

Paraíso y frontera

Prácticas musicales y *performance* de la etnicidad en la isla de San Andrés

◆ Dario Ranocchiari ◆



Terrenos etnográficos


PARAÍSO Y FRONTERA



Prácticas musicales y *performance*
de la etnicidad en la isla de San Andrés

PARAÍSO Y FRONTERA



Prácticas musicales y *performance*
de la etnicidad en la isla de San Andrés



Dario Ranocchiari



Terrenos etnográficos



Ranocchiari, Dario.

Paraíso y frontera. Prácticas musicales y *performance* de la etnicidad en la isla de San Andrés. / Dario Ranocchiari, - Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2020.

figuras; 17 x 24 cm - (Colección: Terrenos Etnográficos)

ISBN: 978-958-8852-91-1

e-ISBN: 978-628-7512-19-1

1. Antropología cultural - Identidades sociales / 2. Etnografía - Identidad étnica. / 3. Patrimonio cultural - Tradición oral. / 4. Performance - Prácticas musicales. / 5. San Andrés (Isla, Colombia). / I. Ranocchiari, Dario. / II. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

305.8 SCDD 20

Catalogación en la fuente; Biblioteca Especializada ICANH.



Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Calle 12 n.º 2-41 Bogotá D. C.

Tel.: (57-1) 4440544, ext. 144

www.icanh.gov.co

Nicolás Loaiza Díaz

Director general

Andrea Martínez Moreno
Subdirectora científica

Juana Camacho Segura
Coordinadora del Grupo de Antropología Social

Nicolás Jiménez Ariza
Responsable del Área de Publicaciones

Bibiana Castro Ramírez
Coordinación editorial

Colección Terrenos Etnográficos

María Elvira Mejía
Corrección de estilo

Nathalia Rodríguez
Diseño, diagramación y cubierta

Marlon Acosta Pomare (Creole Group), fotografía de Dario Ranocchiari
Imagen de cubierta

Primera edición, octubre de 2020

ISBN: 978-958-8852-91-1

e-ISBN: 978-628-7512-19-1

Conversión ePub: Lápiz Blanco S.A.S.

Hecho en Colombia

Made in Colombia

© Instituto Colombiano de Antropología e Historia
Dario Ranocchiari

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por ningún medio inventado o por inventarse, sin permiso previo por escrito del ICANH.

Autor

DARIO RANOCCHIARI

Doctor en Antropología Social de la Universidad de Granada, España (2013), profesor del Departamento de Antropología Social de la misma institución e investigador colaborador del Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md, Portugal). Ha trabajado sobre las relaciones entre prácticas musicales y procesos de negociación de la etnicidad en Portugal (2002-2004, con *rappers* afroportugueses) y después en Colombia (2009-2011, con la investigación reflejada en este libro). Interesado en el desarrollo de metodologías participativas audiovisuales, actualmente está trabajando en un proyecto basado en la realización de videos musicales con artistas que se inspiran en la historia de Al Andalus. Entre sus publicaciones más recientes está el número monográfico "Doing Ethnographically Grounded Music Videos" (*Visual Ethnography*, vol. 1, 2020, coeditado con E. Giorgianni).

Contenido

INTRODUCCIÓN. *ETNOGRAFIAR LA ETNICIDAD A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES*

Etnicidad, *performance*, práctica musical
Autocrítica metodológica
Panorámica del texto

1. *BEAUTIFUL SAN ANDRÉS. SAN ANDRÉS Y PROVIDENCIA EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO*
El archipiélago en el espacio caribe
Las islas del ayer: ciclos de poblamiento y etnografías clásicas
Las islas hoy: complejidad y conflicto
2. *DA MUSIC. ÁMBITOS Y PRÁCTICAS MUSICALES EN SAN ANDRÉS*
El corpus bibliográfico sobre las músicas isleñas
Clasificar las músicas isleñas
Ámbitos musicales
3. *PRAISE HIM. RELIGIÓN Y RAIZALIDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA CORAL*
Puritanos y bautistas
Prácticas musicales corales y sentido de pertenencia
Identidad cristiana, etnicidad y reivindicación

4 *TRUE BORN ISLANDERS*. MÚSICA TÍPICA ENTRE TRADICIÓN Y REIVINDICACIÓN

Grupos típicos y tradición

Creole: un puente “entre lo viejo y lo nuevo”

“Decirlo claramente”: las letras reivindicativas

Performances musicales, etnicidad y reivindicación

5 *MODE-UP*. ¿DE LA RAIZALIDAD A LA SANANDRESANIDAD?

Los *fifty-fifties* y la cuestión generacional

La música urbana: entre local y translocal

“Wi rule di eria”: videoclips entre San Andrés y el mundo

Mode-up: ¿a lo sanandresano?

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

A mia madre

Agradecimientos

ESTE LIBRO NO HABRÍA SIDO POSIBLE SIN LAS PERSONAS QUE HE ENCONTRADO en San Andrés y Providencia, que me han permitido compartir con ellas la fase más difícil y excitante de la investigación en la que se basa, el trabajo de campo. Solo algunas de ellas han sido citadas explícitamente en el texto, pero las conversaciones que hemos tenido y las entrevistas que me han concedido han sido todas fundamentales para este trabajo.

Un *grazie* muy particular va a Samuel, a su madre, Silvia Elena Torres, a Yusmidia Solano Suárez y a su familia, a Loria, Luly, Nubia, Chuco, Betsaida y Tamara. Maki Egusguiza, Iván Samir, Félix Mitchell y los otros miembros del Creole Group, ¿qué sería este libro sin ustedes?

Gracias a Ángel Acuña Delgado por el soporte constante y a Honorio Velasco Maillo que, durante la defensa de mi tesis doctoral, me dijo que el tema merecía un título más sugerente, el que lleva este libro. A Silvia Martínez y Susana Sardo, por el apoyo constante. A Paloma Paredes Bañuelos por la revisión del castellano.

No puedo concluir la lista sin agradecer a mi familia, ascendientes, descendientes y afines. En particular a Gloria, compañera de camino, y a nuestros hijos, Nahuel y Nilo.

Las instituciones que han financiado la investigación etnográfica y la elaboración del texto son la Junta de Andalucía (beca y contratos pre y posdoctorales en la Universidad de Granada), el Ministerio de Educación Nacional de Colombia (estancia de investigación en el Instituto Nacional de Formación Técnico Profesional [Infotep] de San Andrés isla), la Fundação para a Ciência e

Tecnologia (beca posdoctoral en el INET-md de la Universidade de Aveiro) y la Universidad Nacional de Colombia, sede Caribe, que me ha acogido repetidas veces como investigador visitante.

Introducción. *Etnografiar* la
etnicidad a través de las
prácticas musicales

AL IGUAL QUE LA TESIS DOCTORAL EN LA QUE SE INSPIRA (RANOCCHIARI 2014a), este es un texto profundamente etnográfico y, como tal, limitado por las contingencias del trabajo de campo en el que se fundamenta: doce meses, repartidos en varias estancias en las islas de San Andrés y Providencia, entre el 2009 y el 2011. He intentado devolver el tiempo y la atención que la gente de San Andrés me ha regalado publicando algunos artículos (Ranocchiari 2014b; Ranocchiari y Calabresi 2016; Ranocchiari 2016, 2015b, 2015a), pero es el presente libro la forma más completa y honesta de devolución que puedo ofrecer como académico a los sanandresanos. *Paraíso y frontera* recoge los hallazgos principales de la tesis, revisados y actualizados gracias a las numerosas retroalimentaciones recibidas en congresos y revisiones por pares, y al mismo tiempo articula el discurso necesariamente fragmentario impuesto por la publicación en revistas en una narración etnográfica de más largo aliento.

Es importante aclarar desde ya que este no es un libro sobre la historia de la música sanandresana ni tampoco un compendio exhaustivo de las prácticas musicales que acontecieron en la isla mientras su autor estaba residiendo en ella. Es un relato analítico que intenta conciliar las experiencias que he tenido en el archipiélago con una pregunta de investigación específica: ¿las diferentes modalidades de practicar la música en San Andrés influyen, reflejan o moldean las negociaciones de la etnicidad en curso?

El interés del tema reside en la posibilidad que proporciona observar, a través de la lupa analítica de las

prácticas musicales, fenómenos culturales de diferente naturaleza como los procesos de construcción y (re)producción de las identidades étnicas, la etnización de los movimientos reivindicativos de minorías, la utilización de la etnicidad en el mercado turístico y las relaciones entre activismo político y religión.

A este respecto, cabe precisar que mi interés por entender las relaciones entre música y etnicidad se fundamenta en una experiencia etnográfica precedente que llevé a cabo entre el 2002 y el 2004 en Lisboa. En la periferia de la capital lusitana, movido fundamentalmente por la tradición hermenéutica y literaria que ha caracterizado mi formación antropológica en Italia, me interesé por la construcción de la identidad étnica en el contexto diaspórico de los hijos de migrantes africanos en Portugal. En particular, mi punto de partida fue la idea de que es necesario tomar en serio los discursos contruidos por colectivos subalternizados sobre ellos mismos y sobre los otros. Al comienzo, procuré centrarme en el análisis antropológico de la producción literaria y en la construcción compartida de historias de vida, pero el interés infinitamente mayor de las personas con las que investigaba por la música *rap* me obligó a replantear mi investigación y, en consecuencia, la enfoqué en las prácticas musicales reivindicativas.

Dichas prácticas suelen guardar una relación estrecha —aunque a veces opaca— con los procesos de articulación de la identidad, porque comprenden aspectos de representación discursiva propios de la modalidad escrita y aspectos performativos relacionados con las expresiones no

verbalizadas de ciertas posturas identitarias. Además, la vivencia directa y compartida de la experiencia musical durante los conciertos y otras *performances* facilita la observación de las dinámicas de identificación.

En este sentido, elegir las prácticas musicales como objeto de análisis antropológico significa, para mí, centrarme en una representación discursivoperformativa que se concretiza en actividades y producciones culturales, cuya materialidad no es solo sonora (música como sonidos humanamente organizados) sino intermedial (Erlmann 1996) y relacional (Small 1998), y por eso actúa como articulador en varios niveles o dimensiones de la vida social.

El peculiar contexto histórico, social y cultural de San Andrés y Providencia es particularmente interesante por las posibilidades de análisis que proporciona: en las islas, los discursos y las políticas nacionales colombianas se sobreponen a las raizales, los marcadores étnicos raizales son utilizados por la industria turística implantada en las islas como elementos folklóricos y al mismo tiempo los espacios de visibilización abiertos por la Constitución multicultural colombiana de 1991 se aprovechan como escenarios de reivindicación por parte de los movimientos étnicos raizales. La música —o, mejor, las músicas: estamos hablando de una serie de escenas musicales muy diferentes entre sí— constituye un marcador de la etnicidad entre otros que, a pesar de no ser considerado por los raizales el más importante, seguramente es hoy en día de los más vitales y complejos.

ÉTNICIDAD, *PERFORMANCE*, PRÁCTICA MUSICAL

El campo semántico de los tres principales conceptos que han ido estructurando las ideas expuestas en este libro es muy amplio, tanto si nos referimos a su uso común como al académico. Antes de seguir es necesario clarificar brevemente cómo los utilizo en este texto.

ETNICIDAD

El primero es el concepto de *etnicidad*, tan debatido que ya resulta opaco y, por eso, poco útil como herramienta analítica. Yo no lo uso nunca como sinónimo del término *etnia*, que podría definirse como un grupo humano que se considera o es considerado distinto de otros por sus rasgos culturales y en parte genéticos, pero sobre todo por tener *conciencia* de su peculiaridad. Tampoco lo utilizo para referirme directamente a lo que normalmente se designa como identidad étnica, que yo concibo fundamentalmente como la conciencia de ciertas peculiaridades culturales y, en algunos casos, genéticas (o presuntamente genéticas), que un grupo humano específico utiliza para definirse como diferente de otros.

Las identidades étnicas se apoyan en marcadores culturales que se activan (se marcan) según las contingencias del caso, respondiendo a estrategias particulares. A su vez, la idea de contingencia está relacionada con el concepto de articulación, que Stuart Hall desarrolla de una forma más útil para designar un vínculo no necesario entre dos elementos sociales/culturales que se crea —solo puede crearse— en relación con contingencias específicas (Hall y Du Gay 2003, 13-14). Este vínculo acontece en razón de ciertas

condiciones históricas y coyunturales que, sin embargo, no son suficientes para garantizar su producción efectiva — puede producirse o no, conforme a las contingencias—. La articulación, por eso, no es definida por una relación de causa-efecto; pero, una vez constituida, contribuye a la definición del contexto en el que opera. Siendo no necesaria, requiere continuos procesos de negociación para seguir existiendo, pues en ella no hay garantías de continuidad (Restrepo 2004, 36-37).

Esta concepción de la articulación nos lleva al concepto de etnicidad —también inspirado en Hall— que utilizo en este escrito y que me parece particularmente útil para entender el complejo juego de negociaciones identitarias en curso en el archipiélago. Me parece útil, sobre todo, porque rompe el juego dualístico y esencialista que, en los debates cotidianos en las islas, lleva a un enfrentamiento continuo sobre posiciones solo aparentemente inconciliables. Restrepo (2004), en un texto fundamental para entender las ideas de Hall sobre el argumento, define la etnicidad de este autor “sin garantías”, en el sentido de que depende de articulaciones específicas que no necesariamente se constituyen ni perduran (72). Es un contextualismo radical, que muda la atención del estudio de las esencias étnicas a la necesidad de analizar las articulaciones que permiten la existencia de la etnicidad en un contexto determinado. En este sentido, la etnicidad no coincide con la diferencia (cultural, social, biológica), sino que es una modalidad históricamente articulada de problematización de la diferencia, en un régimen discursivo específico.

Otro aspecto relevante del concepto de etnicidad usado por Hall es que no se aplica solo a las llamadas minorías étnicas, sino a todos los grupos humanos que comparten un sentido de identidad colectiva. O sea, la etnicidad de Hall no es aplicable únicamente a los otros (subalternos del mundo y de Europa), porque no responde a la lógica de la otredad radical que contrapone a los europeos —en el sentido histórico y no geográfico del término—, identificados con la mismidad, frente a los no europeos, reducidos a la categoría de la otredad. La modalidad discursiva de la etnicidad se aplica también a los europeos, aunque su posición de poder hegemónica les haya permitido definirse en otros términos, sin marcar su etnicidad (Restrepo 2004, 25).

La etnicidad de Hall, entonces, solo existe con respecto a otras etnicidades y en una relación asimétrica de poder. Para estudiar las etnicidades es necesario situarlas en el contexto histórico específico en el que operan, evitando definiciones especulativas y homogeneizadoras. Restrepo (2004) lo explica de forma muy clara:

Estrictamente hablando la etnicidad no existe: existen etnicidades concretas, históricamente situadas, desde las cuales se pueden decantar analíticamente las condiciones de existencia compartidas para suponer una modalidad específica, pero plural, de inscripción/problematización de la diferencia que llamaríamos etnicidad. Aunque pueden suponerse ciertos rasgos generales de lo que denominamos etnicidad la tarea más significativa es analizar las formas como las etnicidades efectivamente constituidas se encuentran inscritas en contextos históricos específicos. (44)

Me parece que, entendiendo con Hall la etnicidad como una modalidad discursiva dependiente de articulaciones

históricas específicas (que pueden o no ser activadas por los actores sociales, o sea, por las personas reales que viven sus vidas reales y toman sus decisiones cotidianas), se puede reflexionar de una forma más provechosa respecto de las negociaciones identitarias en curso en San Andrés.

PERFORMANCE

Hall no incorpora en su aparato teórico el concepto de *performance*, pero existe cierta coincidencia entre este y su concepción del sujeto, de las representaciones de la identidad, de la articulación y del papel de lo discursivo y de las teorías de la performatividad. Para mí, su interés como concepto analítico reside en la utilidad que tiene a la hora de entender de qué forma una manifestación cultural (como, por ejemplo, un acontecimiento musical) influye en la construcción de una configuración sociocultural particular.

El término *performance* se ha vuelto aún más indeterminado que el de etnicidad. También, en textos académicos, se ha utilizado para referirse de forma intercambiable a sus significados comunes (ejecución, actuación, even-to teatral, musical, etc.) y a los que, a partir de los años 1950, le han atribuido ciertas corrientes teóricas de la lingüística, la filosofía y las ciencias sociales. La confusión crece cuando se habla de música, pues tanto en musicología como en la experiencia cotidiana de quien hace música, el término tiene connotaciones precisas relacionadas con el acto de la ejecución musical y, en consecuencia, está asociado con la dicotomía clásica entre

ejecución y composición. Alejandro Madrid señala, en la introducción de un número monográfico de la revista *Trans* dedicado a música y estudios de *performance*:

De hecho, el estudio de la performance ha significado [en musicología] el estudio de una gran variedad de paradigmas del hacer musical; desde las posturas ortodoxas que separan la composición de la interpretación (performance) al cuestionamiento de esta dicotomía, pasando por las especulaciones prácticas y filosóficas surgidas en torno al movimiento de la *performance practice* (práctica de la interpretación) en las décadas de 1970 y 1980, tanto en la tradición occidental como la no occidental. Así las cuestiones sobre performance que planteaban estos académicos [musicólogos] quedaban circunscritas al campo de la interpretación de un texto musical, siendo las principales preguntas cómo hacer ese texto accesible a una audiencia, la interpretación musical como texto, o en el mejor de los casos, cómo las nociones de composición e interpretación (performance) pueden colapsarse en la improvisación. En ese contexto, el término “performatividad” se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (performance). (Madrid 2009, 2)

La larga tradición del término y su posición en un debate tan central para la teoría musicológica vuelven la idea de *performance* problemática a la hora de ponerla en relación con la idea de performatividad formulada por Austin (1975). Según Madrid, a diferencia de lo que hacen los estudiosos de música, quien se mueve en el campo interdisciplinar de los *performance studies* no se pregunta qué son las acciones, los eventos, las actuaciones, etc., sino qué es lo que estos hacen. En este contexto, la performatividad es una cualidad del discurso y no una acción. Como tal, no está presente solo en la música, el teatro u otras actividades escénicas, sino en fenómenos sociales, como la construcción de identidades, el uso del

cuerpo o el activismo político, por ejemplo. Las agendas de investigación de musicólogos y estudiosos de *performance studies* son motivadas por premisas profundamente diferentes:

Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica de la performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música. (Madrid 2009, 2-3)

Para clarificar cuándo se está hablando de *performance* como acción escénica y cuándo de aspectos relacionados con cualidades discursivas, en este libro, como en los textos del dossier de *Trans*, utilizaré la distinción propuesta por Diana Taylor entre *performático* y *performativo* (Taylor 2012; Taylor y Fuentes 2011). En este sentido, uso *performático* para referirme al terreno no discursivo de la *performance* y *performativo* para hablar de cómo, a través de acciones también musicales, se “performa” la etnicidad en San Andrés.

Victor Turner se ha ocupado explícitamente de la *performance* en los últimos años de su vida, pero ya en sus primeros trabajos está presente un fuerte interés por eventos performáticos, cuyo significado social tiene profundas implicaciones performativas: los dramas sociales (Turner 1975, 37). Turner (1988) retoma esta idea en el ensayo central de su libro póstumo sobre la *performance* (175). El concepto de drama social nace para definir el

movimiento ondulatorio entre estructura y proceso; cisma y continuidad. Para Turner, el desarrollo de las fases del drama social contribuye a construir la configuración social/cultural específica (en el espacio y en el tiempo) de una comunidad determinada.

Siendo una “erupción social desde la superficie horizontal de la vida social”¹ (Turner 1988, 171), un drama social siempre altera —en algunos casos más, en otros menos— la configuración del campo social en el que se produce. En otros términos, los dramas sociales visibilizan cosas que normalmente no son visibles para los observadores ajenos al evento y que tampoco lo son para los observadores internos, los sujetos directamente implicados. Su capacidad de modificar el campo social reside precisamente en su carácter reflexivo.

El último Turner, cuyas reflexiones sobre una antropología renovada, a la que él llamaba “de la *performance*”, han quedado interrumpidas por su muerte, reconduce los dramas sociales a casos específicos del concepto más general de *performance*. Su concepción abarca substancialmente todas las expresiones culturales y sociales, puesto que las entiende como procesos y no como estructuras rígidas o modelos. En este sentido, no distingue explícitamente entre performático y performativo, pero la mayoría de las veces que utiliza el término lo hace refiriéndose a eventos performáticos (formales, como funciones teatrales o rituales; informales, como comportamientos cotidianos) que tienen implicaciones performativas (dramas teatrales, como obras reflexivas y

activas en la definición del campo social; comportamientos que cuestionan las reglas sociales).

Su definición del campo semántico del término se hace más puntual a la hora de definir la diferencia que existe entre *performances* sociales —que comprenden los dramas sociales— y culturales —que comprenden los dramas estéticos o teatrales— y las relaciones que las rigen (Turner 1988, 159). En particular, para él, las segundas se originan a partir de las primeras y los significados de las *performances* culturales se refieren a los de los dramas sociales; en este sentido, hay una circularidad hermenéutica entre dramas sociales (*performances* sociales) y dramas escénicos, como representaciones teatrales o cinematográficas, narrativas literarias, funciones musicales, rituales, etc. (*performances* culturales). Este es un postulado central para esta investigación.

La centralidad que Turner le atribuye al significado de las *performances* marca la principal diferencia con autores como Richard Schechner (2013) y Erving Goffman (1959), cuyas visiones tienden a dejar de un lado la cuestión del significado para concentrarse en la acción. Para el cruce entre *performance* y hacer musical —un campo del que, curiosamente, Turner no llegó nunca a ocuparse en relación con la idea de *performance*—, Philip Auslander (2006) ha propuesto la noción de *persona* musical basándose precisamente en las ideas de Goffman. Es un concepto que puede ayudar a resolver el problema de la relación entre *performance* musical, cultura y sociedad.

Auslander (2006) sostiene que, de los trabajos sobre performatividad, los más útiles para abordar la *performance* musical no son los que se refieren a las *performances* dramáticas, sino los que analizan las *performances* de la cotidianidad. La razón es que los músicos no interpretan papeles dramáticos o personajes, sino —veremos hasta qué punto— a sí mismos. Por eso, Auslander intenta adaptar a la *popular music* las teorías de Goffman sobre la presentación de la persona y su método de análisis por marcos (Goffman 1974, 1959). Este autor utiliza el término goffmaniano de rutina para indicar las ocasiones de tocar música para los músicos. Las rutinas de Goffman son contextos discretos en los que, en la cotidianidad, cada uno actúa de forma diferente, es decir, presenta su persona de forma diferente. Así, dice Auslander (2006), “no hay razón para suponer que los músicos performen la misma identidad cuando tocan música y en otras rutinas. La versión de la persona [*self*] que un músico performa en cuanto músico es a lo que llamo persona musical” (104).

Como investigador que, desde los estudios de *performance*, mira hacia la música, Auslander (2006) considera la *performance* en su acepción más amplia que comprende lo performático y lo performativo. Sin nunca dejar de distinguir los dos niveles, centra su atención en los sujetos y ve la identidad personal como algo que puede ser performado. Sin embargo, no es la identidad personal, en general, la que le interesa, sino la *persona* musical:

El análisis que yo propongo presupone pensar a los músicos como seres sociales, no solo en el sentido de que las *performances* musicales son

interacciones entre músicos [...] sino también en el sentido más amplio de que ser un músico significa performar una identidad en una esfera social. (101)

Su concepto de *persona* deriva del de *personage*, utilizado en las artes dramáticas (Graver 2003). El *personage* es un fenómeno liminal, ni individuo “real”, ni actor, ni personaje: por ejemplo, Jack Nicholson como celebridad hollywoodense no es ni el hombre real ni el actor que interpreta un personaje, sino una forma de (auto)representación en el dominio discursivo del *star-system*. En la música, la mayoría de las veces no existe un personaje totalmente ficticio que medie entre *performer* y público, pero sí una entidad mediadora:

Cuando escuchamos tocar a un músico, lo que escuchamos es una versión que aquella persona ha construido para la propuesta específica de tocar música bajo ciertas circunstancias. La *performance* musical puede ser definida, utilizando la terminología de Graver, como *la representación de la identidad [self] de una persona en el dominio discursivo de la música*. [...] Lo que los músicos performan principal y fundamentalmente no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus *personae* musical. (Auslander 2006, 102)

La visión de Auslander es, entonces, *performer-céntrica*. Pero esto no significa que se tome la *performance* como simple autoexpresión del *performer*. Para él, es una forma de autopresentación en un sentido goffmaniano, y como tal no representa la personalidad del *performer*, sino que es la *persona* que el músico *performa* al reflejar las prioridades del contexto de *performance*. Muy lejos de ser individualista, el modelo *performer-céntrico* de Auslander evidencia la continuidad, en el “hacer música” que

constituye la *performance*, entre *performers*, público y sociedad.

PRÁCTICA MUSICAL

El tercer concepto clave que uso en este texto es el de *práctica musical*. A pesar de ser de uso común en las corrientes de estudios sobre música que se centran en el hacer musical como proceso más que en los productos musicales como objetos autónomos en sí mismos, a diferencia del de etnicidad y de *performance*, no ha sido objeto de teorización explícita en el campo de los estudios musicales y etnomusicológicos. Yo no lo uso tanto en relación con la teoría de la práctica de Bourdieu, cuyo concepto de *habitus* es, sin embargo, una referencia importante en mi concepción de la *performance* (Bourdieu 1977), como para indicar acciones musicales que acontecen en contextos muy específicos, casi siempre relacionados con el hacer musical codificado en escenas musicales específicas de naturaleza local, translocal o virtual (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004).

Las prácticas musicales de las que me ocupo en *Paraíso y frontera* pueden ser enmarcadas en el concepto general de música local, según la acepción de Ana María Ochoa (2003):

músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos —aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica—. (11)

Por ejemplo, el tango está discursivamente asociado por sus orígenes históricos a la cuenca del río de la Plata y, aunque rápidamente se volvió nómada y se afianzó alrededor del mundo, quedó anclado al contexto local rioplatense como principal referente simbólico. Es entonces una música local, en el sentido de que la relación discursiva o simbólica con un territorio específico queda vigente a pesar de su difusión y del hecho de que una parte considerable de su producción pueda acontecer lejos del contexto local de referencia.

Con respecto al concepto de lugar, Ochoa (2003) aclara:

Así, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto es clara. Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género. [L]e doy primacía a la continuidad de la idea de “lo local” como marca constitutiva de estas músicas, ya que hoy en día las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización. A medida que estas músicas se hacen más nómadas, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. Los conflictos en torno a dicha relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de estas músicas. Así, las políticas de lugar inscritas en lo musical constituyen frecuentemente un campo de batalla y debate. (12-13)

Veremos más adelante diferentes declinaciones (articulaciones) de dinámicas de este tipo en los tres

ámbitos musicales analizados en este trabajo (religioso, “típico” y urbano). En mi opinión, tratar las músicas refiriéndose a su relación —ya no dada, sino discursiva e históricamente construida— con los lugares es muy útil porque nos ayuda a evitar algunas trampas relacionadas con la herencia colonial ínsita en categorías como música étnica o tradicional, pues nos obliga a un análisis que tenga en cuenta las relaciones de poder que han determinado la relación música/lugar/memoria, tanto en el ámbito local como en el mercado musical global.

Es precisamente con las diferentes relaciones y redes de relaciones que se establecen experimentando el hacer musical con lo que tiene que ver la noción de *musicking* (Small 1998). La propuesta de Small es centrarse en el hecho de que hacer música, y hacer experiencia de ella, significa sobre todo cumplir una acción; en ese sentido, la música no es un objeto sino un proceso. Por eso, propone que se conjugue como un verbo y no se use como un sustantivo: “hacer música [*to music*] es tener un papel, en cualquier sentido, en una *performance* musical, sea tocando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para la *performance* o danzando” (13).

Así, el concepto de *musicking* no separa a los músicos del público, del producto del proceso ni tampoco de los eventos musicales de la vida cotidiana. Por el contrario, considera *to music* (“hacer música” y no “musicar”) como una acción integrativa y generativa de la actividad humana.

El acto del *musicking* establece, en el contexto [*place*] en que acontece, una serie de relaciones, y es en estas relaciones que reside el significado del acto. Estas no se encuentran solo entre aquellos sonidos organizados que se consideran, convencionalmente, como la sustancia

del significado musical, sino también entre las personas que forman parte, de una forma u otra, de la *performance*. (Small 1998, 13)

Entonces, la utilidad de esta noción reside en su carácter de concepto-puente entre dominios tradicionalmente considerados discretos —“lo musical” vs. “lo no musical”, en una *performance* musical o en la cotidianidad—. Llega más allá de la definición clásica de música como *sonido humanamente organizado* (Blacking 1977), pues si Blacking —y en general el programa de la etnomusicología del siglo xx— quería subrayar la naturaleza social de la música, como producto histórico y culturalmente definido, Small (1998) busca romper la distinción entre los productos (las músicas) y los productores/consumidores (los músicos/oyentes). En ese sentido, el *musicking* se configura como un acto de imaginación social que “moldea, o es una metáfora de, las relaciones ideales según cómo los participantes en la *performance* las imaginan: relaciones entre persona y persona, individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural” (13).

AUTOCRÍTICA METODOLÓGICA

La conjugación de la perspectiva *emic* con la *etic* (Pike 1967) es una ambición que esta investigación comparte con muchas otras que se han realizado en los últimos treinta o cuarenta años. No sé decir precisamente hasta qué punto ha sido lograda, pero considero que esta etnografía tiene sentido solo en la medida en que intenta entender y hacer inteligible, desde otras posiciones culturales y sociales, las visiones e interpretaciones producidas por los