

“Asómate por debajo de la pista”: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular

Por: Rubén López Cano

Escola Superior de Música de Catalunya

Profesor de tiempo completo

E-mail: lopezcano@yahoo.com

Resumen:

La pertenencia de un objeto musical a uno o varios géneros no es una cualidad intrínseca que dependa exclusivamente de sus rasgos internos. Se trata más bien de una operación de significación que realiza un sujeto o colectivo a partir de procesos de categorización cognitiva. Los géneros musicales son categorías abiertas, flexibles y borrosas que requieren ser repostuladas continuamente. El caso de la timba cubana nos da un ejemplo de cómo la constitución en género de un tipo de música depende de diversos procesos cognitivos detonados por los intereses, objetivos o intenciones de los agentes sociales que los construyen. Mientras los músicos y promotores cambian de denominación verbal la timba según circunstancias específicas, el oyente común prioriza procesos tácitos en la atribución de género. Estos procesos descansan en *affordances* musicales: las posibilidades de acción e interacción corporal que ofrece la música a sus usuarios.

Palabras claves: género musical/ categorización cognitiva por prototipos/ *affordances* musicales.

Abstract:

A musical object belongs to one or more musical genres not only because of its internal qualities or acoustical traces. To insert the music into a genre is an operation of musical signification. This is developed by an individual or collective, from different cognitive categorization processes. Musical genres are fuzzy categories, open and flexible. Cuban timba is an excellent example to see how a musical genre construction depends of cognitive processes triggered by interest, goals and intentions of the social agents that postulates it. Whereas musicians and managers change the verbal denomination of the timba according specific interests and circumstances, common listeners prefer tacit processes when they insert music into a genre. Most part of common listener

categorization routines rest upon musical *affordances*: the stock of possibilities of action and body interaction music offers to its users.

Key words: musical genre/ prototypical cognitive categorization/ musical *affordances*.

1. Introducción

La timba es uno de los géneros recientes de música popular bailable más importante de Cuba. Su aparición se remonta a los primeros años noventa y durante esa década vivió sus mejores éxitos. El contundente arribo del reguetón a principios de la primera década del siglo XXI, no ha desplazado del todo su influencia y poder de convocatoria en un público amplio. La timba posee una serie de características estilísticas propias que la diferencian de otras músicas bailables de origen caribeño, incluyendo la Salsa. Se puede afirmar que cuenta con un público específico dentro y fuera de la isla, al que transmite una moda, look y modos de conducta específicos. Más aún, la timba ha sido capaz de construir entre los jóvenes cubanos que participan de ella, un sentido particular de identidad sumamente distinto al que promueven otras músicas populares cubanas. De hecho, la timba ha sabido responder, de manera muy particular, a las necesidades de construcción simbólica de las generaciones más afectadas por la grave crisis económica que padece Cuba desde el desmoronamiento del campo socialista durante los años noventa (López Cano, 2004c, 2004d y 2005b; Perna, 2003 y Sánchez Fuarros, 2000 y 2005). Como ha sido señalado por varios estudiosos, la timba ha constituido una suerte de reducto cultural, por medio del cual un sector de población se refugia, resiste o afronta los embates de los discursos hegemónicos (Perna 2005, López Cano, en prensa).

Pese a todo ello, el nombre “timba” con la cual el medio académico suele designar esta música, no es compartido en todo momento por los practicantes de este género. Con mucha frecuencia, músicos, productores, críticos y público en general, se refieren a ella con nombres diferentes como Timba, Salsa Cubana, Hipersalsa, Música Popular Bailable Cubana, Rumba o Guaracha posmoderna, Salsa Pop, etc. Es muy significativo que una parte del público que sigue a las bandas y cantantes, que asiste a los bailes, que sabe moverse solventemente al compás de las prescripciones kinéticas del género y que evidentemente sabe discriminar este tipo de música de otras músicas bailables, no identifica este género como “timba”. Más aún, en ocasiones, la palabra

“timba” parece no decirles nada en absoluto. Por otro lado, en conversaciones con algunos músicos que han formado parte de agrupaciones timberas, no me ha sido posible establecer claramente a qué denominan exactamente “timba”: no es fácil saber qué tipos de músicas, agrupaciones y/o cantantes incluirían dentro de la categoría y que otros dejarían fuera. Más allá de cuestiones nominativas, el problema parece residir en que la “timba” o como quiera llamarse a esta música, pertenece a una categoría musical sumamente flexible que se rearticula de manera constante de acuerdo a situaciones específicas.

En este trabajo usaré el caso complejo de la timba para estudiar de nuevo el complejo problema de la construcción de géneros musicales y de los procesos que los sustentan. Un objetivo importante del presente texto es tratar de dilucidar la naturaleza de los géneros musicales, los roles que tiene este proceso musical dentro de las comunidades o escenas musicales y, sobre todo, pretendo establecer una hipótesis que explique solventemente cuál es su régimen de existencia. En otras palabras, intentaré responder a la siguiente pregunta: ¿la pertenencia a un género musical es una cualidad intrínseca a una pieza musical o se trata de una operación social que tiene que ver más con los usos que hacemos de ella que con sus propiedades acústico-musicales?

2. El género según Fabbri

Una de las teorías sobre el género musical más influyentes en los estudios de música popular urbana es la propuesta por Franco Fabbri (1981 y 2002). Según Fabbri, “el género musical es un conjunto de hechos musicales reales o posibles, cuyo desarrollo está gobernado por un conjunto definido de *normas socialmente aceptadas*” (el énfasis es mío) (Fabbri, 2002: 52). Las normas a las que se refiere Fabbri pueden ser de varios tipos: Normas de tipo técnico-formal; Normas de tipo semiótico: narración, mundos posibles, distribución y uso del espacio, etc.; Normas de conducta; Normas de tipo social; Normas ideológicas y Normas económicas y jurídicas. Por otro lado, concluye Fabbri, si un género es un “conjunto”, entonces su funcionamiento está regulado por todas las operaciones previstas en la teoría de conjuntos. Así las cosas, es posible hablar de subgéneros del mismo modo que se habla de subconjuntos al tiempo que si un “hecho musical” se encuentra en la intersección de dos o más géneros, entonces este “hecho” pertenecerá simultáneamente a todos esos géneros (Fabbri, 2002: 52).

La teoría de Fabbri ha demostrado con creces su eficacia tanto en su poder explicativo teórico así como por su aplicabilidad al estudio de casos específicos. Sin embargo, es posible que algunos aspectos de esta teoría puedan ser reconsiderados a la luz de nuevas teorías y aproximaciones. Particularmente me gustaría referirme en este trabajo a la confianza que depositamos en la teoría de conjuntos para comprender el funcionamiento de los géneros musicales así como en la necesidad de comenzar a problematizar conceptos muy arraigados tanto en la musicología como en la semiótica como *norma y sociedad*.¹

2.1. De la noción de norma a la de constricción

En diferentes áreas de estudios sociales y de comunicación, se da por sentado que los procesos sociales se fundamentan en una serie de *leyes, reglas o normas* explícitas o implícitas que la propia sociedad se da así misma. Las diferentes semióticas aplicadas de origen estructuralista asumieron este postulado y confeccionaron el concepto de código para darle cuerpo teórico a esta noción. Más de cuarenta años de estudios estructuralistas nos han enseñado cuán complicado es llegar a especificar claramente estas reglas de código. Tan pronto el teórico especifica una de estas normas, aparece una excepción que lejos de confirmarla, pone en entredicho el entramado teórico. Para superar esta dificultad, se pensó que existían una serie de normas de segundo grado que aplican excepciones a las normas de primer nivel. Pero resulta en extremo complejo explicitar las reglas de primer y segundo grado toda vez que los criterios de aplicación dependen de factores que no yacen en las reglas mismas. Por otro lado, es muy relevante que si bien la teoría de los códigos más elaborada fue propuesta por Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general* de 1975 (Eco 1977), la crítica más profunda a este concepto la realiza el mismo Eco en su *Semiótica y Filosofía del lenguaje* de 1984 (Eco 1990). ¿Por qué debemos seguir usando instrumentos teóricos que sus propios creadores consideran limitados?

Sin embargo, nuestra intuición nos dice que es evidente que la sociedad se regula así misma de algún modo a partir de cierta organización que no es arbitraria. El problema es que el concepto de norma, regla o código, no logra aprender la complejidad de ese pacto social. Es como si la sociedad negociara, rearticulara, rebasara, alterara y volviera a establecer “reglas del juego” todo el tiempo de manera continua. Una alternativa para conceptualizar este proceso puede ser un término introducido por las ciencias cognitivas: la *constricción*. Una constricción es un límite, una frontera. Si no es

posible definir claramente la norma que rige un pacto, quizá sea más viable delimitar el espacio dentro del cual el acuerdo se mueve. La noción de constrictión no excluye la de hábito, regularidad o tendencia. Sin embargo, en su interior se asume la complejidad de los procesos y la imposibilidad de reducirlos a elencos de reglas explicitables.

El complemento del concepto de constrictión es el de *competencia*. Si la constrictión limita al tiempo que orienta un proceso musical, las competencias musicales son la fuerza motora que decide limitarse o reajustar las fronteras de la constrictión. ¿Cómo son las constrictiones de un género musical? ¿cómo se constriñe socialmente la emergencia, uso, desarrollo y desaparición de un género musical?

2.2. De lo social como abstracción estática a lo social como dinámica conflictiva

El segundo aspecto interesante es la reconsideración del concepto de *sociedad*. Si como afirma Fabbri el género musical es un conjunto cuyo desarrollo está gobernado por un conjunto definido de *normas socialmente* aceptadas. ¿Quién es la sociedad a la que se refiere y como logra consensuar sus normas internas? Más aún: ¿Qué es la sociedad? ¿Una realidad tangible directamente observable, una media estadística inferible a partir de encuestas, o una serie de normas codificadas que nos regulan pese a que algunos no las sigan?

Si analizamos en términos metateóricos, no es difícil constatar que la noción de “sociedad” es una abstracción metodológica epistemológicamente simétrica a otras nociones abstractas como la de “texto” con la que trabaja la semiótica clásica o la de “mente” que sirve de base a las ciencias cognitivas. Efectivamente, se trata de “modelos” epistémicos que simulan algunas propiedades del objeto de estudio permitiéndonos acceder a él pero a condición de disminuir en aspectos importantes su complejidad (Bunge, 1984). La sociedad entendida como un todo coherente y autoregulado no existe como tal sino en el terreno del discurso teórico. Digamos entonces que “lo social” es un espacio de encuentro y desencuentro, de acuerdos y desacuerdos, conflicto y negociación, de imposición y resistencia, donde las “normas” no aparecen siempre claras, donde cada uno de sus miembros no necesariamente las cumplen, y donde la opinión o acciones de cada uno de sus componentes no necesariamente vale igual.

Existen varios agentes sociales que intervienen en la construcción social del género musical. Entre ellos se cuentan instituciones, personajes de autoridad (músicos, musicólogos, presentadores de radio, celebridades, conoedores, etc.), industria,

consumidores, gente común y corriente, etc. Cada uno de estos agentes posee competencias, objetivos e intereses propios. La postulación de género lleva consigo la marca del interés de quien lo postula. Es muy común que los intereses de los diversos agentes entren en conflicto. Más que un conjunto de normas, quizá detrás de la constitución de un género hay diferentes procesos de negociación e imposición, de acuerdos y de desacuerdos, de poder y resistencia.

Lo que a los teóricos musicales nos toca describir entonces, no es las reglas que subyacen en el acuerdo social, sino las dinámicas de negociación y conflicto que se generan entre éstas, así como los modos en que los diversos agentes que intervienen en el proceso, constriñen este espacio de acción.

2.3. De la teoría de conjuntos a las teorías cognitivas

Una vez revisado el estatuto de sociedad y de norma, nos queda reconsiderar la confianza en la teoría de conjuntos. En otro artículo he propuesto cómo la construcción de géneros musicales está estrechamente vinculado con el proceso cognitivo conocido como *categorización*. Se denomina categorización a los procesos por medio de los cuales "el sistema cognitivo reduce la complejidad y variabilidad del universo a una estructura de conceptos limitada, que permite categorizar como equivalentes amplios conjuntos de objetos o eventos particulares" (Vega, 1984: 317). Desde esta perspectiva un *género musical* es "una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva" (López Cano, 2004b). Un género es una *clase* que incluye "muestras, ejemplos o piezas musicales específicas" así como eventos o experiencias musicales de consumo musical; conductas corporales o sociales producidas en torno a la música, procesos subjetivos, relaciones interpersonales o participaciones colectivas; modos de vestir o el *look* general, etc. y todos los elementos que distinguen las prácticas sociales y musicales en torno a un género o tipo de música. En el ámbito de la música popular urbana, un género está estrechamente vinculado a la *escena* que lo practica.²

Existen varias teorías cognitivas sobre la categorización. Las conocidas como *teorías clásicas* sostienen que "una clase o categoría prescribe un número *n* de rasgos necesarios y/o suficientes que un individuo debe poseer para que sea considerado como miembro de ella". Se trata de una concepción "racionalista" propia de un taxonomismo dieciochesco. A este tipo de pensamiento se adscribiría el uso de la teoría de conjuntos. En efecto, la mayoría de más las teorías musicológicas hegemónicas que abordan el

problema de los géneros musicales tienden a aceptar este fundamente manera intuitiva e inconsciente. De las muchas teorías alternativas a las teorías clásicas, una especialmente productiva es la teoría de *prototipos*.³

Según ésta, cada clase, categoría o concepto, posee un miembro privilegiado que la representa mejor que otros y que funciona como "vara de medida" (o prototipo) para elegir a los otros miembros. La teoría de prototipos sostiene que el criterio de inclusión a la categoría, en lugar de una lista de rasgos o atributos que todos los miembros deben cumplir, depende de que algún rasgo del prototipo presente determinadas similitudes con algún rasgo de cada uno de los miembros de la clase. Lo interesante de esta aproximación es que el elemento que vincula el prototipo con un miembro *X*, no necesariamente es el mismo que lo vincula con otro miembro *Y*. Los miembros *X* e *Y* pueden ser incompatibles entre ellos. Para pertenecer a la misma clase, basta con que cada uno de los miembros de la misma posea un "parecido de familia" (Wittgenstein, 1988) con el prototipo, pero no necesariamente debe haber parecido aparente entre los otros miembros. En ocasiones, el "parecido de familia" que priva entre el prototipo y los otros miembros de la categoría se puede detectar de manera sumamente precisa o exacta: cuando uno o más rasgos del prototipo y otro miembro de la clase coinciden plenamente. Sin embargo, en algunos casos, es sumamente complejo determinar el fundamento de este parecido. El establecimiento de "parecidos de familia" responde a complejas operaciones semiótico-cognitivas del sujeto cuyo resultado son muy difíciles de transmitir intersubjetivamente.⁴ Estas operaciones cognitivas se traducen en las *constricciones estilísticas* que operan en los procesos de producción y recepción del propio género. Aquí el estilo musical es entendido como una *competencia cognitiva* específica (Hatten, 1994 y López Cano, 2002).

Según esta teoría, un género musical se construye en torno a un prototipo, es decir, al ejemplar (pieza, canción) que representa mejor que otros al propio género. Las otras piezas que pertenecen al género son aquellas que establecen parecidos de familia con él. Una de las ventajas de esta aproximación es que es capaz de explicar mejor no el modo en que los musicólogos postulan y construyen géneros musicales a partir de consideraciones teóricas construidas con criterios "científicos", sino cómo la gente común conceptualiza personal y socialmente la música que oye. Ahora bien ¿cómo y quién elige el prototipo para la construcción de cada género? ¿Está la elección del prototipo sujeta a normas socialmente aceptadas como pretende la definición de género

de Fabbri o responde a otro tipo de criterios? Y una vez determinado un prototipo, ¿Cómo se inscribe una ocurrencia en un género? Cuándo se puede decir que ya existe un consenso social como para afirmar que tal pieza pertenece a tal género o simplemente para afirmar que un género existe.

Consideremos el tema “La, la, la” grabado por José Curbelo y su Orquesta en Nueva York entre 1952 y 1953.⁵ El tema fue clasificado por la casa discográfica original como “mambo” y es que en la era del mambo casi toda la músicaailable caribeña que se distribuía en Nueva York recibía este nombre. Supongamos que no conocemos la fecha de grabación. Un oyente conocedor de la música latina que se hacía en Nueva York hacia 1948 seguramente lo clasificaría como “rumba” porque antes de la era del mambo, casi toda la músicaailable caribeña que se distribuía en Nueva York recibía ese nombre. Sin embargo, es muy probable que un oyente de la Habana, en el mismo año, lo identificaría como “guaracha”, el géneroailable hegemónico en la época y que posee características sumamente flexibles. Alrededor de 1950, el oyente neoyorkino lo identificaría sin ninguna duda como “mambo” (que de hecho es la clasificación de “fábrica”) mientras que el oyente habanero lo identificaría quizá como mambo, quizá como guaracha. Si se escuchara entorno a 1975, seguramente el oyente de Nueva York lo identificaría como “salsa” (y en verdad es sorprendente cómo este ejemplo de los cincuenta se parece a la salsa neoyorquina que produjo Fania en los setenta), mientras el habanero (que belicosamente negaría el término salsa) lo llamaría “son”, quizá “guaguancó” o simplemente “música popularailable”. Alrededor de 1990, tanto el neoyorquino como el habanero lo llamarían simplemente “salsa”.

Más allá de las definiciones de género “científicas” que tratamos de imponer los musicólogos, un mismo objeto musical puede ser adscrito a diferentes géneros por la competencia musical común. Para el oyente, las estructuras inmanentes a las que los musicólogos nos empeñamos reducir la música carecen de la importancia que nosotros le damos. Para el oyente es mucho más importante el significado que le da a la música. Ese significado yace disperso entre el objeto musical mismo, los usos que de él hace el oyente común, la red de interpretantes semióticos⁶ que teje entorno a él (interpretantes lógicos, kinéticos o emotivos) y que sostienen los procesos de percepción-comprensión, así como el contexto, conocimiento, objetivos y actividades que posee y realiza en cada momento que escucha la música.

3. Género y significación

Desde la postura antiesencialista que defiende, la pertenencia a un género no es un rasgo distintivo-inherente a una pieza musical. No es algo que porta la música consigo. Más bien es el resultado de operaciones de significación. No es difícil constatar que toda postulación-construcción de géneros musicales no sólo es un acto social, sino que siempre se inserta en *actos de habla*, *actos de comunicación* o *actos de significado*. La postulación de género se contextualiza en actos de comunicación más amplios y adquiere sentido gracias a matices verbales y no verbales. El contenido del “género” no es autónomo. Eso no quiere decir que la música no promueva la creación de categorías cognitivas independientes de la lengua verbal (Zbikowski, 2002). De hecho, investigaciones recientes nos han enseñado el modo en que la cognición musical nos permite articular una organización mental particular, muy diferente a otras actividades y que ese tipo de organización luego es usada para coadyuvar otros procesos mentales. Lo que quiero subrayar es que la movilidad de géneros y la flexibilidad de categorización de una pieza, se debe a que las categorías tácitas tienen que negociar con procesos de comunicación y significación social que están detrás de los géneros.

Un género musical no solamente es un “conjunto de hechos musicales gobernados por normas sociales”, sino el resultado de operaciones de significación y negociación intersubjetiva y contextual. Si bien son acuerdos sociales, no parecen que éstos se desarrollen por medio de normas establecidas de una vez y por todas, sino que responden a procesos actuales de coordinación y consenso.

3.1. Género, significado y rasgos formales

Es interesante constatar que la emergencia de un nuevo género (soportado por categorizaciones específicas) no es directamente proporcional al desarrollo, variabilidad, transformación, adición o sustracción de rasgos formales. La articulación de género es sobretodo una cuestión de significación. Por ejemplo, hay géneros que han resistido el impacto de múltiples transformaciones y desarrollos formales profundos sin dar lugar necesariamente a nuevos géneros. Ese es el caso del Rock, el Jazz, el Flamenco, la Guaracha, el *Rhythm and Blues*, el Bolero, etc. Las consecutivas transformaciones de estos géneros han dado lugar a múltiples subgéneros, es verdad, pero no necesariamente nuevos géneros.

Por otro lado, existen géneros musicales que han emergido pese a poseer sólo un mínimo de transformaciones estructurales con respecto a géneros anteriores. En estos casos, la constitución de un nuevo género se fundamenta directamente en procesos de apropiación y resignificación potentes. Es el caso del mambo, o la salsa. En términos de estructuras musicales, esos géneros ya existían antes de que se les reconociera como géneros autónomos. Por ejemplo, la “salsa” es un modo de “son cubano” o “rumba” con arreglos jaezados. Sin embargo, la noción de “salsa” ha soportado significaciones que las categorías “son cubano” o “rumba” no es capaz de sostener. Para la comunidad latina de Nueva York que se apropió de diferentes géneros de músicaailable cubana desde la década de los cuarenta, la salsa es también un elemento de identidad cultural y de resistencia simbólica frente a la cultura dominante. Las manifestaciones de resistencia cultural emblematizadas con gestos como el de *latin power* (ver **Figura 1**), realizadas durante las presentaciones de salsa, es una muestra de cómo pese a poseer estructuras musicales similares, el son y salsa significan cosas distintas para sus usuarios. Sobre estas significaciones descansa la postulación de género.



Figura 1. Un espectador realiza el gesto de *latin power* durante una presentación de Ismael Miranda y la Larry Harlow Orchestra en el Barrio latino de Nueva York (ca. 1971)
(fotograma del Filme *Our Latin thing*)

Si no tenemos en cuenta que el género es sobre todo una construcción social de significación, entonces la postulación de géneros se limita a un ejercicio clásico de taxonomía. La gran mayoría de los discursos musicológicos que consideran exclusivamente aspectos estructurales-formales en sus estudios de los géneros musicales no logran ir más allá de las taxonomías: éstas son organizadas, jerarquizadas y dan acceso a un modo de comprensión útil, ordenado y eficaz. Sin embargo, no nos dicen nada sobre cómo funciona la música dentro de la sociedad, ni nos puede dar ninguna

comprensión de cómo estas categorizaciones sociales colaboran en la construcción de las realidades sociales que la música coadyuva a generar (Martí, 2000).

4. Selección de prototipo

La postulación de códigos es producto de las relaciones significativas de lo que “hacen” cognitivamente los agentes sociales. Cada comunidad puede seleccionar prototipos distintos dependiendo de la actividad que esté realizando. Entre las actividades y colectivos que postulan géneros musicales se encuentra el discurso de los músicos, el discurso de los teóricos, las prácticas del público, las prácticas de los promotores y distribuidores, etc. Cada agente y cada actividad determinan ciertos objetivos para la postulación de géneros. De este modo, cada colectivo y cada actividad detonan mecanismos cognitivos distintos. La circunstancia en la que se produce el proceso de categorización determina:

1. el prototipo elegido como “mejor ejemplo” para representar la clase. Dependiendo del colectivo y de la circunstancia de significación, el prototipo elegido puede variar considerablemente.

2. el tipo de vínculo que priva entre el prototipo y los otros miembros de la clase.

Esas selecciones operan a varios niveles simultáneamente:

- 2.1. en el rasgo donde se busca la semejanza, o

- 2.2. en el tipo de operaciones cognitivas que sustenta el proceso de similitud.

Al insertarse en una dinámica de actos de significado, existen procesos de postulación de géneros donde más de un ejemplo u ocurrencia se disputa el sitio del prototipo. A veces negocian, otras pelean. En otras ocasiones aparecen intermitentemente dos prototipos generando su propia red de relaciones de centro y periferia con respecto al prototipo. Este caso es característico de los procesos teóricos donde la postulación de géneros pretende una comprehensividad, amplitud, y generalización sumamente amplios.

Es curioso notar los tipos de ajustes que se originan durante los procesos de verbalización. Los problemas para determinar un género se incrementan durante el ejercicio teórico verbal. En cambio, en el ámbito tácito y quizá inconsciente de la experiencia musical, esta intermitencia y complejidad se asume sin mayores dificultades. En este sentido la experiencia musical ofrece niveles de mayor coherencia

y regularidad. La generación, aceptación y negociación de los parecidos de familia depende de la similitud de las competencias musicales y de la capacidad de intercambio intersubjetivo de quienes participan del acto de significación.

5. La lucha de los géneros y el decreto musicológico

En no pocas ocasiones las diferentes construcciones genéricas entran en conflicto. Cada colectivo quiere imponer su categorización genérica. En este sentido, el discurso del teórico no tiene ni más autoridad, ni es más legítimo ni más “objetivo” que el del resto de agentes; simplemente responde a intereses de conocimiento específicos. Hay ejemplos en que los usos sociales populares han prevalecido sobre los discursos “autorizados” a la hora de definir géneros: es el caso del concepto de “salsa” en Cuba. En un principio fue rechazado por los especialistas que argumentando su origen, afirmaban que debía llamársele son cubano. Pero la gente común le siguió llamando salsa de tal suerte que ese nombre, es aceptado en la actualidad en términos generales (Acosta, 1997).

La postulación de géneros depende también de la perspectiva, del punto de vista y universo de quien los postula: Los investigadores cubanos, por ejemplo, señalan con frecuencia las relaciones de la timba con otros géneros de la MPB cubana. En ocasiones mencionan posibles antecedentes en el mambo (Acosta, 1998 y 2004) o las influencias que ha ejercido en ella el jazz (entendido como un género legítimamente cubanizado) (González Bello y Casanella Cué, 2002 y 2003). Sin embargo, tanto el público fuera de Cuba como los estudiosos extranjeros, hacen mucho énfasis de las similitudes sonoras de este género cubano con otros géneros afronorteamericanos como el funk. Grupos como *Earth Wind and Fire*, *Kool and the Gang*, *KC and the Sunshine Band* o *Chicago* tuvieron mucha penetración en Cuba y líderes de bandas timberas importantes como Chispa Cervantes o Lazarito Valdés, así como muchos otros músicos timberos, aceptan la influencia del funk en los arreglos que hacen de los metales.⁷ De hecho es posible distinguir procesos de intertextualidad directa, por ejemplo, en el tema de presentación de la Charanga Habanera: una versión de “In the Stone” de *Earth Wind and Fire*. En las presentaciones en vivo las bandas llegan a citar muchos temas funk e incluso de la música disco.⁸ González Bello y Casanella han señalado las “continuas fragmentaciones del bajo” en la timba (González Bello, 2002). Esta fragmentación es un producto, en efecto, de la apropiación de bajos funky (ver **ejemplos 1-4**).

6. Modos de categorizar la timba: ¡A la batalla!!!

A continuación revisaremos algunos casos que ponen de manifiesto cómo la definición errática de la timba como género depende en mucho de las intenciones y circunstancias de la postulación.

6.1. Metatimba y ostensión

Considérese la siguiente pregunta: ¿Qué es un lápiz? Hay muchas maneras de responder. Una de ellas es sacar un lápiz de un bolso y mostrarlo al interrogador: “esto es un lápiz”. Este modo de definición se llama *ostensión* y consiste en señalar un ejemplo u ocurrencia de aquello que se quiere explicar. En este caso, mostramos una ocurrencia de la categoría “lápiz” para explicar qué es un lápiz. La ostensión es económica y sumamente eficaz para transmitir un conocimiento. Existen postulaciones de género por ostensión cuando dentro de una canción se señala que eso que está sonando es el género en cuestión.¹⁰ En la timba es muy común este proceso. Por ejemplo, en el tema “Timba Cubana” de Tirso Duarte del disco *Timba Cubana* (2006) menciona al principio: “Escucha timbero, ¡timba cubana... para ti!”. En el tema “Como un volcán” del disco *Fieeeeesta!* (2004) de Michel Maza, cuando el estilo de música cambia de salsa a timba, el cantante anuncia: “¡Oye, esto es timba!”. Por su parte, la Charanga Habanera en el tema “Timba Con Moña” del disco *Soy cubano soy popular* (2003), señala en el momento que la música incorpora ritmos funk, “¡Y esto es timba!... con moña...”.

Si bien este procedimiento es muy eficaz para el oyente común, genera muchos problemas al teórico. Sería muy difícil, si no imposible, definir la timba a partir de los ejemplos anteriores. ¿Qué rasgos comunes tienen todos ellos? En la ostensión nunca se definen los rasgos que caracterizan los miembros de la clase. Los mecanismos permanecen tácitos. Gran parte de los procesos mediante los cuales los oyentes comunes adquieren sus competencias musicales funcionan por medio de mecanismos ostensivos.

6.2. Confección de un producto

La afiliación a un género se produce también por intereses de comercialización y difusión. A principios de los años noventa, la música cubana se abrió al exterior

aprovechando la apertura económica que estratégicamente ensayaba el país para enfrentar la crisis. En ese entonces logró insertarse dentro de los mercados latinoamericanos de la música “salsa”. Así las cosas, los grupos definían su música como “Salsa Cubana”. El sonido de grupos como NG la banda era a un tiempo tan similar y distinto al tipo de salsa panamericano y con tantas remisiones a otros tipos de músicas diferentes, que el público latinoamericano terminó llamando a esa música “hipersalsa”. El éxito fue inmediato. Los cantantes y bandas se posicionaron entonces ante ese mercado potencial. Aparecen de este modo cantantes y bandas emblemáticas de la “timba” como Manuel González que se hizo llamar “Manolín, el médico de la salsa”. Isaac Delgado, cantante original de NG la banda inicia una carrera en solitario con el sobre nombre de “el chévere de la salsa”. En 1996 aparece el disco *Pa'que se entere la Habana* de la Charanga Habanera, hasta la fecha una de las mejores producciones discográficas de la timba. En los discos que se distribuyeron en el extranjero y en algunas reediciones recientes, se lee en la portada: “Salsa Pop”.

6.3. Discursos de legitimación

Pero la filiación a un género tiene también una función de legitimación. La decisión de pertenecer a un género o a otro, puede llegar a establecer un hilo de continuidad o ruptura con la tradición. En esa declaración de continuidad o ruptura, una banda o colectivo se posiciona con respecto a la escena musical a la que pertenece, reclama para sí misma el respeto o autoridad de esas otras agrupaciones o se declara en rebeldía, da un golpe de estado y decreta un nuevo estado de cosas de la cual se asume como protagonista.

En una entrevista a David Calzado, líder de la Charanga Habanera, afirmaba con respecto a los grupos más representativos de la “timba”: “unos suben y otros bajan, pero entre los grandes estamos Isaac Delgado, Paulo FG [...]”. En un momento de la entrevista, Calzado establece, categórico, las fronteras entre las diferentes músicas bailables contemporáneas cubanas: “no, Adalberto Álvarez no toca *timba*, es un sonero moderno...”. En efecto, para el “Charanguero mayor” hay algo muy específico que es la timba que se distingue (y debe distinguirse) de otras músicas parecidas, mas no idénticas.

Sin embargo, en otro momento de la misma entrevista afirma que “lo correcto sería llamarla *música popular bailable cubana*...”. ¿Por qué desistir del concepto exclusivo

de timba? Quizá por que adoptando ese nombre general, la propia Charanga Habanera se inserta en un relato histórico. Al integrarse a la historia de la “música popularailable cubana”, la banda defiende su lugar dentro de la estirpe de grupos y artistas tan consagrados como representativos como Juan Formell y Los Van Van o Chucho Valdés e Irakere quienes, en palabras de Calzado, “cambiaron la música cubana en los setenta” (Radio Rabel, Sin fecha).

6.4. Disputa por la representatividad.

A fines de 1997, Juan Formell líder de los Van Van y músico con un prestigio y autoridad incontestable, forma el Dream Team–Timba Cubana. El proyecto juntó a varias de las estrellas de la música popularailable del momento para formar una mega orquesta que promocionaría dentro y fuera de Cuba la nueva músicaailable, la timba. Entre la nomina de los integrantes podemos contar a Issac Delgado, David Calzado, Juan Formell, Manolín (el Médico de la salsa), José Luis Cortés (El Tosco), Adalberto Álvarez (¡!), Paulito FG Gallo, Mario Rivera, Roberto Hernández, Pedro Calvo, Michel Maza, Mario Jiménez, Tony Calá, César “Pupy” Pedroso, etc.

Sin embargo, para algunos críticos, “la iniciativa de Juan Formell esconde una intención muy clara: contrarrestar la moda de la música cubana anterior a la Revolución interpretada a la antigua usanza” (Roy, 2003: 184). Esto es, es una reacción al fenómeno *Buenavista Social Club*. Según Roy, esta moda fue entendida por algunos músicos como “una negación de cuarenta años de trabajo”, como un intento de “negar tanto la existencia de una vida musical en Cuba después de la revolución como la existencia misma de dicha revolución” (Roy, 2003: 198).

El Dream team –timba cubana era un modo de aclarar y proclamar quiénes eran los legítimos representantes de la música cubana de ese momento: los músicos que se educaron en el poderoso sistema educativo artístico de la Revolución. De hecho, se dice que la participación Adalberto Álvarez es una muestra de este propósito ya que el “sonero moderno” siempre había sido muy crítico con la música timbera (en especial sus textos vulgares). La etiqueta “timba” sirvió entonces para desmarcarse de otras músicas y marcar legitimidad y representatividad. Pero hay más en este orden de ideas.

6.5. Afirmación identitaria

Detrás de la postulación de géneros existen discursos identitarios: “Mientras la salsa surge como resultado de la necesidad cultural de la comunidad latina en los Estados Unidos; la timba es la respuesta nacional a esa fuerza sonora nacida en Nueva York” (Cortázar, 2001). En determinado momento de la segunda parte de los noventa, los músicos cubanos tuvieron la necesidad de marcar su identidad a través de la acentuación de sus diferencias con otras músicas. Entonces “timba” se volvió la seña de identidad del colectivo. Como sentencia una canción de los Van van: "cuidado con llamarlo salsa, te puedes equivocar". La timba marcaba su otredad, su singularidad en el ámbito internacional.

Pero las circunstancias pueden llegar a cambiar los intereses. Una vez desaparecido el fantasma del Buena Vista Social Club, parece ser que la defensa del concepto “timba” ya no fue una prioridad. El Dream team-timba cubana había sido todo un fracaso comercial fuera de Cuba: no movilizó el público que se esperaba. ¿Para qué entonces insistir en esta denominación? En tiempos más recientes, el animador del proyecto, Juan Formell afirmaba que “[La timba] no es un género musical; es una actitud ante el público que aprecia y conoce la música que quiere bailar” (Juan Formell en Cortázar, 2001).

7. ¿Y el oyente común?

Volvamos al oyente común, al bailarador, al aficionado de la timba. Como señalé anteriormente, el oyente de la “timba” reconoce este tipo de música, la distingue de músicas similares y sabe bien cómo interactuar tanto emotiva como cinéticamente y aún estructuralmente con ella. Sin embargo, como muestra el trabajo de campo realizado por Liliana González y por mí mismo entre 2005 y 2006,¹¹ muchos oyentes no emplean la palabra “timba” para referirse a esta música. Más aún, algunos bailaradores identifican la timba con el mundo de la rumba o simplemente no vinculan la palabra a ningún significado. Mucha gente llama a esta música “salsa” o simplemente “música popularailable”. Es curioso que una parte importante de los sujetos entrevistados no realice categorizaciones a nivel de géneros o subgéneros sino en categorías supraordenadas (más generales que la de género) y subordinadas (más específicas que la de género o subgénero). A nivel supraordenado discriminan muy bien la música popularailable “contemporánea” de la más tradicional. En el plano subordinado realizan categorizaciones al nivel de cantantes y orquestas. En ocasiones es evidente que realizan

articulaciones entre los niveles subordinados y establecen grados de similitud entre bandas como la Charanga Habanera, Paulito FG, los Van Van, etc.; mientras que articulan en otra red agrupaciones como la de Aldalberto Álvarez, Rojitas, etc.

La categorización que realiza el oyente común es muy difícil de estudiar por las siguientes razones:

- Los requerimientos de verbalización de la música que escuchan y practican los jóvenes cubanos no exige en muchos casos la postulación de géneros muy específicos dentro de la Música popularailable cubana.
- Sin embargo, eso no quiere decir que no realice categorizaciones a nivel de género o subgénero, sino que éstas son mayoritariamente tácitas.
- Cuando existe verbalización, esta se basa en las etiquetas que el oyente escucha por la radio, los media y que son proporcionada por críticos, comentaristas y los propios músicos. Como vimos anteriormente, la denominación genérica en estos últimos es errática.
- Gran parte de los procesos de aprendizaje que le permite interactuar cognitivamente con un género los realiza por *ostensión*.
- Muchos procedimientos de postulación de categorías se realizan no a través de definiciones soportadas lógicamente y verbalmente, si no por medio de modos corporales de interactuar con la música: las *affordances*.

7.1. La categorización-acción: las *affordances*.

Como ya expliqué en otro artículo (López Cano, 2004b), el conjunto de posibilidades de interacción corporal con la música es determinante en los modos de postular géneros musicales. A las posibilidades motoras que podemos desarrollar con/en la música se llaman *affordances*. Este concepto fue introducido por la teoría ecológica de la percepción de Gibson (1986) y se refiere al conjunto de informaciones perceptuales que un objeto ofrece a su usuario potencial, sobre las posibles manipulaciones o interacciones físicas que es posible hacer con él. Las *affordances* son “invitaciones” que nos ofrecen los objetos para interactuar con ellos (Volli, 2000: 200) y “atravesan transversalmente la dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo” (Gibson, 1986: 129). Son la encarnación o corporalización de nuestras relaciones con el entorno y de los significados que construimos sobre él.

No existe un consenso entre los especialistas sobre que son propiamente *affordances* musicales.¹² El debate apenas inicia. Mientras tanto, ofrezco una cartografía que puede dar una idea clara de mi posición al respecto y la orientación de mi desarrollo teórico:

***Affordances* musicales**

1. Actividad motora manifiesta

- 1.1. Movimientos y posturas no musicales (no importa si han sido estilizados o transformados por la música o no)
- 1.2. Movimientos paramusicales: actividad kinética y postural que acompaña la escucha musical
 - 1.2.1. Sincronización básica general: acoplamiento con pulso, acentos, estructuras métricas micro y macro formales, etc.
 - 1.2.2. Actividad kinética y postural relacionada con estilos y géneros musicales particulares
 - 1.2.3. Mimesis ejecutora: imitación de ejecución de instrumentos y de acciones productoras de sonido musical y actividad kinética asociada
- 1.3. Juegos, rituales, etc.: rutinas motoras con reglas específicas que se inserta en actividades-textos complejos dentro de las cuales la música y el movimiento son sólo una parte.
- 1.4. Baile: relacionado con estilos específicos

2. Actividad motora encubierta

- 2.1. Imaginación motora
 - 2.1.1. Simulación ideomotora (Reybourck 2005) de posibles movimientos reales productores del sonido
 - 2.1.2. Simulación ideomotora de fantasiosos, imaginarios, o ficticios movimientos productores del sonido
 - 2.1.3. Extensión corporal: sensaciones de movimiento corporal que ofrece la música como si fuera una *prótesis expansiva* del propio cuerpo
 - 2.1.4. Somatización kinética o empatía motora (Reybourck 2005): sensación de movimiento causado por la música experimentado en el propio cuerpo

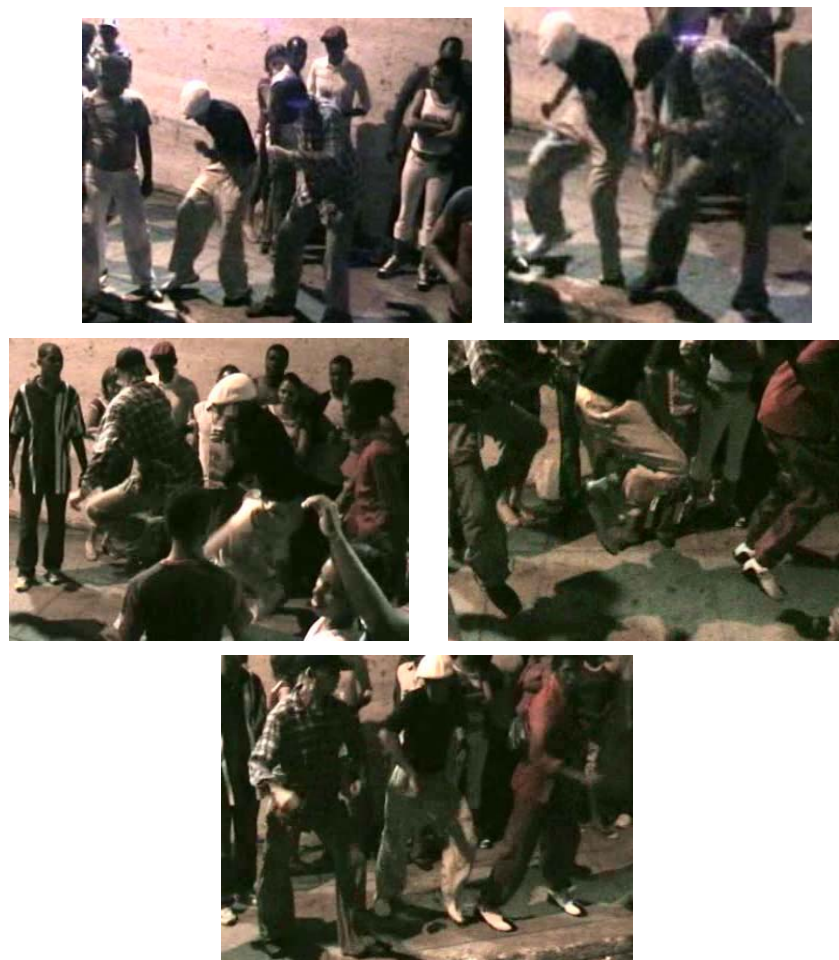
2.2. Otro tipo de proyecciones metafóricas de esquemas encarnados (*image schemata*) (Johnson 1987)

7.2. Las affordances de la timba

A diferencia de otros géneros rigurosos y con reglas de conducta y baile muy estrictas (como el Danzón), la timba ofrece una gran variedad de posibilidades y libertad al bailar (tipo de *affordances* 1.4.). Es posible bailar en estilo casino (de pareja); como rumba o por separado., etc. Sin embargo, hay algunas características de la timba (que quizá comienzan a exportarse a otros géneros) en los bailes hipersexuales como la batidora, el despelote, el perreo, etc. (ver **Figuras 2.**) Así como coreografías masculinas retadoras y agresivas (**Figuras 3.**). No todos los géneros de música popularailable cubana permiten desarrollar estos modos de conducta kinética.



Figuras 2. Conductas sexuales en el baile de la Timba. Presentación de Klímax, en la Plaza Roja, La Habana (11 de diciembre de 2005) (Imagen de video: Rubén López Cano).



Figuras 3. Jóvenes realizando coreografías masculinas, agresivas y retadores. Presentación de Klímax, en la Plaza Roja, La Habana, (11 de diciembre de 2005) (Imagen de video: Rubén López Cano).

Pero estas no son las únicas *affordances* que admite la timba. Existe una gran cantidad de gestos y actividad kinética y proxémica que proceden de prácticas extramusicales. De este modo, en el baile de la timba, se perciben gesticulaciones de modos de discutir, desplantes de fanfarronería o guapería, de chusmería en las mujeres, de afirmación individual y por supuesto de naturaleza sexual (tipo de *affordances* 1.1.). Encontramos también gesticulaciones de ritos afrocubanos (tipo de *affordances* 1.3.). Así mismo, admite gestos, rutinas motoras y modos de baile propios de otros géneros afronorteamericanos como el funk, el hip-hop, etc. (tipo de *affordances* 1.2.). Eso sin mencionar toda la imaginaria motriz que cognitivamente puede desarrollarse a partir de esta música.

7.3. El chico duro de la Habana

Gran parte de estas posturas, movimientos y actitudes corporales, tiene su origen en un arquetipo cultural que la timba colaborar a construir constantemente. Este arquetipo lo he llamado “el chico duro de la Habana”. Aparece en las letras de las canciones, en la performance de las bandas y en las actitudes corporales del público. El chico duro de la Habana es una suerte de coraza simbólica agresiva, rígida, compacta y en extremo cínica, que colabora a que algunos jóvenes que practican la timba confronten su dura realidad (López Cano 2004c, 2004d, 2005a, 2005b y en prensa). La música misma, así como los sitios y circunstancias donde se desarrolla, permiten que este arquetipo se encarne en personajes específicos que suelen verse en los bailes y son conocidos como reparteros, pingüeros y pingüeritos, faranduleros, especuladores, etc. (ver **Figura 4**). Si la postulación de géneros es un asunto de significado, entonces es muy importante considerar este arquetipo, sus implicaciones y contenidos, en su constitución.



Figura 4. Un asistente a un concierto de Bamboleo. Casa de la Música, La Habana (20 de julio de 2006) (Foto: Rubén López Cano).

8. Conclusiones

Como hemos podido ver, toda postulación de género descansa en un proceso de categorización y es una operación de significación que excede con mucho los aspectos formales. El establecimiento de una categoría no implica necesariamente la instauración de un sistema de taxonómico jerarquizado. Los géneros musicales, en el seno de la vida social, son categorías flexibles, cambiantes, borrosas que son repostulados y redefinidos constantemente. Son géneros incluso clases incipientes o borrosas, efímeras o

contingentes. Podemos de hablar de género en el momento en que una clase que incorpora ciertos objetos y fenómenos musicales es capaz de oponerse a otras. El género musical siempre es un mundo de sentido que construye un continuo que entrelaza lo que se considera como “intramusical” con los significados que la “escena” le otorga. El género siempre es significativo para alguien para algo: la postulación de género se inserta siempre en actos de habla o de significación. La habilidad de categorizar la música está inscrita en nuestras competencias musicales.

La pertenencia a uno o varios géneros no es una cualidad inmanente de los objetos musicales. Desde una perspectiva fenomenológica, género es lo que hacemos con la música y lo que hacemos con la música es lo que la música es: no tiene sentido hablar de música como objeto autónomo independiente del oído-competencia musical, el conocimiento, la experiencia, la conciencia que la designa como tal. Parte importante de los modos de categorizar la música son las *affordances*: el conjunto de acciones que cada música nos permite hacer corporalmente con ella.

¿Por qué es tan compleja la discriminación de géneros en la música popularailable cubana? La categorización–postulación de géneros responde a tareas contextualizadas que persiguen objetivos específicos. Es llevada a cabo por agentes sociales diferentes que insertan su postulación de géneros en discursos explícitos o tácitos que les dan sentido y los dotan de legitimidad. En este sentido, ninguna postulación de género es más válida que otra, ni siquiera la de los teóricos. La inserción errática de la timba en diferentes categorías genéricas responde a las necesidades puntuales de sus músicos y difusores y sus estrategias para insertarse en mercados determinados, legitimar su trabajo ante una crítica o autoridad suspicaz, reclamarse como auténtico representante de una tradición o para colaborar en los procesos sociales de afirmación identitaria.

Parafraseando algunos señalamientos de Franco Fabbri durante este congreso, afirmaré que el interés en la construcción de géneros en música ya no es la de organizar científicamente el corpus de músicas que nos rodean sino el estudiar cómo cada agente, cada comunidad, organiza sus procesos de categorización de acuerdo a sus intereses cognitivos.

La Habana y Barcelona, junio y septiembre de 2006

Referencias bibliográficas

- Acosta, Leonardo. 1997. "¿Terminó la polémica sobre la salsa?" *Música Cubana* 0, 26-29.
- _____. 1998. "La timba y sus antecedentes en la músicaailable cubana". *Salsa Cubana* 6: 9-11, ahora en *El Solar de la timba*, 3. <http://www.solardelatimba.com/main_art/esp_timba-antecedentes.htm> [consultado junio 2006]
- _____. 2004. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Bunge, Mario. 1984. *Teoría y realidad*. Barcelona: Ariel.
- Clarke, Eric. 2005. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press.
- Cortázar, Lucía. 2001. "Llegó Van Van" *La Jiribilla* 16. http://www.lajiribilla.cu/2001/n16_agosto/471_16.html [consultado junio 2006]
- Eco, Umberto. 1977. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen (1ª edición 1975).
- _____. 1990. *Semiótica y Filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen (1ª edición 1984).
- _____. 1999. *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona: Lumen (1ª edición 1997).
- Fabbri, Franco. 1981. "A Theory of Musical Genres: Two Applications". En *Popular Music Perspectives*. ed. D. Horn y P. Tagg. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 52-81. Versión on line: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html> [consultado junio 2006]
- _____. 2002. *Il suono in cui viviamo*. Roma: Arcana.
- Gibson, James. 1986. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates [primera edición 1979].
- González Bello, Neris y Casanella Cué, Liliana. 2002. "La timba cubana. Apuntes sobre un intergénero contemporáneo". *La Jiribilla* 76. <[Http://www.lajiribilla.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html](http://www.lajiribilla.cu/2002/n76_octubre/1785_76.html)> [consultado junio 2006].
- _____. 2003. "Gozando y a lo cubano con la Charanga Habanera". *El solar de la timba* 2. <http://www.solardelatimba.com/main_art/esp_charangahab.htm> [consultado junio 2006].
- Johnson, Mark. 1987. *The body in the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: Chicago University Press.
- Lopez Cano, Rubén. 2002. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual"; *Cuicuilco* 9/25. On line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.
- _____. 2003. "From Rhetoric Musical Figures to Cognitive Types: An Italian *Lamento* Strolling along the Streets of Madrid"; *Musical Semiotics Revisited*; Acta semiotica Fennica; Imatra: ISI (forthcoming). Web versión in <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/FRFCT.pdf>
- _____. 2004a. *De la Retórica a las Ciencias Cognitivas. Un estudio Intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín*. Ph. Diss. Valladolid: Universidad de Valladolid.

_____. 2004b. "Favor *de no tocar el género*: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual"; en Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura. pp. 325-337. On line version in <http://www.geocities.com/lopezcano/>.

_____. 2004c. "Timba and the Rhetorics of Cynicism. Toward an enactivistic approach to a Cognitive Musical Semiotic". Paper presented at the 8 *International Conference on Musical Signification*. Université Paris I, Sorbonne. Paris 3-8 October. Versión en línea en <http://www.geocities.com/lopezcano/>.

_____. 2004d. "The Tough Boy from Havana. Gesture, Interpellation and Enactive Semiotics in Cuban Timba". Paper presented at the 8 *International Conference on Musical Signification*. Université Paris I, Sorbonne. Paris 3-8 October. Versión en línea en <http://www.geocities.com/lopezcano/>.

_____. 2005a. *Timba and its meanings*. The semiotic scaffoldings of one aggressive Cuban music genre. Comunicación presentada en el *13th Biennial Conference of IASPM Making Music, Making Meaning*. Università La Sapienza, Roma, 25-30 de Julio. Versión en línea en <http://www.geocities.com/lopezcano/>.

_____. 2005b. "Del barrio a la academia. Introducción al dossier sobre timba cubana". *Trans 9*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano.htm>

_____. 2005c. "Los cuerpos de la música Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *TRANS 9*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>

_____. 2006. "What kind of *affordances* are musical *affordances*?" Paper presented at *Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale: L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche*. Bologna, 23-25 Febbraio 2006 (forthcoming).

_____. En prensa. "El chico duro de la Habana".

Margolis, Eric y Laurence, Stephen (eds.). 1999. *Concepts: core readings*; Cambridge. Massachusetts: MIT Press.

Martí, Joseph. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Valles: Deriva.

Martínez, José Luiz. 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: ISI.

Marty, Robert. Sin fecha. *76 Definitions du Signe Relevees dans les ecrits de C.S.Peirce* <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/marty/76-fr.htm> [consultado junio 2006].

Pérez Firmat, Gustavo. 2000. *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid: Colibrí. Versión castellana de Pérez Firmat (1994).

Perna, Vincenzo. 2003. *Timba. Il suono della crisi cubana*. Roma: Arcana.

_____. (2005). "Making meaning by default. Timba and the challenges of escapist music". *Trans 9*. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/perna.htm> [consultado junio 2006]

Radio Rabel. Sin fecha. Entrevista con David Calzado.

<http://www.radorabel.com/salseros/calzado.htm> [consultado junio 2006]

Reybrouck, Mark. 2005. "Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy". *TRANS 9*.

<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [consultado junio 2006]

Roy, Maya. 2003. *Músicas Cubanas*. Madrid: Akal.

Sánchez Fuarroz, Iñigo. 2000. *Timba y Cubanidad. El aporte de la rumba en la música popular bailable cubana de los noventa*. Music Dissertation Historical musicology. Universidad de Londres.

_____. 2005. "Timba, rumba y la "apropiación desde dentro"". *Trans* 9.
<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/fuarros.htm> [consultado junio 2006]

Shuker, Roy. 2005. *Diccionario del Rock y la Música Popular*. Barcelona: Ma Non Troppo.

Volli, Ugo. 2000. *Manuale di Semiotica*. Roma: GLF.

Windsor, William Luke. 1995. *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. Ph. D. Thesis. City University Department of Music.

_____. 2004. "An Ecological Approach to Semiotics". *Journal for the Theory of Social Behaviour* 34 (2), 179-198.

Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Investigaciones filosóficas*; Barcelona: Crítica (1ª edición 1953).

Zbikowski, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

Discos

Commodores. *The Ultimate Collection*. Motown, 1997.

David Calzado y su Charanga Habanera. *Soy cubano, soy popular*. Ciocan, CIO2617, 2003.

José Curbelo and his Orchestra *Live at the China Doll*. Tumbao records TCD – 074, 2004.

Michel Maza. *Fiesta...* . Envidia, A707101, 2004.

Temptations. *The Ultimate Collection*. Motown, 1997.

Tirso Duarte. *Timba Cubana*. Envidia, 7148, 2006.

Filmes

Earth, Wind & Fire: In Concert (1982). Dir. Michael Schultz. DVD. Geneon [Pioneer], 2000.

Fania All-Stars: Our Latin Thing. DVD Vampisoul, 2004.

Entrevistas

Chispa Cervantes. La Habana, Agosto 2006.

Lazarito Valdés. La Habana, Agosto 2006.

¹ Los contenidos de la conferencia que el propio Fabbri presentó en este congreso nos muestran que ahora se está reformulando el problema de los géneros musicales en términos de categorización cognitiva de la mano de Umberto Eco (1997). Esto ya se apreciaba en algunos capítulos de Fabbri (2002).

² El concepto de escena ha sido introducido entre otras cosas para evitar los problemas heredados de las teorías subculturalistas que tienden a comprender la masa de público que sigue un género o grupo, como una subcultura (o tribu urbana) coherente y homogénea. La escena es el espacio de interrelaciones musicales que se crea por medio del acuerdo entre músicos, público, industria, espacios participativos, órganos de difusión, etc. (cf. Shuker 2005: 115-118).

³ Para una revisión de diferentes teorías de la categorización cf. Lakoff (1987). Para un trabajo más panorámico con una selección importante de textos y lecturas originales cf. Margolis y Laurence (1999).

⁴ Véase el caso del parecido entre algunas canciones españolas del siglo XVII y los lamentos italianos en López Cano (2003).

⁵ Véanse las referencias discográficas al final del artículo.

⁶ Para los interpretantes semióticos cf. Marty (Sin fecha) y Martínez (1997). Para una aplicación cognitiva cf. López Cano (2004a).

⁷ Así consta en las entrevistas que realicé en agosto de 2006 en la Habana.

⁸ En diciembre de 2005 la banda Charanga Forever ejecutaba temas disco enteros en sus presentaciones de la Casa de la música.

⁹ Algo similar ocurre con algunas bandas y músicos de la escena alternativa de la Habana. El colectivo Interactivo liderado por el pianista Roberto Carcasses, es considerado por algunos de sus seguidores en Estados Unidos directamente como una banda funk. Véase <http://www.muchoswing.com/>

¹⁰ Este procedimiento fue muy común en el mambo: muchas canciones hablaban de lo maravilloso que era este género y de cómo se debía bailar. Gustavo Pérez Firmat llama Metamambo a los mambos que celebran al mambo. Sin embargo, como el propio Pérez Firmat señala, muchos metamambos no son en realidad mambos sino guarachas, cha cha chás u otros géneros (cf. Pérez Firmat, 2000).

¹¹ Agradezco a Liliana González su colaboración en la realización de diferentes sesiones de trabajo de campo en la Habana, así como haberme cedido información de sus propias investigaciones en curso.

¹² Para algunas teorías sobre las *affordances* musicales cf. Windsor (1995 y 2004), Clarke (2005) y Reybrouck (2005). Para una crítica de ellas y una postura personal cf. López Cano (2006). Para una panorámica de los modos de interacción corporal con la música cf. López Cano (2005d).