

Pensar

epistemología, política y ciencias sociales

Nros. 3/4

2008/2009

e-ditorial



**Centro Interdisciplinario
de
Estudios Sociales**

Universidad Nacional de Rosario

Revista Pensar. Epistemología, Política y Ciencias Sociales.
Publicación Editada por el Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales (C.I.E.SO.)
Facultad de Humanidades y Arte – Universidad Nacional de Rosario.

ISSN 1852-4702

N° 3/4 | 2008/2009

Dirección

Diego A. Mauro
Gustavo M. Cardozo

Editor

Diego P. Roldán

Consejo Editorial

Cecilia M. Pascual
María Liz Mansilla
Horacio M. Zapata
Leonardo Simonetta
Hernán A. Uliana
Jorge Morales Aimar

Consejo Consultivo

Marta Bonaudo (UNR, CONICET, Argentina), Carlos Iglesias (UNL, Argentina), Esther Díaz de Kóbila (UNR, Argentina), Darío Barrera (UNR, CONICET, Argentina), Marta Brovelli (UNR, Argentina), Luciano Alonso (UNL, Argentina), Daniel Pérez (Pontificia Universidade Católica de Paraná, Brasil), Sandra Fernández (UNR, CONICET, Argentina), Lida Miranda (UTDT, CONICET, Argentina), Ignacio Martínez (UNR, CONICET, Argentina).

Traducciones del Inglés

Virginia Rolle
Julieta Rinaldi
Melisa Laura Capiglioni
Fernanda Page

Traducción del portugués

Diego P. Roldán

Traducciones al inglés

Luciano Enjuto

Dossier

Por una ciencia social *desde* el cuerpo

Diego P. Roldán – Diego A. Mauro
Compiladores

Escriben:

Diego P. Roldán

Diego A. Mauro

Loïc Wacquant

Black Hawck Hancock

Phillipe Bourgois

Jeff Schonberg

Aprendiendo cómo hacer que la vida tenga *swing**

Black Hawk Hancock**

Resumen:

¿Cómo explicamos el papel central de la cultura afroamericana en los Estados Unidos y la marginación que de manera simultánea sufren los afroamericanos en la sociedad estadounidense contemporánea? Tratar de encontrar una respuesta a esta pregunta a través de mi trabajo etnográfico sobre el Lindy Hop me llevó a reconsiderar radicalmente los enfoques actuales sobre apropiación cultural. Al sintetizar la sociología carnal de Wacquant, quien llama al desarrollo de una teoría analítica sobre la dominación racial, este artículo funciona como una intervención en la investigación etnográfica sobre raza y etnia. Esta síntesis, en la que teoría y método operan recíprocamente, ofrece un nuevo modelo para indagar sobre raza y etnia, permitiéndonos diferenciar y examinar el material y los mecanismos simbólicos que generan dominación racial en contextos históricos particulares.

Palabras clave:

Análisis sobre dominación racial - Cuerpo - Sociología carnal - Reflexividad

Abstract:

How do we explain the contradiction between the centrality of African-American culture in the U.S. and the simultaneous marginality of African-American people in contemporary American society? Pursuing an answer to this question through my ethnographic work on the Lindy Hop led to a radical rethinking of current approaches to cultural appropriation. This article serves as an intervention into ethnographic research on race and ethnicity by synthesizing Wacquant's carnal sociology with his call for the formation of an analytical theory of racial domination. This synthesis, in which theory and method work reciprocally, offers a new model for undertaking research in the areas of race and ethnicity by which we are able to differentiate and dissect the material and symbolic mechanisms that generate racial domination in particular historical contexts.

Keywords:

Analytic of racial domination – Body – Carnal sociology – Reflexivity

Sin la presencia del estilo negro americano, nuestros chistes, anécdotas e incluso nuestros deportes, no tendrían los giros repentinos, shocks y cambios rápidos de ritmo (todos relacionados con el jazz) que sirven para recordarnos que el mundo permanece inexplorado, y que mientras un dominio completo de la vida es una mera ilusión, el verdadero secreto del juego es hacer que la vida tenga swing. Es su habilidad para articular esta actitud tragicómica para con la vida la que explica gran parte del poder misterioso y de la atracción que ejerce esa cualidad del estilo Negro Americano conocida como "soul". Siendo una expresión de diversidad estadounidense dentro de la unidad, de la "blancura" con la "negritud", cultural y racialmente definidos, el soul

* Este artículo apareció publicado en *Qualitative Sociology*, N° 30, 2007, pp. 113-133. El autor desea agradecer a Javier Auyero, los críticos anónimos de la revista *Qualitative Sociology*, así como a Mustafa Emirbayer, Charles Camic, Philip Gorski, Ronald Radano, David Yamane, Ada Cheng, y Casey Oberlin por sus comentarios perspicaces y por darme ánimo. También quiero agradecer a Steven Mitchell y Virginie Jensen, Kenneth y Helena Norbelie, Ryan Francois y Jenny Thomas, los miembros de Swing-Out Chicago (Howard, Penny, Julee, Andrew, Dana, Kristen, Chris, y Chachi), y a Harry Saito. Un reconocimiento especial va para Tanarra Schneider por su inspiración y apoyo.

** Ph.D. en Sociología por la Universidad de Wisconsin-Madison y actualmente es Profesor Asistente Visitante en DePaul University. Recientemente ha publicado un artículo llamado "Ethnography on Steppin'" y está terminando un libro sobre la política cultural y racial del mundo social del baile titulado *American Allegory: Lindy Hop and the Racial Imagination*. Email: bhancock@depaul.edu

anuncia la presencia de una lucha creativa contra las realidades de la existencia (Ellison, 1995a: 109-110).

Aprender a bailar el Lindy Hop es una tarea ardua. Adquirir todos los componentes del baile y hacer que ellos se combinen requirió un entrenamiento corporal y labor intensos y extensivos. En mi propia experiencia como aprendiz de bailarín, muchas veces me sentí increíblemente frustrado y avergonzado al tratar de forzar a mi cuerpo a hacer movimientos a los que no estaba acostumbrado. Mientras escuchaba a otros bailarines desahogar sus frustraciones, empecé a oír un tema común en sus explicaciones. Extrañamente, los bailarines casi siempre expresaban sus comentarios de frustración y exasperación marcándose a sí mismos racialmente como blancos en forma conciente. El no poder dominar una figura o paso en particular generaba la declaración común de “¡Simplemente no me sale! ¡Soy tan blanco!” O bien los bailarines buscaban la empatía de otros con el comentario “¿Esto realmente te hace sentir blanco, eh?”. O, como excusa por bailar mal, las personas usaban la frase “Perdón, esta noche estoy bailando como un blanco”; mientras que en otras ocasiones, al mirar a un bailarín más hábil, frecuentemente decían “¿No te hace sentir blanco?”. Si bien estas preocupaciones y críticas siempre concernían al baile, los comentarios también revelaban un sistema de valores “racializado” que consistentemente asociaba el bailar mal con el hecho de ser blanco.

En el caso del resurgimiento del Lindy Hop, así como otros modos de contacto transcultural blanco con formas culturales afroamericanas como el blues, el jazz y el hip hop, tradicionalmente se argumenta que la apropiación cultural blanca es un hecho. Incluso los ejemplos más transgresores de resistencia por parte de los blancos a la dominación racial blanca son, a fin de cuentas, sólo narcisismo de parte de la gente de raza blanca, o una forma de evitar la culpa resultante de la historia del racismo blanco.¹ El contacto transcultural blanco está enmarcado en forma consistente por paradigmas teóricos de dominación estructural, mercantilización, autonomía cultural y colonización, de los que buscan evaluar la interacción de los blancos con la cultura afroamericana y las consecuencias de tal interacción. Sin embargo, estos paradigmas naturalmente caen en un esencialismo racial y en lo que Wacquant llama la “lógica del juicio”: asignar culpa o inocencia a los participantes en un intento de condenar o exonerar a los blancos del racismo (ver Wacquant, 1997a, p.222).

En cambio, Wacquant propone un análisis de dominación racial como modelo para realizar un análisis racial. En otras palabras, ésto consiste en examinar los mecanismos simbólicos y materiales que producen y que hacen circular la dominación racial en contextos históricos particulares. La teorización alternativa sobre la raza que hace Wacquant nos permite abandonar estos modelos morales y analizar cómo opera la raza en las prácticas culturales diarias en tiempo y espacio reales. También permite examinar simultáneamente cómo están ligadas esas prácticas a la transmisión y traslación de las ideologías raciales dominantes, sobre la condición de negro y la de blanco dentro de la sociedad estadounidense contemporánea. Esta teorización examina las circunstancias contextuales particulares y permite ir más allá de la retórica racista/antirracista que encuadra gran parte del trabajo sociológico sobre la raza,

¹ Bonnett (1996a, 1996b), Dyson (1997), Fine (1997), Frankenberg (1997), Giroux (1997), Hill (1998), Karenga (1999), Kincheloe, Steinberg, Rodriguez, and Chennault (1998), Kolchin (2002), Rodriguez (2000), and Rothenberg (2002).

especialmente en las áreas que tratan sobre la “blancura” y el racismo blanco. (Para leer sobre intentos sociológicos recientes por superar ésto, consultar Bonilla-Silva y Doane, 2003; Bonilla Silva, 2001, 2003).

Este artículo examina el renacimiento del Lindy Hop, el baile Swing original que surgió de los salones de baile del Harlem a finales de los años 1920s. El Swing dejó de ser popular después de la Segunda Guerra Mundial y renació a finales de los años 1990s,² período durante el cual su popularidad se expandió a través de la cultura de los medios masivos de comunicación: en el entretenimiento en vivo (shows de medio tiempo del *Super Bowl* y del *Orange Bowl*, “En vivo desde el *Lincoln Center*”), en películas (*Swingers*, *Rebeldes del Swing*, *La Máscara*, *Buscando a Eva*, *Malcom X*, *Hoodlum - Los reyes de la mafia -*, *¿Son o parecen?*) y en propagandas y el marketing de bienes de consumo (*Coca-Cola*, *Gap*, *Haggar Clothing*). A su vez, este renacimiento del Swing fue parte de un “renacimiento retro” mucho más amplio: el resurgimiento del interés en el *Rat Pack* y Sinatra, la *cocktail nation* o la subcultura *Swingers* de los años 1940 y 1950, la atmósfera de indulgencia “del puro y el martini”, y roles tradicionales de género, estilos y decadencia.³ Al mismo tiempo, en el gran escenario cultural de los Estados Unidos, el documental *Jazz* de Ken Burn estaba saliendo al aire en PBS, “Jazz en el Lincoln Center” se estaba convirtiendo en un programa institucionalizado, y Wynton Marsalis estaba de gira con su gran banda celebrando la música de Duke Ellington.

Al sintetizar el proyecto metodológico de Wacquant de una sociología carnal, con su teoría de un análisis sobre dominación racial, este artículo sirve como una puerta a debates teóricos y metodológicos actuales sobre raza y etnia para tratar este aspecto del contacto transcultural. (Este artículo se basa principalmente en Wacquant, 1997a. Consultar también Wacquant, 1992, 1995a, 1995b, 2002, 2003). Estar en la escena del Lindy Hop, participar y observar, simplemente no fue suficiente para explicar mi propia complicidad grabada y corporizada. Sólo a través de una sociología carnal, de un *análisis situs*, sólo poniéndome en el “epicentro de la serie de fuerzas materiales y simbólicas que intentaba analizar”, pude desarrollar la conciencia corporal y el dominio práctico del baile que se necesitaban para obtener las herramientas analíticas que sirven para entender cómo la cultura y el esencialismo racial (o sea, los mitos raciales) se incorporan simultáneamente a través de mecanismos de inculcación, transmisión y traslación (Wacquant, 2003). Es decir, nadie es un bailarín nato; uno se convierte en un buen bailarín sólo a través de habilidad adquirida y entrenamiento, no a través de una marca racial inherente. Aunque la dinámica del baile puede ser entendida cognitivamente a través de otros enfoques, la incorporación de un conocimiento práctico del baile a través de mi propia experiencia abrió un nuevo nivel de cuestionamiento y una nueva profundidad para entender las intersecciones del cuerpo, la cultura y la raza.

En este artículo, utilizo el enfoque de Wacquant sobre sociología carnal y su análisis sobre dominación racial para entender y discutir el Lindy Hop. En primer lugar, narro mi propia participación en la escena del Lindy Hop y de las preguntas iniciales

² Aunque está más allá del alcance de este artículo, es la desaparición del Lindy Hop del inconsciente popular durante varias décadas y la creación de un vacío cultural lo que permitió su particular resurgimiento de forma “desracializada”, a diferencia de otras formas culturales afroamericanas contemporáneas como el hip-hop, las que claramente están marcadas como negras en el inconsciente popular contemporáneo.

³ Ver Pender (1999) y Vale (1998).

originadas por esta inmersión. En segundo lugar, discuto las cuatro teorías principales de cómo opera el contacto transcultural blanco y cómo, en definitiva, dichas teorías no le hacen justicia al fenómeno que buscan explicar. En tercer lugar, trato el enfoque de Wacquant sobre sociología carnal y su análisis sobre dominación racial en relación a mi propio campo de estudio. En cuarto lugar, reflexiono sobre algunas de las conclusiones generales que este enfoque aportó a mi trabajo etnográfico, en un esfuerzo por adelantar perspectivas teóricas y metodológicas en las áreas de raza y etnia. Estas conclusiones generales tratarán el tema de la importancia y de las contribuciones hechas al campo de la sociología por la sociología carnal y por el análisis sobre la dominación racial.

Si bien este artículo se centra en un marco teórico y metodológico particular, es parte de un proyecto mucho más amplio que examina el resurgimiento del Lindy Hop dentro de los Estados Unidos de los blancos, con el objetivo de tratar la contradicción entre el papel central de la cultura afroamericana en la sociedad estadounidense y la marginación que de manera simultánea sufren los afroamericanos. Para tratar esta contradicción —una contradicción de raza, cultura e identidad— este proyecto se inspira en el trabajo de Ralph Ellison y plantea una serie de preguntas ellisonianas: de qué forma la aceptación de la cultura afroamericana y la marginalización simultánea de los afroamericanos contribuyen a asegurar y perpetuar la dominación racial blanca; de qué manera esta mezcla de identidades nos fuerza a mirar más allá de binomios simplistas de identidad racial blanca y negra; y, en último lugar, lo más importante: de qué forma el mundo del Lindy Hop caracteriza alegóricamente el papel que juega la raza dentro de la sociedad estadounidense.

Inmersión y preguntas iniciales

***⁴ Aquí estaba yo, bailarín y sociólogo al mismo tiempo, escribiendo un estudio sobre el contacto intercultural blanco con la cultura afroamericana —en este caso, el Lindy Hop— y no podía dejar de pensar: ¿se trataba ésto de raza o no?; ¿de qué manera yo era diferente al resto de los bailarines de esta comunidad? Yo me sentía diferente; pensaba que mi política racial y mi interés sociológico en la raza y la cultura me hacían consciente de mí mismo y me daban una conciencia social que necesariamente me hacía más “sensible” que los demás. No podía estar escribiendo un ensayo sobre apropiación blanca y a su vez perpetuándola. ¿Podía la gente notar la diferencia? Sin embargo, al mismo tiempo: ¿cómo podía aprender a bailar en las mismas clases y con los mismos instructores que todos los demás y no bailar del mismo modo que ellos?

Hice muchos ejercicios y miré mis movimientos en el espejo; estudié las formas, las líneas, los ángulos, la fluidez y el estilo de cada paso, analizando cada centímetro de mi cuerpo. Cada error, cada falla, me hacía parar para corregir, refinar y repetir el movimiento hasta que salía bien. Sin embargo, mis pasos aún parecían torpes y poco naturales. A mis movimientos les faltaba la fluidez y la soltura de los grandes bailarines. Era doloroso reconocer la diferencia entre mi forma de bailar y la ideal. Entonces, de repente me detuve y miré hacia adelante. Al observarme en el espejo, me empecé a sentir como un bailarín por primera vez. Mientras estaba parado ahí, me di cuenta de algo extraño en forma repentina: mirando mi reflejo, sentí que mi cuerpo era al mismo tiempo el sujeto y el objeto de mi propio análisis. A pesar de mi

⁴ Utilizo el símbolo *** para designar el uso de mis notas dentro del texto.

reflexividad y de mi intención conciente de registrar esta apropiación blanca del baile sin perpetuarla, me di cuenta de que no había diferencia entre la forma en la que bailaban el Lindy Hop los otros bailarines blancos y la forma en la que yo lo bailaba. A pesar de mi reflexividad y de la conciencia que tenía de mí mismo, yo no era excepcional; era parte de la misma socialización y estaba inmerso en el mismo contexto del mundo del Lindy Hop. Esto no era cuestión de lo que yo pensaba o de lo que yo me proponía; había incorporado el baile tal como lo habían hecho ellos. Había incorporado los mismos mitos raciales en mis propios movimientos.

Irónicamente, cuando le preguntaba a los bailarines de Lindy Hop sobre qué los llevaba a bailar, sus respuestas siempre tenían que ver con el placer. Como me dijo un bailarín: “¿Por qué bailo? Porque es muy divertido, ¿por qué más? O sea, es muy divertido exponerse, y uno se puede dejar llevar”. Otro bailarín se hizo eco de esos sentimientos: “Mi trabajo diurno es bastante aburrido, así que cuando bailo me olvido por completo del trabajo. Eso es lo estupendo del Lindy Hop, que es tan expresivo y divertido de bailar”. Cuando sacaba el tema de la raza –para tratar de entender estas explicaciones “racializadas” de cómo la gente bailaba en relación con la identidad afroamericana del Lindy Hop– las personas negaban rotundamente que el baile tuviera algo que ver con ella. La mayoría de los bailarines con los que hablé sostenía firmemente la creencia desprovista de prejuicios raciales, que discutir sobre raza de alguna manera socavaba el disfrute del baile. Este sentimiento fue expresado de numerosas maneras: “La gente lo baila sólo para divertirse. Es divertido salir y bailar. Eso es todo”. O, como dijo otro bailarín: “Sólo estamos bailando, ¿cuál es el problema?”. La mayoría de los bailarines parecían estar a la defensiva ante mis preguntas e inmediatamente querían saber por qué “mezclaba a la raza en ésto”, o pensaban que yo estaba “inventando algo que no existe” o que estaba “convirtiéndolo en algo que no es”. La mayoría de los bailarines reaccionaban con perplejidad ante mi interés por la conexión entre el Lindy Hop y las cuestiones sobre raza: “¿Por qué (el baile) tiene que ser tan serio?” o “¿Por qué tiene que tratarse de raza?”. ***

Modelos teóricos actuales

Mi entrada al mundo del Lindy Hop fue motivada sólo por mi deseo de aprender a bailar. Recién me había mudado a Chicago y estaba ansioso por sumergirme en esta popular moda de la vida nocturna de Chicago. Me anoté en clases de baile, tomé lecciones particulares, fui a clubes nocturnos y bailes sociales, viajé a campamentos de baile por todo el país, y eventualmente durante el curso de mi inmersión de 7 años en el mundo del Lindy Hop, me puse a enseñarlo y a practicarlo en forma profesional. Desde el comienzo, me fascinó el hecho de que este baile afroamericano se había convertido en la moda de la sociedad blanca contemporánea. Decidí investigar la historia y la cultura del baile solamente por placer. Buscando información sobre el Lindy Hop, empecé a leer literatura erudita sobre danza afroamericana, lo que luego me llevó a leer sobre Estudios Afroamericanos, Estudios Culturales, Estudios de Performance y, eventualmente, Estudios sobre la Raza Blanca. La literatura erudita sugiere cuatro paradigmas a través de los cuales podría ser analizado este contacto transcultural –dominación estructural, mercantilización, autonomía cultural y colonización–, todos definen la interacción blanca con formas culturales afroamericanas como apropiación cultural. Trabajar con estos paradigmas dominantes me obligó a confrontar estas cuestiones con mi propia experiencia de convertirme en

bailarín de Lindy Hop. A continuación analizaré cuatro modelos dominantes de apropiación cultural y su utilidad para explicar el contacto transcultural blanco, haciendo hincapié en sus contradicciones y limitaciones lógicas para explicar la dinámica racial en un nivel macro.

Teorías estructurales sobre apropiación cultural

Varios trabajos académicos, principalmente el libro de Richard Delgado *Critical Race Theory (Teoría Crítica sobre la Raza)* y el libro de Haney Lopez *White by Law (Blanco por Ley)*, buscan explicar este contacto transcultural a través de relaciones estructurales de poder: economía, derecho o simplemente por medio del “privilegio de piel blanca” (consultar Feagin, 2000; Delgado, 1995; Delgado y Stephanic, 1997; Crenshaw, Gotanda, Peller y Thomas, 1995; Kincheloe et al., 1998; Haney-Lopez, 1998; Perry, 2001; McIntosh, 1989; Wildman, 1996; Rothenberg, 2002). Esta dominación estructural produce apropiación cultural porque le permite a los blancos imaginar momentáneamente que son afroamericanos o “actuar como negros”. Lo opuesto de ésto es un privilegio del cual los afroamericanos no pueden disfrutar debido a límites estructurales. Al considerar la interacción cultural en términos de relaciones estructurales de dominación y subordinación, la apropiación siempre “racializa” y esencializa las posiciones estructurales de los blancos como los dominadores y de los no-blancos como sus víctimas subordinadas.

Esta determinación estructural de la raza y del racismo proyecta una identidad racial asignada de acuerdo al color de la piel, por lo que los grupos raciales y sus miembros encajan fácilmente en categorías raciales asignadas. Así, se asume que estas relaciones estructurales entre razas y apropiación se convierte en el único modo de participación en el Lindy Hop. Si la identidad blanca es el colonizador-explotador, entonces todos los blancos que participan son culpables de apropiación cultural debido a su posición estructural en la sociedad. Por consiguiente, nuestra evaluación no se basa en la performance de la gente cuando realiza una práctica cultural, sino sólo en su estatus racial y posición estructural. La garantía estructural de la apropiación reinscribe, desde dos frentes, el mismo esencialismo que nos atrapa en estas concepciones naturalizadas de la raza que buscamos superar. Primero, asume que todas las performances blancas son explotadoras por el hecho de ser blancas, mientras que todas las performances afroamericanas son auténticas. Segundo, el modelo estructural garantiza las cualidades y características de un grupo particular por su posición estructural, y limita las posibilidades y la diversidad de lo que puede ser la identidad afroamericana o blanca.

Debido a que este modelo está limitado a relaciones estructurales, no es contextual y no examina la especificidad de aquéllas relaciones en situación ni las intenciones, competencia u orientaciones de los actores. Las prácticas culturales y las performances de identidad son demasiado complejas y contradictorias para asumir de modo simplista que todos los blancos se apropian de la cultura afroamericana o que participan en ella de la misma manera, o a la inversa, que todos los afroamericanos no explotan o no mercantilizan el Lindy Hop. Al tratar de explicar las diferencias entre grupos raciales en lo que se refiere a poder estructural, la apropiación reduce a todos los afroamericanos y a todos los blancos a grupos unidimensionales con actitudes e identidades uniformes. Los informes estructurales de apropiación mantienen un esencialismo estratégico, según el cual la dominación racial opera a través del color de

la piel. Sin embargo, este “privilegio de piel” no puede explicar por qué la “blancura” como sistema de dominación racial es tan poderoso, resistente y dominante. Como resultado, debemos romper con la lógica del racismo blanco e investigar en cambio los mecanismos que estructuran a las sociedades a través de la dominación racial.

Teorías de mercantilización sobre apropiación cultural

Además de esencializar la identidad, el paradigma de apropiación a veces reduce la cultura a bienes, como sucede en el trabajo de Deborah Root *Cannibal Culture (Cultura Caníbal)* y en el volumen editado de Bruce Ziff y Pratima Rao *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation (Poder Prestado: Ensayos sobre Apropiación Cultural)*. Al teorizar la cultura como una cosa, un estilo o una moda que se puede consumir, el paradigma de apropiación deja de tratar a la cultura como una forma de vida y la trata como una cosa separada que se puede conseguir en el mercado para ser utilizada y consumida sin tener en cuenta la lógica cultural o la interpretación (consultar Chin, 2001; Deloria, 1998; Lury, 1996; Kondo, 1997; Briggs y Colby, 1999; Cutler, 1999; Wood, 1997; Hooks, 1992a, 1992b, 1994; Hall, 1997; Maira, 2002; McClintock, 1995; Featherstone, 1991; Root, 1998; Miller, 1987, 1998; Ziff y Rao, 1997; McCracken, 1991; Appadurai, 1988). Al reducir la cultura a bienes de consumo, toda interacción entre razas queda reducida a un consumo simplista de bienes que sustituye la interacción humana real. Como consecuencia, el paradigma de la mercantilización extrae a la cultura de su contexto y distorsiona su conexión interna con los procesos sociales y culturales más amplios. La apropiación termina por transformar a toda la cultura en nada más que un bien de consumo, a la deriva en el mercado sin ninguna identidad más allá de sus dueños racializados y de aquéllos que se apropian de ella al consumir.

Teorizar al Lindy Hop como un bien supone un modelo unidimensional de consumo. La cultura es para el consumo pero puede ser disfrutada legítimamente sólo por el grupo que produce esos bienes. Como el esencialismo que acompaña a las explicaciones estructurales previas sobre apropiación, la mercantilización de la cultura también supone que los grupos raciales y su correspondiente cultura son directamente isomorfos más que dependientes uno del otro. En lugar de analizar el contexto específico de la interacción humana, la mercantilización de la cultura descontextualiza y esencializa la cultura al suponer implícitamente que la identidad racial es “auténtica”. Al reducir la cultura sólo a la raza, le atribuimos una práctica cultural determinada a un grupo entero de gente, generalizando, como si todos los afroamericanos identificaran al Lindy Hop como “suyo” de forma lógica y natural. En este modelo erróneo de la fusión entre la apropiación y la mercantilización, el Lindy Hop es considerado un baile afroamericano y puede ser consumido sólo por personas de raza negra; todos los demás consumidores están explotándolo y apropiándose de él. Extender esta lógica al mercado crearía un mundo extraño y limitado sostenido por identidades monolíticas y rígidas. Al naturalizar la cultura de un grupo racial determinado como auténtica, la idea de consumo legítimo funciona como una concepción esencialista de la identidad racial. Al confundir lo que es cultural e histórico con lo que es natural y auténtico, como si la cultura fuera genética y no una identidad construida, valorizamos la misma base del racismo que buscamos superar (Hall, 1996).

Teorías autónomas sobre apropiación cultural

El resultado de teorizar la raza y la cultura a través del prisma de la apropiación cultural es que uno necesariamente debe conceptualizar a las formas culturales y a las identidades raciales como entidades separadas, autónomas y fácilmente identificables. Cada grupo racial produce sus propias formas culturales, distintas y fácilmente reconocibles. En cuanto a la cultura afroamericana, el jazz y el blues son fácilmente identificables porque son formas de arte “negro”. Estas formas culturales son distintas a la salsa “latina” o a la música clásica “blanca” porque están marcadas como “negras”. En este caso, la defensa contra la apropiación fomenta una política de preservación racial basada en la autonomía cultural. Por ejemplo, como una defensa contra la dominación blanca, un grupo particular le quitará importancia a los elementos mixtos que contribuyen a su identidad. El modelo de apropiación promueve el concepto erróneo de que cada forma cultural es considerada pura y autónoma porque se origina en un contexto racial distinto. El problema con este modelo es que si una forma cultural es etiquetada como “negra”, uno debe ser afroamericano para participar de ella. Por consiguiente, cualquiera que no es afroamericano es necesariamente no auténtico y sólo puede hacer derivaciones no auténticas o copias parasitarias. Como se puede ver en el clásico de LeRoi Jones *Blues People (Gente del Blues)*, y más recientemente en el libro de Greg Tate *Everything but the Burden (Todo menos la Carga)*, la “autenticidad” es usada para el “esencialismo estratégico”, según el cual los grupos dominados trabajan para preservar un sentido de autonomía dándole forma a una identidad esencializada. (Consultar Jones, 1963; George, 1988, 1992; Lipsitz, 1997, 1998; Tate, 2002; Michaels, 1997; Boyd, 2003; Maira, 2002. Para leer una crítica de esta posición a través del modelo de la hibridación, consultar Flores, 2000; Modood y Werbner, 1997; Canclini, 1995). Al igual que los modelos biológicos que preceden a la apropiación como garantías fundamentales de la identidad, la autenticidad se convierte en la categoría irrefutable y trascendental por medio de la cual se explica la apropiación. De acuerdo con esto, la cultura no es un conjunto de relaciones definidas dentro de un contexto social más amplio, sino un estatus *a priori* fijado por categorías de raza fenotípicas o mejor dicho “auténticas”.

Si analizamos la cultura estrictamente dentro del modelo de la apropiación, entonces las formas culturales como el Lindy Hop deben ser generadas sin ningún tipo de contacto interracial o influencias de otros grupos. Por lo tanto, la apropiación reduce el multiculturalismo a un conjunto de diferencias aisladas puestas unas junto a otras, como una barra de opciones culturales listas para probar. Por ejemplo, un individuo blanco de clase media puede probar la comida japonesa o aprender a bailar el Lindy Hop, pero su participación en esas culturas termina ahí. Como nunca interactúan directamente con alguien de esa cultura, su nivel de participación es individualista. El Lindy Hop, como todas las demás formas culturales, es un producto de diversas prácticas culturales que confluyen en una práctica particular. El Lindy Hop contiene movimientos provenientes de la danza africana, del baile de salón europeo y de bailes tradicionales estadounidenses. En forma similar, la música que acompaña al Lindy Hop es un producto de la combinación de música proveniente de África, Europa y Estados Unidos. Reducir el Lindy Hop a un origen e identidad simplificados no sólo disminuye su complejidad, sino que también niega la base de esta forma cultural.

Teorías colonialistas sobre apropiación cultural

Debido a la lucha histórica entre grupos raciales, las formas culturales se convierten en una forma de fijar o certificar la identidad racial y la propiedad exclusiva. En el caso del Lindy Hop, la difusión entre los blancos y la mercantilización se han convertido en estrategias para despojar al Lindy Hop de su contexto cultural afroamericano para la propiedad y beneficio de los blancos. Los argumentos de la apropiación cultural tratan de defender la pureza de la identidad afroamericana contra estas tácticas de colonización blanca.

Como resultado de esto, el modelo de apropiación describe las interacciones blancas con la cultura afroamericana como el deseo de “comer al otro”, donde los blancos colonizan y se apropian de otras culturas para su propia satisfacción (Hooks, 1992b). La idea de la colonización cultural, tal como está ejemplificada en el trabajo de David Roediger y Noel Ignatiev, presupone una sociedad blanca vacía y autónoma que de alguna manera está desprovista de cultura o que no es capaz de producir placeres internamente. (Consultar, por ejemplo, Ignatiev y Garvey, 1996; Roediger, 1991, 1994, 1999, 2002; Garon, 1995; Spivak, 1998; Fusco, 1995; Ziff y Rao, 1997; Frankenberg, 1993, 1996, 1997; Gallagher, 1999; Perry, 2001; Conley, 2001; Waters, 1990; Wald, 2000; Kalra y Hutnyk, 1998; Tomlinson, 1991; Rogin, 1996; Fusco, 1995; Turner, 1994). De acuerdo con esto, los blancos tienen que buscar identidad en la riqueza de otras culturas para compensar su propio empobrecimiento. Si bien este deseo puede ser de dominación o, alternativamente, un deseo de calificar como positivo, resistente o liberador al valor de otras culturas, aún así re-esencializa lo blanco como lo normal y lo negro como algo aparte y diferente. Al centrarnos en el deseo de los blancos de apropiarse y consumir al otro debido a su supuesta “diferencia” y “sabor exótico”, sostenemos la normalidad y la neutralidad de lo blanco como categoría contra la cual se compara todo lo demás. Al considerar a los blancos como carentes de cultura, el modelo de colonización reinscribe el esencialismo convirtiendo a la cultura en bienes de consumo y tratando a la cultura blanca como nula y vacía. Al confundir la naturaleza construida de la diferencia social, el modelo de colonización esencializa tanto al colonizador como al colonizado.

A pesar de que estos enfoques conducen a un esencialismo racial a nivel macro, también ayudan a clarificar la interconexión entre las prácticas corporales y la mitología de las diferencias raciales. Si bien puede parecer que las prácticas culturales como el baile no tienen relación con la mitología racial dominante, en realidad están íntimamente relacionadas. En el caso de los afroamericanos, el cuerpo negro ha sido tradicionalmente “mitologizado” como innata y esencialmente exótico, sexual y expresivo, y naturalmente rítmico. Este significado de lo negro se construye como exterior a lo blanco, donde el cuerpo blanco está marcado por su racionalidad, limitación y rigidez. Como resultado, los afroamericanos son vistos como bailarines naturales, mientras que los blancos son considerados naturalmente torpes y arrítmicos. Este mito racial dominante históricamente ha servido para reinscribir posiciones de dominación y subordinación por medio de la naturalización de ciertas competencias y atributos como “negros” y “blancos” (Lott, 1995; Hooks, 1992a, 1992b, 1994; Radano, Bohlman, y Baker, 2001; Radano 2003; Roediger, 1990, 2002; Baker, 1998).

Este mito racial sirve de base a una larga tradición en la materia *Estudios sobre la Raza Blanca*, que consiste en conceptualizar a los blancos y a su cuerpo como vacíos emocional y culturalmente (Rogin, 1996; Lott, 1995; Gubar, 1997; Radano et al., 2001;

Radano 2003; Roediger, 1991, 1994, 1999, 2002). Desde los días de los juglares, a Elvis Presley y el rock-n-roll, a los blancos que adoptan ciertas actitudes de la cultura negra y a los Eminems de hoy en día, la sociedad blanca siempre ha imitado y emulado las formas culturales afroamericanas (consultar, por ejemplo, Ignatiev, 1996; Roediger, 1991, 1994, 1999, 2002; Spivak, 1998; Fusco, 1995; Ziff y Rao, 1997; Frankenberg, 1993, 1996, 1997; Gallagher, 2001; Perry, 2001; Wald, 2000; Kalra y Hutnyk, 1998; Rogin, 1996). Los blancos han usado, tomado prestado y se han apropiado de la cultura afroamericana como un vehículo sustituto para expresar su propia rebelión, sexualidad y placer, negados por la naturaleza represiva de la sociedad blanca. (Deloria, 1998; Hooks, 1992b, 1994; Fusco, 1995; Lott, 1995; Radano et al., 2001; Radano, 2003; Roediger, 1991, 1994, 1999, 2002; Rogin, 1996; Wald, 2000). Como resultado, estos contactos interculturales le dan a los blancos la oportunidad de trascender la represión de la sociedad blanca, aunque sea por un instante. A continuación, discuto el proyecto de Wacquant de teorizar un análisis sobre dominación racial y sobre sociología carnal.

La sociología carnal y el análisis sobre dominación racial

Un análisis sobre dominación racial

Teorizar la dinámica racial de la interacción blanca con el Lindy Hop como apropiación cultural tiene serias fallas que deben ser examinadas. Si bien el modelo de apropiación clarifica ciertas tendencias en el nivel macro de la dominación racial, termina por reafirmar el mismo esencialismo racial, determinismo social e identidades raciales monolíticas que el análisis sociológico busca deconstruir. Si la raza es construida socialmente, y si las jerarquías raciales y de poder son productos arbitrarios de la historia en lugar de esencias monolíticas, entonces las nociones esencializadas sobre la raza que permiten la “apropiación cultural”, el “robo cultural” y la “colonización del otro” también deben ser debilitadas. Si la raza es construida socialmente y si es un producto de la historia, al mismo tiempo no puede ser la garantía esencial de pertenencia grupal o el criterio para determinar quién puede participar “auténticamente” en las prácticas culturales. Para resumir, la apropiación nos lleva al callejón sin salida “asociológico” que es el esencialismo cultural y racial.

Cada una de estas explicaciones genera juicios morales peyorativos más que interrogantes científicos, simplemente reafirmando la maldad esencial del dominador y la bondad inherente del dominado (Wacquant, 1997b). Como consecuencia, en la actualidad los blancos son considerados responsables de las desafortunadas y desagradables injusticias pasadas del racismo blanco; ahora los blancos deben experimentar lo negativo, ya que se asume que todos los blancos son racistas. A la inversa, si la dominación de los blancos es tan penetrante, ésto nos lleva a describir a los afroamericanos como víctimas pasivas y sin poder, que no participan en la formación de su realidad en la sociedad estadounidense. Este enfoque no nos ayuda demasiado a entender cómo opera la raza y cómo ocurre la dominación; hace colapsar diferentes dimensiones de la dominación racial, oscureciendo diferencias cruciales, bases, formas e implicancias de las divisiones raciales (Wacquant, 1997b, p. 225). Como consecuencia, este paradigma de lo blanco o racismo blanco hace juicios morales y de valor al asignar culpa o inocencia para hechos sociales difíciles de aceptar, cayendo en la lógica del enjuiciamiento. El modelo alternativo aquí propuesto presenta un marco generativo para explicar los mecanismos simbólicos y materiales interconectados que generan y reproducen la dominación racial, con el objeto de

ayudarnos a diferenciar, desequilibrar y reensamblar las diversas formas que asumen las relaciones de dominación racial en diferentes momentos y lugares (Wacquant, 1997b, p. 226).

El uso del enfoque teórico sobre la dominación racial de Wacquant va más allá de las limitaciones de los paradigmas de apropiación cultural, que analizan la dinámica racial a través del resultado consciente o intencional del prejuicio o racismo blanco. En cambio, la teoría de Wacquant ofrece una explicación más precisa y poderosa del fenómeno en cuestión, al clarificar cómo opera la dominación racial a través del poder simbólico generado por la perpetuación de los mitos raciales dominantes sobre las diferencias raciales esenciales que están afirmadas en el cuerpo. Los mismos blancos también pueden ser oprimidos por esta “esencialización” de la diferencia racial, ya que circunscribe sus propias posibilidades de formación de la identidad. Los contactos interculturales, como es el caso de los blancos que aprenden un baile tradicionalmente afroamericano como el Lindy Hop, echan luz sobre cómo los mismos blancos son cómplices al creer en estas diferencias.

Sociología carnal

Tuve que embarcarme en una sociología carnal de la danza para entender la dominación racial. La sociología carnal requiere que desarrollemos el conocimiento corporal práctico que los nativos usan para entender su mundo. Como el conocimiento práctico sólo puede ser adquirido poniendo el cuerpo en la línea de fuego y sometiénolo a las fuerzas sociales bajo análisis, no puede provenir de una perspectiva aislada. La sociología carnal no sólo demanda una nueva entrada metodológica al mundo, sino también un nuevo modo de teorizar al cuerpo como una herramienta de investigación y un vector de conocimiento (Wacquant, 2003). Como Wacquant argumenta, debemos hacer una sociología *del* y *desde* el cuerpo, para poder explicitar el significado práctico de la vida cotidiana y de las prácticas diarias que definen un contexto social específico desde adentro hacia fuera. (El proyecto de sociología carnal de Wacquant es parte de la literatura relacionada con la sociología del cuerpo. Para leer un debate sobre sociología del cuerpo, ver Bendelow y Williams, 1998; Burkeitt, 1999; Butler, 1990, 1993, 1994; Csordas, 1995; Falk, 1994; Frank, 1995; Freund, 1998; Howson y Inglis, 2001; Schilling, 1993, 2001; Turner, 1984).

La sociología carnal se diferencia de la autoetnografía en que esta última se centra exclusivamente en la experiencia personal del investigador en su campo. La autoetnografía se centra en el ser, en el conocimiento del ser, en la dinámica del interés personal y en la inversión que uno hace de su experiencia personal.⁵ En contraste, la sociología carnal no apunta al significado de mi participación personal, sino que utiliza mi inmersión total en un campo de estudio determinado para entender el fenómeno bajo investigación por completo, desde adentro hacia fuera, siendo éste un punto de vista que no se puede obtener por medio de la sola observación. De esta manera, la sociología carnal también difiere de la tradicional observación participante,

⁵ Para leer debates sobre autoetnografía y su aplicación en el análisis sociológico, consultar Bochner (2002), Ellis (2004), Gatson (2003), Holt (2003), Kenny (2000), Meneley y Young (2005), Reed-Danahay (1997), Spry (2001), Vidal-Ortiz (2004).

ya que la inmersión y la conversión nos permiten desenterrar el conocimiento práctico de la dinámica interna del fenómeno en cuestión.⁶

El baile, como el boxeo, es una forma cultural corporal, no lingüística, que no puede ser entendida por completo desde afuera (consultar Wacquant, 1992, 1995a, 1995b, 1998, 2003). El baile es un arte que es aprendido, entendido y expresado a través del cuerpo. Para adquirir este conocimiento, no me bastó simplemente con limitarme a mirar y hacer preguntas sobre el Lindy Hop. Tuve que alcanzar el punto en el que pude entender el arte como bailarín; tuve que llegar a comprender el baile en forma práctica, a través de mi propio cuerpo. Aprender a bailar es el proceso de adquirir las competencias de coreografía, guiar y seguir, improvisar y expresarse estéticamente, todo simultáneamente en tiempo y espacio. Esta reorganización del cuerpo fue un proceso de inculcación y entrenamiento demandante, mediante el cual mi torpe cuerpo pre-baile tuvo que ser cultivado y convertido en un cuerpo educado para bailar (Wacquant, 2003, p. 116). Al igual que andar en bicicleta, dominar el baile conceptualmente es de poca utilidad; sólo después de que el baile ha sido asimilado por el cuerpo a través de innumerables ejercicios y repeticiones puede ser comprendido por completo (Wacquant, 2003, p. 69, 118). Sólo pude desarrollar las habilidades y capacidades necesarias para convertirme en un bailarín a través de mi propia inmersión y labor corporal, a través de años de práctica, tomando clases y yendo a bailes sociales.

Convertirse en un bailarín es el proceso de desarrollar una conciencia corporal: una habilidad de pensar con el cuerpo, percibir y entender el mundo a través del cuerpo. En el caso de los bailes sociales, ésto no sólo requiere un conocimiento básico de pasos, figuras o movimientos de pies, sino que también requiere dominar la habilidad de controlar el cuerpo en tiempo y espacio en relación con el cuerpo del compañero y los demás bailarines que están alrededor, la habilidad de guiar y seguir la comunicación física a través de tirones y empujones de manos, hombros y brazos; y la habilidad de seguir el ritmo y el tiempo. Para convertirse en un bailarín de Lindy Hop competente, es necesario dominar todos estos conocimientos distintos, los que operan simultáneamente sin ninguna jerarquía durante cualquier baile. En el proceso de reconocermelo como bailarín, me di cuenta de que el cuerpo es a la vez sujeto y objeto de esta transformación: es el sujeto de la inculcación, el material crudo a ser educado, y el objeto corporizado y conducto de ese conocimiento adquirido (Wacquant, 2003, p. 70). Como resultado, luché para modificar mi propio esquema corporal y desarrollar una nueva relación con mi cuerpo. Como cualquier otro bailarín, mi objetivo era desarrollar estos conocimientos corporales hasta que estuvieran tan incorporados que parecieran ser una segunda naturaleza. Como dice Wacquant, el bailarín entrenado se convierte en un “estratega espontáneo”, que simultáneamente sabe, entiende, juzga y reacciona en cualquier situación (Wacquant, 2003, p. 97). Este cultivo del esquema corporal del baile me permitió no sólo ser un bailarín, sino también ver y comprender los detalles y sutilezas que son invisibles para aquéllos que

⁶ De esta forma, un análisis formal de las reglas del baile o de las instrucciones sobre cómo hacer determinados pasos o figuras, no será suficiente para entender la práctica del baile, ni la sola observación nos permitirá entender la ansiedad y la tensión que los bailarines sufren consciente o inconscientemente, en las formas en que la raza se refleja a través de la cultura al aprender a bailar.

no han adquirido ese conocimiento práctico.⁷ A la larga, sólo una sociología carnal del y desde el cuerpo podría volver al Lindy Hop completamente significativo. En la próxima sección, desarrollo esta etnografía carnal para mostrar cómo opera la dominación racial en el Lindy Hop.

Deconstruyendo al Lindy Hop: discusión etnográfica

*** La humedad nocturna había empañado las ventanas del estudio, y el aire era tan pesado que se hacía difícil respirar. La combinación de la ola de calor veraniega y la falta de aire acondicionado convertían al salón en un sauna; ya me había cambiado dos remeras y había empapado la tercera. Esa noche, en la zona norte de Chicago, estaban tomando clases de Lindy Hop más de trescientos estudiantes universitarios y jóvenes profesionales de ambos sexos, predominantemente blancos, cuyas edades variaban entre los 20 y los 40 años de edad. Recién llegados del trabajo o de la escuela, todos estos bailarines estaban desparramados en seis estudios de baile improvisados que ocupaban el tercer piso de una pequeña escuela primaria. Yo estaba parado entre cuarenta parejas que llenaban el salón de tal manera que apenas nos podíamos mover, mucho menos bailar.

Bajo las brillantes luces fluorescentes, la canción de Louis Jordan “Ain’t Nobody Here but Us Chickens” (No hay nadie aquí más que nosotros los cobardes) salió de los parlantes del fondo del salón. El sonido enérgico y acompasado de los tambores y los bombos generaba un ritmo tan fuerte como el de un tren en movimiento, mientras que las resonantes secciones de vientos con trompetas y trombones se oían por encima de ellos, llenando la textura de la canción mientras la voz de Jordan llevaba la melodía. En tanto que los cristales de las ventanas empezaron a vibrar debido a la energía palpitante, la música se sentía infecciosa —el mismo sonido te obligaba a moverte. Mientras que la pista de baile retumbaba por el peso de los bailarines, mi compañero y yo nos esforzábamos por dominar la coreografía que nos estaban enseñando, al tiempo que todos bailábamos siguiendo las indicaciones de nuestros dos jóvenes instructores blancos, de treinta y pico años de edad.

El baile comienza con el hombre balanceando su brazo derecho por delante de su costado derecho como si fuera a tirar una bola de boliche. Mientras el hombre hace ésto, la mujer comienza a girar sobre sus caderas y a moverse hacia él. Estando conectados sólo por un brazo extendido cada uno, el izquierdo de él y el derecho de ella, comienzan a girar uno alrededor del otro, encontrándose a mitad de camino en un abrazo corto, para luego extender nuevamente los brazos y separarse. Este movimiento circular en el que los bailarines se cruzan define el estilo particular del baile como un ciclo de movimiento continuo. Mientras que en los bailes de salón la pareja está casi siempre totalmente conectada, ya sea por el contacto de pechos o por ambos brazos cerrados en un abrazo, en el Lindy Hop es frecuente que la única conexión sea una mano extendida. Como la pareja parece expandirse y contraerse en

⁷ Este uso de la sociología carnal es diferente al que le da Wacquant en su libro “Cuerpo y Alma”, ya que el principal objeto de análisis no es el fenómeno literal en cuestión (el habitus pugilístico); más que centrarse en el habitus del bailarín de aprender y representar el baile, este estudio busca entender cómo son reproducidos y materializados a través de nuestros cuerpos los mitos raciales grabados y naturalizados en nuestro esquema conceptual y mental del mundo. Si bien hace hincapié en los mitos raciales naturalizados, igual se enmarca dentro de la teoría de Wacquant sobre cómo estos mitos raciales operan por debajo del nivel de conciencia y discurso para crear las orientaciones y disposiciones de los bailarines.

el espacio, este paso básico, conocido como el Swing-Out, aparenta ser una bandita elástica gigante.

Después de hacer dos Swing-Outs, la coreografía exige que la pareja realice una serie de movimientos en los que se turnan para girar mientras se cruzan. Esta secuencia de coreografía es llamada coloquialmente “ella va / él va”. Luego, mientras el hombre atrae a la mujer hacia sí, se corre de la trayectoria de ella, le levanta el brazo derecho y la hace rotar al tiempo que ella va pasando. Una vez que intercambiaron lugares, el hombre vuelve a atraer a la mujer hacia sí, corriéndose del camino de ella y girando rápidamente por debajo de su brazo extendido. Finalmente, completan la rutina con otros dos Swing-Outs, girando uno alrededor del otro para terminar en sus posiciones originales. Esta secuencia coreográfica es un ejercicio común que se les da a los bailarines para que incorporen pasos nuevos y para que practiquen los básicos. Los giros alternados fomentan no sólo los pasos y movimientos individuales, sino también la conexión de la pareja en lo que se refiere a espacio, coordinación, y guiar y seguir.

En este punto, cuando todos los elementos del baile –la coreografía, las marcas, la coordinación, el espacio y la comunicación de la pareja por medio de los empujones y tirones y de las señales de tacto “sinestésicas”– se acomodan, el baile parece ser fácil o innato. En resumen, la adquisición del habitus del Lindy Hop se da cuando todos estos componentes del baile se convierten en un todo coherente que puede funcionar en forma subconsciente, permitiéndole al bailarín concentrarse en la dinámica más complicada del baile, como la improvisación o la estilización de sus movimientos.⁸ Por lo tanto, no se trata simplemente de estar en sincronía sólo con los pasos y la música, sino del efecto sistemático de todos estos elementos fusionándose en tiempo y espacio. En este punto, el baile adquiere una cualidad efervescente en la que él y la música son la misma cosa: el baile refleja a la música y la música refleja al baile. ***

Un análisis sobre dominación racial

Un enfoque del baile desde el punto de vista de la sociología carnal me obligó a repensar la interconexión entre identidad racial y práctica cultural; esto generó dos preguntas interrelacionadas: ¿de qué forma los cuerpos representan la “blancura” y la “negritud”?; ¿cómo es posible que esos fenotipos puedan o no corresponder a lo que representan o a la forma en que lo representan? Para contestar estas preguntas, no sólo es necesario considerar las formas en las que la raza se inscribe en el cuerpo y es representada por el mismo, sino que también es necesario entender cómo conceptualizamos la identidad racial y cómo esos conceptos muchas veces reinscriben nuestro sentido común racial esencializado. Las categorías raciales de sentido común son fenotipos objetivamente definidos a los que se les puede atribuir intereses, estética, gustos y entidad. De esta forma, la identidad racial es algo de lo que uno nunca escapa, como si el autoreflejo de alguna manera nos librara de su presencia en la sociedad como un hecho social, o debilitara el dominio que la raza tiene sobre nuestro entendimiento social compartido del mundo en un nivel macro.

⁸ Discuto la adquisición del habitus del Lindy Hop en detalle en Hancock (2005). Si bien la noción de cómo es adquirido el habitus del baile es un componente necesario para entender como son internalizados los mitos raciales, discutir este aspecto en detalle esta mas allá del objetivo de este estudio.

Esta forma de analizar la identidad racial del cuerpo tanto a través de su fenotipo como de su práctica, me permitió repensar la relación de dependencia entre la raza, la cultura y el cuerpo. Esta reconsideración no fue sólo un asunto conceptual, sino que tuve que entender a través de mi cuerpo, reexaminando todo lo que había aprendido, para poder comprender cómo estos mitos raciales estaban relacionados con el proceso de aprehender prácticas culturales como el baile. Reformar mi conocimiento del baile como bailarín me indujo a un nivel de reflexividad y sensibilidad hacia mi propio cuerpo y conciencia corporal que nunca antes había tenido, lo que me cambió como bailarín. Este conocimiento práctico me permitió dejar de analizar el baile desde el punto de vista observacional, leyéndolo como a un “texto” e interpretando sus significados desde afuera, y en cambio me proporcionó una forma de entender cómo la práctica corporizada del baile y su inculcación es un proceso de construcción de significado. Entender esos significados siempre funciona dentro de determinaciones estructurales más amplias.⁹ Como todas las formas culturales están situadas dentro de condiciones materiales y simbólicas que las encuadran y contienen, su cultivo siempre es emprendido a través de un conocimiento derivado de los sentidos de contextos vistos y no vistos, conscientes e inconscientes (Willis, 2001). A través de este nuevo conocimiento me di cuenta de que, al tratar de entender estas dinámicas raciales, me estaba adhiriendo a mí y a otros a la lógica del enjuiciamiento. Estas introspecciones carnales, obtenidas a través de mi propia adquisición del conocimiento práctico del baile, me proporcionaron una nueva perspectiva por medio de la cual entender la dinámica de la dominación racial que circulaba en el mundo del Lindy Hop.

Mientras que en épocas anteriores la dominación racial blanca estuvo caracterizada por manifestaciones físicas o simbólicas explícitas, en el período de multiculturalismo y ausencia de prejuicios raciales, posterior a la declaración de los derechos civiles, la dominación racial blanca opera “sin racistas” de una forma implícita y a menudo invisible (Bonilla Silva, 2001, 2002). Lo que hace del Lindy Hop un objeto de estudio tan fascinante no es la forma cultural en sí misma, sino la dinámica que implica su adopción intercultural, y cómo la dominación racial no es perpetuada a través del racismo o del prejuicio, sino a través del poder simbólico y de la violencia que las personas que lo bailan no notan.

Una bailarina resumió una creencia común dentro de la comunidad del Lindy Hop al expresar en forma sincera su opinión acerca de las diferencias entre bailarines desde un punto de vista racial:

Nada más son mejores bailarines. Los negros sencillamente pueden bailar mejor que los blancos. O sea, mirá a Ryan y Steven (dos de los mejores bailarines e instructores de Lindy Hop y dos de las personas que más aportaron a su resurgimiento). Son los mejores bailarines y los dos son negros. Bailan mejor que los blancos. Eso no es malo; es algo de lo que deben estar orgullosos.

Dentro de un contexto de multiculturalismo más amplio, esta sensación de que los negros son superiores bailando parece ser algo halagador.

⁹ Para leer sobre el análisis del baile como un “texto” consultar Adshhead-Lansdale (1999), Desmond (1997), Fraleigh y Hanstein (1999), Foster (1995), y Morris (1996).

**** Una tardecita, una parte del grupo se reunió en el departamento de uno de nuestros compañeros para ver videos de bailarines de Lindy Hop y tratar de aprender algunos pasos. Estas sesiones de video eran acontecimientos comunes cuando el Lindy Hop empezó a resurgir, ya que la gente estaba ansiosa por aprender lo más posible, lo más rápido posible. Como si hubiera estado guionado, al mirar los videos de las famosas compañías de baile afroamericanas de los años 1930s. y 1940s., alguno de los bailarines siempre hacía un comentario general, como si estuviera hablando por todos los presentes, acerca de la relación obvia que había entre la diferencia racial y el baile: “Ay Dios mío, si yo pudiera bailar así sería grandioso. Quiero decir, bailan tan bien. Los negros parecen bailar de un modo tan natural, mientras que los blancos parecen tan rígidos”. Nadie cuestionaba estos comentarios sobre diferencia racial; parecían representar una creencia implícita y compartida mientras los videoclips seguían pasando sin que se dijera otra palabra. ****

Al reformar mi propia forma de bailar, llegué a ver cómo los mecanismos de inculcación y socialización filtraban no sólo el baile en esos cuerpos, sino también ideologías raciales. Llegué a ver a través de mí mismo y de los bailarines que me rodeaban que el estilo no era un agregado del baile, sino una parte constitutiva del mismo. Aquí “negritud” y “blancura” eran mitos raciales que de modo constante y sistemático daban forma a lo que pensábamos del baile, impidiéndonos entender la medida en que estos mitos limitaban o sobreexageraban nuestra práctica del baile. Sólo mediante la reforma de esos procesos de socialización pude llegar a entender cómo se transmiten, traducen y naturalizan las ideologías raciales de la “negritud” y la “blancura” a través del contacto con prácticas culturales.

Al confundir las prácticas culturales con aptitudes naturales, los blancos bailan las danzas negras como ellos piensan que debe hacerse “auténticamente”, por medio de las “expectativas colectivas” sobre las formas en las que ellos ejecutan el baile, lo que graba y esencializa aún más estos mitos raciales (Bourdieu, 2000b: 141-142; 2000a: 61). Mientras que la mayoría de los bailarines de Lindy Hop se sentían frenados por sus identidades blancas, algunos también llevaron el baile a un extremo que generó una sensación de *minstrelsy* (juglaría), donde entra en juego un sentido de mitología racial mucho más explícito.¹⁰ Como me respondió el experto en Lindy Hop Steven Mitchell cuando le pregunté qué pensaba de los muchos blancos que lo bailaban:

Estoy tratando de que entiendan que es un baile. Ese es el problema –la gente lo ha llevado tan lejos que ya ni siquiera se trata de bailar. Es como si existiera una gran farsa; ya no es un baile, y eso es lo que lo está matando. Es como si la gente pensara que tiene que bailar de una forma determinada y uno se da cuenta porque las personas piensan: ‘Ah, entonces así es como se baila, y así es como hay que moverse’. Pero lo que la gente no ve –porque no piensan en eso– es que ésta es mi carrera. ¿Sabés cuánto tiempo hace que bailo? ¿Sabés cuánto tiempo pasé sobre la pista de baile? No nací con el don.

¹⁰ Para leer un excelente análisis sobre la historia e imágenes del *minstrelsy* consultar Gubar (1997), Lhamon (1998), Lott (1995), Mahar (1999), Roediger (1991), Rogin (1996), y Toll (1974).

Como resultado, a través de la sociología carnal podemos llegar a entender cómo se filtran en el cuerpo las prácticas culturales a través de un prisma racial.

Como el proceso de interiorización del baile es lento y muchas veces imperceptible, el carácter racial explícito de estos mitos nunca es evidente para el observador casual. La única manera en la que pude examinar esos mitos en detalle fue adquiriendo un conocimiento práctico de cómo las categorías raciales funcionan como mecanismos de poder simbólico y de violencia en la socialización de los cuerpos. Al aprender esto a través de la experiencia incorporada en mi cuerpo, llegué a entender la política racial que ha definido al contacto intercultural, específicamente la dinámica entre blancos y negros tal como se ha desarrollado históricamente. Al realizar un análisis completo de la teoría y la reflexividad, tanto sobre mí como sobre la comunidad de baile a la que pertenecía, llegué a entender que había una tradición profunda del poder simbólico por el cual estos contactos interculturales eran representados y al mismo tiempo erróneamente considerados ajenos a cuestiones de raza. El análisis de dominación racial de Wacquant me proporcionó un nuevo marco para explicar la interacción transcultural, que va más allá de los modelos anteriores de apropiación cultural que caen en la lógica del enjuiciamiento.

Etnografía carnal

Hay cuatro mecanismos de socialización –coreografía, baile social, improvisación y estilo– por medio de los cuales se producen la inculcación y la corporalización. Estos cuatro componentes del baile están delimitados analíticamente para enfatizar diferentes aspectos del Lindy Hop. Existe un proceso semi-evolutivo por medio del cual uno aprende. Uno adquiere un componente del baile, lo internaliza y después pasa a otro, comenzando con los pasos básicos para luego concentrarse en la improvisación y estilización de los movimientos. Sin embargo, esto es un asunto de métodos de enseñanza más que de estos componentes como etapas sucesivas de aprendizaje. Los componentes no están aislados unos de los otros, sino que están entrelazados y todos ocurren al mismo tiempo. Por ejemplo, la coreografía se centra en el aspecto individual de saber los pasos formales del baile; el guiar y seguir expresa el aspecto social del baile; y la improvisación enseña a los bailarines a ser individualmente creativos y a equilibrar ese individualismo dentro del marco social. El estilo mismo no es un componente separado del baile, sino que es un elemento constitutivo de los pasos y de los movimientos. El estilo hace que los bailarines se concentren en sí mismos en relación al baile como un todo.

En el proceso formal de aprendizaje, cada uno de estos componentes es “aprendido” funcionalmente de la misma manera; los instructores dicen y muestran lo que hay que hacer y luego los bailarines practican, internalizan y corporalizan esos movimientos. Por medio de un análisis de los componentes del baile –coreografía, marcas, improvisación y estilo– podemos observar la labor necesaria para incorporar al cuerpo esa disposición y habitus de baile y así explicitar los procesos de labor corporal que hacen a un bailarín “natural”, el que parece moverse espontáneamente y sin esfuerzo al ritmo de la música. Al examinar estos componentes, que hacen al habitus de bailar el Lindy Hop, se puede observar tanto la práctica corporalizada de los mismos como la forma en la que los bailarines entienden y articulan verbalmente la adquisición que hacen de ellos, con el objetivo de lograr su representación física y de entender esa

corporalización. Después de darme cuenta de mi propia complicidad, empecé a observarme más detenidamente, volviéndome más reflexivo al mirar mi propia forma de bailar y la forma de bailar de los otros.

Al final, aprendí a bailar dos veces –la primera vez asimilé las reglas y figuras formales desde un enfoque no crítico, y la segunda aprendí a entender mi cuerpo y su habitus de baile corporalizado a través de un enfoque carnal. Esta perspectiva fue crucial para entender el baile en forma completa, aunque posiblemente parezca algo que uno puede realizar por observación o sólo siguiendo ciertas reglas. De este modo, no es sólo la identificación consciente de estos mitos raciales lo que nos libera de ellos, como si los pudiéramos hacer desaparecer de nuestra mente, sino el hecho de entender cómo deben ser reformados a través del modo en que nos movemos y el comprender el mundo a través de nuestros cuerpos.¹¹ Al emprender mi propio viaje de aprendizaje, empecé a discernir lo que yo y otros bailarines de Lindy Hop no entendíamos. Lo que parece ser la más natural e instintiva de las actividades humanas es en realidad un proceso de inculcación cultural que requiere gran educación y disciplina. Al eliminar los mitos sobre el baile en relación con la raza y el cuerpo, obtuve una nueva perspectiva de la intersección entre raza, cultura y cuerpo. Nadie es un bailarín natural; uno se convierte en un buen bailarín sólo a través de habilidad adquirida y entrenamiento, no a través de una marca racial inherente. Al hacer eso, dejamos de lado modelos raciales discutidos previamente destacando la dependencia de todas las prácticas culturales y su representación. No hay cuerpos que bailan de una manera en particular; más bien sólo hay prácticas que son erróneamente representadas como naturales por algunos grupos y no por otros debido al poder simbólico de la mitología racial dominante. Concentrarse en la corporalización de los mitos raciales más que en los enfoques sobre raza, estructurales u orientados hacia la intención, sugiere la necesidad de un análisis alternativo sobre cómo se resuelve y se representa el contacto intercultural.

La adquisición de los esquemas corporales del baile me proporcionó una conciencia corporal no sólo de la lógica práctica del baile, sino también de la interpretación de los movimientos corporales más en general. Mientras me examinaba detenidamente a mí mismo y a otros bailarines, durante años de entrenar mi cuerpo a través de mímica, ejercicios y del escrutinio reflexivo de mis movimientos y de los movimientos de los demás bailarines, me di cuenta como el poder simbólico y la violencia están grabados en las formas en que las sociedad blanca interpreta, internaliza y representa las formas culturales afroamericanas como el Lindy Hop. Mientras seguía practicando y refinando mi forma de bailar a la luz de mi nuevo entendimiento, empecé a ver el proceso por el cual mi cuerpo se convirtió en el de un bailarín. Inculcar los componentes del baile en el cuerpo de uno, especialmente en un cuerpo sin entrenamiento previo, es un proceso arduo. Observando el desarrollo de este proceso a través del tiempo y marcando las etapas y pasos hacia los logros obtenidos durante el camino, comencé a ver cuánto trabajo corporal era necesario para aprender a bailar. Al usar mi propio cuerpo como objeto de estudio, experimenté los límites de la cantidad y de la rapidez con la que uno puede acumular este conocimiento corporal, y de la cantidad de

¹¹ Para leer un análisis detallado de cognición sobre categorización racial, consultar Brubaker, Loveman y Stamatov (2004) y Loveman (1999a, 1000b). Ver también Wacquant (1997b), Brubaker y Cooper (2000), Bourdieu y Wacquant (1999), y Jenkins (1994). Para leer estudios de formación de grupos a través de la “racialización”, consultar Omi y Winnant (1994), Roediger (1991) e Ignatiev (1995), entre otros.

práctica que se requiere antes de que parezca natural, como si uno pudiera bailar con gracia y sin esfuerzo espontánea y naturalmente. Sólo analizando mi propia curva de aprendizaje y mirando y preguntando a otros cómo se sentían con respecto a su propio progreso, pude ver cómo esta mitología racial dominaba la forma en la que ellos evaluaban lo que pensaban y lo que no habían pensado en cuanto a lo bien que podían aprender a bailar.

Conclusión

Sin un enfoque carnal, el Lindy Hop hubiera parecido ser sólo otra subcultura de gente transpirando en clubes nocturnos, y no un microcosmos que ilustra cómo opera la raza en la sociedad norteamericana contemporánea. Pasando de la teoría al trabajo de campo una y otra vez, lentamente comprendí que lo que parece inocuo o neutral en la superficie tiene un enorme poder simbólico en la reproducción de los mitos raciales, cuyos efectos reales siguen confundiendo y pasándose por alto. Si bien uno puede llegar a comprender cognitivamente la dinámica racial del Lindy Hop, mi propia experiencia abrió una nueva perspectiva en lo que se refiere a las intersecciones del cuerpo, la cultura y la raza. Aprender a bailar me permitió leer el cuerpo en forma simbólica, permitiéndome ver cómo se enseña y se baila el Lindy Hop, y dejándome comprender el significado de estos movimientos dentro del contexto histórico más amplio del contacto blanco con formas culturales afroamericanas. Este nuevo nivel de comprensión me proporcionó una nueva perspectiva sobre la modalidad inconsciente de la construcción y la perpetuación de los mitos raciales y del esencialismo racial. De esta manera, el modelo analítico-carnal expone el poder simbólico y la violencia de la mitología dominante, así como sus efectos, sin caer en la lógica del enjuiciamiento. Al analizar la interconexión entre las prácticas culturales y los mitos raciales, podemos ver cómo al aprender a bailar el Lindy Hop, el cual es históricamente afroamericano, los cuerpos blancos incorporan tanto un conocimiento práctico del baile como los mitos raciales, a través del esquema de la labor cognitiva, emocional y corporal.

Mientras se van asimilando los movimientos y pasos del baile, el aprendizaje siempre está envuelto en mitos de la “blancura” y la “negritud”. Al echar luz sobre el modo en que operan estos mitos raciales, podemos entender cómo las prácticas culturales diarias, tales como el Lindy Hop, son articulaciones de contextos materiales y simbólicos cuyos efectos no se nos hacen evidentes inmediatamente. Si bien el modelo analítico-carnal no provee el mejor modelo para examinar las intersecciones entre la raza, la cultura y el cuerpo, sí proporciona perspectivas raciales nuevas y fructíferas para repensar y cuestionar las prácticas culturales diarias y el contacto intercultural, llevándonos más allá del esencialismo de la apropiación cultural.

Traducción Melisa Laura Capiglioni*

Bibliografía

- ADJAYE, J. K., y ANDREWS, A. R. (eds.) (1997) *Language, rhythm, & sound: Black popular cultures into the twenty-first century*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- ADSHEAD-LANSDALE, J. (Ed.) (1999) *Dancing texts: Intertextuality in interpretation*, Londres, Dance Books.

* e-mail: melisacapiglioni25@hotmail.com

- APPADURAI, A. (1988) *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAKER, L. D. (1998) *From savage to negro: Anthropology and the construction of race, 1896-1954*, Berkeley, University of California Press.
- BENDELOW, G. y WILLIAMS, S. J. (1998) *The lived body: Sociological themes, embodied issues*, Londres, Routledge.
- BOCHNER A. P. y ELLIS, C. (eds.) (2002) *Ethnographically speaking*, California, Altamira Press.
- BONILLA SILVA, E. (1997) "Rethinking racism" en: *American Sociological Review*, V. 62, N° 3, pp. 456-479.
- BONILLA SILVA, E. (2001) *White supremacy and racism in the post-civil rights era*, Boulder, Lynne Reiner.
- BONILLA SILVA, E. (2003) *Racism without racists: Color-blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*, Lanham, Md., Roman and Littlefield.
- BONILLA-SILVA, E., y Doane, A. W. (eds.) (2003) *White out: The continuing significance of racism*, Nueva York, Routledge.
- BOURDIEU, P. (1999) "The cunning of imperialist reason" en: *Theory, Culture, and Society*, V. 16, N° 1. ["Las astucias de la razón imperialista" en: BOURDIEU, Pierre *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, 2003.]
- BOURDIEU, P. (2000a) *Masculine domination*, Stanford, California, Stanford University Press. [*La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2003]
- BOURDIEU, P. (2000b) *Pascalian meditations*. Stanford, California, Stanford University Press. [*Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Barcelona, 1999]
- BOURDIEU, P., y Wacquant, L. (1992) *An invitation to reflexive sociology*. Chicago, University of Chicago Press. [*Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003]
- BOYD, T. (1997) *Am I black enough for you?*, Bloomington, Indiana University Press.
- BOYD, T. (2003) *The new HNIC: The death of civil rights and the reign of hip hop*, Nueva York, New York University Press.
- BRIGGS, A., y COLBY, P. (1999) "I like my shit sagged: Fashion, 'black musics' and subcultures" en: *Journal of Youth Studies*, V. 2, N° 3, pp. 337-352.
- BRUBAKER, R., y COOPER, F. (2000) "Beyond identity" en: *Theory and Society*, V. 29, N°1, pp. 1-47.
- BRUBAKER, R.; LOVEMAN, M., y STAMATOV, P. (2004) "Ethnicity as cognition" en: *Theory and Society*, N° 33, pp. 31-63.
- BURKEITT, I. (1999) *Bodies thought: Embodiment, identity, and modernity*, Londres, Sage.
- BUTLER, J. (1990) *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Londres, Routledge.
- BUTLER, J. (1993) *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*, Nueva York, Londres, Routledge.
- BUTLER, J. (1994) *Gender trouble*, Nueva York, Londres, Routledge Kegan y Paul.
- CHIN, E. (2001) *Purchasing power: Black kids and American consumer culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CONLEY, D. (2001) *Honkey*, Nueva York, Vintage.
- CRENSHAW, K., GOTANDA, N., PELLER, G., y THOMAS, K. (eds.) (1995). *Critical race theory: The key writings that formed the movement*, Nueva York, New Press.
- CSORDAS, T. J. (1995) *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CUTLER, C. A. (1999) "Yorkville crossing: White teens, hip hop and African American English" en: *Journal of Sociolinguistics*, N° 3, pp. 428-442.
- DEFRANTZ, T. F. (2001) *Dancing many drums: Excavations in African American dance*, Madison, University of Wisconsin Press.
- DELGADO, R. (ed.) (1995) *Critical race theory: The cutting edge*, Filadelfia, Temple University Press.
- DELGADO, R. y Stephanic, J. (eds.). (1997) *Critical white studies: Looking behind the mirror*, Filadelfia, Temple University Press.
- DELORIA, P. (1998) *Playing Indian*, New Haven, Conn. Yale University Press.
- DESMOND, J. C. (1997) *Meaning in motion: New cultural studies of dance (post-contemporary interventions)*, Durham, NC: Duke University Press.
- ELLIS, C. (2004) *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*, California, AltaMira Press.
- ELLISON, R. (1995a) *Going to the territory*, Nueva York, Vintage Books.
- ELLISON, R. (1995b) *Shadow and act*, reissue, Nueva York, Vintage Books.

- EMERY, L. F. (1989) *Black dance: From 1619 to today*, Nueva Jersey, Princeton Book Company Publishing.
- FALK, P. (1994). *The consuming body*, Londres, Sage.
- FEAGIN, J. R. (2000) *Racist America: Roots, realities, and future reparations*. Nueva York, Routledge.
- FEATHERSTONE, M. (1991) *Consumer culture and postmodernism*. Londres, Sage.
- FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, M., y TURNER, B. S. (1991). *The body: Social process and social theory*, Londres, Sage.
- FLORES, J. (2000). *From bomba to hip hop*, Nueva York, Columbia University Press.
- FOSTER, S. L. (1988) *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*, Berkeley, University of California Press.
- FRALEIGH, S. H., y HANSTEIN, P. (Eds.) (1999) *Researching dance: Evolving modes of inquiry*, Londres, Dance Books.
- FRANK, A. W. (1991) "For a sociology of the body: An analytical review" en: M. Featherstone, M. Hepworth, y B. S. Turner (eds.) *The body: Social process and cultural theory*, Londres, Sage, pp. 36-102.
- FRANKENBERG, R. (1993) *White women, race matters: The social construction of whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FRANKENBERG, R. (1996) "When we are capable of stopping, we begin to see': Being white, seeing whiteness. In B. THOMPSON y S. TYAGI (eds.) *Names we call home: Autobiography on racial identity*, Londres, Routledge, pp. 3-17.
- FRANKENBERG, R. (Ed.) (1997) *Displacing whiteness: Essays in social and cultural criticism*, Durham, NC: Duke University Press.
- FREUND, P. E. S. (1998) "Bringing society into the body: Understanding socialized human nature" en: *Theory and Society*, N° 17, pp. 839-864.
- FUSCO, C. (1995) *English is broken here: Notes on cultural fusion in the Americas*, Nueva York, The New Press.
- GALLAGHER, C. A. (1999) "Researching race, reproducing racism" en: *The Review of Education/Pedagogy/Cultural Studies*, N° 21, pp. 165-181.
- GARCÍA CANCLINI, N. G. (1995) *Hybrid cultures: Strategies for entering and exiting modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press. [*Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990,]
- GARON, P. (1995) "White blues" en: *Race Traitor: Journal of the New Abolitionism*, N° 4, invierno.
- GATSON, S. N. (2003) "On being amorphous: Autoethnography, genealogy, and amultiracial identity" en: *Qualitative Inquiry*, V. 9, 20-48.
- GEORGE, N. (1988) *The death of rhythm and blues*, Nueva York, Pantheon.
- GEORGE, N. (1992) *Buppies, b-boys, baps and bohos: Notes in post-soul black culture*, Nueva York, Harper Collins.
- GOTTSCHILD, B. D. (1996) *Digging the Africanist presence in American performance: Dance and other contexts (Contributions in Afro-American and African studies)*, Westport, Conn.: Greenwood Publishing Group.
- GOTTSCHILD, B. D. (2002) *Waltzing in the dark: African American vaudeville and race politics in the swing era*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- GOTTSCHILD, B. D. (2003) *The black dancing body: A geography from coon to cool*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- GUBAR, S. (2000) *Racechanges: White skin, black face in American culture*, Oxford, Oxford University Press.
- HALL, P. A. (1997) "African American music: Dynamics of appropriation and innovation" en: B. Ziff y P. V. RAO (eds.), *Borrowed power: Essays on cultural appropriation*, New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- HALL, S. (1996) *Critical dialogues in cultural studies* (comedia), en S. HALL, D. MORLEY, y K.-H. CHEN (eds.). Nueva York, Routledge.
- HANCOCK, B. H. (2005) "Steppin' out of whiteness" en: *Ethnography*, V. 6, pp. 427-462.
- HANEY-LOPEZ, I. (1998) *White by law: The legal construction of race*, Nueva York, New York University Press.
- HASKINS, J. (1990) *Black dance in America: A history through its people*, Nueva York, Thomas Y. Crowell.
- HAZZARD-GORDON, K. (1990) *Jookin': The rise of social dance formations in African American culture*, Filadelfia, Temple University Press.

- HOLT, N. L. (2003) "Representation, legitimation, and autoethnography: An autoethnographic writing story" en: *The International Journal of Qualitative Methods*, V. 2, N° 1.
- HOOKS, B. (1992a) "Representing whiteness in the black imagination" en: L. GROSSBERG, C. NELSON, y P. TREICHLER (eds.) *Cultural studies*, Nueva York, Routledge, pp. 338-346.
- HOOKS, B. (1992b) *Black looks: Race and representation*, Boston, South End Press.
- HOOKS, B. (1994) *Outlaw culture: Resisting representations*, Nueva York, Routledge.
- HOWSON, A., y INGLIS, D. (2001) "The body in sociology: Tensions inside and outside sociological thought" en: *The Sociological Review*, v. 49, pp. 297-317.
- IGNATIEV, N. (1995) *How the Irish became white*, Nueva York, Routledge.
- IGNATIEV, N. y GARVEY, J. (eds.) (1996) *Race traitor*, Nueva York, Routledge.
- JENKINS, R. (1994) "Rethinking ethnicity: Identity, categorization and power" en: *Ethnic and Racial Studies*, V. 17, pp. 197-223.
- JONES, L. (1963) *Blues people: Negro music in white America*, Nueva York, William Morrow.
- KALRA, V. y HUTNYK, J. (2003) *Hybridity and diaspora*, Nueva York, Sage Publications.
- KELLEY, Robin, D. G. (1996) *Race rebels: Culture, politics, and the black working class*, Nueva York, Free Press.
- KINCHELOE, J. L.; STEINBERG, S. R.; RODRIGUEZ, N. M. y CHENNAULT, R. (eds.) (1998) *White reign: Deploying whiteness in America*, Nueva York, St. Martin's.
- LHAMON, J. T. (2000) *Raising Cain: Blackface performance from Jim Crow to hip hop*, Cambridge, Harvard University Press.
- LOTT, E. (1995) *Love&theft: Blackface minstrelsy and the American working class*, Oxford, Oxford University Press.
- LIPSITZ, G. (1997) *Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism, and the politics of place*, Nueva York, Verso.
- LIPSITZ, G. (1998) *The possessive investment in whiteness: How white people profit from identity politics*, Filadelfia, Temple University Press.
- LOVEMAN, M. (1997) "Towards an analytic of racial domination" en: *Political Power and Social Theory*, V. 11, pp. 221-234.
- LOVEMAN, M. (1999a) "Is race essential? A response to Bonilla-Silva" en: *American Sociological Review*, V. 64, N° 6, pp. 891-899.
- LOVEMAN, M. (1999b) "Making 'race' and nation in the United States, South Africa, and Brazil: Taking making seriously" en: *Theory and Society*, V. 28, pp. 903-927.
- LURY, C. (1996) *Consumer culture*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- MAHAR, W. J. (1999) *Behind the burnt cork mask: Early blackface minstrelsy and antebellum American popular culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- MAIRA, S. (2002), *Desis in the house: Indian American youth culture in New York City*, Filadelfia, Temple University Press.
- MALONE, J. (1996) *Steppin' on the blues: The visible rhythms of African American dance*, Urbana, University of Illinois Press.
- McCLINTOCK, A. (1995) *Imperial leather: Race gender and sexuality in the colonial conquest*, Nueva York, Routledge.
- McCRACKEN, G. (1991) *Culture and consumption: New approaches to the symbolic character of consumer goods and activities*, Indiana University Press.
- McINTOSH, P. (1989) "White privilege: Unpacking the invisible knapsack" en: *Peace and Freedom*, Julio-agosto, N° 10-12.
- MENELEY, A., y Young, D. J. (eds.) (2005) *Autoethnographies: The anthropology of academic practices*, Canada, Broadview Press.
- MERCER, K. (1994) *Welcome to the jungle: New positions in African American cultural studies*, Nueva York, Routledge.
- MICHAELS, W. B. (1997) "Autobiography of an ex-white man" en: *Transition*, N° 73.
- MILLER, D. (Ed.) (1987) *Material culture and mass consumption*, Blackwell Publishers.
- MILLER, D. (1998) *Material cultures: Why some things matter*, Chicago, University of Chicago Press.
- MILLER, N. y Jensen, E. (2001) *Swinging at the savoy: The memoir of a jazz dancer*, Filadelfia, Temple University Press.
- MODOOD, T., y WERBNER, P. (1997) *Debating cultural hybridity: Multicultural identities and the politics of anti-racism*, Nueva York, Zed Books.

- MORRIS, G. (1996) *Moving words: Rewriting dance*, Londres, Routledge.
- OMI, M. y Winant, H. (1996) *Racial formation in the United States*, Nueva York, Routledge.
- PERRY, P. (2001) "White means never having to say you're ethnic" en: *Journal of Contemporary Ethnography*, V. 30, pp. 56-91.
- QUINN, E. (2000) "Who's the mack?": The performativity and politics of the pimp figure in gangsta rap" en: *Journal of American Studies*, V. 34, pp. 115-136.
- RADANO, R. (2003) *Lying up a nation: Race and black music*, Chicago, University of Chicago Press.
- RADANO, R.; BOHLMAN, P. V. y BAKER, H. A. Jr. (2001) *Music and the racial imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- REED-DANAHAY, D. (ed.) (1997) *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*, Virginia, Berg Publishers.
- ROEDIGER, D. R. (1991) *Wages of whiteness: Race and the making of the American Working Class*, Nueva York, Verso.
- ROEDIGER, D. R. (1994) *Towards the abolition of whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROEDIGER, D. R. (1999) *Black on white: Black writers on what it means to be white*, Schocken Books.
- ROEDIGER, D. R. (2002) *Colored white: Transcending the racial past*, Berkeley, University of California Press.
- ROGIN, M. (1996) *Blackface, white noise: Jewish immigrants in the Hollywood melting pot*, Berkeley, University of California Press.
- ROOT, D. (1998) *Cannibal culture: Art, appropriation, and the commodification of difference*, Boulder, Colo. Westview Press.
- ROTHENBERG, P. S. (ed.) (2002) *White privilege: Essential readings on the other side of racism*, Nueva York, Worth.
- SCHILLING, C. (1993) *The body and social theory*, Londres, Sage.
- SCHILLING, C. (2001) "Embodiment, experience and theory: In defence of the sociological tradition" en: *Sociological Review*, N° 49, pp. 327-345.
- SPIVAK, G. C. (1998) "Can the subaltern speak?" en: C. Nelson y L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 271-313 ["¿Puede hablar un subalterno?" en: *Revista colombiana de antropología*, N° 39, pp. 297-364, 2003].
- SPRY, T. (2001) "Performing autoethnography: An embodied methodological praxis" en: *Qualitative Inquiry*, N° 7, pp. 706-732.
- STEARNS, M.W. y STEARNS, J. (1994) *Jazz dance: The story of American vernacular dance*, Nueva York, DaCapo Press.
- TATE, G. (2002) *Everything but the burden: What white people are taking away from black culture*, Nueva York, Broadway Books.
- TOMLINSON, J. (1991) *Cultural imperialism: A critical introduction*, Londres, Pinter Publishers.
- TOLL, R. (1974) *Blacking up: The minstrel show in nineteenth century America*, Oxford, Oxford University Press.
- TURNER, B. S. (1984) *The body and society*, Oxford, Basil Blackwell.
- TURNER, P. A. (1994) *Ceramic uncles and celluloid mummies: Black images and their influence on culture*, Nueva York, Anchor.
- VIDAL-ORTIZ, S. (2004) "On being a white person of color: Using autoethnography to understand Puerto Ricans' racialization" en: *Qualitative Sociology*, V. 27, pp. 179-203.
- WACQUANT, L. (1992) "The social logic of boxing in black Chicago: Toward a sociology of pugilism" en: *Sociology of Sport Journal*, V. 7, pp. 221-254.
- WACQUANT, L. (1995a) "Pugs at work: Bodily capital and bodily labor among professional boxers" en: *Body and Society*, N° 1, pp. 65-94.
- WACQUANT, L. (1995b) "The pugilistic point of view: How boxers think and feel about their trade" en: *Theory and Society*, V. 24, pp. 489-535.
- WACQUANT, L. (1995c) "A sacred weapon: Bodily capital and bodily labor among professional boxers" en: *Exercising power: The making and remaking of the body*. Albany, State University of New York Press. ["Un arma sagrada. Los boxeadores profesionales: capital corporal y trabajo corporal" en: AUYERO, Javier (comp.) *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999.]
- WACQUANT, L. (1996) "Towards a praxeology: The structure and logic of Bourdieu's sociology" en: P. BOURDIEU y L. WACQUANT (eds.) *An invitation to reflexive sociology*, Cambridge, Cambridge University Press.

- WACQUANT, L. (1997a) "The prizefighter's three bodies" en: *Ethnos*, N° 63, pp. 325-352. ["Los tres cuerpos del boxeador," en JIMÉNEZ, Isabel (ed.) *Capital simbólico y magia social en la obra de Pierre Bourdieu*, México, UNAM/Plaza y Valdés Editores, 2007.]
- WACQUANT, L. (1997b) "Towards an analytic of racial domination" en: *Political Power and Social Theory*, V. 11.
- WACQUANT, L. (1998) "A fleshpeddler at work: Power, pain, and profit in the prizefighting" en: *Economy Theory and Society*, v. 27, pp. 1-42.
- WACQUANT, L. (2002) "Scrutinizing the street: Poverty, morality, and the pitfalls of urban ethnography" en: *American Journal of Sociology*, N° 107, pp. 1468-1532.
- WACQUANT, L. (2003) *Body and soul: Notebooks of an apprentice boxer*, Nueva York, Oxford University Press. [*Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Madrid, Alianza, 2004; Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2006]
- WACQUANT, L., y SCHEPER-HUGHES, N. (2003) *Commodifying bodies*, Londres, Sage.
- WALD, G. F. (2000) *Crossing the line: Racial passing in twentieth-century US literature and culture*, Durham, NC: Duke University Press.
- WATERS, M. C. (1990) *Ethnic options: Choosing ethnic identities in America*. Berkeley, University of California Press.
- WHITE, S., y WHITE, G. (1998) 'Stylin': *African American expressive culture from its beginnings to the zoot suit*, Ithaca, Cornell University Press.
- WILDMAN, S. M. (1996) *Privilege revealed: How invisible preference undermines America*, Nueva York, New York University Press.
- WILLIS, P. (2001) *The ethnographic imagination*, Londres, Polity Press.
- WOOD, J. (1997) "The yellow negro" en: *Transition*, V. 73, pp. 40-66.
- ZIFF, B. H., y RAO, P. V. (eds.) (1997) *Borrowed power: Essays on cultural Appropriation*, New Brunswick, Rutgers University Press.