

**Dispositivos de lo precario. Agenciamientos cuerpo-máquina en Fredesvinda García
Valdés (Cuba) y King Tubby (Jamaica)**

**Devices of the precarious. Body-machine agencies in Fredesvinda García Valdés (Cuba)
and King Tubby (Jamaica)**

Agustina Pérez

Doctora en Teoría Comparada de las Artes

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Argentina

agustina1844@gmail.com

RESUMEN

En la misma década en que la cantante cubana Freddy publica su primer y único vinilo de boleros, en Jamaica tenía lugar un suceso de vanguardia y experimentación que daría luz al dub de la mano de King Tubby. Si Freddy rompía los cables, negándose a acompañar su voz por instrumentos, King Tubby los arreglaba en la trastienda de su local de electricidad, generando uno de los primeros sound system de Jamaica. Mientras para Freddy la voz era la máquina, King Tubby optará por un borrado de los vocales en los tracks para centrarse en el ritmo, con predilección del bajo y los instrumentos percusivos. A su modo, tanto Freddy como King Tubby traman infrecuentes agenciamientos entre voz y máquina que, si bien pueden parecer opuestos, confluyen en que ambos, a partir de la precariedad, interfieren el dispositivo musical hegemónico, estableciendo líneas de fuga, de corrido (como se dice que se corre una media de nylon), que re-auratizan la práctica artística.

Palabras clave: poesía musical, ritmo, silencio, partituras, métrica.

ABSTRACT

In the same decade in which Freddy published her first and only vinyl, an avant-garde and experimental event took place in Jamaica that would give birth to dub thanks to King Tubby. If Freddy broke the cables, King Tubby fixed them in the back room of his electricity store, generating one of the first sound systems in Jamaica. While for Freddy the voice was the machine, King Tubby opted to delete the vocals to focus on the rhythm, with a preference for bass and percussive instruments. In their own way, both Freddy and King Tubby plot unusual arrangements between voice and machine that, although they may seem opposite, come together in that both, based on precariousness, interfere with the musical device, establishing lines of flight, in succession (as says that a nylon stocking runs) that re-aurate the artistic practice.

Keywords: Freddy, King Tubby, device, reaurization, voice

OBERTURA

Quizá (¿por qué no?) Friedrich Nietzsche (1881) *también* tenga razón al afirmar que el oído, que es el órgano del miedo, logró su grado actual de desarrollo en las eras donde imperaba el Terror, en la noche incesante de las cuevas y en el crepúsculo dictaminado por la oscuridad de los bosques. De allí deduce el filósofo el carácter de la música como el de un arte nocturno y crepuscular. Y si es cierto que, siguiendo su razonamiento, a plena luz del día el oído es menos necesario, cómo no pensar que el siglo XX, con sus rascacielos y edificios toscos, que rasgaron el espacio aéreo de la oscura bóveda, y su tendido eléctrico reglamentario, que desustanció la nocturnidad radical de la Tierra Adentro, se protegía contra lo que tienen de peligroso ciertos sonidos. Pese a estos diques de contención, el oído sigue, impertérrito, sin pestañas. El oído no parpadea ni siquiera cuando el durmiente sueña. Es una fosa abierta que recibe constantemente la contaminación —a veces angelada— de la modernidad post-industrial y, en ocasiones, la flagelación —siempre santa— de ciertos ruidos que vienen de unas raras cavernas de Lascaux del siglo XXIII —antes y después de Cristo. Este artículo se centra en dos fenómenos sonoros de la segunda mitad del siglo XX: uno de ellos desarticula, desdeñoso, la articulación voz-máquina, haciendo de la voz el único instrumento de la banda sonora total (contrariando los sueños más íntimos y demoníacos de Giuseppe Tartini); el otro, en cambio, articula cuerpo-máquina siguiendo una base rítmica. Ambos artistas sonoros son afrodescendientes, ambos son contemporáneos, la base de operaciones de los dos es el Caribe. Y las estrategias de ambos se juegan en el trazado de líneas de fuga del dispositivo musical a partir del desvío propiciado por la precariedad.

RECITATIVO

La afrodescendiente Fredesvinda García Valdés es más que La Estrella de *Ella cantaba boleros* (1996) de Guillermo Cabrera Infante. Esta mujer desbordada y desbordante, con sus más de 150 kilos, se catapultó de la cocina del presidente de la Liga Cubana de Béisbol Profesional al Bar Celeste de La Habana, donde desconectaba con furor los cables para que la única máquina orgánica sea su voz *a capella*. Una voz andrógina que trae al presente el tiempo ancestral de las cavernas de Lascaux a la vez que reformula el género de los boleros. En la misma década en que Freddy publica su primer y único vinilo, en Jamaica tenía lugar un suceso de vanguardia y experimentación que daría luz al

dub de la mano de King Tubby. Si Freddy rompía los cables, King Tubby los arreglaba en la trastienda de su local de electricidad, generando uno de los primeros *sound system* de Jamaica. Mientras para Freddy la voz era la máquina, King Tubby optará por un borrado de los vocales para centrarse en el ritmo, con predilección del bajo y los instrumentos percusivos. A su modo, tanto Freddy como King Tubby traman infrecuentes agenciamientos entre voz y máquina que, si bien pueden parecer opuestos, confluyen en que ambos, a partir de la precariedad, interfieren el dispositivo musical, estableciendo líneas de fuga, de corrido (como se dice que se *corre* una media de nylon) que re-auratizan la práctica artística.

Gilles Deleuze (1990) relea el concepto de *dispositivo* de Michel Foucault y plantea que es “una especie de ovillo o madeja” (155) donde se interceptan tres instancias: Saber, Poder y Subjetividad. El dispositivo, como las máquinas rousielianas, permite hacer ver y hacer hablar. “Desenmarañar las líneas de un dispositivo”, afirma el filósofo, es “levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas” (155). Este trabajo busca indagar cómo el dispositivo musical hegemónico del siglo XX es zaherido por las incisiones que provocan los movimientos de las líneas de subjetivación de los dos artistas del corpus, entendidas en términos deleuzianos como “líneas de fractura” que logran romper o, al menos, sustraerse “a las relaciones de fuerza establecidas como saberes constituidos” (157). Y, acaso, se trate, también, de una indagación preliminar que busca poner en práctica una respuesta afirmativa a la interrogación que arroja Deleuze: si existe, acaso, “¿una estética intrínseca de los modos de existencia como última dimensión de los dispositivos?” (159).

ARIA: NO ERA NADIE Y AHORA DICEN QUE SOY UNA ESTRELLA

El espacio-tiempo que este apartado cartografía es el del canto de cisne del bolero cubano, que coincide con su expresión más altísima. El acontecimiento-Freddy se ubica en el espacio liminal del ocaso, un paso antes de que la noche del régimen castrista produjera el decaimiento del bolero por su censura de ciertas costumbres erótico-nocturnales, y antes de que la oscuridad sea total y monolítica, una vez que la industria cultural posmoderna, reapropiándose de la sangre vital del bolero, lo convierta en un objeto comercial de masas exento de singularidad.

En un dossier que busca pensar la dimensión sonora de la cultura, Carolina Santamaría Delgado (2008) estudia el caso del bolero y la radiodifusión en la clave de la diferenciación social que implican en el Medellín de 1930-1950. Para la autora, “el aura sentimentalista que envuelve al discurso sobre el bolero” ha conducido a olvidar las “profundas conexiones históricas del género

con aspectos mucho más terrenales como el capital, la industria y los medios de comunicación” (18). En el caso de Freddy, esta cantante de raigambre desarraigada, afrodescendiente, pobrísima, sin instrucción, la práctica del canto de bolero tiene más, todavía, incompatibilidades con la “moral y las buenas costumbres” de la época: por un lado, ya era alarmante que el objeto de deseo objetivado en la raigambre patriarcal cambie de género, siendo una mujer la que se pronuncia un ser deseante a viva voz, y, para peor, en segundo lugar, que esta mujer, expuesta en la vitrina del escenario como un objeto a desear, sea negra y obesa, descontenta los anhelos más burdos de la cultura falogocéntrica heteronormativa.

En ciertos espacios —Medellín en el caso de análisis de Santamaría, pero es extrapolable a muchas otras capitales—, “lo tropical era asociado con lo incivilizado y lo salvaje, lo húmedo; por supuesto, [también] con la gente de piel oscura” (21), buscando, por medio de esta diferenciación, establecer un reparo al par binómico-maníqueo que ampare, del otro lado de la raya, a la “civilización blanca”. Las clases altas tenían pruritos con la música con ritmo que exaltaba el cuerpo y los sentidos, al punto de que no es infrecuente que en diversas zonas el poder legislativo haya dictaminado restricciones, impuestos y prohibiciones al baile, al que se consideraba lúbrico y, por lo tanto, en esa lógica del peor catolicismo, inmoral. Santamaría plantea que la recepción artística burguesa privilegia (*nada nuevo bajo el sol*) la contemplación de la obra artística, “en detrimento de la inmediatez atribuida al entretenimiento (el bolero para ser bailado, para ser sentido con el cuerpo)” (24). Empero, acaso no sea un dislate proponer que en el bolero la contemplación pasa, no tan paradójicamente, por lo que sucede en el *entre* de los cuerpos. La puesta en acto (más que en *escena*) de la voz de la artista descomunal y descolumnal Freddy afecta al cuerpo tanto si este se encuentra afectado por el entrelace de la danza como si está asaeteado, atravesado, de forma solipsista, por las resonancias físicas que ocasionan tanto las ondas sonoras de la voz como sus arrebatos *tarabusteantes* (Quignard 2012) de golpeteo percusivo de su voz.

Para Santamaría (2008), el atractivo del bolero se debía a su balance sutil entre lo tradicional y el progresismo, por su carácter cosmopolita, siempre y cuando “no alterara las fronteras de las razas y de sexo en una sociedad altamente patriarcal” (25). La autora saca en limpio que “más allá de su contenido musical, poético y emocional, es una expresión cultural profundamente mediada por los intereses del capital, por los requerimientos comerciales de las industrias culturales, por las luchas de clases e incluso por las reivindicaciones de identidad étnica y de sexo” (29). En el caso que ocupa a este artículo, el de la artista cubana Freddy, todas estas mediaciones tradicionales del dispositivo-bolero pierden pie. Freddy resulta asombrosamente ajena a “los intereses del capital” —si no a cualquier interés, a secas—, desdeña impertérrita todos y cada uno de los “requerimientos

comerciales de las industrias culturales”, y pasma cómo se mantiene al margen —acaso no otro sea su espacio dilecto— de cualquier “lucha” o “reivindicación” —y tal vez por eso es demoledoramente revolucionaria.

¿QUÉ COSA ES *FREDDY*?

En la tentativa por tramar los contornos más que sinuosos de una posible figura de Freddy, las palabras que siguen se perderán por las pasarelas equívocas de las voces oídas, del testimonio, de los recuerdos, es decir, más claramente, del chisme. Freddy acaso se haya llamado Fredesvinda García Valdés, Fredesvinda García Herrera, o acaso Fredelina García a secas. Difícil, muy difícil, ya que, si hay que creer a los testigos, en esta época, la Cuba de los 50, era una práctica más que habitual que las mujeres en general, sean o no cantantes, se den al prestamismo indisciplinado de nombres, al nombre como una moneda de cambio, todas espurias, a fin de cuentas —y, aun así, ninguna más falsa que la otra, cada cual luminosa a su manera.

Del año de nacimiento tampoco hay muchas precisiones. ¿1935? ¿1933? ¿En Céspedes, provincia de Camagüey? Seguro, pero seguro, que en Cuba. Freddy, afrodescendiente, heredó de unos padres (los haya conocido o no) una posición económica menos que irregularísima. Nunca aprendió a leer ni a escribir. No necesitaba esos ardides. Para lo que vino hacer, como decía el artista argentino Osvaldo Lamborghini, ya *lo tenía todo adentro*. Cabrera Infante (1996), experto en el tergiversar de las voces oídas para producir efectos espectacularizantes a veces cuestionables, dirá que tenía un hijo bobo, para agregar más luego, en una escena patética de *Ella cantaba boleros*, que el vástago murió. Es probable que Freddy haya tenido descendencia, pero una niña, llamada Gisel (aunque algunos historiadores la llamaron Grisel). En algún momento, Freddy se traslada a La Habana. Comienza a trabajar como sirvienta (o “chica que ayuda en casa”) de una familia de alta alcurnia, los Bengochea, cuyo patriarca, Arturo, era el presidente de la Liga Cubana de Béisbol Profesional. Pronto se encontró cantando (*cantando porque sí, cantando vano*, remedando a Conrado Nalé Roxo), cerca de las calles Infanta y Humboldt, en distintos *naicluses* (dicen que dicen que así los llamaba Freddy, quien a sí misma se hacía llamar La Estrella), sobre todo el Bar Celeste.

Entre tanta habladuría, sí es corroborable que Freddy tenía ciertas particularidades *ciertas*. Con sus vestidos baratos y sus sandalias sin taco, tomaba ron en los *naicluses* y escuchaba la victrola, hasta que, apagándola, sola de toda soledad, empezaba a cantar. Cantaba únicamente boleros —se negaba a cualquier otro género musical—, y cantaba únicamente *a capella* —arrancaba los cables del

tocadiscos y espantaba a los músicos que querían acompañarla. Ella, “la estrella de las madrugadas bohemias de La Habana” (Fuillerat 2007), era El Instrumento. Ella era La Voz. La Estrella. Y todo el cielo.

Una Voz ad-hoc, sin la educación vocal como la que recibió, por citar un caso, Sarah Vaughan, con quien compartieron la performance de una misma canción. Cada una realizó una versión de “The Man I Love”, escrita por George Gershwin, y La Estrella la supo vocalizar de forma *desbridada* — nunca *desabrida*—, con el desenfreno que solo la joyería barroca más clasicista es capaz de dar a luz —ese clasicismo tan particular que solo confiere una dosis, una, pero, intravenosa, de barroco.

Freddy fue un acontecimiento de las noches habaneras. No dejó, en sentido estricto, obra. Su obra era el canto a desbordante voz de barítono-contralto enrarecida, tan pelada como boscosa, y de ella solo llegó a nosotros, además de un montón de malos entendidos, un disco LP de hechura bastante discutible: no solo porque deslucen la Voz-Freddy con el acompañamiento orquestal medio pelo, sino también por los criticados arreglos musicales, la técnica que no le hace honores de la grabación, y una carátula ridiculizante con una fotografía donde La Estrella aparece en un primerísimo primer plano que la pinta como un accidente desbordante en el paisaje.

Se cree que murió entre los 26 y los 28 años (quizá hoy, en el cielo o en el infierno —que, a decir de Charles Baudelaire, qué importa se trate de uno y otro, mientras lo que circula por allí sea la Belleza— sea parte de las *soirées* del prestigioso Club de los 27), y su carrera musical —en sentido clásico— se desarrolló en tan solo tres: 1959, 1960 y 1961. Trinidad Santísima, porque el Espíritu sopla donde quiere, en 1959 es descubierta en el Hotel Capri, acaso por un empresario norteamericano. En 1960 graba su primer y único LP, y en 1961 encuentra la muerte en una gira, se dice, luego de cantar boleros para un público íntimo en San Juan, capital de Puerto Rico. En alguna parte de esa ciudad, sus restos mortales reposaron en un incierto cementerio olvidado por la mano de Dios —que, al decir de León Bloy, está siempre ocupado con el Padre y el Hijo, y muy poco atento a los clamores del Genio, es decir, del Espíritu Santo.

Remedando las palabras del general Perón, *la única verdad es Lo Real*. Y Lo Real es la voz de Freddy, que cantaba sin acompañamiento instrumental de ningún tipo. Le bastaba —era más que suficiente— con su voz “que parecía una erupción volcánica o un temblor de la tierra”, su oído “armónico despampanante” y su sentido del ritmo “casi nunca visto” (Grijalba Ruiz 2012: s/p). Una voz que se forjó al fuego del cántico *a capella* “en las noches de ebriedad de un bar del corazón habanero” (íbid), que se resistía al acompañamiento musical de las big bands, como aquella que le impusieron al momento de grabar su único disco. Freddy —sin saber leer— firmó un contrato — estampando una cruz—, ignorando que, en ese gesto, se comprometía a aceptar ciertas condiciones

de parte del sello discográfico, entre ellas, incluir instrumentos orquestales. Al parecer, la voz de Freddy es el legado debido a “la audacia, oportunismo y sentido de la historia de un acucioso productor discográfico independiente” (íbid), el cubano Jesús Goris, que gestionaba la compañía —ya desaparecida— Puchito, un sello fonográfico “de enorme significado en Cuba, Estados Unidos y América Latina” (íbid), que realizó, al parecer, una labor de una valía inmensa que aún no ha sido estudiada.

RECITATIVO

En un país periférico y pobre, Jamaica, un copista recibió el Dictado: rediseñar —pese a lo paradójico que suene— una música del futuro. Una música espacial, interdimensional, de otro lado. Una música que no suena a nada conocido. Y, una vez hecho esto: descomponerla. Pero con herramientas ínfimas. Dispositivos precarios. Esta música es el dub. Dicen que “la escuchás y parece [música] hecha en un país ABC1, con tecnología, pero en verdad es dividir el tema en canales, encontrar un delay, ponerle efectos, descomponer, sacar las voces, dejar solo el bajo y la batería, después poner otra cosa, generar las capas de efecto” (Lajst, arch. pers. 2023). Y adelantan, además, que se trata de “todo eso que muchísimo después se conoció con el concepto de ‘remix’” (íbid), pero que ellos no usan ese concepto, sino uno mucho más luminoso: el de versión. Porque, según parece, “para ellos” —lectores de Jacques Derrida *avant la lettre*— “todo es una versión de otra cosa” (íbid). Teniendo como precuela a Bob Marley, con una música que conquistó el mundo, y viniendo de ese lugar, hay quienes, como King Tubby, logran “descomponer todo y crean algo único y de otra dimensión” (íbid).

King Tubby nació, creó el dub y fue descerrajado de un balazo, todo en Jamaica, “una isla azotada por los conquistadores [y] el capitalismo” (Kontaxis s/f). La economía de la isla estaba enlizada por los coletazos de la Segunda Guerra Mundial. Pobreza y miseria eran la moneda más corriente entre la población, al punto que escuchar música (dado el precio de los discos) parecía haberse tornado un lujo de la élite. En la década del 50, ante lo precario de la situación, o *por* lo precario, surgió el concepto del sound system, talleres de audio móviles con máquinas configuradas de distintas maneras de acuerdo con el usuario/propietario, que se transportaban para celebrar *raves* en espacios abiertos. Además, los sound system, en el incierto entorno económico jamaicano, resultaron una buena manera de conseguir dinero cobrando una entrada módica o vendiendo algún alimento o bebida en las largas jornadas sonoras que podían congregarse hasta miles de personas. Ya para 1960

había alrededor de 10 sistemas de sonidos, cuyos propietarios rápidamente comenzaron a fundar sus propios sellos discográficos y producir singles. Como afirma Angelos Kontaxis (s/f), “la música local, y especialmente el dub, están indisolublemente ligados a los sistemas de sonido [...] Se podría argumentar que los sound systems eran el ‘latido del corazón de la comunidad jamaicana negra, el espacio donde se celebraba la negritud de forma dinámica” (s/p).

Aunque había una pujante escena de jazz en Jamaica, la gente de bajos recursos no podía afrontar los precios de estos conciertos en vivo, que muchas veces se dirigían más bien a un público extranjero y turístico. Es entonces que floreció, por milagro, el sound system: amplificadores potenciados y parlantes eran todos los dispositivos necesarios para instalar una rueda noctámbula de precios módicos para pasar un jornal oyendo blues. “Los sound systems eran nuestra radio”, declara Bunny Lee en un documental. Cuando sonaba un tema en el sound system, la gente empezaba a comprarlo, generando así la consolidación de una industria discográfica en Jamaica.

En lo que respecta a los primeros discos dub, hay consenso en que salieron cerca de 1973. Y, en cuestión de años, rápidamente, hacia fines de la década del 70, la mayoría de los discos publicados en Jamaica tenían un B-side dub, lado B que, sintomáticamente, los oyentes solían escuchar primero, tal la injerencia del dub en esa época y el efecto que tenía en el público. Estos B-sides, por lo demás, solían extender el track original, lo estiraban en el tiempo, llegando a durar en ocasiones unos 15 minutos. Era fácil generar versiones porque no existía ley de copyright en Jamaica vinculada a la música grabada. King Tubby fue de los primeros en comenzar experimentar con una versión, y hacerle trucos. Dejaba caer ciertos instrumentos, producía algunos *reverbs*, agregaba ecos. Así nació el dub. Todo el desarrollo del remix y la idea de que se pueden sacar ciertos elementos de un track y agregar algo propio viene de King Tubby, de su pequeño estudio en el baño de una casa. Y, adicionalmente, otra cuestión que vincula la variación al dub tiene que ver con que los mismos discos de vinilo sonaban distinto en cada uno de los sound systems, por ejemplo, testimonios destacan el timbre particular que adquirían al ser accionados en el de King Tubby.

¿QUÉ ES KING TUBBY?

King Tubby (*née* Osbourne Ruddock) nació en Kingston en 1941. Como ingeniero electrónico, trabajó reparando el equipamiento de diversos sistemas de sonido en su barrio, lo que lo dotó del *know how* para construir, a mediados de los 60, su propio sound system, el Home Town Hi Fi, con sede en Waterhouse. Si bien en este contexto pesaba cierta estigmatización de acuerdo con la

audiencia que congregaba cada sound system, el de King Tubby le hizo una finta a la reyerta y rápidamente ganó una gran popularidad, en parte porque su sonido era el mejor, y destacaba porque el artista-ingeniero lo había modificado construyendo amplificadores separados para realzar los graves y otros aparte para las frecuencias medias-altas.

King Tubby obtuvo los medios económicos para desarrollar su estudio de su propio *know how* manual. Su capacidad para fabricar y reparar productos electrónicos, su habilidad sinigual para fabricar amplificadores enormes y sus transformadores, hizo que de forma constante reciba encargos provenientes de todas las latitudes de un país que se encontraba, de palmo a palmo, en una situación financiera desesperada: los músicos eran incapaces de importar tecnología (prohibitivamente costosa) y comprarla directamente en el país era imposible. Entonces, la reparación, una suerte de *hacer de la necesidad virtud, y de la precariedad, versión* del hardware, se volvió relevante. Así, King Tubby convirtió al ingeniero de sonido “en un nuevo instrumento musical, dándole al trabajo del ingeniero una clara perspectiva creativa” (Kontaxis s/f, s/p).

En 1971, nuestras latitudes rioplatenses se volvieron todavía más barrocas cuando el percusionista de folclore Domingo Cura produjo el vinilo *x6*, título sincrético, casi una shibboleth, en el que el músico se auto-graba seis veces: toca, se escucha a sí mismo, y toca una segunda capa sobre la anterior. No se trata de tocar encimado, sino de una “conversación”. En el dub, esto no sucede en una situación particular, casi milagrosa, sino que la concepción versionada es *el* método por excelencia.

ARIA: ESCUELA UNIVERSAL DE LA VERSIÓN

Como resalta David Hendley (2014), a pesar de su fama mundial, tanto la vida como la época de King Tubby siguen envueltas en un halo de misterio, acaso como resultado de su propia personalidad retraída, en lo micro, y de un contexto, el del dub, vedado para los arribistas y extraños, en lo macro. King Tubby hacía lo suyo, que era deshacer. Con deliberación, se saltó las tretas sucias que conducen a un *star system*. No buscó publicidad y apenas concedió dos entrevistas: una en 1976 para *Black Music* y otra en 1977 al mismo Hendley.

Hendley cuenta que, al arribar a Jamaica en 1977, quiso ir al estudio de King Tubby, pero los taxistas se mostraban reacios a conducir hasta esa zona. Solo pudo allegarse gracias a sus contactos con el operador de sistemas de sonido de Reino Unido, Ken Gordon, quien le facilitó franquear la distancia. Una vez allí, se encontró con cercas de zing y bungalows de concreto deteriorados,

escenografía que amueblaba un silencio inquietante en comparación con otras áreas de la ciudad, lo que revestía a la zona-Tubby de “una atmósfera de tensión real o imaginaria” (Hendley 2014:s/p). Al llegar al estudio se encontró con un paisaje tercermundista interrumpido por dejes surreales, como un costoso automóvil Triumph 2000, blanco e inmaculado, estacionado en la puerta (que pertenecía a Lloyd James, un ingeniero residente). Allí, afirma Hendley:

No había evidencia de la tecnología de punta que aparentemente había producido discos espectaculares como *King Tubby Meets The Rockers Uptown* y *King Tubby In Fine Style*, sino que, apretujadas en lo que había sido una vez un pequeño dormitorio trasero, había un par de máquinas de 4 pistas, varias otras piezas de hardware de estudio, amplificadores, compresores, un *dub cutting* y una consola de mezclas anticuada que parecía un accesorio de una película de sci fi de los 50. (s/p)

King Tubby producía su revuelta cosaca negra e isleña desde ese bunker de cortinas de terciopelo ocre, paredes color azul pálido y luces de latón adornadas, utilizando “elementos obsoletos pero que fueron modificados imaginativamente” (ibid). Gracias a los equipos de estudios de sonido de segunda mano que recolectaba como un ropavejero, logró redefinir el concepto de la re-versión en la música moderna. Si bien en los 60, en las grabaciones de soul norteamericanas, se había experimentado con ciertos efectos de estudio que luego serían el caballito de batalla del dub, lo cierto es que corresponde a King Tubby el mérito o milagro de avanzar en la conceptualización y puesta en práctica de una ingeniería de la versión al punto de volver a la versión una forma de arte en sí misma.

Al parecer, King Tubby solo había tomado tres cursos de electrónica, uno en el Colegio Técnico Nacional y dos por correo desde los Estados Unidos. Esta correspondencia pedagógica, método que permitía mantenerse al día con la última tecnología extranjera, permitió salvar las distancias — irresolubles— tanto físicas como económicas que hacían imposible al artista estudiar en el país vecino. Entre sus primeros proyectos se encuentran radios caseras que construía a partir del montaje de piezas viejas que rescataba de los contenedores de basura lindantes a las tiendas de electricidad. También experimentó con una radio pirata, que fue sofocada por el Ejército, que llevó a apresurar su desmantele.

A pesar de no tener ninguna formación musical formal, King Tubby poseía “una extraordinaria comprensión del sonido” (Hendley 2014:s/p). Augustus Pablo, cuya mejor obra es sinónimo del estudio del artista, siempre le dio el crédito por lograr un sonido característico del lejano oriente.

Su estudio de sonido, Hometown Hi-Fi, no emulaba los principios extranjeros, tal como hacían sus coetáneos que construían amplificadores en Jamaica. En cambio, King Tubby experimentó con innovaciones que resultaron revolucionarias, como la reverberación, que fue previa incluso a los efectos de eco que aparecerían recién en los 70, y que integraba en los amplificadores, a los que revestía graciosamente anexando, a sus frentes cromados, luces que parpadeaban al compás del ritmo. Los *ravers* dejaban de bailar y se paraban alrededor del área de control para admirarlos, como si se tratara de una extraña divinidad sonora.

Como si faltara más, con el 4-track board, la consola de cuatro canales, su estudio se volvió “el estudio de los pobres”, debido a sus innovaciones formales y su bajo costo, que repercutieron de forma directa ya acerada en el crecimiento de la música en la época misérrima de los 70. En 1975, la policía destrozó su sound system en una *rave* en St. Thomas. El Hi-Fi de Tubby nunca volvió a funcionar.

FINALE

El modo de desmontar, desarreglar, correr el nylon de las medias asfixiantes del dispositivo musical hegemónico, en términos deleuzianos, para La Estrella, es la voz. El don de Freddy, en sí mismo, es la Voz, y la hazaña de Fredesvinda (o Fredelina) es hacerla Ver (también palpar y, claro, oír) en el contexto de una sociedad habanera ciega, altamente racista, y cómodamente afincada en sus prejuicios toscos de clase y de género. La mujer, que no tenía voz directamente en el bolero, cuando empieza a aparecer como personaje de la historia debe cumplir cánones de belleza que incluyen, en posición evidenciada, la delgadez del cuerpo. No se trata, desde ya, de un problema de la Cuba de mediados del siglo pasado, sino de un incruste que ya viene clavado en la etimología latina y llevó a un desmán burdo en torno a las concepciones que vuelan, torpemente, como moscas estúpidas en torno a la palabra *delgado* como sinónimo de la mensura *fino*. En latín, *finis* remite al borde, las lindes, el fin. Este fin fue conceptualizado en el sentido de algo “sin nada más que arreglar”, “perfecto”, e ideologizado como “delgado” en tanto palabra intercambiable por “puro” o “buena calidad”.

Freddy, la Estrella, la Voz, vuelve a la etimología del *finis* pero nos obliga a tomarla en su acepción, no de fin, sino de borde, de desborde mejor, y también de linde o Últimas Poblaciones, como las de José Hernández en su *Martín Fierro* (1887), el límite a partir del cual la metafísica de la civilización occidental (Derrida 1966) comienza a perderse de vista. O, quizá, nos arrastre hacia un confuso indoeuropeo que es chapoteo en las aguas mestizas del equívoco. Allí, el origen siempre

divergente (y divertido) de *fin* se entrecruza con las raíces pertenecientes a los verbos *pegar* y *golpear*. La Voz como percusión, tarabusteo, golpe: Freddy. La Estrella. Y, por qué no, ese punto luminoso, que arde en su propio fuego, no sea otra cosa que *todo el cielo*.

Pasando al copista jamaicano, casi todos los textos (ya sean de corte académico o testimonial) que versan sobre King Tubby focalizan en las innovaciones que consiguió a nivel tecnológico como su rasgo más sobresaliente. No obstante, estos avances —y el alcance de sus efectos no ya a nivel de adelanto de herramientas, sino a nivel de impacto en el cuerpo del oyente—cobran un nuevo cariz una vez que se los sitúa en el contexto espacial en el que el sonido producido por dichos aparatos. El lugar, en sentido estricto, donde se realizaban las fiestas, que eran siempre al aire libre, ya de por sí modifica la audición y la experiencia sensorial del oyente (entre muchas otras cuestiones). Pero, a esta situación ya de por sí no convencional ni ortodoxa, King Tubby le imprime otro revés, agenciando el sound system a la naturaleza. Así, el concierto deja de tener al aire libre como mera locación. De hecho, el sistema de sonido de Tubby se acoplaba de una forma particular con el espacio y la naturaleza circundante. Era usual para él colgar en las ramas de los árboles los tweeters y algunas bocinas, lo que generaba el efecto de que la música no provenía de un foco único, sino que estaba alrededor del cuerpo de quienes la oían. Por otra parte, Tubby tomaba voces de gente que quizá estaba cantando a una cuadra con un micrófono, y las sometía a procesos de delay, de reverb. El sistema de sonido de Tubby se acoplaba de una forma particular con el espacio y la naturaleza circundante. Era usual para él colgar en las ramas de los árboles los tweeters y algunas bocinas, lo que generaba el efecto de que la música no provenía de un foco único, sino que estaba alrededor del cuerpo de quienes la oían. Otro modo de desestabilizar el dispositivo musical hegemónico, siempre a partir de la precariedad. Y quizá del milagro, de convocatoria difícil. De su insoslayable de su sorpresa, y júbilo.

REFERENCIAS

- Cabrera Infante, Guillermo. *Ella cantaba boleros y La amazona*. Alfaguara, Madrid, 1996.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es un dispositivo?”, en VV.AA. *Michel Foucault filósofo*. Gedisa, Buenos Aires, 1990.
- Derrida, Jacques (1966). “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas” en *La escritura y la diferencia*. Antropos, Barcelona, 1989.
- Grijalba Ruiz, Jaime. “«Sombras y más sombras». Vida y obra de Freddy la bolerista”, en *Herencia Latina*, 6 de febrero de 2012. [online] [citado 03/10/2023] disponible en <http://www.herencialatina.com/La_Freddy_La_Bolerista/Vida_y_obra_de_Freddy_la_bolerista.htm>
- Fuillerat, Raúl. “La Voz Del Patrimonio Cubano”, *De Nuestros Artistas*. Habana Radio, 1º de Mayo del 2007.
- Hendley, David. “King Tubby. An Incomplete History”, *Natty Dread*, Paris, 2003. Revisado en julio de 2014. [online] [citado 17/10/2023] disponible en <https://www.academia.edu/7877998/KING_TUBBY_by_Dave_Hendley_1st_published_June_2003_in_the_French_magazine_Natty_Dread>
- Hernández, José (1887). *Martín Fierro*. Librería Martín Fierro, Buenos Aires. [online] [citado 25/01/2018] disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gaicho-martin-fierro--1/>>
- Kontaxis, Angelos. “King Tubby and dub”, s/f. [online] [citado 17/10/2023] disponible en <https://www.academia.edu/11945487/King_Tubby_and_Dub>
- Nietzsche, Friedrich (1881). *The Dawn of Day*. T. Fisher Unwin, London, 1910.
- Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.
- Santamaría Delgado, Carolina. “Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950”, *Signo y Pensamiento*, 52, V. XXVII, enero-junio 2008.