *¡Salsa, sabor y control!* que se publicó en 1998 insisto en analizar la salsa más que como una forma o estructura, como una *práctica*, como “una manera de hacer música”. En *La contradanza española...*, ante una diversidad de contradanzas en su histórica trayectoria, López Sobá insiste en examinar el género musical también como “modos de hacer”, así los llama con comillas en el original. Mi libro se publicó 14 años antes del de él, pero 14 años después de que el suyo hubiera sido escrito. Ninguno pues pudo haber plagiado al otro. Sencillamente manifiesta más bien una afinidad intelectual metodológica-conceptual que va por encima de diferencias fraternales que tuvimos respecto a algunas políticas públicas (más específicamente, en torno a ciertos aspectos del Festival Casals): Una afinidad de analizar la música (así como otras elaboraciones estéticas) en su **sociabilidad** e **historicidad**. Por eso siempre vio Elías López el estudio y análisis de la música como una labor patriótica para una mejor sociedad a gozar y compartir.

Nunca recuerdo que hubiéramos hablado específicamente sobre dicho presupuesto conceptual. Pero recordando las estupendas veladas en su apartamento, las conversaciones con “Cuqui”, con él y con otros amigos mutuos que compartíamos por las múltiples afinidades (más allá de nuestros libros y análisis), no dudo que ello hubiera sido una de las lecciones que de él aprendí, aunque no me diera cuenta hasta leer en estos días pasados su libro y trabajar esta reseña. Es un hipótesis.

La contradanza española: debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe, como presagiando histórica y sociológicamente mis intentos analíticos en torno a las músicas “mulatas” del 2009, recalca (en su publicación del 2013) lo que su autor había escrito hacia el 1986 referente a la música (como “modo de hacer”) de Juan Morel Campos (hijo de mulatos, puertorriqueño y dominicana), su:

“... síntesis de un Puerto Rico coherente... con una actitud cultural nueva que encuentra en lo mulato su acento vital... No estará ausente jamás de esta danza la dimensión vital del baile” (pp. 311-312).

1. Intento examinar los debates en torno ese tipo de mirada en Ángel G. Quintero Rivera, "Los modales y el cuerpo, Clase, 'raza' y género en la etiqueta de baile", en Ansaldi, Waldo (Editor), *Calidoscopio Latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Planeta, cap. 17, pp. 395-423. (2da impresión 2006).

2. Jean Fouchard, *La méringue, danse nationale d'Haïti*, Ottawa: Ed. Leménc, 1973. En el 2009 cito esta obra; mientras escribiendo a mediados de los 1980 López Sobá hace referencia a otras cinco obras de este autor.

3. *Cuba y sus sones*, Valencia: Pre-textos, 1983.

4. Desde "Ponce, la danza y lo nacional" que se publicó originalmente en 1986 (versión más completa como capítulo 4 de ¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical", México: Siglo XXI, 1998), hasta "El merengue de la danza, Orígenes sociales del baile en pareja en el Caribe", en *Cuerpo y cultura, Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009, pp. 205-274. Véanse, por ejemplo, también "La danza puertorriqueña: ¿blanquita o mulata? ¿populachera o señorial?" Revista *Cupey* XII: 1 y 2, 1995, pp. 106-123 o A. G. Quintero Rivera, *La danza*, (uno de cuatro volúmenes del proyecto educativo coordinado por William Cepeda, *La música de Puerto Rico: raíces y evolución*), San Juan: Casabe, 2012.

5. Recopilación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, vol. III, San Juan, 1958, p. 11.

6. Loesser, Arthur. *Men, Women and Pianos, A Social History*, New York.: Simon and Schuster, 1954

7. Veray, Amaury. "Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña." en Rosado Marisa. *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*, San Juan: ICP, 1977, pp. 23-35, entre otros.