
Salsa, género y etnicidad: el baile como arena social

Edgardo Díaz Díaz

Escuela Graduada de la Universidad de la ciudad de Nueva York/Departamento de Estudios Puertorriqueños y Latinoamericanos, Lehman College, CUNY

A mis hijas Paloma y Cecilia

El siguiente artículo se basa en una investigación etnográfica hecha en un club de Austin, Texas, entre febrero de 1991 y junio de 1992. Sobre esta investigación—y otras de similar índole realizadas desde 1990—discutiré el ordenamiento de piezas musicales para amenizar un baile, como resultado de un contradictorio y complejo universo social en el que los participantes—esto es, bailadores, músicos y demás componentes del evento—asisten al baile “para divertirse, para salir un poco del ajetreo diario”, con expectativas personales o económicas, si van a tocar o trabajar en el club. Pero casi inadvertidamente, ese proceso causa presiones que posibilitan—y en ocasiones inducen, especialmente a los bailadores—al uso de géneros musicales como recursos para materializar o simbolizar sus reclamos, objetivos y estrategias durante la noche. En consecuencia, crean un patrón consistente de ordenamientos musicales, lo que doy por llamar *repertorio de un evento*, un programa cuyo esquema puede reproducirse, con sus variaciones, en otros eventos de semejante índole. Dicho ordenamiento usualmente requiere del uso efectivo de varios elementos, desde la luminotecnia, la distribución y la toma de espacios físicos hasta la habilidad coreográfica y la gesticulación corporal, entre otros componentes.

Durante el período de estudio, los participantes dejaron clara su filiación a una determinada identidad étnica y racial. La mayoría se considera como latinoamericana, puertorriqueña o afrolatinoamericana y mulata, según los casos individuales. Por ello, lo étnico y lo racial constituyeron dos fuerzas importantes en el estudio, además de otros

asuntos como clase social e intereses particulares. Más aún, los reclamos de índole genérico-sexual (del inglés *gender*) constituyeron la fuerza más influyente a la hora de establecer el ordenamiento de piezas. Para los propósitos de este ensayo, trataré de explicar de qué modo estas fuerzas se materializaron en un repertorio específico y de qué modo ese repertorio era visto, de acuerdo con los testimonios de la orquesta y el discurso público, respectivamente.

Perfil de un evento bailable

Localizado en el lado oeste de la Avenida North Congress de Austin, Texas, un club con el nombre de Palmeras sirve de espacio donde se reúne un gentío de habla predominantemente hispana. De acuerdo con el censo de 1990, unos 116,369 hispanos componían el 23% de la población de Austin. La clasificación oficial establece que los mexicanos (con un porcentaje de 20.1), los puertorriqueños (con sólo .3%), los cubanos (con apenas .1%) y "otros hispanos" (con un 2.4%) constituyen los sectores más visibles de la población latina en la ciudad. Sin embargo, estos números no guardan proporción con la asistencia de público a Palmeras. Dicha proporción puede variar según la promoción de los eventos.

Por ejemplo, si la administración anuncia que la actividad será amenizada por una orquesta (es decir, una orquesta de salsa o merengue), entonces responderá un público mayoritariamente caribeño. Durante el período de estudio, el consistente patrocinio de colombianos, puertorriqueños, cubanos, panameños, dominicanos y venezolanos (entre otros grupos de procedencia afrocaribeña) indujo a la administración de Palmeras a contratar dos conocidas orquestas de salsa, la orquesta *Shatí Pa' ti* y *Jazz Puerto Rico*. Por otra parte, si el baile anunciado lo amenizaba sólo un *disc-jockey* (DJ), el público solía ser mayoritariamente de hondureños, mexicanos, nicaragüenses, guatemaltecos y hasta chicanos que preferían bailar al compás de puntas y cumbias.

Cuando una orquesta tocaba en Palmeras para eventos regulares, un acuerdo entre el club y el director administrativo de la orquesta establecía que, a partir de las diez de la noche, habría un límite de cuatro horas de actividad. En ese marco de tiempo, el repertorio se dividía en tres *sets* (conjuntos) de seis piezas cada uno. Entre set y set había un receso en el que el DJ tomaba el control de la cabina y ponía una lista de piezas ausentes del repertorio tradicional de salsas, merengues y boleros. Esa variedad incluía puntas, rap y hip-hop; pero también admitía merengues y salsa al final de cada receso para avisarle a los músicos que les llegaba su turno para tocar. Con este "sistema" de sets

y recesos—nada nuevo en los eventos bailables del Caribe—se esperaba un óptimo resultado económico tanto para la administración como para los músicos.

En cierta medida, el eventoailable constituye un microcosmos de la sociedad más amplia en la que se sitúa. Al igual que otras esferas de interacción social, un eventoailable representa uno de los varios planos donde se transforma una sociedad; se trata de un escenario donde ciertas ideas, actitudes y expectativas se producen, reproducen, mantienen o rechazan, dependiendo de la relación de fuerzas en juego al momento de efectuarse el evento. La distinción entre las ocurrencias de una sociedad en general y las de un evento particular requieren, en palabras de Antonio Gramsci, la diferenciación entre eventos históricos (destinados a penetrar profundamente en una sociedad y así perdurar) y eventos “ocasionales, inmediatos, casi accidentales” (Gramsci, citado por Hall 1986:13). Tanto uno como el otro podría compendiarse o simbolizarse en una noche. Sin embargo, el enfoque de ese evento particular precisa “no sólo de especificidad histórica, sino además de la aplicación de nuevos conceptos y nuevos niveles de determinación” (Hall 1986:7), atendiendo a los procesos coyunturales y específicos del evento.

La insistencia de Gramsci en los procesos coyunturales tiene la finalidad de ofrecer una alternativa más sofisticada al enfoque de los marxistas tradicionales que optan por reducir los procesos históricos a confrontaciones de clase social sobre la base de la desigualdad económica. Hoy ese determinismo ha llegado al extremo de entender toda interacción social y cultural sólo bajo la omnipotente sombra del capitalismo global (Jameson 1991; Erlmann 1993). La aplicación gramsciana requiere, en cambio, de un complejo y diferenciado análisis basado no en una sola fuerza, sino en el reconocimiento de fuerzas sociales “en varios momentos o niveles” de un desarrollo coyuntural. En tales momentos o niveles—en nuestro caso, la noche de un baile, que incluye su coyuntura de “hablas” en diversos estilos de acción—, las estructuras básicas de una relación económica podrían ser una abstracción analítica, pues una sociedad no trabaja exclusivamente por vía de fuerzas económicas. En primer lugar, el eventoailable puede constituir un campo de juego donde la lucha de clases no es el único asunto. Tan importantes resultan, además, los argumentos de carácter étnico, de raza, de identidad nacional y el asunto genérico-sexual, todos en una relación desigual. Cada una de estas fuerzas constituye niveles de articulación con sus propias contradicciones y dinámica internas, que adquieren prominencia en un eventoailable, dependiendo de las presiones que configuran cada ocasión.

El acercamiento a cualquier situación social obliga a recordar que no se trata de determinar cuáles de esas fuerzas prevalece sobre otra.

En cada campo de acción existe un “complejo ideológico o la totalidad de una formación discursiva” (Hall 1986:22), cuyo terreno puede ser articulado por discursos múltiples y divergentes: “Más que nada, el análisis es un asunto relativo—por ejemplo, un problema a ser resuelto *relacionalmente*, bajo la premisa de un ‘balance inestable’ o del ‘continuo proceso formativo y supresión de un equilibrio inestable’...” (Gramsci, citado por Hall, *ibid.*:14). En segundo lugar, un evento bailable como la salsa—aun reconociendo su clara inserción en la economía de mercado—puede dar pie a una participación activa, siempre y cuando utilice efectivamente los espacios aún dejados por ese sistema económico (Santos Febres 1997:186). Por ejemplo, el sandungueo de caderas—como arma encubierta (Piedra 1997)—crea posibilidades para invertir el valor político del patriarcado, como se verá en las próximas páginas.

La tenacidad patriarcal y étnica

El ordenamiento del repertorio responde a una dialéctica social en que los músicos (todos varones), por un lado, tienen una idea preconcebida de lo que denominan como “estructura” (estableciendo de ahí un “orden de piezas” antes de comenzar el baile). Dicha estructura define la fuerza social que los músicos suelen manifestar con el mayor énfasis, esto es, la etnicidad. Dentro del ambiente hispanocaribeño, tal estructura y sus vocablos asumen relaciones muy particulares con un elemento del baile también institucionalizado: la orquesta de salsa, la cual consiste generalmente en un bajo, un tecladista, una sección de percusionistas (a cargo de congas, bongós, timbales, tamboras, claves, güiros, etc.), uno o dos trombonistas, dos trompetistas y uno o dos saxofonistas que doblan a flauta o clarinete. En su totalidad, se trata de varones, lo cual explica en parte la fuerza genérico-sexual del evento, algo que discutiré luego.

Por otra parte, los bailadores y demás participantes del evento no parecen tener una idea clara del carácter estructural del repertorio, pues su atención se concentra en la función particular de las piezas en el proceso de “vivir el momento”, manifestar diversos reclamos, crear estrategias extramusicales o satisfacer expectativas inmediatas. En otras palabras, la relación de formaciones discursivas, en particular entre bailadores y músicos, compele a éstos a relacionar la música que interpretan con diversos reclamos sociales que el público impone a su modo.

La estructura

Un breve examen de la interacción verbal del evento revela cómo

la salsa, el merengue, la cumbia, el bolero y el son, así como otros géneros musicales—y sus respectivas letras—se usan para comunicar una pluralidad o configuración de realidades, dependiendo de su contexto, en particular de las expectativas—colectivas y/o individuales—de los participantes. Los miembros de la orquesta ya tienen concebido un orden en cuanto a género musical y título. La distinción entre el ordenamiento por títulos y géneros musicales tiene enormes implicaciones para los músicos: sobre esta base pueden comunicarse efectivamente con el público.

En lo musical, tres géneros (salsa, bolero y merengue) constituyen la vértebra del repertorio. La manera visual con que se imprime el orden de géneros deja clara la preferencia de los músicos de “Shatí” por la salsa. Según su director musical y administrativo, la salsa, el merengue y el bolero constituyen “la música caribeña para los caribeños”; de éstos, la salsa es “la más nuestra”. La filiación caribeña se evidencia mediante la demarcación del orden de piezas, en contraste con el estilo con que se acomodan los géneros en las partes intermedias del repertorio. Las piezas bailables demarcadoras aparecen en la apertura y el cierre de un determinado evento. Ellas constituyen los puntos de demarcación, es decir, los signos de mayor “visibilidad” dentro de la madeja de fuerzas presentes. Véase el siguiente ejemplo del evento transcrito:

Set II

*género de apertura—demarcación—salsa**géneros intermedios: salsa*

merengue

bolero

balada-salsa

merengue

merengue fusilado

*salsa**pieza de cierre—demarcación—salsa*

El que los músicos—y quizás otros participantes—ubiquen la salsa como demarcadora musical de repertorios puede indicar un recurso del cual se valen los músicos para asociar sus estilos musicales de acción (tales como fórmulas rítmicas, melodías y sonoridad instrumental) con el consenso públicamente textualizado de “lo afrolatinoamericano” y “lo afrocaribeño”. En virtud de su importancia como el signo ideológico más significativo para los músicos de Shatí, la salsa constituye el género de apertura y cierre en un set o evento. Dicho principio de demarcación se basa no sólo en los testimonios de “Shatí” sino también en un modelo que comencé a elaborar en 1989 a base del análisis diacrónico del repertorio bailable en las principales áreas urbanas de Puerto Rico entre 1877 y 1930

(véase Díaz Díaz 1990).

No obstante, otros géneros musicales frecuentemente al margen del sistema se incluyen en los puntos intermedios del ordenamiento. Aquí aparecen géneros como la cumbia, la salsa-cumbia, la salsa-balada y hasta el rock'n roll, los cuales parecen tener una relevancia menor debido a su estado transitorio en el repertorio. Por un largo período, estos géneros aparecían ocasionalmente como propuesta de un nuevo ritmo o sonoridad, pero el público bailador raramente hacía peticiones de ellos a la orquesta. En 1992 todavía algunos participantes se resistían a bailar a los toques de esta música, pero otros fueron adoptándolos en su práctica bailable.

Las secciones intermedias también incluyen el merengue que, en ocasiones, ha servido como género demarcador en numerosas orquestas de salsa, incluyendo a "Shatí". Desde principios de los setenta, el oleaje inmigratorio de dominicanos a Puerto Rico propició el agrupamiento en orquestas de merengue, cuya fácil coreografía indujo a buena parte de los bailarores puertorriqueños de clase media a adoptar este género casi exclusivamente como principal entretenimiento bailable. Es significativo y paradójico que el bolero, quizás el más institucionalizado de los géneros bailables del Caribe, esté, por regla, localizado en los puntos intermedios y no como apertura y/o cierre. Tanto el acomodo del bolero como del merengue en partes de presumida "inestabilidad" u "oscuridad" en el repertorio responde no tanto a la presunción estructural sugerida por los músicos, sino a la relación públicamente establecida de estos géneros con el ritual de cortejo, algo que elaboraré más adelante.

Un recurso demarcativo adicional consiste en los textos de las piezas musicales. Dada la complejidad de situaciones colectivas e individuales que circulan en el discurso social de un baile, el repertorio de temas supone un margen de alternativas mayor que el que ofrece su contraparte musical (el cual contiene sólo tres géneros de importancia—la salsa, el merengue y el bolero—y unos pocos más en camino de gozar de una posterior prominencia). Pero las alternativas textuales de un evento bailable giran en torno a un número reducido de asuntos sociales generales, tales como las relaciones hombre/mujer, la afirmación de identidades étnicas, regionales, nacionales y raciales, problemas de clase social y asuntos de carácter religioso. En la transcripción del evento del 12 de junio de 1992, por ejemplo, las intervenciones verbales del MC están delimitadas mediante el uso de frases como "¡Salsa!", "¡Sabor!" y "¡Sabroso!", estilos de acción alusivos al carácter étnico del baile o expresiones como "Se la vamos a dedicar a...", "A esas mentirosas...", que delimitan el sentido genérico-sexual de un particular momento de la ejecución.

En consecuencia, esa limitación de temas supondría más consistencia en las demarcaciones textuales que en las musicales. Pero

la consistencia del dominio de determinada fuerza social—reificada por vía de un título o una letra—puede ser más evidente en las secciones internas del set, las cuales no responden a una mecánica estructural, sino a una dinámica de situaciones emergentes. Dicho de otro modo, si las demarcaciones se caracterizan estructuralmente por su relativa estabilidad, los ordenamientos textuales internos responden más a los vaivenes sociales del evento, según “las particulares circunstancias en juego allí” (Bauman 1986:4). Aquí, los miembros de la orquesta responden más flexiblemente a la demanda pública del evento.

Por ejemplo, durante el baile del 12 de junio de 1992, los músicos de Shatí tenían programado abrir el evento con una salsa de reclamo étnico titulada “Moreno soy”. Notaron entonces que una participante, ya conocida por ellos, se tomaba de la mano con un parejo que no era su novio. De ahí, decidieron tocar otra salsa con el título de “A esa”. Aunque las reglas de demarcación musical prevalecieron, los planes en torno al ordenamiento de la letra se alteraron. El segundo set, arriba ordenado en términos de “géneros musicales”, se transcribe esta vez de acuerdo con sus títulos y los asuntos de significación social que sus textos implican:

- 1) *texto de apertura: “A esa”—(relación hombre-mujer, h/m)*
- 2) *“Yo quisiera ser (el que esté contigo)—(relación h/m)*
- 3) *“La faldita”—(relación h/m)*
- 4) *Bolero instrumental—(relación h/m)*
- 5) *“Alma con alma”—(relación h/m)*
- 6) *“Happy birthday”—(tema general)*
- 7) *“Y volveré”—(relación h/m)*
- 8) *texto de cierre: “Moreno soy”—(tema racial, regionalista, nacionalista, con elementos de religiosidad africana y católica)*

En vista de este ordenamiento, el set II de esa noche fue ocasión para que los problemas de la interacción hombre/mujer se pusieran una vez más sobre el tapete. Si bien el aspecto musical del repertorio muestra mayor estabilidad que el aspecto textual a la hora de sentar las delimitaciones del evento, los temas genéricos de las letras, en particular la relación entre hombres y mujeres, han constituido reclamos históricamente asentados en la tradición bailable de Puerto Rico y otros puntos de América Latina. Ello quizás sea determinante en la consistente presencia de estos asuntos, al menos en las partes internas de la estructura textual. Pero en otros eventos bailables, otros reclamos sociales llaman la atención, como es el caso del set II del sábado siguiente (19 de junio), cuyo momento se marca con un fervor regionalista y étnico:

*La salsa valoriza las aspiraciones sociales
manifestadas en el evento por un sector étnico,
latinoamericano, caribeño y puertorriqueño, de
ascendencia africana.*

1) *texto de apertura: "Al ver sus campos, lloro" (étnico, regionalista)*

2) "No creo en nada" (asuntos h/m)

3) "Jugo de piña" (regionalista/étnico)

4) "La pollera colorá" (asuntos h/m; regionalista)

5) "Y volveré" (asuntos h/m)

6) "Moreno soy" (étnico, racial, nacionalista, regionalista, elementos religiosos)

7) *texto de cierre: "Oye la rumba"/"Nos vamo' a descansar" (etnicidad, alusivo a elementos de clase social)*

En resumen, tanto los demarcadores musicales como los textuales sirven como elementos de atribución de valores sociales a un evento. En este sentido, la valoración es un recurso por el cual un evento es "reclamado, clarificado, delimitado, bendecido y/u ornamentado" (Falassi 1987:4), reservándose así un terreno donde prácticamente se prohíben actividades normales de la vida social, a la vez que se concibe el tiempo al margen del sentido cotidiano. Al finalizar el evento, se produce un "rito de desvaloración, el cual es simétrico a la valoración del comienzo a la vez que marca [...] el regreso a las dimensiones normales de tiempo y espacio en la vida diaria" (ibid., p.6).

Musicalmente, la estructura repertorial suele ser consistente y queda valorada por reclamos de carácter regionalista o étnico; en su aspecto textual, la valoración tiende a ser ambigua, aunque el ordenamiento interno del texto responde a las circunstancias presentes de un evento, lo cual suele cambiar de acuerdo con la ocasión. La fuerza o reclamo social que ejerce el dominio sobre el ordenamiento textual durante determinada noche se manifiesta en sus partes internas y no necesariamente en sus delimitaciones. Dicho de otro modo, como argumentaré en adelante, el ordenamiento estructural no es necesariamente cónsono con la hegemonía social de la noche; es tan sólo un mecanismo concebido por los músicos dentro del complejo y dinámico universo social de una noche de bailes.

Consenso público: invirtiendo el valor estructural del programa

He señalado la salsa como el género musical más "sobresaliente" en virtud de su condición como demarcador del repertorio. Se presume que la salsa valoriza las aspiraciones sociales manifestadas en el evento por un sector étnico, latinoamericano, caribeño y puertorriqueño, de ascendencia africana. Dicha valorización es un recurso estructural diseñado por los músicos para asentar la hegemonía afrocaribeña en el evento. Sin embargo, más allá está el uso de las piezas como un proceso, "una frontera muchas veces no visible de la actividad que define a los participantes, sus roles y el 'sentido' o 'significado' de las cosas incluidas allí, así como los elementos [...] considerados como 'foráneos' o irrelevantes en dicha actividad" (Turner 1986:54). Más aún, dicho proceso puede contener "una acción ritual, una 'restauración' de la conducta" (Schechner 1986:7) y a veces llega a invertir la jerarquía simbólica implícita en la propia estructura del repertorio.

En la siguiente tabla, el orden de piezas del 12 de junio de 1992 se compara con el orden de piezas del baile efectuado el 19 de ese mes por la misma orquesta, en el mismo local y con una jerga entendida tanto por bailarores como por los músicos:

6/12/92

Set I

- 1) "Préstame tu mujer" (salsa), a 92mm (movida);
- 2) "Jugo de piña" (cumbia instrumental) a 92mm (movida);
- 3) "Compadre Pedro Juan" (merengue) a 146mm (rápido);
- 4) "¿Cómo fue?" (bolero), a 72 mm (lento);
- 5) "Al ver sus campos" (salsa), a 97mm (movida);
- 6) "Oye la rumba" (salsa-cumbia), a 100mm (movida);
- 7) "No creo en nada" (merengue), a 160-162mm (rápido);
- 8) "Nos vamo' a descansar" (salsa), a 100mm (movida).

Set II

- 1) "A esa" (salsa), a 97mm (movida);
- 2) "Yo quisiera ser" (salsa), a 100mm (movida);
- 3) "La faldita" (merengue), a 152mm (rápido);
- 4) Bolero instrumental, a 69mm (lento);

6/19/92

- 1) "Alma con alma" (balada-salsa) a 94mm (movida);
- 2) "Lo siento compay" (salsa) a 98mm (movida);
- 3) "La faldita" (merengue), a 154mm (rápido);
- 4) "¿Cómo fue?" (bolero), a 68mm (lento)
- 5) "Préstame tu mujer" (salsa), a 92mm (movida);
- 6) "El negro feliz" (merengue), a 160mm reducido a 146mm (rápido);
- 7) "Barandillero" (cumbia-salsa), a 96mm (movida);
- 1) "Al ver sus campos" (salsa), a 94mm (movida);
- 2) "No creo en nada" (merengue), a 154mm (rápido);
- 3) "Jugo de piña" (cumbia instrumental), a 92mm (movida);
- 4) "La pollera colorá" (cumbia), a 92mm (movida);

5) "Alma con alma" (balada-salsa)
a 94mm (movida);

6) "Happy birthday" (merengue),
a 144mm (rápido);

7) "Y volveré" (merengue fusilado)
a 144mm (rápido);

8) "Moreno soy" (salsa), a 104mm
(movido);

9) "Nos vamo' a descansar" (salsa),
a 102mm.

Set III

1) "Lápiz de carmín" (salsa romántica)
a 92mm (movido);

2) "Cualquier cosa" (salsa),
a 96mm (movido);

3) (merengue), a 154mm
(movido);

4) "No se puede descansar" (pachanga)
a 100mm (movido);

5) "Margie" (salsa), a 96-106mm
(rápido);

6) "Para todos los rumberos" (salsa),
a 104mm (movido);

7) "Cualquier cosa" (salsa)
a 94mm (movido);

8) "Si tú no me quieres" (salsa),
a 106mm (movido).

5) "Y volveré" (merengue fusilado),
a 142mm (rápido);

6) "Moreno soy" (salsa), a 100mm
(movido);

7) "Oye la rumba" (cumbia), a 92mm
(movido);

8) "Nos vamo' a descansar" (salsa),
a 100mm (movido);

1) "Lápiz de carmín" (salsa
romántica)

a 90mm (movido);

2) "A esa" (salsa), a 88mm
(movido);

3) "Hora y minutos" (bolero),
a 70mm (lento);

4) "Happy birthday" (merengue),
a 144mm (rápido);

5) "Compadre Pedro Juan" (meren-
gue), a 144mm (movido);

6) "Let's rock" (rock and roll),
a 184mm (rápido).

De aquí se verifica un aspecto fundamental en el análisis del repertorio; esto es, el incremento del tempo con el progreso del evento, en particular entre los géneros *movidos*. Una suerte de acomodo circular (a-b-c-b-a) se observa con el ordenamiento de "velocidades": (movido-rápido-lento-rápido-movido). A grandes rasgos, una pieza movida abre la ocasión. Los géneros lentos, si se tocan, aparecen en secciones intermediarias. Entre el primer género movido y la pieza lenta que le seguiría, los músicos acomodan uno o dos géneros rápidos o *calientes*. Inmediatamente luego de la pieza lenta que ocasionalmente se toca, suele tocarse una pieza movida o preferiblemente rápida. La secuencia podría compendiarse en la progresión movido (90-97mm)-rápido (146-154mm)-lento (68-72mm)-movido (92-104mm)/o caliente (144-162mm)-movido (96-106mm).

Es en este plano donde la concurrencia usualmente relaciona sus propios estilos de acción no musicales con la música que bailan. Aquí, la salsa se designa como el *género movido*, al merengue se le adscribe como el *género caliente* o *rápido*, y al bolero como el *género lento*. El set o el baile entero puede entenderse públicamente como un proceso "ritual" delimitado por géneros movidos como, por ejemplo, el orden de piezas del primer set del baile efectuado el 19 de junio de 1992:

Pieza de apertura—movida (94mm)

movida (95mm)

rápida (154mm)

lenta (68mm)

movida (92mm)

rápida (160, reducida a 146mm)

Pieza de cierre—movida (96mm)

El uso público de los vocablos “movido”, “rápido” y “lento” es una puerta al discurso musical técnico, pero su interpretación no requiere recurrir a la teoría ni al análisis de formas rítmicas, melódicas, ni a las técnicas de ejecución instrumental. Por ejemplo, con una melodía asociada con lo patriótico o de las formas de rumba en la salsa, el músico afrocaribeño da por sentado el vínculo entre el término genérico (e.g., salsa o bomba) y el valor étnico. En cambio, el bailaror se refiere primordialmente al *tempo* en su función integrativa con su acción corporal e intercorporal, y con el ánimo emocional materializado en el evento. El músico responde adaptando su lenguaje al discurso público y propone el siguiente esquema:

- a) el evento (y cada uno de sus sets) puede dar inicio con salsa o merengue, pero nunca con un bolero;
- b) cualquiera que sea la pieza inicial del evento (y de cada set) será moderadamente “movida”, de modo que se inicie un proceso de “calentamiento”;
- c) el bolero (si es que se llega a tocar alguno) ocupará un lugar intermediario, preferiblemente como penúltima pieza;
- d) el bolero será precedido al menos por tres piezas de carácter “movido”;
- e) cada evento y sus sets concluirán respectivamente con sus piezas más “calientes”. La pieza de cierre será el “se acabó lo que se daba”, es decir, lo más “caliente” del evento.¹

Esa integración puede contener elementos de aspiración étnica, pero la dinámica social y las presiones biológicas le dan visos de mayor complejidad y energía a la situación:

En principio, a la música y al acto de hacer música puede asignársele casi cualquier significado social, político o religioso, y tratársele como cualquier otra actividad social; pero los símbolos que se invocan también envuelven al cuerpo humano de tal manera que a veces asumen su propia fuerza. El acto musical performativo puede expresar y evocar experiencias sensoriales que pueden relacionarse, y frecuentemente se relacionan, con las emociones (Blacking 1981:10).

Algo que suele apreciarse estructuralmente como “lo visible”, “lo institucionalizado” (en este caso, la salsa, que abre y cierra un evento), resulta relegado a un segundo plano por la dinámica social actual. Para los bailadores hispanocaribeños—particularmente las mujeres—, el bolero parece constituir el género de mayor significado. Varios informantes que entrevisté en San Juan² durante una investigación de campo hecha el verano de 1990, sugirieron los siguientes términos para definir el bolero:

- 1) “una forma de baile”³
- 2) “una manera discreta de acercarse a alguien lentamente”⁴
- 3) “una música sugestiva y tierna, un abrazo disimulado”⁵
- 4) “una música romántica de ritmo lento y estable, dedicada al amor”⁶
- 5) “como una historia de amor... la música, las palabras...”⁷
- 6) “una versión lenta de una *lambada*”⁸

La alusión al bolero como “un acercamiento” o un “abrazo” establece el género como categoría de acción. El procedimiento sugiere un estilo “discreto”, “disimulado”, “lento y estable”, en el ánimo de ritualizar un acercamiento personal. En el contexto social latinoamericano, incluido el Caribe hispánico, el aire “romántico” del bolero se refiere a la relación hombre-mujer institucionalizada en el concepto social de la pareja. Dichos atributos explican la estirpe ideológica del bolero como un género notablemente recargado de significados genérico-sexuales.

Por varias décadas desde 1930 hasta 1960 en Puerto Rico, orquestas prominentes como la de Rafael Muñoz programaban boleros como inicio y conclusión de sus bailes, dando a entender que su música más significativa no apuntaba a reclamaciones étnicas o regionales, sino a los temas románticos, en consonancia con los cambios sociales en la Isla y con la marginación de la chaperona como regidora de conducta femenina en el baile. Hoy día, el bolero no da inicio ni conclusión al baile; más aún, frecuentemente se elimina del programa. Paradójicamente, se le considera “demasiado significativo para bailar”, de acuerdo con la mayoría de las féminas entrevistadas. Una de ellas aseveró en el club Palmeras: “yo siempre he dicho que el bolero es una manera sutil de acercarse a alguien del sexo opuesto, y por eso me contengo cada vez que se toca”.⁹ Otra participante del referido club elaboró: “Tú puedes bailar la salsa con quien desees, pues no hay compromiso envuelto; no te pone en una situación embarazosa. Lo que pasa es que el bolero tiene profundas implicaciones: es como si bailaras con el hombre de tu vida”.¹⁰ De modo que, con el bolero, hay en juego una relación seria dentro de la dinámica de la pareja. El baile que incluya un bolero tiene, necesariamente, visos de ritualidad.

Pero los participantes varones visualizan el bolero con lentes diferentes. Entre ellos, la tendencia consiste en eludir en todo lo posible

cualquier referencia a lo emocional e ignorar sus posibilidades como proceso. Un breve diálogo entre dos miembros de una familia (ella y su hermano) me parece de singular relevancia. Dada la similitud de su extracción social, sus discrepancias sobre el tema revelan hasta qué punto la sexualidad puede ayudar a explicar el abismo en la concepción de un género musical como realidad social, aun entre miembros de una supuesta comunidad cultural:

Ella: “Bueno, siempre he conocido el bolero como una pieza *romántica*, en la cual dos amantes tienen bonitos recuerdos. Ellos hacen un acercamiento porque se quieren”.

Él: “Sí, es precisamente eso, un *acercamiento físico*, porque puedes establecer un acercamiento emocional con el merengue, y eso es *chévere* [divertido], pero el bolero...”

Ella: “...el bolero es una música romántica, con un mensaje romántico. Por eso implica un acercamiento, tener la persona cerca de ti...”

Él: “¡...Ah! Ya ves, un acercamiento físico”.

Ella: “Es una cosa que viene de épocas pasadas, de cosas que aprendemos de generaciones anteriores. Quiero decir, que hay cierto grado de relación sentimental, y ya”.¹¹

En este plano, el bolero y todo el repertorio de piezas—visto musicalmente o en el carácter semántico de sus textos—se transforman en un campo ideológico de acción. Si se establecen procedimientos ritualísticos en el evento bailable, se debe a la función que Víctor Turner denomina “reflexividad performativa” (1986:24): “un proceso en el cual un grupo sociocultural o sus representantes más visibles se [reflejan] a sí mismos y [de igual modo invierten] las relaciones, actos, símbolos, significados, códigos, roles, estatus, estructura social, reglamentos éticos y morales, así como otros componentes socioculturales que constituyen su identidad pública”.

La “reflexión” de identidad pública sugiere en nuestro caso que, a la hora de valorar los componentes de un repertorio de eventos bailables, la acción ritualizada lleva a un primer plano aquellos reclamos sociales que aparecen como secundarios en el orden estructural. Este orden estructural puede manifestar los valores más tradicionales de la sociedad dominante representada en el evento. Entonces, la acción ritualizada aspira, al menos, a cambiar—mediante la inversión o reflexión momentánea, ocasional, de esos valores—el orden social simbolizado con la estructura del evento.

Para entender el significado ritual de un baile como el examinado en este estudio, será preciso indicar los valores tradicionales que las participantes esperan “invertir”. En específico, se trata de representaciones ancestrales sobre la sexualidad, situadas en las diversas

corrientes ideológicas que constituyen el “sentido común”. Stuart Hall se refiere al sentido común como un contradictorio e incoherente “terreno de conceptos y categorías en que la conciencia práctica de las masas va formándose” (Hall 1986:20). Añade que ello constituye un campo en el cual muchos de sus elementos tradicionales se dan por irrefutables, propiciándose “el folklore del futuro, es decir, como una fase relativamente rígida del saber popular en determinado lugar y momento” (Gramsci, citado en Hall, *ibid.*, p. 20). Entre las corrientes ideológicas más acendradas yacen los convencionalismos patriarcales del catolicismo romano, las nociones sobre la “cortesía” divulgadas desde las monarquías europeas, así como las prácticas de mercadeo de la sociedad capitalista de consumo.

En ese contexto, los participantes en un baile están invitados a comportarse en maneras no permitidas en la vida cotidiana. Son llamados al disfrute de los placeres del baile y las bebidas; al “relajo” y la risa; al despliegue de sus energías, sus habilidades y hasta su sexualidad. En la práctica, no obstante, dichas corrientes ideológicas circulan y no todos resultan escogidos para la plena diversión. La desigualdad se manifiesta primordialmente en la relación hombre-mujer, resumible en el dictamen: “Él puede pero ella debe (o no debe)”, por lo cual se presume que los hombres gozan de unos privilegios, una flexibilidad de acción, que no tienen las mujeres. Por ejemplo, ella “*debe* estar en su lugar”, es decir, debe comportarse “con elegancia, educación y finura” y evitar el consumo de bebidas alcohólicas. Por el contrario, la sociedad permite que los participantes varones se muevan libremente, consuman bebidas alcohólicas y hasta cometan indiscreciones. Principios como éstos parecen incoherentes en la vida diaria y hasta se dan como algo “natural de la condición humana”, mientras que, en el baile, adquieren una fuerza que determina profundamente los patrones de comportamiento del cuerpo humano en movimiento y hasta de una forma musical como el repertorio de eventos.

Una situación similar se da en Grecia, donde la antropóloga Jane Cowan advierte que, “dado el carácter patriarcal de la sociedad que ella habita, la fémica participante encuentra el baile como placer, pero también como un problema” (Cowan 1990:188). Debido a que sus actos en el baile están siempre “abiertos a los malentendidos en modos que no sólo están fuera de su control—sino también de su conocimiento—, la mujer celebrante está forzada a pensarlo dos veces antes de actuar” (*ibid.*, p. 204), añade la autora. Los hombres también confrontan problemas en el baile, pero éstos se articulan de maneras distintas: 1) ellos pueden ser malentendidos por otros hombres; ellas, quizás por toda la concurrencia, incluyendo a los hombres; 2) el tenor de los malentendidos en los hombres es personal y/o político, pero los malentendidos en torno a ella son de tenor sexual; 3) las acciones de

ellas podrían interpretarse de muy diversas maneras, pero se les atribuye un carácter sexual; en ellos, sus acciones más explícitas sexualmente se interpretan como parte de su conducta “natural”; y 4) la manera en que ellas se mueven es determinante para que otros definan qué y quiénes son ellas; a los hombres, por otro lado, se les reconocen sus acciones en la medida en que constituyen un desafío a la conducta de otros hombres. Finalmente, los malentendidos con los hombres conllevan una confrontación directa, una dinámica donde ellos tienen la oportunidad de responder. Por el contrario, las acusaciones en torno a ellas no se les comunican directamente, sino que circulan por terceras personas a través del chisme, no dándoles la oportunidad de dar explicaciones (ibid., p. 203).

Así se explica hasta qué punto los problemas en la relación hombre-mujer se destacan en un baile y, por ende, qué recursos ella se ve precisada a usar para contrarrestar toda fuerza que afecte sus intereses particulares. En virtud de los convencionalismos prevalecientes en un evento bailable—a favor presumiblemente del participante varón—, ella desarrolla su propio concepto sobre la música allí tocada. Para ella, un bolero tiende a ser una música “romántica”; para él podría ser una suerte de lambada.

Esta divergencia se refleja en los estilos de acción. Dichos estilos destacan la relación entre los tempos musicales con el manejo del espacio entre dos cuerpos en movimiento. El varón opta por bailar aquello que le permita acelerar en lo posible el acercamiento con su contraparte femenina. También se entiende que incluso ella está dispuesta a propiciar ese acercamiento, pero quiere hacerlo con cuidado y discreción allí donde los dictámenes tradicionales ya señalados tienen su mayor influencia. Todo comienza en la introducción de cada pieza.

Al tocarse los primeros acordes, el acercamiento se sugiere mediante el intercambio de miradas, un medio práctico de comunicación al inicio del evento, cuando no existe base para conversar. Aun bajo condiciones favorables para la comunicación verbal, hay una frecuente interferencia de sonidos, luces intermitentes, humo de los cigarrillos, etc., lo cual propicia la necesidad de “hablar” mediante la gesticulación. Si ella y él deciden bailar, se presume que es debido a la invitación iniciada por él. Pero el papel de él como invitador es muchas veces consecuencia de sugerencias más sutiles por parte de ella. Ella le permite a él pensar que él dirige la acción porque se entiende culturalmente que él controla la situación. En verdad, muchas veces es *ella* la portadora de esa prerrogativa:

Ella: “Todo depende de la forma en que él se comporta, que tú ves que él te respeta, que no es uno de esos zafaditos que ves por ahí. Esto son cualidades muy importantes. Cuando la música

empieza, él podrá venir con todas las de un mamito, guapo, bien vestido; pero si no es considerado y respetuoso (vamos a decir, que él me diga, 'hey mamita, vamos a bailar'), yo no acepto su invitación".¹²

Por otro lado, entrevisté a participantes varones que manifestaron su punto de vista en términos como éstos:

[...] tú puedes bailar un bolero bien apretadito. Cuando se toca un bolero, entonces tú dices: "¡ahora voy a sacar a aquella que está allí, sentada; mira pa'llá esos muslos, mira qué tetones, qué cuerpazo, wow!" y ése es el instinto que hay en tu mente, en la mente del hombre.¹³

En sus connotaciones más objetivizantes, el hombre que representa el entrevistado pone su atención a "esos muslos", a "esos tetones", pasando inspección parte por parte, hasta que finalmente selecciona la "presa fácil", según sus palabras. Dicha secuencia, orientada por el sentido visual, comienza en lo físico y concluye en el comportamiento. "Cuando empieza un bolero", asevera él, "me busco una jevita que me ponga a gozar; ¿no harías tú lo mismo?"

A esto, varias participantes responden con mayor precaución. Algunas aseguran que ansían el disfrute con miembros del sexo opuesto. Pero recuerdan que el acercamiento simbolizado mediante el baile requiere un control y un conocimiento minucioso de su contraparte varón. El control no se impone necesariamente con advertencias verbales, sino en los ligamientos simbólicos entre el tempo musical y la conducta del cuerpo:

Cuando voy a un baile, de primera intención no voy a bailar una pieza lenta y romántica, porque el amor no es lo que está pasando en mi cabeza. [...] Primero, bailo una pieza movida como el guaguancó, para hacer un show, para mostrar mis habilidades estilísticas en el baile, [...] pero él tiene que demostrar sus habilidades en el baile también. Me gusta bailar con alguien que no sólo le gusta bailar, sino que sabe bailar. Si noto que el tipo es atractivo, entonces un romanticismo puede empezar entre nosotros, pero no con un bolero, porque es una música demasiado seria. Yo prefiero seguir con un merengue pambichao, que me permite mostrarle muy despacio mi sensualidad a él. Eso me da la oportunidad de conocerlo más.¹⁴

Sus gestos, habilidades y el despliegue de su sensualidad no se efectúan por mera complacencia a su pareja, sino como "espejo" de lo que él debe hacer. Mediante un mecanismo de inversión, el dictamen

de que “ella debe/él puede” se torna en un ritual donde a él se le imponen ciertos deberes. La raíz jerárquica de la estructura programática se invierte de tal modo que el bolero se presenta ya no como pieza intermedia, sino como el punto culminante de un ritual donde el guaguancó de apertura constituye sólo una etapa inicial del proceso.

Para bailar el bolero, se requiere empezar con algo movido. En una comunidad de caribeños, ese algo puede ser la salsa. El reclamo étnico tiene significado aquí no tanto en el sentido estructural del programa, sino en el escrutinio del control y la habilidad coreográfica de los participantes. Por “control” puede referirse uno a estilos de conducta propios de las cortesías “a la europea”; en tanto, el despliegue de habilidades señala la disponibilidad de desplazar el cuerpo (en particular la cintura y las caderas) y mover los pies “como un africano”, lo cual evoca la acendrada filiación étnica afrocaribeña del baile. Muchas veces observé que muchos varones propendían a evadir esta etapa por una de las siguientes razones: 1) porque su sentido de libertad no los compele a buscar una oportunidad para mostrar sus habilidades al sexo opuesto (“el hombre no tiene por qué hacer esos shows”, me decía un informante) y 2) porque se entiende que el desplazamiento sensual del cuerpo es “cosa de mujeres”: el hombre puede ser rudo, “macho”, quizás impertinente, “pero nunca afeminado”.¹⁵

La improvisación es parte de esa libertad consagrada al parejo. Pero tal voluptuosidad muchas veces va dirigida a mostrar “contraseñas” de índole cultural, racial y étnica. Si los meneos le son sugeridos al público—y no necesariamente a su pareja—, entonces sus gestos pueden asumir un carácter ambiguo que oscila desde lo racial hasta lo religioso. Si la improvisación se dirige a ella, la dinámica se torna genérica. En cualquiera de estos planos de improvisación masculina, la salsa se torna en campo ideológico de acción: ella se antepone estableciendo sus límites y, por ende, su legalidad en el plano de la gramática corporal. Si él no improvisa, entonces ella lo hace de modo que al menos uno de ellos tiene que presentarse como custodio de las relaciones entre la acción corporal y los estilos de acción ligados a la tradición afrocaribeña.

A veces el valor étnico de la acción corporal se pierde debido a la hipersexualidad de la interacción. Aquí es cuando él espera verla serpenteándose “como las hawaiianas”. El confinamiento de las bailadoras como objeto de fantasías ante su contraparte masculina es una construcción generalizada en las sociedades occidentales. De acuerdo con José Piedra, las alternativas para salir de ese confinamiento son escasas: sucumbe inconcientemente al acto o lo hace tomándose “unas vacaciones de [...] la conciencia”, según la cita de Marlene Dietrich. En la rumba, por el contrario, ella camufla sus exhibicionismos y se contrapone en la poética de su cuerpo a toda clase de imposiciones. Más aún, la rumba es un sustituto de la voz silenciada de los oprimidos

(Piedra 1997:107).

Una vez concluye una salsa (es decir, una vez él—o ella, en ciertos casos—satisface los requerimientos de habilidad y control de una práctica sociocultural específica), es posible proceder con un merengue. La popularidad de este género entre participantes hispanocaribeños responde a su relativa simplicidad coreográfica, si se le compara con la salsa. Tanto la salsa como el merengue figuran como baile de parejas, pero aquella requiere de una interacción distanciada, lo cual brinda espacio para toda clase de movimientos. En este sentido, el merengue ofrece posibilidades limitadas en virtud de su medida rítmica. En otras palabras, si la salsa admite la elaboración de movimientos corporales más allá de su compás binario, en el merengue algo similar es posible, pero en una métrica más restringida.

Sin embargo, el merengue posibilita una enorme flexibilidad de negociación entre la pareja, de un mayor o menor grado de acercamiento:

Ella: “En cierto modo, el merengue es similar al bolero. La diferencia es que la rapidez del merengue no permite que uno se comuniqué como lo haces con el bolero. Con el merengue hay un acercamiento *dependiendo* de la persona con quien tú bailes. No es necesariamente un baile donde hagas una intimidad. ¿Lo es? ¡Ay, Dios, dímelo tú! Todo está en la persona”.¹⁶

Él: “Los merengues, los corriditos esos, pueden tener una función similar al bolero. ¡Ah, eso es oficial! Hay merengues donde tus pies están ahí metidos entre las piernas de ella y pareces un caballo. Pero la mayoría de los merengues se baila sin tocarla. Eso envuelve un lenguaje no verbal: ‘¿qué chévere tú mueves el cuerpo!’ Es como si vieras a esas mujeres hawaianas, pero nunca como en el bolero, donde tú dices: ¡Ah, qué bien se siente tu cuerpo. De cualquier modo, eso *depende*”.¹⁷

Simbólicamente, el merengue ostenta una posición intermedia en varias esferas del evento: 1) estructuralmente, no siempre ocupa la posición más prominente en el repertorio, pero su lugar en el programa es insoslayable como potencial demarcador; 2) coreográficamente, no ofrece las posibilidades de movilidad simbólica de la salsa, pero no impone reglas fijas en el grado de acercamiento o alejamiento de la pareja; 3) en este sentido, el merengue se ubica en un punto intermedio entre la connotación étnica y regional de la salsa y el carácter romántico, prácticamente desregionalizado del bolero.

Antiestructura

Finalmente, muchos le atribuyen una connotación sexual al bolero. Pero el bolero ofrece a la pareja ciertas posibilidades antiestructurales similares a las de ese reino místico, extraterrenal, al que Turner alude con el nombre de *comunitas*, donde una sociedad aparece como “una comunidad no estructurada o rudimentariamente estructurada y relativamente igualada o [...] la comunión de individuos [en condición de] iguales [...]” (Turner 1991:96). No se espera que esta etapa se alcance a tempranas horas del evento, sino casi en sus postrimerías y nunca al final. Entonces, los músicos deciden si deben incluir o no un bolero en los intermedios del programa. Si al principio ven que los participantes no responden a los primeros boleros (que algunos dan por llamar “boleros de prueba”), optan por no incluirlos luego, a menos que haya un momento extraordinario.

Para que ese momento pueda darse, con sólo una o dos parejas es suficiente (nunca he visto una situación “antiestructural” en todos los concurrentes a un baile). Cuando ocurre, se crea “un estado en el cual la acción sigue a la acción de acuerdo con una lógica interna [que en nuestro caso se refiere a la dinámica íntima de una pareja], sin que haya necesidad aparente de una intervención consciente” (Turner 1986:54). Al menos momentáneamente, esto se da mediante múltiples vías de comunicación, la cual fluye “al prestar atención hacia un campo limitado de estímulos” (Turner, op. cit.). Al decir de algunos participantes del evento bailable:

Ella: “Si yo bailo con alguien que realmente me gusta, lo veo como una oportunidad para decirle lo que siento; decirle sin palabras que estoy atraída por él. [...] Por eso, el bolero es una música suave, sugestiva, que te transporta a un estado de tranquilidad, de romanticismo”.¹⁸

Él: “Porque la estás tocando, y tienes la oportunidad de morderle las orejas, besarle el cuello y otras cosas que no se expresan verbalmente [...], y si la reacción es que puedes seguir pa’ lante, pues pa’ lante, mi hermano”.¹⁹

Aun cuando rara vez se llega a esta etapa, si se alcanza no deja de constituir una experiencia significativa que merece estudiarse más a fondo. El bolero, como etapa culminante, tiene visos de antiestructura pues parece ser aquí donde las contradicciones entre hombre y mujer se dejan a un lado momentáneamente. Paso a paso en el discurrir lento del ritmo, el bolero invita a la pareja a interactuar, a poseerse mutuamente en relación de iguales. Al movimiento lento, el cantante (o bolerista)

narra el sentir en un estilo suave y sutil, dando vuelo al imaginario de un cuento de hadas hasta que, nuevamente, las contradicciones sociales se hacen sentir en carne y hueso. De acuerdo con los músicos, una o dos parejas que ellos vean en la plataforma de baile es razón suficiente para incluir un bolero; o lo que es igual: una o dos parejas pueden asumir una fuerza capaz de alterar la forma de un ordenamiento diseñado inicialmente por los propios músicos para “complacer” a un público más amplio.

Una restructuración dialéctica

Aun cuando puedan darse las condiciones óptimas para un ritual, sus etapas antiestructurales resultan momentáneas. Esto en sí no explica la propensión a concluir el evento con elementos asociados con la vida diaria y sus estructuras sociales. Se explica más bien por el riesgo a un cambio abrupto que enfrentan los participantes, si es que éstos alcanzan la etapa antiestructural y esperan salir a la calle como si entraran por la puerta de San Pedro.

La dinámica social del ordenamiento de piezas me ha sugerido insistentemente que la vuelta ritualizada a la vida normal se explica mediante el vínculo establecido históricamente entre tempo y estado de humor (o grados de relajo o seriedad). Lo “serio” se ve como solemnidad, gravedad, y así también con cualidades místicas y sublimes. Cerca de este punto podría ubicarse el bolero. Por el contrario, el merengue (particularmente el de la década de 1970, el más numeroso en los repertorios del Caribe hispánico hasta principios de los noventa) es sumamente rápido y buena parte de sus textos sugiere un doble sentido apoyado en lo sexual, así como un mecanismo de “irreverencia” hacia el orden social dominante, sin que pretenda trastocar sus cimientos. El ordenamiento de piezas que siguen al bolero responde a una simple dialéctica: la seriedad debe ser seguida inmediatamente por su opuesto, el relajo. Finalmente, por su carácter intermediario entre lo serio y lo irreverente, se da por conclusión una síntesis, la salsa. La compleja dinámica presenciada en el evento se lleva al final “satisfactoriamente”. Así, el baile queda circunscrito al adagio de una vida que fluye en la frontera entre lo serio y lo irreverente. Veo el procedimiento en la siguiente relación:

distancia/etnicidad caribeña/poco serio
 distancia negociada/etnicidad caribeña/irreverente
 acercamiento íntimo/poca etnicidad/serio
 distancia negociada/etnicidad/relajo
distancia/etnicidad caribeña/menos serio

A los ojos de la concurrencia, la etapa reestructural resulta una estructura social rearticulada. La pieza movida del final es más rápida que la pieza movida del principio (por sugerir aquello de que “No llegué al baile ni alegre ni triste y saldré de allí con mayor irreverencia”). Más significativa es la experiencia ritual, si es adoptada por la concurrencia. Dicha experiencia es aleccionadora por cuanto: a) el varón resulta sujeto, no necesariamente a los dictámenes que la sociedad le impone a ella, pero sí a los códigos que ella crea para la posterior modificación de las estructuras tradicionales; y b) la relación es recíproca y no unidireccional.

De ahí que dicho procedimiento ritual se rearticule en una sucesión indeterminada de discursos y estilos de acción dentro y fuera de un baile, lo cual propicia la formación de nuevos símbolos accesibles para el manejo de situaciones quizás más complejas. Como experiencia de reclamos multitudinarios, el eventoailable comprende “un proceso socialmente interactivo e intersubjetivo de construcción de realidades por vía de la interpretación y la producción de mensajes” (Feld 1984:2). Ya que el baile ostenta una notable influencia genérico-sexual, la presumida “condición” sexual es vivida “como una realidad relativa [*relational*], cuando el ser/convertirse de una mujer y el ser/convertirse de un hombre se reconocen como procesos mutuamente constitutivos” (Cowan 1990:8).

Conclusión

En su propuesta para destacar el estudio del cuerpo en movimiento como texto en las universidades, Jane Desmond recuerda que el baile constituye una de las dimensiones más intensamente afectivas y altamente codificadas de las humanidades. Añade con razón que el baile articula y pone en práctica las identidades sociales en sus configuraciones en cambio constante. Después de todo, concluye ella, “muchas de nuestras categorías de identidad yacen trazadas en las diferencias corporales, que incluyen raza y género, pero se expanden a través de un continuo que incluye etnicidad y nacionalidad, además de la sexualidad” (Desmond 1997:57-58). El eventoailable puede considerarse como una ocasión en la cual los participantes comunican supuestos mediante la manipulación de símbolos (e.g., géneros musicales, melodías, patrones rítmicos, comportamiento del cuerpo). En cierto modo pueden considerarse como sistemas de interacción, mediante los cuales se negocian los reclamos y objetivos de la noche hasta llegar a un acuerdo “satisfactorio”.

Bajo estas premisas, el repertorio de un evento se discutió en varios planos de su concepción. Primero, se examinó la propuesta estructurada por los miembros de la orquesta. Dado el complejo de

identidades que asumen ellos—prominentemente afrocaribeños, todos varones—, sus reclamos se manifiestan musicalmente de múltiples maneras; en lo referente al repertorio, las demarcaciones (cierre y conclusión) de sets o del evento constituyeron un efectivo recurso de valorización étnica, relegando a un plano secundario otros reclamos como las relaciones hombre-mujer. Este último reclamo paradójicamente cobra importancia en el evento gracias a la tensa dinámica de los concurrentes no músicos—particularmente las mujeres. Dada la relación desigual propiciada en el baile por estamentos de la tradición patriarcal, ellas imponen su propio modo de relacionar la música (en particular el tempo o velocidad) con estilos de acción social centrados en el baile. De ahí que surjan diferencias en la concepción musical, según el sexo. De ahí también que unos aprecien el repertorio de eventos en su sentido ritual y otros lo entiendan en su aspecto estructural.

Quedan por explorarse otros planos de la formación musical que expliquen más claramente la dinámica social de eventos bailables en el contexto del Caribe urbano. Probablemente el repertorio de eventos constituye un esquema global y comprensivo, inextricablemente ligado a otras formaciones presumiblemente “menores”. De cualquier modo, no debe presuponerse que una forma general necesariamente incluya aspectos definitorios. Lo imperativo es el estudio del vaivén social y humano que construye la forma. Y esto se hace posible sólo si uno lo siente en toda su plenitud.

NOTAS

1. Entrevista con Luis Martínez, director de la Orquesta "Shati pa' ti" en Killeen, Texas, marzo de 1991.
2. Mediante fondos provistos por el Centro de Estudios Mexicano-Americanos de la Universidad de Texas en Austin.
3. César Sainz, dueño de un club nocturno, productor de espectáculos, 16 de julio de 1990.
4. Félix Torres, "hanguador" y químico, 11 de junio de 1990.
5. Cinthia Plaud, oficinista de gobierno, 20 de julio de 1990.
6. Marta Delgado, trabajadora clerical del gobierno, 20 de julio de 1990.
7. Prudencia Sánchez, ama de casa, 65 años, Río Piedras, 11 de julio de 1990.
8. Carlos Alfonso Rodríguez, "hanguador", maestro, 12 de junio de 1990.
9. Marisa Betancourt, oficinista de gobierno estatal, Austin, Texas, 19 de junio de 1992.
10. Tania Arraiza, empleada bancaria, Austin, Texas, 19 de junio de 1992.
11. Ivelisse y Félix Torres, San Juan, 11 de junio de 1990.
12. Tania Rivera, propagandista médico, Austin, Texas, 27 de febrero de 1992.
13. Freddie Rodríguez, vendedor de autos, Austin, Texas, 27 de febrero de 1992.
14. Tania Rivera, *ibid.*
15. Carlos Arroyo, hojalatero, Carolina, Puerto Rico, 5 de Julio de 1990.
16. Tania Rivera, *ibid.*
17. Luis Rivera, oficial de mantenimiento, Austin, Texas, 19 de junio de 1992.
18. Marisa Betancourt, *ibid.*
19. Luis Rivera, *ibid.*

REFERENCIAS

- Acosta, Leonardo. (1991). The Rhumba, the Guaguancó, and Tío Tom. En *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*, editado por Peter Manuel. Lanham: University Press of America.
- Bauman, Richard. (1986). *Story, Performance, Event*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Blacking, John. (1981). Making Artistic Popular Music: The Goal of True Folk. En *Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*, editado por Richard Middleton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cowan, Jane K. (1990). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Desmond, Jane C. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. En *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham: Duke University Press.
- Díaz Díaz, Edgardo. (1990). La músicaailable de los carnets: forma y significado de su repertorio. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 5 (enero-junio).
- Díaz Díaz, Edgardo. (1991). Our Romantic Genre: A Study of the Simplification of Rhythm and the Expansion of Verses in *Bolero*. Ponencia presentada ante la reunión de la Asociación de Estudios del Caribe, La Habana, Cuba, mayo.
- Falassi, Alessandro. (1987). Festival: Definition and Morphology. En *Time Out of Time*, editado por Alessandro Falassi. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Feld, Steven. (1984). Communication, Music, and Speech about Music. *Yearbook for Traditional Music*.
- Hall, Stuart. (1986). Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. *Journal of Communication Inquiry* (verano).
- López Cruz, Francisco. (1967). *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon, Ct.: Troutman Press.
- Orovio, Helio. (1981). *Diccionario biográfico y técnico de la música cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Piedra, José. (1997). Hip Poetics. En *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham: Duke University Press.
- Salazar, Rico. (1988). *Cien Años de Bolero*. Bogotá: Centro de Estudios Musicales de Latinoamérica.
- Santos Febres, Mayra. (1997). Salsa as Translocation. En *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*, editado por Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz. Durham: Duke University Press.
- Schechner, Richard. (1986). Victor Turner's Last Adventure. En *The Anthropology of Performance*, por Victor Turner. Nueva York: PAJ Publications.
- Turner, Victor. (1986). *The Anthropology of Performance*. Nueva York: PAJ Publications.

RESUMEN

Este artículo se basa en una investigación etnográfica realizada en un club de Austin, Texas, entre febrero de 1991 y junio de 1992. Se discute el ordenamiento de piezas musicales para amenizar un baile, como resultado de un contradictorio y complejo universo social en que los participantes—esto es, bailarores, músicos y demás componentes del evento—asisten al baile “para divertirse, para salir un poco del ajetreo diario”, con expectativas personales o económicas, si van a tocar o trabajar en el club. Pero casi inadvertidamente, ese proceso causa presiones que posibilitan—y en ocasiones inducen, especialmente a los bailarores—al uso de géneros musicales como recursos para materializar o simbolizar sus reclamos, objetivos y estrategias durante la noche. En consecuencia, crean un patrón consistente de ordenamientos musicales, aquí llamado repertorio de un evento, un programa cuyo esquema puede reproducirse, con sus variaciones, en otros eventos de semejante índole. El repertorio de un evento se discute en varios planos de su concepción. Primero se examina la propuesta estructurada por los miembros de la orquesta, la cual valoriza los reclamos étnicos y relega a un plano secundario otros reclamos como las relaciones hombre-mujer. Este último reclamo paradójicamente cobra importancia en el evento gracias a la tensa dinámica de los concurrentes no músicos—particularmente las mujeres—, quienes imponen su propio modo de relacionar la música con estilos de acción social centrados en el baile. **[Palabras clave:** baile, salsa, ideología del género, relaciones hombre-mujer, representaciones rituales.]

ABSTRACT

This article is based on ethnographic research conducted in a club in Austin, Texas, between February 1991 and June 1992. The order of musical pieces to accompany a dance is discussed, as a result of a contradictory and complex social universe in which the participants—that is, dancers, musicians, and other components of the event—attend the dance “to have fun, to escape a little from the daily hassles,” with personal or economic expectations, if they play or work at the club. But almost surreptitiously, this process creates pressures that allow—and sometimes induce, especially the dancers—the use of musical genres as resources to articulate their claims, objectives, and strategies during the evening. Thus, they create a consistent pattern of musical ordering, here called an event repertoire, a program whose main structure can be reproduced, with variations, in similar events. The event repertoire is discussed at various levels of its conception. First, the essay examines the proposal structured by the members of the orchestra, which values primarily ethnic claims and place other claims on a secondary plane, such as relations between men and women. This last claim paradoxically acquires importance in the event thanks to the tense dynamic of the non-musical participants, especially women, who impose their own way of relating music to styles of social action centered on dancing. **[Keywords:** dance, salsa, gender ideology, men-women relations, ritual performances.]