

**Sensibilidad musical, religión, política y poder:
una reflexión a partir de dos estudios de caso
en el Distrito Federal, Brasil**

Luis Ferreira Makl

Sensibilidad musical, religión, política y poder: una reflexión a partir de dos estudios de caso en el Distrito Federal, Brasil

El propósito de este trabajo es revisar la noción de sensibilidad musical examinando dos casos actuales en el centro-oeste urbano de Brasil. El primero contempla los sistemas religiosos Evangélico y del Candomblé; el segundo se relaciona con las desigualdades sociales y la práctica del *hip-hop* en áreas urbanas marginalizadas. El interés se centra en los límites de la productividad teórica de la noción de sensibilidad musical como una herramienta para la comprensión de conexiones entre la música, la religión, la política y el poder, permitiendo establecer afinidades con cosmovisiones específicas en choque y con nuevas formas emergentes de cultura política en las cuales se hace explícito el conflicto social.

Palabras clave: sensibilidad musical, hip-hop, música religiosa negra, antropología interpretativa

Musical sensibility, religion, politics and power: a reflection from two case studies in the Federal District of Brazil

The purpose of this work is to revise the notion of musical sensibility examining two current cases in the urban West-central region of Brazil. The first one considers the Evangelical religious system and that of the Candomblé; the second concerns social inequalities and the hip-hop practice in marginalized urban areas. The focus of interest is centered on the limits of the theoretical productivity of the notion of musical sensibility, as a useful tool in the understanding of connections among music, religion, politics and power, allowing establishing affinities with specific world visions in collision and with new emergent forms of political culture which makes explicit the social conflict.

Keywords: musical sensibility, hip-hop, black religious music, interpretative anthropology

Introducción

En diversas instancias de la práctica de la *performance* musical, del ensayo periodístico y del musicológico, circula la idea de “sensibilidad musical”, a veces expresada como “musicalidad” cuando se la aplica concretamente a un músico o a una ejecución. La expresión connota una cualidad idiosincrásica que, aunque localmente precisa, parece, por su parroquialidad, reluctante a la conceptualización, o por lo menos, de difícil comprensión en términos teóricamente más sustantivos. Esto recuerda discusiones clásicas en la antropología del arte en las cuales, desde abordajes muy diferentes, se ha observado tanto la dificultad –según otros la aparente inutilidad– como a la vez la necesidad social de hablar de alguna manera sobre el arte. Sin duda, se ha enfatizado la importancia que tiene el estudio del sentido y el significado del arte para las ciencias sociales y humanas, aunque admitiéndose su irreductibilidad a la retórica analítica o interpretativa de su estudio.

Cuando se habla de “sensibilidad musical” se está hablando entonces de una cualidad socialmente distinguible en uno de los campos del arte, la música, y la cuestión para su estudio pasa a ser entender de qué se trata y qué se quiere significar con ella. En la tentativa de comprender esta idea, una herramienta conceptual destacable en esas discusiones es la misma noción de “sensibilidad”, propuesta en la antropología interpretativista por Clifford Geertz ([1976] 1998) y desarrollada a partir de la perspectiva de la comprensión de los fenómenos sociales en la sociología influida por Max Weber. Implica la indagación por los sentidos locales no sólo del arte, sino del derecho o la religión en una sensibilidad respectivamente artística, legal y religiosa, que orienta y es orientada (el proceso es circular) por formas artísticas, jurídicas y visiones de mundo religiosas en modos particularizados en cada cultura.

Esta perspectiva gana concreción en la etnomusicología a partir de la introducción de un sesgo interpretativo en algunas de las propuestas de John Blacking (1995) y en la reformulación de Timothy Rice. Este último, a partir de su lectura de Geertz, propone el estudio de los diversos aspectos de la música en tanto un sistema de símbolos y significados, enfatizando que son “socialmente conservados, históricamente producidos, y manifestados en su individualidad” (Rice [1987] 2001). Sin duda, el cambio desde el estructuralismo y el funcionalismo hacia el interpretativismo implicó ampliar el foco de estudio del particularismo histórico hacia la hermenéutica, indagando sobre el sentido local del arte, el derecho o la religión entre otros sistemas culturales y sus conexiones o afinidades. El objetivo pasa a ser, siguiendo a Geertz, la comprensión de la variabilidad de la sensibilidad

artística, legal o religiosa, y no su reducción a “universales sin sustancia”, como le critica al estructuralismo.

En el caso de la música, en vez de la universalidad de la sensibilidad artística, el interés está dado por la comprensión del sentido concreto de la música en formas culturales particulares que difieren notoriamente en los medios y símbolos utilizados, en los significados que les son atribuidos, en las distinciones sociales implicadas, y en las visiones de mundo que proyectan. El interpretativismo se propone investigar esos elementos en su hábitat natural, “el mundo corriente en el cual los hombres observan, nombran, escuchan y actúan” y, en esta perspectiva, la sensibilidad artística es una noción central, entendida enfáticamente como “una formación colectiva en la cual interviene el conjunto de la existencia social” (Geertz [1976] 1998:122).

El estudio interpretativo del sentido en la música implica, por lo tanto, examinar sensibilidades concretas, alejándose de ideas abstractas y pretendidamente universales sobre el poder estético de la técnica artística, o del funcionalismo de la música como mecanismo utilitario para definir, sustentar normas y fortalecer valores sociales. Lo que interesa en esta perspectiva es que la música, parafraseando a Blacking (1995), hace audibles modos de experiencia y enfatiza actitudes ante el mundo de los sonidos humanamente producidos.

La unidad de forma y contenido en el arte es entendida entonces como un acto cultural que debe ser explicado, colocándose el foco de la atención en los tipos de reflexión asociados que usualmente no son considerados estéticos: la atención sobre el destino final de una pieza de arte, por ejemplo, nos permite “comprender su sentido y percibir su fuerza” (Geertz [1976] 1998: 123-26; 145). O también, como sugiere José Jorge de Carvalho (1999: 2), el foco en los cambios tecnológicos y su destino en la producción musical permiten entender cómo impactan en la formación social de la sensibilidad musical de los jóvenes y niños, fragmentando y simultáneamente homogeneizándola en la sociedad contemporánea urbana latinoamericana.

El momento actual se presenta marcado por la intersección y la emergencia de nuevas realidades. Por un lado las colisiones de diferentes sensibilidades religiosas y visiones de mundo en el llamado “retorno de las religiones”: el Islam en Europa, el fundamentalismo en EE.UU., y los nuevos evangelismos en América Latina. Por otro, la emergencia de las visiones de mundo de los sectores jóvenes crecientemente marginalizados en el proceso de las llamadas políticas de ajuste estructural en la década pasada y su impacto en los 2000.

En ambos casos mi interés es explorar en qué medida la sensibilidad musical puede ser una noción útil para comprender conexiones entre la música, la religión y la política, estableciendo afinidades con visiones de mundo en choque y generando nuevas formas emergentes de cultura política. Propongo también en este examen avanzar sobre algunas de las limitaciones de la productividad teórica de la perspectiva interpretativista. Apuntaré, en tal sentido, a la necesidad de traspasar los límites de esta perspectiva hacia abordajes teóricos que consideren las relacio-

nes entre la cultura y el poder y tengan en cuenta los dispositivos de constitución de hegemonía en la sociedad compleja contemporánea. Para ello introduciré algunas de las críticas que formula Eric Wolf (2001) a las tendencias al culturalismo en la perspectiva geertziana y al juego arbitrario de los signos en el estructuralismo, dando un giro hacia los estudios en cultura y poder.

Metodológicamente emplearé algunos datos etnográficos recientes y un análisis cultural en marcha sobre materiales musicales fonográficos producidos en el Distrito Federal, región centro-oeste del Brasil, en la década pasada. El material etnográfico fue producido en el marco del curso “Etnografía de Prácticas Musicales Regionales” del Programa de Pos-Graduación en Música de la Universidad de Brasilia; el análisis cultural fue iniciado en un curso de Antropología Urbana, focalizado en los Movimientos Sociales, y continuado en el curso de módulo libre “Cultura, poder y relaciones raciales” del Núcleo de Estudios Afro-Brasileños de esa misma universidad.

Sensibilidades musicales y religiones en conflicto

El caso de las nuevas religiones evangélicas en Brasil permite examinar la noción de sensibilidad musical estudiando su transformación en contextos de antagonismos religiosos. Partiendo del supuesto que la música en tanto arte performática es importante para la eficacia simbólica del ritual religioso, examinaré brevemente en qué medida un choque de cosmovisiones y de sensibilidades religiosas puede implicar un choque de sensibilidades musicales. Una confrontación entre diferentes “iglesias” (tomando este término en el sentido clásico durkheimiano de una comunidad de fieles, sacerdotes, prácticas y representaciones colectivas) surge de la cosmovisión de las iglesias *neo-pentecostales*, por la cual es demonizado y expulsado todo elemento simbólico que sea asociado a las iglesias *candomblecistas* y *umbandistas* incluyendo, obviamente, la música, que es central en los rituales de estas religiones.

Esa demonización no solamente abarca las creencias y las formas rituales y musicales sino que se extiende a sus instrumentos materiales. Alcanza inclusive al uso del mismo tipo de tambor tradicional en la forma de lucha danzada conocida como *capoeira regional*, no necesariamente vinculada a la esfera religiosa. Este hecho constituye, a mi modo de ver, un índice claro de en qué medida una sensibilidad musical que llamaré “anti-percusiva” corresponde a una particular cosmovisión religiosa.

En apoyo de este argumento presentaré otro aspecto de esta sensibilidad musical emergente, una tendencia que parece alcanzar a varias otras congregaciones evangélicas de clase media, al menos en el Distrito Federal de Brasil. Se trata de la valorización de instrumentos europeos tradicionales como el violoncello, tocados en los rituales religiosos (Mattos 2005). Lo novedoso del caso es, sobre

todo, que los estudiantes de este instrumento abandonan su estudio poco después de aprender sus rudimentos básicos, resultando en un hecho sorprendente (y frustrante) para los profesionales de la educación musical. ¿Por qué el abandono? ¿Por qué la conformidad con los rudimentos del instrumento?

Desde “el punto de vista nativo”, esto es, atendiendo a lo que dicen los jóvenes músicos desertores, la cuestión es formulable en términos de por qué la habilidad para tocar ese instrumento es mantenida intencionalmente en sus rudimentos. La respuesta que aparece en campo no es del orden de lo cotidiano ni del pragmatismo sino del orden de lo sagrado: la intención es preservar una actitud de “humildad”. Es decir, se considera que un mayor desarrollo de la técnica instrumental implicaría un mayor protagonismo artístico del ejecutante en contradicción con la “humildad” que la comunidad (y los especialistas rituales) esperan de los fieles delante del Señor.

Sin embargo, si la música parece significar apenas “una práctica con objetivo de louvar a Deus”, como expresan estos músicos, comparativamente, lo que signifique “louvar” (alabar), puede ser muy diferentemente entendido si se recuerda el caso de muchas de las iglesias evangélicas negras en los Estados Unidos o en Sudáfrica. Por ejemplo, la excelencia vocal, expresada en formas performáticas colectivas de alternancia solista/coro, y el virtuosismo del tecladista, aparecen como centrales para la eficacia simbólica del ritual religioso, promoviendo la eferescencia colectiva de los fieles y oficiantes (Ramsey 2003: 6-13).¹ En el caso observado de algunas iglesias evangélicas en la región centro-oeste del Brasil, parecería, al contrario, que el protagonismo performático del músico fuese a colocar en riesgo el protagonismo performático central de la palabra y la gestualidad de la autoridad ritual de los oficiantes. Esto último no es manifestado discursivamente por los fieles pero es una interpretación que sugiero, considerando, a partir de Weber, la formación social de una autoridad religiosa y la constitución del monopolio de la verdad teológica.

Retomaré ahora la cuestión del choque de sistemas religiosos en el Brasil, una guerra declarada unilateralmente por una de las partes y de la cual la beligerante parece fortalecerse en varios sentidos. Mi argumento es que esta cuestión permite ver cómo distintas sensibilidades musicales entran en colisión en cuanto las cosmovisiones religiosas son llevadas intencionalmente a chocar. En cierto sentido ambas visiones de mundo representarían formas opuestas de entender el acceso a la modernidad como sugiere Charlotte Plaideau (2005).

En efecto, en el caso del neo-pentecostalismo se representa el acceso a la ciudadanía asumiendo los símbolos de una modernidad occidentalizada, entendida en oposición a cualesquier referencia al África, y a otros signos locales o nacionales

¹ Este valor de excelencia y una orientación devocional se transponen y re-enmarcan en la esfera de la producción musical en el caso de grandes artistas negros del género soul como Aretha Franklin, o del jazz como John Coltrane, entre muchos otros (Ramsey 2003).

de caracterización racializada negra.² En consecuencia se adopta el alisado y contención del cabello femenino y el corte del masculino, junto con el uso de signos de la modernidad de las instituciones mayores, como la camisa y la corbata, por ejemplo. Signos racializados son aceptados sólo si vienen asociados al mundo evangélico norteamericano negro, como la preferencia por el estilo musical gospel. Las representaciones materializadas de la modernidad en la música se presentan en la aceptación de instrumentos originarios del industrialismo norteamericano como la batería, el bajo, la guitarra y los teclados electrónicos, y en la adición de instrumentos tradicionales europeos como el violoncello. A la vez, se rechaza y demoniza a la percusión –tambores y sonadores individuales de fabricación artesanal– identificada como africana y/o afro-brasileña. Esta contraposición constituye, a mi juicio, una forma neta de reformulación en términos religiosos y musicales del evolucionismo cultural del siglo XIX, más conocido en términos de las políticas culturales de las elites del Cono Sur en la dicotomía “barbarie-civilización”.

Por otro lado, en el caso del Candomblé y de la Umbanda, cuando establecen conexiones con el activismo negro organizado en movimientos sociales y ONGs, la demanda por ciudadanía está formulada a partir de una modernidad entendida en torno a la diversidad cultural como valor y en términos de derechos humanos (Plaideau 2005). Las referencias simbólicas ancladas en tradiciones africanas y en signos locales y nacionales de caracterización racializada negra son ahora enfatizadas; estilos de cabello libre o trenzado, y de vestimenta religiosa, así como la danza y la música de tambores del mundo negro afro-brasileño, afro-caribeño y africano aparecen centralmente en la simbología de esta visión de la modernidad, sin excluir a las norteamericanas negras.

En suma, en este choque de visiones musicales no se produce apenas un distanciamiento entre comunidades de comunicación relativamente diferenciadas como en los casos de los amantes de la ópera, de los conciertos sinfónicos clásicos, del jazz contemporáneo, o de los diferentes subgéneros del rock, por ejemplo. Al contrario, se produce aquí una colisión de sensibilidades musicales –formaciones colectivas orientadas por visiones musicales y religiosas (y viceversa)– reveladora, a mi juicio, de dos cuestiones. La primera se refiere a cómo se hacen musicalmente audibles diferentes modos de experimentar lo sagrado y cómo se construyen distintas actitudes ante el mundo de la música humanamente producida. La segunda se centra en las conexiones entre proyectos de este mundo –las distintas modernidades y la concentración del poder– y las construcciones de cosmovisiones religiosas y de sensibilidades musicales.

² Utilizo el término racial en su acepción de una realidad estrictamente sociológica y en absoluto biológica, como propone Antonio Guimarães (2002).

Sensibilidad musical y cambios en la cultura política

Abordaré ahora la relación de la sensibilidad musical con su formación colectiva a partir de la sugerencia de Blacking de situar la práctica artística en un contexto cultural y social, tal como propone Geertz, pero examinando, en forma inversa, cómo encaja el contexto en la práctica artística. El punto de partida es el papel efectivo que juegan el conocimiento artístico y la práctica musical en la imaginación de nuevas realidades sociales, cuestión propuesta por Blacking (1995: 234) a partir de su análisis del sentido del canto de los Venda como forma de resistencia en la Sudáfrica del *apartheid*. Con este fin focalizaré un sistema musical emergente y algunos de sus símbolos, estilos y grupos (músicos y oyentes) más relevantes, intentando ver cómo la sociedad es insertada en la música. La cuestión que propongo examinar es en qué medida una nueva sensibilidad musical da lugar a determinados tipos de imágenes sobre la realidad social, y a qué transformaciones sociales conduce tal cambio.

El segundo cuadro de transformaciones de la sensibilidad contemporánea que quiero examinar brevemente es el del *hip-hop* en Brasil. El género emerge en las áreas crecientemente marginalizadas de las grandes ciudades de EE.UU. con la post-industrialización a fines de la década de 1970 (Ramsey 2003: 165). En la década de 1990, la realidad impuesta por las llamadas políticas de ajuste estructural en América Latina tiene graves consecuencias sociales, con una creciente marginalización social que agravó la ya crónica exclusión social de amplios sectores de población negra, según los estudios socioeconómicos de organismos brasileños (Guimarães 2002). En este contexto, la globalización del *hip-hop*, una forma musical de contestación surgida dentro de las fronteras internas sociales y raciales del centro imperial de poder, va a abrir una nueva imaginación y representación que circula abiertamente siguiendo los flujos asimétricos de la llamada globalización.

Una primera cuestión es observar que la 'rima' de la voz y el 'ritmo' o *groove* del conjunto de batería, bajo y demás sonidos electrónicos constituyen una totalidad en una trama de varias capas de sonido diferenciado, con un núcleo estructurante en el *bass'n'drum*. Ambas son características de la música africana y afroamericana, y pueden ser entendidas como modalidades de "participación discrepante" en el sentido sugerido por Charles Keil (1994). Primero, se trata del "ideal de sonido heterogéneo" que el compositor y estudioso afro-norteamericano Olly Wilson caracteriza como "el núcleo de las concepciones subyacentes que define las músicas africanas y afro-norteamericanas" y que se plasma de dos maneras paralelas (Wilson 1992: 329). Por un lado, en las cualidades resultantes del sonido producido cuando varios instrumentos tocan simultáneamente —es el caso de los varios planos tímbricos de la batería más el bajo eléctrico y el juego con la voz: por otro lado, en el amplio rango de timbres dentro de una sola línea, simulando la técnica vocal —por ejemplo en la línea de los platillos y de la caja en la batería

con el uso de sonidos apenas insinuados ('notas fantasmas' o *ghost notes* en el argot del jazz). Segundo, en cuanto a la caracterización de un "núcleo estructurante", se trata de un tipo de relación de oposición entre dos elementos musicales, tanto en términos de timbre contrastante como de contrametricidad, señalado en la música africana sub-sahariana tradicional por Simha Arom (1985: 434, 466, 500) y respecto a varios géneros musicales percusivos de las poblaciones negras en la América del Sur y el Caribe (Ferreira 2005). En este último caso se propuso, vinculando gramáticas musicales a la formación de sentidos colectivos, una "sensibilidad polirrítmica" en el llamado Atlántico Negro, expresada en formas particulares a cada región según una historia peculiar de formación colectiva de esa sensibilidad.

Sobre todo, en el caso del *hip-hop* el padrón cíclico y sonoro del *bass 'n' drum* (bajo y batería ya sea en vivo, sampleada o de máquina) y las vocalidades ríspidas del canto-declamación definen un específico estilo de expresión emocional. Pueden identificarse en este estilo la expresión de indignación, de denuncia social y de contestación al poder establecido —sea de las elites nacionales y raciales o de la policía— junto con una construcción positiva de identidad y de autoconciencia por parte de sectores urbanos marginalizados, revertiendo el signo negativo atribuido a esos sectores por la cultura dominante (Silva 2000). Como parte de esta expresión de denuncia y contestación, es muy frecuente el recurso al lenguaje cinematográfico y del videoclip en el sonido que incluye, diegéticamente,³ inserciones descriptivas: tiroteos, sirenas policiales, *zappings* en la TV, chillidos de neumáticos de autos acelerando o frenando, relojes despertadores y gallos cacareando en la madrugada.

El sonido y los patrones musicales globalizados del *hip-hop* son re-elaborados en formas locales en los mayores polos urbanos brasileiros de su producción: San Pablo, Río de Janeiro y el Distrito Federal. Inserciones y superposiciones sobre el *bass 'n' drum* del sonido del órgano y de los corales en el estilo del *gospel* son bastante frecuentes, por ejemplo, en el grupo Racionais MC's de San Pablo.⁴ Sin embargo, aunque la referencia musical al género *gospel* coincida con la sensibilidad musical de las iglesias evangélicas negras en los propios barrios marginalizados de referencia, no lo es así su superposición al *bass 'n' drum*, al estilo de expresión emocional y, sobre todo, al contenido de las letras.

Esta tensión entre sentidos musicales y religiosos se refleja en las propias tensiones vividas por los *rappers*, representadas, especialmente en el caso citado de los Racionais MC's, como una dicotomía a la que se enfrenta el propio sujeto. Esta dicotomía discurre entre las opciones de vida "ilícita" en términos del sistema

³ Diégesis es un concepto desarrollado por la narratología — estudios literarios, dramáticos y de cinematografía — que refiere a música y sonidos propios de la realidad de la narrativa o "mundo ficticio".

⁴ MC refiere al Maestro de Ceremonias, presentador o DJ (disk-jockey) centro de la animación de los eventos colectivos. Se trata de uno de los elementos constitutivos del *hip-hop*, siendo los otros el *rap*. Ritmo y Poesía, y los graffitis como signos de territorialización urbana.

dominante y el castigo divino: Dios y el Diablo entablando una lucha permanente en la conciencia del sujeto, quien vive en el mundo de las incertidumbres y no ve otra salida sino la de cuidar de sí mismo y de sus compañeros de lucha (Netto 2003). O bien, como en "Negro Drama", nombre de una pieza muy famosa, la dicotomía se establece en una contradicción de valores del propio artista entre, por un lado, la posibilidad de movilidad social ocasionada por el éxito comercial de su grupo musical y, por otro, la identidad marginalizada y anclada en una zona urbana que legitima su discurso como "auténtico" y asegura, en definitiva, su éxito comercial. En otros casos la referencia musical es al *soul*, evidente también en la *rapper* paulista Nega Gizza.⁵ Su propuesta, entretanto, se aleja de las dicotomías de los Racionais MC's para centrarse en una contestación feminista y crítica a la masculinidad exagerada y compensatoria de los jóvenes periféricos así como a las hipocresías del machismo del sistema dominante, incluyendo el de las instituciones religiosas.⁶

En el *hip-hop* del Distrito Federal aparecen además extensas inserciones de música europea "cult", como pasajes de *Carmina Burana* de Carl Orff, solos o mezclados con la declamación y el *bass'n'drum*, incluyendo el ruido de superficie del surco del disco de vinílico.⁷ Inclusive son insertadas músicas identificadas como memoria del grupo y de sus migraciones regionales en el Brasil, como es el caso del sonido del *berimbau* (monocorde percutido), instrumento central en la danza-lucha *capoeira*, proveniente del Estado de Bahía en la región del Nordeste. En grupos como Câmbio Negro no hay alusiones a las tensiones con la sensibilidad musical evangélica "anti-percusiva" ni con la posibilidad de movilidad y ascenso social; por el contrario hay manifiesta una opción por la afirmación de la identidad local y la "protesta" o denuncia social. Examinaré a este respecto las estrofas centrales del tema llamado "Ceilândia Revanche do Gueto" de Câmbio Negro,⁸ el grupo más conocido del DF a nivel nacional en este género en la última década.

El texto de esta letra denuncia la situación marginalizada de alrededor de quinientos mil habitantes de la zona urbana ("ciudad satelital") llamada Ceilândia, parte del mismo Distrito Federal, con alrededor de tres millones de habitantes, donde se encuentra el centro del poder político y del monopolio de las decisiones sobre la recaudación de impuestos de todo el país. La zona se formó con las fami-

⁵ Escuchar de Racionais MC's los CDs: *Sobrevivendo no Inferno*, sello Cosa Nostra RA001, São Paulo, 1998; *Nada Como um Dia Após o Outro Dia*, sello Zâmbia ZA-050, São Paulo, 2002.

⁶ Escuchar de Nega Gizza, por el estilo *soul* del sonido, los surcos 4, "A verdade que liberta"; 9, "Brilho perfeito"; 12, "Original"; por la denuncia política y social escuchar: 1, "Filme de terror", y por la contestación feminista, 5, "Prostituta". CD *Na humildade*, sello Zâmbia/Dum Dum Records ZA 043, São Paulo, 2002.

⁷ Escuchar de Câmbio Negro el surco 5, "A Profecia", del CD *Diário de um feto*, sello Discovery, Brasília DF, 1996.

⁸ Escuchar de Câmbio Negro el surco 3, "Ceilândia Revanche do Gueto", del CD *Diário de um feto*, sello Discovery, Brasília DF, 1996.

lias de los peones que construyeron la capital, Brasília, inmigrantes pobres provenientes de otras regiones del Brasil, especialmente del Nordeste. Fueron luego expulsados de la capital y reasentados en la periferia, en un operativo policial masivo llamado Campaña de Erradicación de Invasiones, CEI, que dio origen al nombre de esa zona por ironía. Vehiculado musicalmente por el sonido de “la rima y el ritmo” y socialmente por la circulación masiva de copias caseras del CD, el tema “Revancha del Gueto” informa públicamente, desde la perspectiva de la experiencia de “X”, nombre del sujeto que canta, el estado social crónicamente marginalizado de esa zona urbana, epítome de muchas otras del Brasil como las *favelas* de Río de Janeiro o la zona sur de San Pablo.

<i>Bass'n'Drum y Voz:</i>	
<p>Respeito todas as quebradas, becos e vielas (...) só que a CEI é diferente. Na nossa quebrada a parada é mais quente. Mais de 500 mil e pra eles somos lixo, lutando pra sobreviver tratados como bichos, escrotos, ratos de esgotos, vermes rastejantes, cobras, bichos peçonhentos, monstros repugnantes. Terra sem lei, nova Babel, casa do caralho, Cu do mundo, baixa da égua. E o berimbau fala alto:</p>	<p>Respeto a todos los barrios, callejuelas y corredores (...) sólo que la CEI es diferente. En nuestro barrio la “cosa” es más caliente. Más de 500 mil y para ellos somos basura, luchando para sobrevivir tratados como bichos, escrotos, ratas de cloacas, gusanos rastreros, rastreros, repugnantes. Tierra sin ley, nueva Babel, rancherío perdido, Culo del mundo, [sigue una expresión rural nordestina similar, literalmente “el bajo de la yegua”]. Pero el <i>berimbau</i> habla fuerte:</p>

<i>Berimbau solo y Voz:</i>	
<p>Sou da Ceilândia, eu sou mais eu Falo, faço e aconteço, Por essa terra tenho apreço Essa é minha quebrada, não pega nada. Câmbio negro ta na área Falando sem embaraço Se o bicho pega pro seu lado colega véi um abraço.</p>	<p>Soy de Ceilândia, soy más yo mismo Hablo, hago y acontezco, Por esta tierra tengo aprecio Este es mi barrio, nada exterior me afecta. Cambio negro está en el área Hablando sin más rodeos Si la mala suerte [la traición y la confusión, literalmente “el bicho”] va hacia tu lado 'ya fuiste' [literalmente “colega viejo te mando un abrazo” significa una despedida porque el sujeto está sentenciado]</p>

<i>Bass 'n' Drum y Voz:</i>	
<p>Agora sim: Com o passar dos tempos a periferia passa a ter voz Não que não houvesse no passado, só que nos B. Boys, éramos mais oprimidos que na atualidade. Seguindo em frente, Rap nacional é a revanche do gueto X diz a verdade. Na hora grande é a hora em que tudo acontece Mau ta solto na rua, a mortalidade cresce.</p>	<p>Ahora sí: Con el pasar de los tiempos la periferia pasa a tener voz No es que no la hubiese en el pasado, sólo que nosotros B. Boys, éramos más oprimidos que en el presente. Pasando al frente [en el ranking], el rap nacional es la revancha del guetto X [pronúnciese eks] dice la verdad. A la medianoche es la hora en que pasa de todo El mal está suelto en la calle, la mortalidad crece.</p>

Hay aquí en emergencia una sensibilidad musical nueva, implicando una nueva sonoridad musical, vocalidad (palabra) y discursividad (letra) por la cual es enunciable la subjetividad indignada y auto-afirmativa de los jóvenes provenientes de los intersticios de las fronteras internas (sociales y raciales) de las grandes ciudades. Pero, más allá de esta constatación, el caso permite, a mi juicio, apuntar heurísticamente dos importantes cuestiones que rebasan el marco interpretativista con su ideal de traducción cultural y que apuntan a otros marcos como los estudios en cultura y poder, y la economía política.

La primera cuestión es sugerir en qué medida este tipo de narrativa de los actores, siguiendo una propuesta de Daniel Mato (2002: 22), consiste en “una práctica intelectual de carácter analítico e interpretativo”. Se trata de una noción que pone de relieve prácticas situadas fuera de las fronteras trazadas por la academia y la escritura, comprendiendo movimientos de teatro alternativo y líderes de movimientos étnicos (Mato 2002: 34). Esta práctica no tiene como punto de partida una epistemología denotativa y territorial como la del poder establecido, sino una epistemología liminar y ordenadora como la señalada, en los estudios post-coloniales, por Walter Mignolo (2003: 52) para el caso del pensamiento emergente de activistas étnicos. En efecto, se denuncia el desorden social de *facto* desde la subjetividad del actor (la marginalización, la exclusión social, el abandono, el acoso policial), donde un deseo de verdad es precedido por la disconformidad y el deseo apremiante de cambios. Una sociología y una historiología liminares son expresadas así, no como realidades estructurales abstractas y denotativas, sino desde la afirmación de la identidad y a partir de la subjetividad, la experiencia de vida-en-el-mundo del sujeto que habla y performa en la escena musical.

La segunda cuestión refiere a la formación de una conciencia política e histórica del grupo para sí mismo –antes “nosotros los B. Boys éramos más oprimidos”– donde B. denota *Break* o *Beat* por la danza del *hip-hop*, pero también connota *Black* como identidad racializada. A mi modo de ver, los cambios en el sistema político

latinoamericano y en la tecnología permitieron una posibilidad de manifestar y de hacer circular musicalmente ideas disidentes en una medida en que no era posible anteriormente. Con el *hip-hop* los jóvenes brasileros marginalizados en las mega-concentraciones urbanas consiguen construir canales de comunicación alternativos a los dominantes para transmitir una expresión pública directa, politizada, de denuncia “pedagógica” de la situación social de la población negra (*pretos* y *pardos* según las categorías sociales nacionales). Afirman una identidad tanto racializada como espacializada (*favelas*, satelitales) y generacional, junto a valores como la solidaridad frente al infortunio (un “nosotros” frente al “ellos” que los ve deshumanizadamente). Considero que esta visión emergente de mundo constituye hoy una fuerza de abajo hacia arriba en la democratización de la esfera pública, al pluralizar las voces y colocar en circulación interpretaciones disidentes de la realidad. Se trata de un espacio público construido por un movimiento social y cultural de carácter difuso, en donde se afirman identidades, demandas y necesidades subalternas a través de redes de comunicación alternativas (copias en casete en los 90, copias caseras de CDs y acceso a redes de intercambio de internet en los 2000), conformando comunidades locales y virtuales.

Sugiero que para comprender este proceso social de emergencia se vuelve necesario conceptualizar aquí en términos de modalidades de poder y de contextos sociales más amplios, donde la traducción cultural es sólo el primer paso. A este respecto, entiendo importante introducir brevemente la crítica de Eric Wolf (2001: 314) tanto a la evolución de la producción de Geertz hacia el culturalismo, como al estructuralismo de Lévi-Strauss con su énfasis en la arbitrariedad del signo y del bricolaje. Propone en cambio este autor una antropología que “no se contente meramente con traducir, interpretar o jugar con el caleidoscopio de fragmentos culturales sino que intente explicaciones para los fenómenos culturales” (Wolf 2001: 397). Desde esta perspectiva, la cosmovisión que presentan los *rappers* en cuestión se presenta en oposición al autoritarismo del monopolio de la interpretación del mundo, la constitución de hegemonía por los dispositivos de los sectores poderosos de la sociedad: los medios masivos controlados por redes de grupos e intereses de poder establecido. Tal hegemonía se basa en la naturalización de la creencia en la inexistencia de luchas y de conflictos sociales, neutralizados en general, como parte de la dinámica de la globalización, con la criminalización de individuos atomizados.⁹

Fundamentalmente, propongo que la cultura emergente estaría dando forma y voz a nuevas representaciones e imágenes de la sociedad, que hacen explícito el

⁹ Este último aspecto es común a las grandes ciudades en la post-modernidad donde el proceso de la dinámica global conduce a una estructura social en la que la exclusión no constituye ya apenas un “ejército de reserva” sino que este último es un simple excedente descartable o “basura social”, generado por el propio sistema, como ha sugerido el sociólogo peruano Aníbal Quijano. Esta situación no es nueva en América Latina para la población negra e indígena, excluida y marginalizada socialmente desde fines del siglo XIX frente a la inmigración europea blanca alentada por las elites criollas. La novedad ahora, como señala Edgardo Manero (2004: 13), es que “la lucha de clases se expresa en una arquitectura de seguridad donde los barrios privados y los mecanismos cada vez más sofisticados son su prueba más tangible”.

conflicto social y las contradicciones subyacentes. Implican, por su vez, en términos geertzianos, la formación de una nueva sensibilidad política entre esos jóvenes que producen y consumen ese género, y, en términos del análisis de cultura y poder, una formación de política cultural disidente. Esto es, se establece una “guerra de interpretaciones” (Slater 2000) acerca del mundo real, entre los actores de esos movimientos sociales difusos y capilares por donde circulan nuevas interpretaciones de mundo y los dispositivos de los sectores dominantes, especialmente los medios masivos en un contexto de Estados debilitados.

Sobre todo, en esa guerra de interpretaciones, la música no es un aditamento estético sino que constituye un elemento central, en tanto práctica social, en la construcción de identidades y, en alguna medida, de un contra-poder. Su textura sonora —una vocalidad peculiar y el ostinato del *bass 'n' drum*— y su *performance* constituyen prácticas sociales en el sentido en que actores reales en el mundo real resisten o se acomodan al sistema dominante. Esto es, desde una teoría de la práctica (Ortner 1995), identidades, visiones de mundo y músicas son prácticas sociales entrelazadas donde los actores tanto pueden producir o “reproducir” la misma realidad social, como pueden producir algo diferente, especialmente a través de la *performance*, como sugiere Conquergood (1992). Así, no todo es confrontación y denuncia en los *rappers* sino que también hay reproducción del discurso dominante. Por último, los dramas sociales que confrontan muchos de los actores, entre la movilidad social y la autenticidad de la identidad, entre la denuncia social y la afirmación de salidas individuales “ilícitas”, muestran en qué medida un núcleo de la cultura dominante —que tiene por centro al individuo, tanto en su éxito como en su criminalización— es fuertemente hegemónico. Es decir, los valores centrados en el individuo no son siempre contestados con interpretaciones alternativas que muestren realidades colectivas y propongan la organización de fuerzas sociales como lo hace, por ejemplo, el discurso de algunos de los movimientos sociales negros organizados.

Consideraciones finales

De lo expuesto en este trabajo quiero señalar el potencial de contribución de la perspectiva interpretativa, centrada en la noción de sensibilidad, para una comprensión de la música como sistema cultural, así como sus limitaciones al colocarla en una malla más amplia de relaciones sociales. Como sugerí en el caso del momento religioso actual en Brasil, la formación de sensibilidad musical (en tanto construcción colectiva) está marcada por el choque de cosmovisiones y, ya que la relación es circular, la construcción de cosmovisiones (comprendiendo el lugar y sentido que tiene la música) surge de la colisión de distintas sensibilidades religiosas y musicales. Inversamente, una previa sensibilidad musical y cultura política de resistencia de los sectores socialmente marginalizados y racializados se ve

transformada en una emergente sensibilidad musical y cultura política de denuncia y afirmación de identidad.

Metodológicamente, las limitaciones de la perspectiva interpretativista surgieron al recurrir a la inversión de ver el contexto insertado en la práctica musical, siguiendo la propuesta de Blacking, lo cual permitió introducir la cuestión del poder y traspasar la perspectiva interpretativa, evitando, en alguna medida, sus tendencias más textualistas. Intenté mostrar en qué medida el movimiento social negro, organizado respecto al Candomblé, así como el movimiento más difuso del *hip-hop* en zonas urbanas marginalizadas, a la vez que construyen identidades proponen y demandan la concreción de la promesa de una modernidad a la que conciben, en un nuevo orden social, como culturalmente diversa y socialmente igualitaria. En los casos examinados se hallan en juego visiones antagónicas de la modernidad que respectivamente niegan o reivindican la agencia histórica del sujeto: la fijación monocultural o la apertura plural, la ahistoricidad jerárquica y conservadora o el inconformismo y el anhelo igualitario. La inversión operada, examinando la inserción del contexto en la música, junto a consideraciones en torno a la teoría de la práctica y de la *performance* permitió, sobre todo, superar una lectura de estos fenómenos que los entiende como meras construcciones post-modernistas de identidad en espacios de textualidad exentos de las asimetrías de poder y de las luchas sociales.

Bibliografía citada

Blacking, John

1995 Music, Culture, and Experience. En: *Music, Culture and Experience*, 223-242. Chicago, London: The University of Chicago Press.

Carvalho, José Jorge de

1999 Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia* 266. Brasília: DAN/UnB.

Conquergood, Dwight

1992 Ethnography, Rhetoric, and Performance. *Quarterly Journal of Speech* 78: 80-93.

Ferreira, Luis

2005 Conectando estructuras musicales con significados culturales: un estudio sobre sistemas de tamboreo en el "Atlántico Negro". En: *VI Congreso de la Rama Latinoamericana – Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL*. Buenos Aires. Anales disponibles en: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/actasbaires.html>

Geertz, Clifford

- 1998 [1976] A arte como sistema cultural. En: *O Saber Local – Novos ensaios em antropologia interpretativa*, 142-181. Petrópolis: Vozes.

Guimarães, Antonio S. A.

- 2002 Raça e pobreza no Brasil. En: *Classes, Raças e Democracia*, 47-78. São Paulo: Editora 34.

Keil, Charles

- 1994 Participatory Discrepancies and the Power of Music. En: *Music Grooves*. 96-108. Charles Keil y Steven Feld eds. Chicago: The University of Chicago Press.

Manero, Edgardo

- 2004 Suscinte introduction aux transformations stratégiques de l'après-guerre froide. L'Amérique Latine dans le désordre global. *L'Ordinaire Latino-Américain*, Université de Toulouse – Le Mirail, (195): 5-24.

Mato, Daniel

- 2002 Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. En: *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. 41-45. Daniel Mato ed. Caracas: CLACSO / CEAP / FACES / UCV.

Mattos, Ataíde de

- 2005 *Estudos de violoncelo relacionados à prática de música sacra evangélica*. Trabajo de investigación para el curso Etnografía de Práticas Musicais Regionais, del Programa de Pós-Graduación en Música de la Universidad de Brasilia (PPGMúsica/IdA/UnB).

Mignolo, Walter D.

- 2003 Introdução. *Histórias Locais / Projetos Globais – Colonialidade, Saberes subalternos e Pensamento Liminar*, 48-67. Belo Horizonte: UFMG

Netto, José Apóstolo

- 2003 Dos Racionais aos Emocionais Emecis: um olhar marginal da relação música, favela e dinheiro. *Revista Espaço Acadêmico* 27.

Ortner, Sherry

- 1995 Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. *Comparative Studies in Society and History* 37(1): 177-78.

Plaideau, Charlotte

- 2005 Identidad negra y guerra religiosa. En: *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR: Identidad, fragmentación y diversidad*. VI Reunión de Antropología del Mercosur (RAM), Grupo de Trabajo 15 "(Re)Construyendo identidades y culturas negras en el Mercosur" Montevideo. 16-18 de noviembre. Anales CD-ROM.

- Ramsey, Guthrie P., Jr.
 2003 *Race Music – Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Rice, Timothy
 2001 [1987] Hacia la remodelación de la etnomusicología. En: *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, 155-78. Francisco Cruces et al. eds. Madrid: Trotta.
- Silva, Carlos Gomes da
 2000 Juventude negra e música: a construção da identidade no rap paulistano. En: *XXII Reunião Brasileira de Antropologia*. XXII Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), Fórum de Pesquisa 27 “Juventude, Unidade e Diversidade”, Brasília, 16 a 19 de julho. Anales CD-ROM
- Slater, David
 2000 Repensando as Espacialidades dos Movimentos Sociais. En: *Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos*, 503-34. Sonia E. Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar eds. Belo Horizonte: EUFMG
- Wilson, Olly
 1992 The heterogeneous sound ideal in African-American music. En: *New perspectives on music: Essays in honor of Eileen Southern, Detroit Monographs in Musicology / Studies in Music* 11, 327-38. Josephine Wright y Samuel A. Floyd eds. Warren (MI): Harmonie Park.
- Wolf, Eric R.
 2001 *Pathways of Power: Building an Anthropology of the Modern World*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.