

01056 1 6



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Facultad de Filosofía y Letras  
División de Estudios de Posgrado  
Programa de Estudios Latinoamericanos  
2002



*El Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales  
(Encuentros sincopados)*

Tesis que presenta Lara Ivette <sup>Lara</sup> López de Jesús para optar por el grado de maestra en  
Estudios Latinoamericanos

Director de tesis: Dr. Juan Manuel de la Serna

2002

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO HAY  
DE LA BIBLIOTECA



*Con amor y control, a los cinco seres que comparten conmigo el recuerdo siempre feliz de una infancia empapada de mar Caribe.*





### *expresión de agradecimientos*

Agradezco al Dr. Juan Manuel de la Serna su asesoría académica y el ánimo extendido a lo largo de toda la travesía.

Aprovecho para reconocer la ayuda ofrecida por la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe a lo largo de un año, pues fui becaria del proyecto dirigido por el Mtro. Pablo Mariñez, *Globalización e integración en el Caribe contemporáneo*. La colaboración en dicho proyecto y la participación tanto en el Seminario Permanente como en el VII Congreso Anual de la AMEC, fueron de gran provecho para la elaboración de la tesis.

Esta tesis no hubiese sido concebida sin la inspiración provocada por la lectura de los últimos trabajos de Ángel G. Quintero Rivera. Mil gracias, Chuco, por alimentar la pasión de empezar y completar esta investigación.

Estoy en deuda con Alejandro Álvarez y Alejandro Valencia por su generosidad.

Sinceramente aprecio la protección y el refuerzo brindados por Homero Quezada Pacheco, quien leyó cuidadosamente el texto y sugirió valiosas modificaciones.

Cómo olvidar la solidaridad de los amigos, que han soportado y comprendido todas las *descargas* propias de proyectos como éste. A Ricardo, Margarita, Perucho, Lenin, Audrey, Chago y Oli, y a todos los *panas boricuas*, gracias, por la constante alegría, comprensión y camaradería.

En especial, agradezco a mi familia el aliento constante y el respeto absoluto en todas mis decisiones y proyectos de vida. A mis padres, Laura y Fernando por su amor inquebrantable.

Finalmente, reconozco el apoyo y el soporte incondicional de mi amiga Teresa Romero Tovar. Gracias, por hacerme comprender, junto con mi familia, que la vida, además de dar sorpresas, es un carnaval, y que el desarrollo académico, pero sobretudo el personal, tienen que conducir inevitablemente a la felicidad.



*Para decirlo en grueso. no es lo mismo escribir la historia que bailar la*

Antonio Cornejo Polar





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. <i>Donde se plantea y se analiza el problema</i>	6
II. <i>Justificación del tema</i>	9
III. <i>Hipótesis de trabajo</i>	10
IV. <i>Marco teórico</i>	12
V. <i>Sinópsis de la investigación</i>	24
1. EL CARIBE, CALEIDOSCOPIO DE RITMOS	30
I. <i>Problema de expresar y definir la región caribeña</i>	31
II. <i>El Caribe: alfaguara de ritmos y movimientos</i>	42
a.) <i>Diversidad musical. Antecedentes</i>	43
b.) <i>Las prácticas musicales</i>	66
c.) <i>El sonido y el baile</i>	68
2. PROCESOS HISTÓRICOS Y PRÁCTICAS MUSICALES	73
I. <i>Música y sociedad (1900-1940)</i>	74
II. <i>Música y sociedad (1940-1960)</i>	84
a.) <i>El Caribe, zona estratégica en lo económico y en lo militar</i>	85
b.) <i>De la consolidación hegemónica estadounidense a la Guerra Fría</i>	87
c.) <i>Descolonización intelectual e independencia cultural</i>	90
III. <i>Entre el reggae y la salsa. Revoluciones, nacionalismos, dictaduras y migraciones</i>	94
a.) <i>Institucionalización de las steelbands y desarrollo del calypso</i>	94
b.) <i>Del ska al uso político del reggae</i>	108
c.) <i>El merengue dominicano antes y después del Trujillato</i>	125
d.) <i>El konpa dirék haitiano y los años de la dictadura</i>	133
e.) <i>“Manos a la obra”, la diáspora puertorriqueña y la salsa</i>	138
IV. <i>El rock n’ roll y las prácticas caribeñas</i>	154
3. SONIDOS DESAFIANTES (1970-1990)	161
I. <i>Transformaciones en el ámbito musical y social haitiano</i>	162
II. <i>El cadance-lypso de Dominica</i>	166
III. <i>Un fenómeno musical conocido como zouk</i>	168
IV. <i>El éxito del merengue transnacional</i>	179
V. <i>Con toda la amargura: la bachata dominicana</i>	182
VI. <i>La sociedad jamaicana y el dancehall</i>	186
VII. <i>El soca trinitario</i>	193
4. ENFRENTAMIENTOS, CONTRADICCIONES, COQUEIEOS Y RESISTENCIA	198
I. <i>Más allá de la palabra. La música ante el poder de la escritura</i>	199
II. <i>Maneras de sentir y expresar el tiempo. La modernidad y los nacionalismos frente a los ritmos caribeños</i>	208
III. <i>¿Democratización de las artes o imperialismo cultural?</i>	216
CONCLUSIONES	229
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CONSULTADAS	242



## INTRODUCCIÓN

### ***I. Donde se plantea y se analiza el problema***

Esta investigación busca desentrañar algunos de los problemas de expresión y definición que presenta el Caribe, zona de encuentros y mezclas de un sinnúmero de culturas que han sufrido los más disímiles tipos de colonialismos. La forma en que sus sociedades se comunican y la cantidad de voces, ritmos, proyectos y discursos que se entremezclan en la región es vasta e impresionante. A lo largo del siglo XX surgen y se transforman ciertas prácticas musicales; se planteará, pues, la manera en que éstas han viajado a través de diferentes geografías y han ido tomando distintos significados. De esta forma, realizaré un análisis en torno al desarrollo de varias prácticas musicales caribeñas y plantearé algunas diferencias y similitudes entre los procesos históricos, sociales y económicos que acontecieron a nivel nacional, regional y mundial durante ese siglo.

También expondré la forma en que el estudio de las prácticas musicales permite realizar un acercamiento diferente y profundo al Caribe, mostrando, desde otra perspectiva, la existencia de diversos discursos que reflejan ciertas maneras de percibir y de entender el mundo, de algunos patrones culturales similares, así como del proceso de construcción de identidades nacionales y de la historia colonial.

Escribir sobre las *prácticas musicales*<sup>1</sup> de esta región del mundo es una tarea tan fascinante como complicada; la espontaneidad de sus creadores, ejecutantes y bailadores, y el valor de la experiencia en esas manifestaciones trascienden el poder expresivo de la palabra escrita y las normas de un trabajo académico.

He seleccionado prácticas musicales de territorios caribeños con diferentes experiencias coloniales con el propósito de obtener una visión más amplia de la región. Para el Caribe de habla hispana escogí la *salsa*, el *merengue* dominicano y la *bachata*; el *konpa dirék* de Haití y el *zouk* de Martinica y Guadalupe fueron elegidos para el estudio del Caribe colonizado por Francia; y por último, seleccioné el *calypso*, el *steelband* y el *soca* de Trinidad y Tobago, y el *reggae* y *dancehall* de Jamaica para el Caribe angloparlante.

La importancia de Cuba en la creación y difusión de ritmos es impresionante; junto con Haití, es la sociedad que mayor cantidad de variaciones musicales ha producido y cuyo impacto cultural está presente en manifestaciones a través de todo el Caribe. Dos razones fundamentales, entre muchas otras, que confieren este peso a ambas sociedades son: en primer lugar, la importancia que tuvieron como colonias; Haití fue la colonia francesa más productiva y rica del Caribe por algún tiempo, y Cuba era el asiento más importante de la Corona española en la zona. En segundo lugar, por las fuertes inyecciones de esclavos que recibieron, surgió desde allí un sinnúmero de ritmos y bailes relacionados con la plantación, la religión, las luchas y el entretenimiento, que fueron difundidos por las otras colonias caribeñas. A lo

---

<sup>1</sup> Llamaré *práctica musical* a todo el complejo cultural y a las redes de relaciones que provoca la música; desde los ejecutantes, los músicos, los bailadores y los ritmos hasta los instrumentos, la difusión, la venta y los espacios donde se toca.

largo de la primera mitad del siglo XX, Cuba tuvo un crecimiento de la industria de entretenimiento acelerado. Apoyada por el dinero y el público estadounidenses, la Habana era considerada la capital de los excesos, el baile y la música. Los avances tecnológicos y de difusión, los hoteles y el turismo reinaban en la isla, complaciendo así a sectores específicos. La revolución tuvo efectos muy marcados en el desarrollo posterior de la música local y, por ende, en el de las demás sociedades caribeñas. Después de la segunda mitad del siglo —con el bloqueo impulsado por Estados Unidos y el eventual aislamiento de Cuba—, la música de esa isla tomó un camino singular. Hay que puntualizar, sin embargo, que no se realizará un análisis de la situación cubana como de las demás islas, ya que existen suficientes trabajos académicos relacionados con la fascinante y cuantiosa tradición musical de la mayor de las Antillas.<sup>2</sup>

Así pues, ¿cómo se relacionan o diferencian las expresiones elegidas? ¿Cuál es la importancia de realizar un estudio socio-histórico de la región partiendo del desarrollo y las transformaciones de sus prácticas musicales? ¿De qué forma ayudan a comprender con mayor profundidad los acontecimientos históricos, económicos y sociales que se han dado en la

---

<sup>2</sup> A continuación expongo una lista de libros que tratan sobre la música cubana: Cristobal Díaz Ayala, *Música cubana del areyto a la nueva trova*, Hato Rey, Puerto Rico, Editorial Cubanacan, 1981, y *Cuando salí de la Habana, 1898-1998 Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan, Fundación Musicalia, 1998; José M. Fernández Pequeño, “Por culpa de la rumba: el impacto de la música cubana en África”, *Iconos*, vol 3, núm. 3, 1993, pp. 8-11; Natalio Galán, *Cuba y sus sones*, Valencia, Pre-textos, 1983; Emilio Grenet, *Popular Cuban Music*, Corosa y Co., La Habana, 1939; Argeliers León, *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984 (primera edición, 1974); Peter Manuel, “Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba”, *Popular Music Study*, vol 7, 1987, pp. 161-78; Fernando Ortiz, “La influencia afrocubana en el jazz norteamericano” (1950), reproducido en *Etnia y sociedad*, La Habana, Ciencias Sociales, 1993, pp. 245-251, *Africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965 (primera edición, 1950), *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, *Estudiamos la música afrocubana y otros ensayos sobre el tema*, recogidos como separata de *Estudios Afrocubanos*, vol V, 1940-1946; Elena Pérez Sanjurjo, *Historia de la música cubana*, Miami, Moderna Poesía, 1986; y Helio Orovio, *Cuban Music Dictionary*, Cuba, Letras Cubanas, 1981, entre muchos otros.

región a lo largo del siglo XX? ¿Cómo influyen en la conformación del estado-nación e identidad nacional, de la modernización, de la industrialización y, ahora, de la “globalización”? y ¿cómo han sido reapropiadas por distintos sectores? Estas son algunas de las interrogantes que trataré de contestar a través del estudio.

Ese afán siempre sabroso, siempre rico de cantar, tocar un instrumento, presenciar un bembé y bailar —acciones que transforman y dan nuevos sentidos a la realidad— adquiere significados sólo a través de la experiencia. Este estudio espera ser una invitación al gozo y un aporte a todo aquel interesado en conocer el complejo mundo caribeño del siglo XX.

## ***II. Justificación del tema***

Algunos consideran que es contraproducente estudiar el Caribe como región, porque es un espacio muy heterogéneo; resulta muy complejo “localizarla” como tal y cada isla se presenta como un vasto universo, tanto social como cultural y musical. De los territorios y prácticas musicales seleccionados, muchos aspectos y temas no han sido incluidos, algunos a propósito, otros por la amplitud de la zona de estudio. Explicaré el porqué de mi selección, la ruta que sigo a lo largo de la investigación y las razones por las cuales considero de valor el presente estudio.

Entre las razones necesarias para realizar una investigación general como ésta, surgió el interés de entender el contexto histórico caribeño a partir de la segunda mitad del siglo XX. La Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la presencia de Estados Unidos en la región (con todas sus repercusiones históricas), los intentos y proyectos de descolonización, los deseos de

modernidad e industrialización, las luchas desatadas desde diferentes niveles, los grandes avances tecnológicos, así como las recurrentes migraciones, constituyen acontecimientos que se manifiestan en las sociedades caribeñas en general, aunque con matices y particularidades específicas. Las prácticas musicales referidas poseen un valor importante y la mayoría de ellas surge o se transforma durante esa época. De haber sido creadas y ejecutadas por sectores y comunidades específicas, de bajos recursos, de barrios urbanos marginales cuya presencia negra es predominante, y de haber sido desdeñadas por las clases dominantes, pasaron a formar parte importante del discurso nacional que se promulgaba de manera distinta en cada una de las islas. La investigación sigue los acontecimientos importantes durante todo el siglo pasado y culmina con el estudio de los sonidos desafiantes y el contexto social, económico y político de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta del siglo XX.

### **III. *Hipótesis de trabajo***

No es mi interés proponer la integración regional en ningún término, sino reconocer los patrones musicales y culturales que se repiten en la zona y que muestran procesos socio-históricos similares. Considero que son notables las relaciones entre las islas y la forma en que éstas han sido reforzadas por las migraciones; por otro lado, es sorprendente el intercambio de instrumentos, estilos de bailes y ritmos que se funden y se transforman a lo largo y ancho del Caribe. La complejidad del asunto me ha llevado a no realizar ningún tipo de propuesta relacionada con la regionalización a través de la cultura; no obstante, sostengo que en el Caribe existen ritmos, instrumentos musicales y



bailes que unifican la región. Las expresiones pueden ser muy distintas debido a las particularidades de cada sociedad y a las mezclas culturales que allí se dieron, pero existen patrones que se repiten y que están relacionados tanto a factores culturales como a procesos sociales y económicos, locales y mundiales, que han influido en la zona.

Como hipótesis de este estudio planteo que, en primer lugar, las prácticas musicales populares caribeñas han sido moldeadas por patrones socio-históricos afines que permiten realizar un estudio del área en un periodo dado; tales prácticas muestran semejanzas al mismo tiempo que reflejan las diferencias existentes entre las sociedades que conforman la región. En segundo lugar, durante el periodo seleccionado, acontecen cambios económicos y políticos tanto a nivel mundial como regional que se ven reflejados en el desarrollo y en las transformaciones de esas prácticas musicales, lo cual lleva a pensar que éstas ayudan a comprender con mayor profundidad (y desde otra perspectiva) los procesos históricos, económicos y sociales que se han dado en la región a lo largo del siglo XX. Además, registran los procesos de conformación de estado-nación e identidad nacional, de la modernización, de la industrialización y, ahora, de la “globalización.”

De este modo, se verá también cómo las prácticas musicales fueron apropiadas por distintos sectores y gobiernos, causando un cambio en el significado original y provocando que esas expresiones se inserten en otros universos sociales y discursivos, pues muestran que la realidad no tan sólo es “leída”, sino que también es bailada, cantada y ejecutada. Por esta razón, sólo me baso en la forma en que la música dialoga, reacciona y refleja algunos procesos sociales, políticos e históricos. No hay que olvidar que las prácticas musicales surgen, responden y se transforman en un acto dinámico del

individuo en una colectividad (aspecto que abre nuevas perspectivas para comprender la historia y reescribirla). Sin embargo, aunque son prácticas musicales que han viajado por todo el mundo, adquiriendo los más distintos significados, el valor que tienen para sus creadores seguirá siendo un misterio para muchos, ya que expresan y comunican mensajes que sólo sus practicantes pueden entender al desplazarse al margen de los grandes discursos. Las sociedades caribeñas han inventado modos de vida y de reproducción cultural siempre en la ribera de las promesas y de los proyectos políticos. Las expresiones sonoras estudiadas emergen desde comunidades donde, en cierta forma, prevalece la esperanza; pero no se trata de una espera pasiva, sino de un continuo movimiento de construcción, negociación y transformación de las acciones cotidianas, y es en ese “imaginario de lo posible” donde se encuentra el baile, el movimiento, los gestos... en fin, la música.

#### **IV. Marco teórico**

*Me vuelvo loco si discuten mi presencia.  
Soy antillano y le pregonó al mundo  
que la maleza tiene riqueza.*

“Presencia”, interpretada por Justo Betancourt  
y compuesta por Tite Curet Alonso

Esta investigación se sustenta en un sinnúmero de autores que han difundido sus estudios a través de la academia. El diálogo que se ha establecido con esas lecturas me ha brindado la oportunidad de entender el Caribe de una forma más amplia. Subrayo: esto no hubiera sido posible sin la identificación existente entre la genialidad individual y colectiva de las personas que producen estas prácticas y quienes han tratado de entender la cultura y sus

múltiples expresiones en una zona tan heterogénea. De ahí mi más profunda admiración y respeto a los músicos y orquestas que han dedicado su vida a ese arte y han formado parte activa de la historia y del devenir social caribeño. Antes de nombrar y comentar los trabajos de los investigadores cuyas líneas seguí, debo reconocer la labor de los músicos y las orquestas —tanto los aclamados mundialmente como aquellos que se manifiestan continua y espontáneamente en las comunidades caribeñas con personas “no educadas formalmente”— que han sido parte vital de estos movimientos musicales. Un tributo a los soneros, músicos, compositores, trovadores, *calypsonians* y bailadores.<sup>3</sup>

Discutir la presencia del Caribe y los caribeños en el mundo conlleva a enfrentarnos con varias concepciones elaboradas a lo largo de la historia, así como a diferentes valores que chocan con los apreciados por “Occidente”. Por eso es preciso reafirmar la dificultad que encierra cualquier intento de definición en la región (que discutiremos en el primer capítulo). La

---

<sup>3</sup> Entre los propulsores y difusores de los ritmos afrocaribeños y la *salsa* reconozco la genialidad y dedicación de músicos como Tito Puente, Machito y sus Afroclubbers, Eddie Palmieri, Willie Colón, Héctor Lavoe, Rafael Cortijo, Ismael Rivera, Tite Curet Alonso, Tata Güines, Chano Pozo, Juan Formell y los Van Van, NG La Banda, Arturo Sandoval, Paquito D’ Rivera, Celia Cruz, Ray Barreto, Rubén Blades y el Gran Combo de Puerto Rico. De Trinidad y Tobago, los desafiantes sonidos de las *steelbands* y las voces de *calypsonians* distinguidos como Lord Persecutor, Lord Invader, Chalkdust, Stalin, Lord Expleiner, Lord Kitchener, Atilla the Lion, Raymond Quevedo, Mighty Sparrow, Lord Shorty, Drupatee, David Michael Rudder e Iwer Gerg. El *zouk* no hubiese sido concebido sin la originalidad del músico Pierre Décimus y la creación del grupo *Kassav*; otras orquestas que practican de forma ejemplar este ritmo son La Compaigne Créole, Malavoi, Expérience 7 y Zouk Machine. De Haití son innumerables las orquestas y músicos que a lo largo del siglo XX han creado y transformado los más diversos estilos musicales, nombraré algunos de los más reconocidos hasta hoy día: Jazz de Jeunes, Orchestre Septentrional, Orchestre Saieh, Orchestre Compas Direct de Nemours Jean Baptiste, La Cadance Rampa de Weber Sicot, Tabou Combo, Les Copains, Les As de Petionville, Les Shleu Shleu, Farra Juste, Frères Parent, Charlemagne, Foula y Boukman Eksperyans. El *merengue* dominicano tiene una larga historia; desde Francisco “Nico” Lora, Antonio Abreu, Luis Alberti, La Super Orquesta San José a los sonidos modernos de Cuco Valoy, Johnny Ventura y Wilfrido Vargas. Reconozco la importancia de músicos como Fernandito Villalona y la genialidad indiscutible de Juan Luis Guerra, y además, rindo homenaje a los propulsores de la *bachata*: Leonardo Paniagua, Blas Durán y Luis Díaz. Los espirituales sonidos del *ska*, el *steady rock*, el *reggae* y el *dancehall* jamaicano fueron representados por músicos de la altura de Alton Ellis, Desmond Dekker, Bob Marley, Jimmy Cliff, The Toots and the Maytals, “Coxsone” Dodd, Duke Reid, Wayne Smith y Lloyd Lovinder.

ambigüedad de establecer con precisión la localidad caribeña, aceptar su carácter extraordinario y el hecho de encontrarse en muchos sitios y traspasar todo tipo de frontera, rompe cualquier esquema. Por tanto, en diversas ocasiones la cultura caribeña ha sido considerada como dinámica, nomádica y desterritorializada. Entre los investigadores que han tratado de definir la zona a partir del papel de la música en las sociedades que la componen reconozco a Kenneth Bilby, quien en *The Caribbean as a Musical Region*<sup>4</sup> identifica el Caribe como una región musical, y al cubano Antonio Benítez Rojo, quien en *la Isla que se repite*<sup>5</sup> denomina a la región como un área rítmica.

Considero que el tratamiento realizado por algunos autores desde la perspectiva conocida como poscolonial ayudará a atar algunos cabos sueltos de la investigación, ya que revalora la posición y el funcionamiento de la cultura en las sociedades que fueron colonizadas.

El análisis poscolonial surgió en Inglaterra y en Estados Unidos a finales de los años setenta, y fue construida por refugiados e hijos de inmigrantes, socializados en diferentes cosmovisiones y concepciones de mundo. Esta perspectiva surgió con el fin de realizar algunas críticas al colonialismo, así como para desmitificar el nacionalismo anticolonial y la teoría marxista; también constituye una reconceptualización epistemológica y una forma de teorización que buscaba deconstruir los discursos hegemónicos. Santiago Castro Gómez, en “Modernidad, latinoamericanismo y globalización”, reconoce que los poscolonialistas articularon importantes críticas al colonialismo y a los saberes consolidados institucionalmente como la antropología, la crítica literaria, la etnología y la historiografía, y que

---

<sup>4</sup> Véase Kenneth M. Bilby, *The Caribbean as a Musical Region*, Washington, The Wilson Center, 1985.

<sup>5</sup> Véase Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998

intentaron desmitificar el nacionalismo anticolonialista.<sup>6</sup> Entre los máximos representantes de esta perspectiva se encuentran: Edward Said con su *Orientalismo*,<sup>7</sup> donde realiza una reflexión en torno al modo en que los centros de poder han representado al *Otro* que, se supone, es para ellos el mundo oriental; Homi Bhabha, quien en *The Location of Culture*<sup>8</sup> se inspira en la obra de Freud y Lacan para analizar “cómo los discursos de identidad son generados a partir de las prácticas institucionales de control y dominio que producen narrativamente al *otro* como un todo homogéneo”,<sup>9</sup> y la pensadora india, Gayatri Spivak, seguidora de las tesis deconstructivistas de Jacques Derrida y que analiza la forma en que el sujeto colonial se convierte en una proyección europea.<sup>10</sup> La autora del famoso artículo “Can the Subaltern speak?”<sup>11</sup> habla de la “violencia epistémica” de los discursos anteriores que al pretender nombrarla para salvarla, destruyen la diferencia en el acto mismo de representación.

Dentro de la perspectiva de análisis poscolonial, surge también la noción de subalternidad como consecuencia del movimiento de re-centralización epistemológica que se origina en los cambios sociales derivados del debilitamiento del modelo marxista a nivel histórico y teórico. Es muy interesante lo que argumenta Mabel Moraña cuando expresa que el “boom del subalterno” es un fenómeno de diseminación ideológica de una categoría englobante, esencializante y homogeneizadora, por la cual se intenta abarcar a

---

<sup>6</sup> Santiago Castro Gómez, “Modernidad, latinoamericanismo y globalización”, *Cuadernos Americanos*, núm 67, año XII, vol. 1, enero-febrero 1998, p. 189.

<sup>7</sup> Edward Said, *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990. Trad. María Luisa Fuentes

<sup>8</sup> Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994

<sup>9</sup> Liliana Weinberg, “Comentario sobre ponencia de Walter Mignolo” en *Cultura en América Latina*, México, CCy DEL, 2000, p. 87.

<sup>10</sup> Castro Gómez, *op cit*, p. 192-93.

<sup>11</sup> Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?” en *Postcolonialism. critical concepts*, Diana Brydon (ed.), Vol. IV, Routledge, London and New York, 2000

todos aquellos sectores subordinados a los discursos y a la praxis del poder: “puerta falsa de una condición denigrante elevada a status de categoría teórica que intenta la reivindicación discursiva.” Según Moraña, tal noción refuerza “la centralidad y el predominio de una intelectualidad tecnocralizada.”<sup>12</sup> Cuando menciono a los sectores (como sujetos sociales e históricos) que crean y producen expresiones musicales no quisiera idealizar la condición económica y social de esos grupos, sino mostrar la forma en que reflejaron las realidades y negociaron con el poder en un contexto específico. El hecho de retomar algunas ideas de los poscolonialistas surgió porque éstos presentan un intento válido por incluir y revalorar distintos espacios y manifestaciones culturales.

Opino que las herramientas y propuestas que ofrece Homi Bhabha pueden ayudar como instrumento analítico; así, en *The Location of Culture*, este autor brinda nuevos significados e interpretaciones sobre la historia y la cultura de las sociedades que fueron colonizadas por europeos. Bhabha desarrolla el concepto de un “tercer espacio”; lugar contradictorio y ambivalente donde se enuncia, se discrimina y se interpreta un campo cultural. También cuestiona y reflexiona sobre el lenguaje de la teoría y el posible juego de poder producido desde la élite occidental para mantener la hegemonía: “*Is the language of theory merely another power play of the culturally privileged western elite to produce a discourse of the Other that reinforces its own power-knowledge equation?*” Estas inquietudes permiten al autor reposicionarse frente a la academia y al lenguaje que ésta utiliza.

---

<sup>12</sup> Mabel Moraña, “El boom del subalterno” en *Cuadernos Americanos*, op cit , p. 219.

Me preocupan, al igual que a Homi Bhabha y a Paul Gilroy,<sup>13</sup> las sociedades que viven en los espacios constituidos “*otherwise than modernity*” y me quiero centrar en los procesos producidos en la articulación de las diferencias culturales, porque es en la guerra de posiciones donde se establecen nuevas formas de significado. Según Bhabha, las naciones se hayan divididas en su interior, en un espacio que él denomina como *liminal*, y afirma que es en esos intersticios donde se debe de articular la heterogeneidad de la población. Desde esta perspectiva intersticial y sus espacios, “*in-between*”, es que ocurre, según Bhabha, la experiencia intersubjetiva y colectiva de la nacionalidad y el interés comunitario que hacen posible que los valores culturales sean negociados. Estos espacios son los que abren la posibilidad de la hibridez cultural y los que cargan el significado de la cultura.

*It is that Third Space, through unrepresentable in itself, wich constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew.<sup>14</sup>*

Me interesa la propuesta de Bhabha porque encierra la posibilidad de abrazar simultáneamente dos creencias contradictorias: una oficial y arcaica; otra secreta y progresiva; piensa que es posible unir conocimiento y fantasía, poder y placer. Sus planteamientos hablan de la imaginería visual y auditiva como elementos importantes para las historias de las sociedades, y la necesidad de explorar formas de identidad cultural y solidaridad política que emergen de las temporalidades disyuntivas de la cultura nacional. Al no creer en categorías fijas, estáticas y monolíticas, Bhabha propone aceptar que hay

---

<sup>13</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.

<sup>14</sup> Bhabha, *op cit* p 37.

muchas formas de escritura política y discursos, como la música, que producen sus objetivos de referencia: los discursos no están ni a la izquierda ni a la derecha. Sin caer en reformismos o conformismos, la escritura de Bhabha es propositiva, ya que reconoce que los discursos existen en el espacio que él ha denominado como “*in-between*”. De acuerdo con lo anterior, las prácticas musicales caribeñas surgen desde espacios intersticiales que trascienden los discursos y cuyos significados no quieren ser esquematizados ni clasificados en etiquetas políticas (como asentó Tite Curet Alonso: “Mi música/ no queda ni a la derecha/ ni a la izquierda,/ tampoco da las señas/ de protesta general,/ mi música queda en el centro/ de un tambor bien legal<sup>15</sup>”).

Homi Bhabha también expone y desarrolla su teoría de la hibridez cultural. La explicación sobre la “traslación” (*translation*) de la diferencia social permite ver cómo la música transforma, en el proceso, nuestro entendimiento de la narrativa de la modernidad y de los valores del progreso, y abre nuevas posibilidades de otros tiempos de significado cultural y espacios narrativos. Entiende que en el *performance* del hacer humano emerge la figura del tiempo cultural, que no está atado al mito del progresivismo.

Por otro lado, también sigo las propuestas del investigador Paul Gilroy, quien sostiene que uno de los problemas de los estudios culturales tiene que ver con el énfasis etnocentrista y nacionalista que presenta a la cultura como un objeto que fluye dentro de los bordes de estados-naciones esencialmente homogéneos.<sup>16</sup> En *The Black Atlantic*, el autor cuestiona el papel de las sociedades diaspóricas en el desarrollo de las sociedades de primer mundo inmersas en los procesos de la modernidad. El texto de Gilroy me ayudó a

---

<sup>15</sup> Escrita por Tite Curet Alonso y cantada por Ismael Rivera.

<sup>16</sup> Gilroy, *op cit*, p 5



entender la forma en que las sociedades caribeñas, a través de sus prácticas musicales, desafían y se enfrentan a las propuestas modernas.

Entre los investigadores que realizan un acercamiento de otro modo, que rompen con algunas concepciones estáticas sobre la cultura se encuentra Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz, quienes en su libro *Everynight Life. Culture and Dance in Latin/o America*,<sup>17</sup> reúnen una serie de ensayos —escritos por autores, en su mayoría de ascendencia latina— sobre el baile, sus múltiples significados y su indudable importancia para América Latina; en la introducción del texto exponen el interés por analizar cómo las identidades sociales son señaladas, marcadas y negociadas por el movimiento corporal. Además, realizan una crítica a los estudios culturales en Europa y Estados Unidos, ya que la mayoría de estos trabajos se basan en el texto y en objetos verbales o visuales sin prestar atención a las “acciones cinéticas.” Ellos también proponen incluir el concepto de *kinesthetic semiotics* —la investigación del baile y el estudio del movimiento humano— en la agenda de los estudios culturales. Considero que es un trabajo completo, escrito por personas conocedoras; sin embargo, habría que revisar el texto con mayor detenimiento porque realizan, a mi juicio, ciertas generalizaciones y simplificaciones sobre la realidad cultural de las sociedades latinoamericanas vistas desde Estados Unidos. No obstante, contribuciones como ésta son importantes, pues reflejan la necesidad de incluir el movimiento y otras perspectivas dentro de los estudios culturales. A lo largo de la investigación citaré diferentes trabajos que incorporan el valor y trascendencia de los

---

<sup>17</sup> Celeste Fraser Delgado y José Esteban Muñoz, *Everynight Life Culture and Dance in Latin/o America*, U.S.A., Duke University Press, 1997.

sonidos, el baile, el cuerpo y los instrumentos musicales en la construcción de identidades y en el quehacer humano.

De los libros consultados, sólo tres tratan a los ritmos caribeños en general: *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*,<sup>18</sup> de Peter Manuel, *Músicas del Caribe*<sup>19</sup> de Isabelle Leymarie, y *Music of the Caribbean*,<sup>20</sup> compilado por Beverly J. Anderson.

Leymarie realiza un recuento de los estilos y los géneros musicales, de los instrumentos y los espacios culturales donde se producen las prácticas musicales en varias de las islas y territorios que componen el Caribe. La autora logra armar el gran mosaico y la complejidad cultural de la zona. Divide su texto en tres partes: música religiosa, profana y popular. Se trata de una investigación muy bien documentada, pero que no analiza los contextos de los cuales surgen las prácticas ni la forma en que se transforman e influyen mutuamente los estilos musicales. El interés de la autora era recopilar la inmensa gama de prácticas musicales que surge de la región.

Al igual que el libro de Leymarie, el texto del reconocido etnomusicólogo Peter Manuel está muy bien documentado; el autor realizó trabajo de campo en varios de los territorios que componen el Caribe. Colaboran en este volumen, que resume el desarrollo de la música popular y moderna de la región, los distinguidos estudiosos Kenneth Bilby (con un ensayo sobre la música jamaicana) y Michael Largey (en un capítulo dedicado a la música haitiana). Los autores intentan identificar las raíces europeas y africanas de los ritmos, y presentan algunos procesos de

---

<sup>18</sup> Colaboran también en el texto los reconocidos autores Kenneth Bilby y Michael Largey Peter Manuel, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.

<sup>19</sup> Isabelle Leymarie, *Músicas del Caribe*, traducido del francés por Pablo García Miranda, España, Akal Ediciones, 1998.

<sup>20</sup> Beverly J. Anderson, *Music of the Caribbean*, Nueva York, The McGraw-Hill Companies, Inc, College Custom Series, 1996.

reapropiación, legitimización y difusión. Manuel se preocupa por describir el contexto social y político en el cual se manifiestan las prácticas musicales que estudia.

La compilación de Beverly Anderson presenta varios géneros musicales, desde diferentes puntos de vista, para señalar la variedad de papeles que juega la música en la vida cotidiana de los caribeños. El texto busca adentrarse en las luchas de la gente por encontrar una identidad y un espacio cultural dentro de una comunidad global. Al identificar el compromiso de las expresiones sonoras en la lucha por la sobrevivencia, los autores reconocen que éstas son productos de comunidades pobres y marginales. Los colaboradores recalcan la tajante separación de clases en esas sociedades, describen cómo las prácticas musicales seleccionadas en la investigación no fueron del todo admitidas al principio, y la forma en que lograron la aceptación general.

Algunos de los trabajos más completos sobre el tema han tratado las prácticas musicales por separado, lo cual ha brindado la oportunidad de alcanzar una mayor profundidad y espacio para analizar las problemáticas de forma más exhaustiva.

Un autor que sigo muy de cerca por los valiosos aportes que realiza de la cultura, la modernidad y la música es el puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, quien en *Salsa, sabor y control* lleva a cabo un estudio sobre la sociología de la música tropical y, desde un tratamiento poscolonial, busca superar el eurocentrismo para desarrollar una verdadera heterogeneidad de perspectiva. Quintero relata que uno de los motivos para elaborar su trabajo surgió de la confesión que le hizo el investigador haitiano Gérard Pierre Charles en medio de unos seminarios dedicados al Quinto Centenario. El autor

de *El Caribe contemporáneo* dijo a Quintero que sentía la necesidad de un cambio de punto de vista, pues estaba un tanto cansado de participar en seminarios y conferencias monótonas; también admitió que deseaba otro tipo de coloquio que discutiera “las contribuciones del Caribe a la alegría del mundo.” El libro de Quintero reflexiona sobre una de las dichas del Caribe, su música, y afirma que “pensar la alegría conlleva, necesariamente, hablar también de la tristeza, pero desde la alegría; meditar e investigar y reflexionar sobre aquellos procesos que la dificultan, y las posibles avenidas de su desarrollo futuro.”<sup>21</sup> De Quintero Rivera retomo los análisis que lleva a cabo sobre la *salsa* y a lo largo de la tesis se aprecia cómo muchos de sus planteamientos son aplicables para otras prácticas musicales de la zona.

En torno a Trinidad y Tobago, me fueron útiles los argumentos de Stephen Stuempfle, quien en *The Steelband Movement* explica la relación de esta práctica musical con el desarrollo de esa nación. El autor revela cómo la continuidad y la innovación del movimiento *pan* están relacionados con eventos sociales, políticos y económicos únicos. El *steelband* es un fenómeno cultural históricamente situado, así como una tradición creativa que ha sido inventada, perpetuada y transformada por las acciones de grupos e individuos específicos.<sup>22</sup> En el texto plantearé el uso sistemático y político que se realizó de esta forma de hacer música sin dejar de presentar el desarrollo del *calypso* durante el siglo XX.

Las ideas que expongo relacionadas al *zouk* han sido cuidadosamente trabajadas y fundamentadas con amplia documentación historiográfica y musical por Jocelyn Guilbault, quien ha vivido en las islas de habla *créole* y ha realizado alrededor de cien entrevistas a músicos y a la sociedad en general.

<sup>21</sup> Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, México, Siglo XXI Editores, 1999, p. 13-14.

<sup>22</sup> Stephen Stuempfle, *The Steelband Movement*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 5.

En *Zouk: World Music in the West Indies*<sup>23</sup> emprende una profunda investigación sobre este fenómeno musical que ha repercutido en todo el mundo. La autora muestra las contribuciones de Guadalupe, Martinica, Santa Lucía y Dominica al desarrollo de la industria musical mundial. Así mismo, compara la forma en que las personas ejercen sus propios juicios de valor acerca de la música y cómo, a su vez, tales juicios reflejan las experiencias históricas, sociopolíticas, económicas y estéticas.<sup>24</sup> Además, evalúa la manera en que la cultura de estas cuatro islas ha respondido al mismo fenómeno y cómo esta música popular *mass mediated*, creada por negros, ha evolucionado y ha sido recibida, apreciada y transformada en la región.

Sobre la música de la República Dominicana estudié, principalmente, los textos de Deborah Pacini y Paul Austerlitz.<sup>25</sup> Ambos escriben desde Estados Unidos, y sus trabajos fueron presentados como tesis para obtener un grado universitario. Brindan un panorama claro de lo que acontecía en el momento, así como de los factores que influyeron en la creación de las expresiones musicales populares dominicanas.

De la música popular moderna haitiana, los estudios de Gage Averill fueron de gran provecho para la investigación. Sobre el *reggae* y las expresiones sonoras jamaicanas existen un sinnúmero de textos (ver bibliografía) que estudian esta forma tan aclamada de hacer música. El libro de Kevin O'Brien Chang es de mucho valor por el tratamiento lúdico que

---

<sup>23</sup> Jocelyn Guilbault, *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago, University of Chicago Press, 1993

<sup>24</sup> Guilbault, *op. cit.*, p. xvii

<sup>25</sup> Paul Austerlitz. *Merengue Dominican Music and Dominican Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1997. Deborah Pacini Hernández *Bachata A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1995: "Social Identity and Class in *Bachata*, an Emerging Popular Music", *Latin American Music Review*, vol 10, núm. 1, 1989, pp 69-91: "*La lucha sonora: Dominican Popular Music in the Post-Trujillo Era*", *Latin American Music Review*, 12 (2) 1991, pp 105-23

realiza y porque entiende de forma especial la importancia del *dancehall* y el *ridim* en la vida cotidiana jamaicana.<sup>26</sup>

### ***V. Sinopsis de la investigación***

En el primer capítulo, *El Caribe, caleidoscopio de ritmos*, se estudia la gran complejidad que presenta el Caribe como zona de estudio, un verdadero problema de expresión. En el imaginario europeo previo a la Conquista ese espacio desconocido, que representaba todo lo que estuviese más allá del océano Atlántico, ya había sido inventado; y fue reinventado, un sinnúmero de veces, a lo largo de los siglos. Las metrópolis que se apropiaron de la región definieron el Caribe respondiendo a múltiples intereses, casi siempre en función del valor estratégico militar y económico de la zona. Sin embargo, los propios caribeños siempre se han identificado y expresado a través de sus manifestaciones culturales, y se han enfrentado o han mostrado aceptación a los discursos y acciones de las potencias.

En la segunda sección del primer capítulo se explora la gran amalgama musical de la zona; se realiza un breve recuento de la complejidad rítmica y sonora del Caribe, y se marcan las funciones y los significados que tuvo la música desde la esclavitud hasta el siglo XIX. De esta forma se pasa a estudiar las cualidades y el valor de las prácticas musicales seleccionadas, así como la importancia de algunos elementos que forman parte del complejo musical como lo es el baile y el sonido.

---

<sup>26</sup> Gage Averill "Haitian Dance Bands, 1915-1970: Class, Race, and Authenticity", *Latin American Review*, Volume 10, Number 2, 1989. pp. 203-230; " 'Toujou Sou Konpa': Issues of Change and Interchange in Haitian popular Dance Music"; Capítulo 5, pp. 68-89, en *Zouk. World Music in the West Indies* de Jocelyn Guilbault. Kevin O'Brien Chang *Reggae Routes*, Philadelphia, Temple University Press, 1998

El segundo capítulo está dedicado a analizar la relación entre los sucesos históricos que acontecieron a lo largo del siglo XX y las prácticas musicales que surgen y se transforman constantemente en la zona. Primero, se realiza un recuento de la primera mitad del siglo XX, y se enfatiza en los acontecimientos históricos como la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de algunos partidos políticos caribeños y varios movimientos culturales en la zona que buscaban definir la identidad nacional; además, se estudia la presencia militar estadounidense en dos sociedades caribeñas: las ocupaciones militares directas en Haití y en República Dominicana. También se reseña el desarrollo del *calypso* a principios de siglo, la llegada de las nuevas tecnologías, la difusión de esta música en Estados Unidos y Europa, y el surgimiento de las *steelbands* en Trinidad y Tobago.

Posteriormente, enfoco las dinámicas políticas y sociales que se dieron después de la Segunda Guerra Mundial. En este apartado, también se estudia el contexto socio-histórico de la segunda mitad del siglo XX caribeño y la importancia de la zona en lo militar y en lo económico, así como su innegable valor para las potencias, en especial para el poderoso Estados Unidos del siglo XX. En este nuevo panorama mundial, en plena Guerra Fría, el Caribe se vio inmiscuido en nuevos procesos de descolonización impulsados desde las *metrópolis* y con distintos proyectos promulgados desde los territorios caribeños mismos. Me interesan las diferentes formas en que las sociedades caribeñas asumieron la presión estadounidense y cómo “resolvieron” sus *status* políticos. Con especial interés describo la manera en que los sectores político e intelectual lucharon o se sumaron a los discursos nacionalistas, y anti o pro comunistas.

La década de los sesenta es representativa de los agitados momentos históricos que se vivían. Durante esos años aparecieron los *Beatles* —que revolucionaron la música popular internacional—, se fortaleció la revolución cubana, ocurrió el asesinato de J.F. Kennedy, se dio la guerra de Vietnam, las minorías se organizaron en Estados Unidos (se consolidó el movimiento *beatnik* en California, surgió en el sureste el *Black Power*, César Chávez dirigía a los campesinos mexicanos en el suroeste, en el noreste jóvenes boricuas formaban parte del movimiento de los *Young Lords*), Santo Domingo fue invadido por los *marines* norteamericanos (1965) y se conformaron guerrillas en diversos países latinoamericanos.

Sin embargo, lo que llama la atención es que dentro de todo este ambiente combativo y de grandes acciones que buscaban resolver la situación política y económica caribeña (en torno a la modernización y la industrialización), las comunidades produjeron y transformaron continuamente sus prácticas musicales (de carácter excepcional, pues hablan de lo que acontecía y de la sensibilidad caribeña). Todas las expresiones migraron y de haber sido producidas por estamentos específicos pasaron a ser escuchadas por otros sectores de la sociedad y a ser utilizadas por los gobiernos locales.

Con actitudes, para muchos, contradictorias, las prácticas musicales caribeñas que se estudian en este capítulo fueron difundidas por el mundo y apropiadas por los más diversos sectores. Por un lado, algunas de ellas, como el *reggae*, la *salsa* y el *calypso*, han señalado denuncias claras en contra de la opresión y han realizado fuertes afirmaciones en relación con la identidad; en sus modos de ser también han sido igual de agresivas y demandantes. Por otro lado, está presente el uso sistemático que han realizado de ellas gobiernos de



todo tipo, tanto nacionalismos étnicos y culturales (por ejemplo, en Trinidad y Tobago del *calypso* y del *steelband*, y en Jamaica del *reggae*) como dictaduras feroces (en Haití y en República Dominicana). Así, esas expresiones musicales han pasado a conformarse como ritmos nacionales en sus respectivos países. Lo peculiar es que, en un principio, fueron catalogadas como vulgares y molestas auditivamente; sin embargo, en el proceso de reapropiación por las clases media y alta se transformaron sus significados. También vale la pena mencionar que, muchas de las prácticas musicales en cuestión, han coqueteado con la industria cultural. Al ser asimiladas por distintos sectores en diferentes partes del mundo han formado parte del fenómeno conocido como las *world musics*. Un sector intelectual progresivo en los países “primer mundistas” se concentraron en las líricas comprometidas, por ejemplo, del *reggae* y de la *salsa*; no obstante, a todas partes han llegado simbolizando alegría, sexualidad y desinhibiciones. Por otro lado, hay quienes han quedado indignados con las líricas misígenas y llenas de violencia de algunas de las canciones.

Posteriormente, se exponen en distintas secciones los casos particulares que seleccioné para el estudio. Primero, se explora lo acontecido en la sociedad de Trinidad y Tobago a partir de la Segunda Guerra Mundial. Abordo la forma en que se institucionalizó y legitimizó el movimiento musical de las *steelbands* en el momento histórico en que se trataba de construir una nación independiente. De vital importancia es el uso político que realiza del *calypso* y de las *steelbands* el gobierno de Eric Williams y el *People's National Movement*. Después se estudia el caso de Jamaica y la forma desesperada en que la música popular de esa isla se transformó en menos de cinco años. De 1965 a 1969 aparecieron el *ska*, el *steady rock* y el *reggae*, en

ese orden. Se discute el decurso del *reggae* y su importancia en ese momento cuando también se conformaba el estado independiente de Jamaica. Además, considero de vital importancia analizar la forma y el porqué Michael Manley y el *People's National Party* utilizaron el *reggae* en su campaña política.

Lo que ocurrió en La Española fue muy curioso, ya que las dos naciones que componen la isla padecieron, en esta época, largas dictaduras. En el caso de República Dominicana se plantean las transformaciones que experimentó el *merengue* a raíz de la toma de poder de Rafael Leónidas Trujillo. La dictadura comenzó en 1931 y se extendió hasta 1961, lapso en el cual la sociedad dominicana sufrió cambios muy intensos que se reflejan en esa práctica musical. Con respecto a Haití se elucida el surgimiento del *konpa dirék* y su desarrollo durante la dictadura de François Duvalier.

En sección aparte se analiza el caso de Puerto Rico y la forma en que “resolvió” su *status* político con el Estado Libre Asociado; para entender el fenómeno conocido como *salsa*, resulta necesario discutir lo que ocurría en Puerto Rico durante esos años: el gobierno populista de Luis Muñoz Marín y la diáspora de *boricuas* hacia Estados Unidos. Así, se explica el surgimiento de una práctica musical que se crea fuera de territorio caribeño, pero que refleja la realidad diaspórica de la región y las consecuencias identitarias de estos fenómenos. La *salsa* surgió en Nueva York a principios de los años sesenta; liderada por puertorriqueños, esa expresión sonora es netamente caribeña y muestra distintas formas de percibir y aprehender la realidad.

La última sección del segundo capítulo trata sobre el impacto del *rock n' roll* en el Caribe. El propósito de este apartado es demostrar que la presencia de Estados Unidos en la zona no sólo fue económica y política, sino que, desde comienzos del siglo XX, los aportes de la música norteamericana y

la difusión de las nuevas tecnologías influenciaron constantemente las expresiones caribeñas, aumentando la complejidad de la zona.

En el tercer capítulo, *Sonidos desafiantes* (1970-1990), se describe el curso de varias prácticas musicales que cobran singular importancia a partir de la década de los setenta. El análisis del *cadance-lypso* de Dominica, de la música de la nueva generación haitiana, del *dancehall* jamaicano, del *soca* trinitario, de la *bachata* dominicana y del *zouk* sirve para puntualizar las cualidades e importancia, continuidad y ruptura, de la música en la zona; porque, a pesar de los cambios acontecidos en la economía y en la política local y mundial, se producen expresiones musicales con características especiales e incluyentes que reflejan y se enfrentan a las nuevas realidades de un mundo concebido como “globalizado.”

El cuarto y último capítulo se dedica a la reflexión de las formas en que las prácticas musicales caribeñas asimilan, desafían y se resisten tanto al lenguaje escrito como al nacionalismo, la modernidad y la industria cultural. Este apartado demuestra cómo esas prácticas trascienden los discursos y están íntima y necesariamente ligadas a la realidad cotidiana de las sociedades caribeñas. Además de las reflexiones finales, incluyo la bibliografía y hemerografía consultadas, que pueden ayudar a los investigadores interesados en el tema.

## 1. EL CARIBE, CALEIDOSCOPIO DE RITMOS

En la primera parte de este capítulo se muestran algunas de las definiciones que se han realizado de la zona; así queda demostrada la problemática de expresar una región tan heterogénea. Luego se aborda la diversidad musical del área y se enfatiza en las funciones que tuvo ese arte para los pobladores del Caribe antes del siglo XX. Se describen las características que comparten las prácticas musicales seleccionadas, identificando algunas de las cualidades que las hacen especiales.

Los circuitos por donde operaron esos ritmos se multiplicaron al haber sido difundidos y al haber adquirido tantos significados mientras navegaban alrededor del mundo. La fuerte tradición musical caribeña se transporta a los tiempos de la esclavitud. A causa de las fusiones culturales que ocurrieron en la zona, y a las realidades sociales, políticas y culturales de los sectores que poblaban los territorios, la música que se produce en el Caribe resulta muy compleja y diversa, ha tomado múltiples significados y ha empleado distintas funciones. A lo largo del siglo, las prácticas musicales caribeñas han provocado un torbellino de actitudes, se han transformado ininidad de veces, se han protegido, se han aprovechado, han desafiado y han asimilado influencias de todo el mundo.

## I. Problema de expresar y definir la región caribeña

[El Caribe] es imposible de expresar,  
no puede haber definición  
“Antillana Soy”

Celia Cruz y la Sonora Ponceña

*Es mi Caribe raíz de sueños,  
donde jamás se agota el sentimiento.  
Soy de la tierra de esperanza,  
llevo la sangre del que no reconoce dueños  
Soy fuego y luna, agua y memoria  
de amaneceres siempre  
alumbrando nuestra historia.*

*Raíz de sueños  
es el Caribe,  
donde el sol no tiene dueño  
y la esperanza sobrevive...*

Rubén Blades

Desde siempre, el Caribe ha generado una serie de mitos y de estereotipos. A pesar de haber sido significado y apropiado de diferentes formas, y de que ha respondido a los más variados intereses, ese espacio brota y resurge constantemente ante la dificultad de expresarlo y la necesidad de representarlo: de mítica Antilia a patio trasero estadounidense, de *archipiélago de toque escondido a raíz de sueños*... Para muchos, el Caribe aparece como un paraíso de música, sol, playas y sensualidad; sin embargo, es necesario tratar de entender la complejidad de ese turbulento ámbito de contradicciones, divergencias y similitudes.

A pesar del cuidado con que se debe tratar la región, se puede establecer sin temor que el Caribe fue, ha sido y es, una zona de encuentros, mezclas, “contaminaciones”,<sup>27</sup> contrapunteos y contactos. Constituida por sociedades que fueron forzadas a huir, la región registra historias de pueblos marcadas por la migración, la violencia y el escape; cimarrones, aventureros, piratas, nuyorricans, gusanos, *rude boys*, cocolos y trovadores se expresan e intentan cumplir los más insólitos deseos a través de la esperanza. Sea como inventores del África, mitificadores de lo indígena, enemigos y amantes de las metrópolis, propulsores de guerrillas y generadores espontáneos de *riots*, los caribeños se han enfrentado a múltiples intereses mezclados en una geografía que se escapa y fuga, apunta y dispara simultáneamente a muchos lugares. La cultura de ese espacio, caracterizado como desterritorializado, desenfocado y/o translocal, ha provocado expresiones de todo tipo, pero, ¿cómo pretender definir culturalmente una región tan parecida como disímil? ¿Por qué utilizar las expresiones culturales de la región para analizar otros aspectos de las sociedades que la conforman sin caer en reduccionismos, generalizaciones y cómodas homogeneizaciones?

El Caribe, que igual se expresa a través de diversas amalgamas lingüísticas, religiosas, dancísticas, culinarias, etcétera, es sumamente problemático como “zona de estudio”. Del Caribe hacia el mundo siempre se han producido gritos de exultación, llantos de rabia, coplas de amor y deseos de liberación enunciados desde espacios que han adquirido matices netamente locales, como son el cabildo, el *carnaval*, las plantaciones, las *tents* trinitarias y los *shanty towns*. Son voces reconocidas a través de la literatura, el

---

<sup>27</sup> Juan Otero Garabís utiliza este término de manera irónica para hacer notar la forma en que sectores de la alta cultura se resisten a la hibridación cultural, *Nación y ritmo “descargas” desde el Caribe*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000, p. 22.

periodismo y la academia, o conocidas mediante elocuentes oradores, geniales improvisadores y, sobre todo, excelentes músicos que nombran y se identifican con la zona. De Derek Walcott a las famosas controversias cubanas, de Marcus Garvey a Ismael Rivera, de Chano Pozo a V.S. Naipul, junto con Mighty Sparrow, Shangó y Jean Price Mars se escuchan, se leen o se bailan manifestaciones culturales que de manera extraña unifican la región.

Musicalmente se encuentra un mundo igual de desbordante en contradicciones; sin embargo, existe una amplia red tejida por los sonidos, los ritmos y los bailes que no respeta las fronteras y que desafía las separaciones, las purezas y las autenticidades construidas por las naciones. El Caribe es una región que, a pesar de las particularidades que vive cada sociedad, se presenta con el peso de historias similares y algunos patrones socio-culturales repetidos. Así, la *salsa* se alimenta del *merengue* dominicano, el *konpa dirék* haitiano influye en el *zouk*, el *calypso* trinitario se transforma constantemente y el *reggae* jamaicano se internacionaliza a gran velocidad. De manera paradójica, hoy día los “puristas” critican, pública e indistintamente, el *soca* de Trinidad, la *bachata* dominicana y el *dancehall* de Jamaica. Lo cierto es que la mayoría de estas prácticas musicales pasaron de ser expresiones comunitarias a representar ritmos nacionales y, de ahí, a convertirse en las denominadas “músicas mundiales” (*world musics*), complicando aún más el panorama contemporáneo caribeño.

### a.) Problemas de expresión y definición

Incontables han sido los autores que se han adentrado en la laberíntica y compleja tarea de tratar de definir esta región del mundo, tan importante para la expansión colonialista de Occidente. El Caribe —espacio inventado que proporcionó la fortaleza necesaria para continuar la gran gesta colombina— constituye un área sumamente fragmentada y heterogénea; característica que indudablemente refleja la existencia de un desarrollo histórico muy complejo y de un panorama regional caótico donde confluyen los más diversos lenguajes, etnias, religiones y sistemas políticos-económicos. Delinear los límites del Caribe puede ser una tarea fascinante; no obstante, infinitamente ardua e inconclusa. Ese mundo, tan híbrido como contradictorio, se desvanece y fragmenta rápidamente cuando se profundiza en las “realidades caribeñas” contemporáneas.

Las múltiples y válidas definiciones que se han realizado en torno al Caribe son reflejo de varios puntos de vista: tanto conquistadores, colonos, criollos, geógrafos, ideólogos y antropólogos, como sociólogos, científicos, políticos, economistas, inversionistas e intelectuales han manifestado la necesidad de definir y dar nombre a ese espacio.

Es curioso, pues las islas aparecen dibujadas y desdibujadas intermitentemente, en los diferentes mapas, desde el siglo XV. La referencia mítica originaria de la Isla de Antilia se encuentra en el mapa de Toscanelli de 1474, y en el globo de Behalm de 1492 como un trozo de tierra al suroeste de las Azores, en la ruta de las Canarias a Cipango. El primer nombre común dado a estas islas recién “descubiertas” fue el de *Antillas* y aparece en la *Carta*



*de Navegación* o *Cantina* de 1502. En primera instancia definían como Mar del Norte a todo el espacio navegable entre Europa y las Indias Occidentales. Es interesante notar que mucha de la cartografía europea confunde este mar con el Atlántico Norte hasta mediados del siglo XVI, cuando aparece en un mapa francés como *Mer des entilles*; ya en el siglo XIX se le nombra en castellano Mar de las Antillas. Están presentes en la cartografía europea denominaciones como Mares Océanas, Golfo Grande del Mar Océano y Golfo de Tierra Firme. Por otro lado, los ingleses se referían a sus posesiones como *Caribby Islands*, aunque hoy día prevalece el nombre de *West Indies*. Los términos de Islas Caribes, Caníbales o Caribana y Tierra Canibalarum resaltan la presencia del grupo indígena *caribe* en la región, cuya característica caníbal confluyó en una sinonimia entre los dos vocablos, que se utilizaban indistintamente en los mapas de los primeros siglos coloniales de las Antillas.

Debido a la realidad colonial que ha sufrido la zona y a su valor estratégico, muchos de los intentos por definir y conceptualizar el área son foráneos. (No hay que olvidar que los músicos, compositores y bailadores han manifestado de manera muy especial esa necesidad humana de demarcación; sin embargo, la forma en que lo hacen es distinta.) La carga ideológica y el significado de cada definición ha dependido del organismo, individuo y contexto en que se ha articulado la región; por eso se ha hablado tanto del Caribe Insular o del Gran Caribe como de la Cuenca, del Circuncaribe, de muchos Caribes, o simplemente se ha argumentado que el Caribe no existe. El historiador dominicano Frank Moya Pons opina al respecto:

el Caribe en tanto que entidad existe sólo para tres clases de personas, ninguna de las cuales, curiosamente, tiene sus raíces en el área. Ellas son: “los gerentes de venta de las grandes corporaciones locales y multinacionales” que ven un “gran mercado

para sus productos”; “los planificadores de la política en Washington”, para quienes el Caribe siempre fue y ha sido “una región estratégica”; y, “los intelectuales y eruditos locales y extranjeros que, por sus propósitos analíticos, se esfuerzan por dar coherencia conceptual” a la región.<sup>28</sup>

A pesar de que el área presenta un mosaico de experiencias y realidades distintas, existen varias razones para hablar de un Caribe “regional”. Básicamente, los intentos por definir la zona como “región” datan de finales del siglo XIX, y tienen que ver con el interés expansionista de los Estados Unidos hacia el sur. Esto no quiere decir que los europeos no hayan reconocido la importancia de este mar ni hayan formulado una concepción de la zona. La región fue, en “un primer intento de definición, espejo de la cosmogonía europea y de sus nociones de totalidad *humanamente habitable*”,<sup>29</sup> donde los españoles fueron denominando ese nuevo espacio y poco a poco lo fueron explorando. En un principio, las descripciones de los conquistadores se centraron en la visión de ese ambiente como paraíso edénico; les sorprendieron sus bosques y playas, la humildad de sus habitantes y fueron nombrando, en castellano, las islas que los indígenas denominaban en su idioma.

Resulta interesante notar que, de manera gradual, los factores geopolíticos y culturales le confirieron categoría a la región: “la significación de este ámbito geográfico específico en el ordenamiento político internacional [fue] el factor que [hizo que trascendiera] de mar simplemente”. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX la configuración espacial fue cediendo ante

---

<sup>28</sup> Frank Moya Pons, “Caribbean Consciousness: What the Caribbean is not”, citado en Humberto García Muñiz, “Los Estados Unidos y el Caribe a fin de siglo: transiciones económicas y militares encontradas”, mimeografiado, pp 8-9. Por mi parte, añadiría a la lista las agencias de viajes y turistas para quienes el Caribe es una especie de Arcadía virtual que surge como un espacio de escape a los estragos de la modernidad, y donde los señores y señoras del “primer mundo” recrean míticamente un paraíso eternamente perdido

<sup>29</sup> Lulú Jiménez, *Caribe y América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990, p. 73.

la geopolítica en un marco de formulaciones interamericanistas.<sup>30</sup> En ese lapso, los Estados Unidos de América definieron el Caribe como *The Caribbean Region*. La concepción de esta zona como patio trasero o *mare nostrum* redujo el espacio caribeño a la idea de zona estratégica en lo político-militar, vital para la seguridad nacional norteamericana.<sup>31</sup> Como bien apunta el historiador puertorriqueño Antonio Gaztambide Geigel, este es el Caribe que los Estados Unidos se inventaron a partir de 1898 y que fue redefinido una y otra vez a lo largo del siglo XX, dependiendo de sus necesidades, intereses y coyunturas históricas.<sup>32</sup> Este dato es muy relevante, pues en el presente estudio la presencia e interés estadounidenses hacia la zona tienen consecuencias políticas, económicas y culturales específicas que conducen a la formulación de nuevas estrategias, respuestas, reacciones y articulaciones de definición nacional y regional.

Entre los investigadores que confieren categoría de región al Caribe se encuentra el historiador Bonham Richardson, quien llama a la zona “receptáculo geográfico” de diversos flujos materiales (flora, fauna, etcétera) y de estímulos extranjeros, donde todas las variables son absorbidas, modificadas y transformadas, dando como resultado la existencia de un Caribe regional.<sup>33</sup> La mayoría de los autores habla del Caribe como región argumentando que tales territorios comparten el resultado de vivencias

---

<sup>30</sup> *ibid*, p. 87

<sup>31</sup> Hacia fines del siglo XIX Estados Unidos ya percibe de forma distinta la región. En 1895 se enfrentan a los ingleses por un territorio en Venezuela y confirman su política expansionista en 1898, con la guerra hispano-cubano-estadounidense. En 1903 se apoderan del canal de Panamá y comienzan a intervenir continuamente en la zona. Entre las acciones realizadas por Estados Unidos a principios del siglo XX destacan: las incautaciones de aduanas de la República Dominicana en 1905 y de Nicaragua en 1911, las ocupaciones militares en Nicaragua en 1909-1925 y de 1927 a 1933, en Haití de 1915 a 1934 y en República Dominicana de 1916 a 1924, compran las islas danesas en 1916, ocupan el puerto de Veracruz en 1914 e invaden el norte de México en 1916.

<sup>32</sup> Antonio Gaztambide Geigel, “La invención del Caribe en el siglo XX”, *Revista Mexicana del Caribe*, núm. 1, 1996, p. 84

<sup>33</sup> Richardson Bonham, *The Caribbean in the Wider World*, U.S.A., Cambridge University Press, 1992, p. 4.

históricas similares por más de cuatro siglos. Suelen coincidir en que las sociedades caribeñas han experimentado la extirpación de la población aborígen; han sido esfera del capitalismo europeo (primero agrícola y luego industrial); han producido caña de azúcar; han padecido la esclavitud; han adoptado un sistema de plantación similar; han sido frontera de imperios; han tenido la más tenaz y larga herencia colonial del mundo; han vivido la introducción masiva de poblaciones extranjeras, y, finalmente, han consolidado sus respectivos territorios, en la mayoría de los casos, como naciones independientes durante el siglo XX.

Sin embargo, al mismo tiempo, son sociedades que, debido a la colonización por distintas potencias, se comunican en diversos idiomas y han sido influenciadas por varias culturas, además de que la esclavitud tomó diferentes matices (según la metrópoli colonizadora) y tuvieron distintos procesos de conformación de estado-nación. Es muy importante estar conscientes de las similitudes y diferencias que presentan las sociedades caribeñas, tanto a nivel macro como micro, pues al estudiar las prácticas musicales de la zona se verá cómo éstas reflejan o se posicionan de forma peculiar ante los procesos de relaciones históricas y culturales.

La diversidad en la región, la problemática de definir sus límites y la fragmentación natural y política permite hablar de muchos Caribes. Geográficamente se le define como un mar de 2,500 millas donde flota un archipiélago que va desde las penínsulas de Yucatán y Florida hasta Venezuela, incluidas las Antillas Mayores y Menores, y las Islas de Barlovento y Sotavento. Al principio se hablaba del Caribe inglés, francés, español u holandés, dependiendo de la potencia que había colonizado el lugar. Después decidieron referirse a los territorios de acuerdo con la lengua europea

de la metrópoli que los colonizó; se habla de Caribe francófono, hispánico, anglófono, etcétera, a pesar de que el idioma hablado cotidianamente por algunas poblaciones, en muchas de las sociedades caribeñas, no es europeo.

A lo largo del estudio sólo se tomarán en cuenta algunas de las islas que conforman el archipiélago. Se conoce el Caribe Insular como una subregión con treinta y siete millones de habitantes que abarca veinte y ocho entidades políticamente distintas que varían en cuanto a tamaño, *status* político, ingresos e idioma. Catorce de los dieciséis estados independientes obtuvieron su soberanía en los últimos cuarenta años. Los sistemas políticos van desde democracias parlamentarias multipartidistas hasta sistemas presidenciales, y los territorios no independientes pertenecen a cuatro potencias distintas.<sup>34</sup> Dentro del Caribe Insular hay divergencias claras entre las distintas sociedades debido al proyecto de nación que cada país ha decidido emprender. Las Guyanas y Belice suelen aparecer como parte del Caribe Insular o el definido como etnohistórico<sup>35</sup> por razones culturales; sin embargo, estos dos países, junto con América Central, se incluyen al hablar de la Cuenca del Caribe. La región del Circuncaribe incluye a todos los territorios que son bañados por el mar, y el Gran Caribe incorpora a su vez a Venezuela, Colombia y México.

El cuadro se complica aún más cuando se descubre que hay quienes incluyen en la definición del Caribe a todos los territorios de América que tuvieron plantación de azúcar; bajo esta definición cabría entonces el sur de los Estados Unidos y Brasil, pero excluiría algunas islas donde nunca hubo esa actividad. Otros buscan encontrar una definición basándose en la existencia de una región caribeña hermanada y unida por lazos culturales; esta concepción

---

<sup>34</sup> Norman Girvan, "Reinterpretar el Caribe", *Revista Mexicana del Caribe*, núm. 7, 1999, p. 19

<sup>35</sup> Andrés Serbín, "Globalización, regionalización y sociedad civil en el Gran Caribe", *Revista Mexicana del Caribe*, núm. 2, 1996, pp. 7-54, y Antonio Gaztambide Geigel, "La invención del Caribe en el siglo XX", *op. cit.*, hablan del Caribe etnohistórico

es muy amplia y compleja; sin embargo, permite apreciar con mayor claridad diversos aspectos que otras definiciones ignoran y que son muy valiosos para el análisis de la región. Suelen incluir bajo esta definición a Miami, Nueva York, París y Ámsterdam, por la fuerte presencia de migrantes caribeños.

Esta investigación pretende acercarse a la complejidad de la zona desde la cultura, en particular, desde el complejo que conforman sus prácticas musicales. La cultura expresiva caribeña está dominada por la música y el baile, hecho que, como se verá, tiene su razón de ser. Se enunciará *práctica musical* a toda la red cultural que conforma el proceso de creación intelectual, corporal y social; se incluye tanto la creación, escritura o traspaso oral de la música, ejecutantes, bailadores, escuchas y observadores como a los procesos de difusión y consumo, instrumentos, espacio donde se practica y relaciones que provoca.

El Caribe aquí planteado está constituido por varias islas del archipiélago (Haití, República Dominicana, Jamaica, Trinidad, Dominica, Santa Lucía, Martinica, Guadalupe y Puerto Rico), así como el Barrio en Nueva York, con el fin de demostrar que no importa el tipo de colonialismo que las sociedades hayan vivido, existen procesos socio-históricos y musicales similares que se repiten y que hablan de lo que aconteció individual y colectivamente en la región.

El objetivo consiste en plantear un acercamiento a las formas en que ese Caribe rítmico, desbordante de gestos, sonidos y bailes permite reinterpretar y/o releer otros códigos y signos que cohabitan, se manifiestan y se transforman continuamente en la región. A lo largo del siglo XX, en especial a partir de la segunda mitad, se manifiesta un contexto muy interesante; se desarrollan intentos válidos por dar coherencia conceptual a la nación, y las

prácticas musicales surgen desde las comunidades mismas ofreciendo un panorama de lo que acontecía.

## II. El Caribe: alfaguara de ritmos y movimientos

*Para mí no es el sentimiento,  
sino el ritmo y el movimiento,  
el fundamento del arte musical*

Stravinski

*Un breve motivo rítmico obsesionante.  
encierra un misterio profundo.*

Natalio Galán, *Cuba y sus sones*

El espacio conocido como Caribe —no importan los parámetros que se utilicen para delinearlos— lleva sobre sí un desarrollo histórico muy complicado, pues presenta un panorama regional confuso y posee tajantes divisiones lingüísticas, políticas, étnicas y geográficas que demuestran una fuerte herencia colonial. Sin embargo, la cultura musical, de vital importancia para las sociedades que habitan la zona, ha sido moldeada por factores socio-históricos similares que permiten realizar un acercamiento serio y profundo a las “realidades caribeñas” contemporáneas. Interpretar el Caribe no es fácil; dentro de este mar de códigos y signos convergen tantos idiomas y culturas que se dificulta cualquier tipo de lectura. Si se entiende el valor que tiene la música dentro de la cultura e historia en el Caribe se podrán aprehender estas expresiones en su totalidad y lograr un acercamiento a los problemas de la zona con mayor precisión.

Tomando en cuenta que existen algunos patrones socio-históricos similares en el área, se ha asentado un orden cronológico de los hechos históricos que ayudará a esquematizar los procesos sociales, económicos y culturales a través del tiempo, y facilitará identificar con mayor precisión la



problemática que interesa para el análisis de la región. Sin embargo, se tratará de evitar asuntos relacionados con la clarificación de los orígenes y/o “autenticidad” de las músicas caribeñas estudiadas, pues nada en el Caribe es simple: todo forma parte de un intrincado cuadro de diferencias; por eso las raíces y expresiones puras son casi imposibles de identificar en esa área del mundo, cuyas culturas pueden ser caracterizadas como dinámicas y siempre cambiantes.

#### **a.) Diversidad musical. Antecedentes**

Es apabullante la mezcla de culturas que se da en la región caribeña; por eso no es de extrañar la amplia diversidad de ritmos que allí se escuchan desde comienzos de la colonización. Sobre los procesos de mezcla, choques y transformaciones culturales en la zona se ha escrito bastante; propios y extraños han teorizado sobre la cultura y sus procesos de fusión; además, a lo largo de los años, se han propuesto diferentes conceptos para definir y posicionar la cultura en el análisis. Gran parte de los términos han resultado insatisfactorios debido a la complejidad cultural que presenta la región. Por ejemplo, la deficiencia que se ha atribuido al término de *metissage* (mestizaje) tiene que ver con que éste parece referirse sólo al discurso racial y a las mezclas interraciales, abandonando otros aspectos culturales. Algunos estudiosos han preferido utilizar el término de “hibridez” en vez de conceptos como “multiculturalismo” o “pluriculturalismo”, pues fragmentan o separan la fusión cultural. El término de “hibridez” ha sido manejado por “poscolonialistas” como Homi Bhabha, y en América Latina ha sido

desarrollado por el antropólogo Néstor García Canclini.<sup>36</sup> Este concepto fue utilizado en la década de los sesenta como sinónimo de sincretismo, cruce o intercambio cultural. “Creolisation” y “sincretismo” son inadecuados para especificar las transformaciones culturales y los patrones de intercambio político-cultural. Además, el término “sincretismo” se refiere casi siempre a la religión y a sus fusiones, dejando a un lado otras expresiones culturales, mientras que el de “creolisation” crea confusión debido a los múltiples significados que puede tener la palabra “criollo” (*créole*) a lo largo del Caribe.<sup>37</sup>

En *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Fernando Ortiz propuso el término de “transculturación” como el proceso de tránsito de una cultura a otra, y sus repercusiones sociales de todo género.<sup>38</sup> Por otro lado, Antonio Cornejo Polar utilizó el concepto de “heterogeneidad” en un intento por comprender culturalmente las sociedades latinoamericanas.<sup>39</sup> También se encuentra el concepto de “aculturación” que Tzvetan Todorov elaboró, así como el que Darcy Ribeiro acuñó como sociedades “transplantadas”; a su vez, el pensador martiniquense Edouard Glissant criticó el término de “hibridez” y desarrolló el de pueblos “transbordados.”<sup>40</sup> Otros han preferido referirse a estos procesos como de “deculturación”. Tan válidos son los intentos de conceptualización de la cultura como las críticas correspondientes. Lo importante es que todos reflejan la complejidad cultural de la región y que

---

<sup>36</sup> Véase Homi Bhabha, *The Location of Culture*, *op cit* y Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, México, Grijalbo, 1989

<sup>37</sup> Véase Jean Casimir, “Los criollos”, en *La invención del Caribe*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

<sup>38</sup> Véase Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, La Habana, Jesús Montero, 1940.

<sup>39</sup> Véase, por ejemplo, Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire un ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.

<sup>40</sup> Véase Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question del autre*, París, Seul, 1982; Darcy Ribeiro, *La cultura latinoamericana*, México, UDUAL, 1978

enfatan en los fracasos de los paradigmas nacionales que pretenden erigirse como monoculturales y monológicos.

El hecho de que las islas estudiadas fueron utilizadas para la plantación, unas en mayor grado que otras, remite a enfrentarse con sociedades cuyo elemento africano y europeo son los de más fuerte influencia (sin restar importancia a otras culturas que vinieron a formar parte de la región antes y a partir de la emancipación de la esclavitud). No se busca analizar en qué medida se establecieron los intercambios, sino reconocer que las dinámicas culturales que acontecieron en esa época muestran estrategias y formas únicas que abordan el injusto y complejo espacio de la plantación. La mayoría de las sociedades caribeñas fueron formadas por una minoría blanca y europea que las dominaba económicamente. Resulta, pues, imprescindible explorar el significado que tuvo la música para estas poblaciones que no contaban con la libertad, pero que intercambiaron y mezclaron inevitablemente sus expresiones culturales.

El entendimiento de las culturas caribeñas ha sido opacado por las fuertes tensiones raciales que se han establecido en esta región del mundo. A lo largo del siglo XX se encuentran varias propuestas de reivindicación racial. Sin embargo, en los intentos por reivindicar la “cuestión de color”, algunos han terminado por afirmar que todo rasgo viene de África, negando los aportes de la cultura europea, y a lo largo del siglo XX, de la estadounidense. Para muchos es difícil aceptar este hecho, pues afirma el fuerte grado de dependencia y la larga historia de colonialismo que cargan los caribeños.

Los significados y las funciones que tuvo la música para algunos sectores de las sociedades caribeñas antes del siglo XX fue muy importante, ya que, hacia finales del XIX, existían en las islas formas de bailes o danzas

reconocidas como nacionales, y cuyo papel fue muy notable en el desarrollo de las músicas populares de la siguiente centuria.

Otro punto importante es la hermandad, la unión y las múltiples relaciones existentes dentro de ese notable mundo rítmico. De este modo, en un principio, los cronistas describieron de forma similar los sonidos que escuchaban en la zona. Indistintamente se utilizaron y aparecieron en las diferentes islas los términos *merengue*, *danza* y *calypso*. Así, en el siglo XIX se concebía al *merengue* como un género pancaribeño; los términos de *danza* y *merengue* se intercambiaron a lo largo de ese siglo. No había evidencia que demostrara y uniera al *merengue* a alguna nación en particular. Se puede observar cómo estas formas musicales pancaribeñas sufrieron posteriormente unos intentos de delimitación espacial que correspondieron a los esfuerzos de conformación de estado-nación; sin embargo, nuevamente, a finales de la década de los setenta del siglo XX, las prácticas experimentaron nuevos procesos de expansión, esta vez relacionados con la difusión en masa y los procesos de “globalización”.

Las continuas migraciones han provocado el flujo de sonidos, instrumentos y bailes a través de todo el Caribe. La nacionalización de los ritmos está relacionada con las historias específicas de cada territorio, así como a las realidades y necesidades únicas con las que se han enfrentado sus sociedades durante siglos. Como ejemplo se halla el caso del *mento* jamaiquino, que, como otras prácticas musicales caribeñas del siglo XIX, se caracteriza por la capacidad de absorber diferentes influencias y por mostrar la existencia real de lazos intracaribeños reforzados por las continuas migraciones. Muchos autores relacionan el *mento* con el *calypso* (de Barbados y Trinidad) y con músicas de otros países de América Latina: de Cuba (por el

uso que hace del instrumento conocido como la caja de rumba), Nicaragua, Panamá y Costa Rica.

No obstante, también a finales del siglo XX, estalla el surgimiento de otro fenómeno musical que refleja de forma especial las complicadas relaciones intracaribeñas, o la “transfertilización caribeña”, que muestra los continuos flujos, movimientos y mezclas culturales en la región. Las raíces del *zouk* son imposibles de identificar; sin embargo, sobresale la fuerte presencia del *konpa dirék* haitiano, del *cadance-lypso* de Dominica y del *biguine* de Guadalupe. Lo peculiar es que al estudiar este fenómeno (del cual se comentará con mayor detenimiento en el tercer capítulo), se perciben las relaciones intracaribeñas musicales y la forma en que ritmos y expresiones navegaron a través de ese mar, colaborando en las mezclas culturales. Por ejemplo, una de las mayores influencias musicales del siglo XX en Santa Lucía y Dominica (islas cuyo papel es notable en el desarrollo del *zouk*) ha sido el *reggae*. El impacto de esta forma de hacer música en esas islas se debió a la difusión radial, a la oferta de este ritmo en las tiendas locales y a la identificación de la población con el mensaje de esta música, ya que consigna realidades compartidas como la pobreza, la injusticia y la esperanza. Otras formas de hacer música que tienen gran peso en Santa Lucía y Dominica son el *calypso* y el *soca*, y tales influencias tienen que ver con el gran movimiento de la música trinitaria a lo largo del siglo XX y la forma en que ésta viajó por todo el Caribe. También influyeron en estas pequeñas islas la música haitiana (el *konpa*) y, por supuesto, la estadounidense (como el *soul*, el *country* y el *western*), que se filtró a través de las migraciones a partir de la Segunda Guerra Mundial. Por su parte, la música latinoamericana —en particular la

cubana— y la africana no tuvieron gran difusión ni espacio radial en esas dos sociedades caribeñas.

A su vez, en Martinica y en Guadalupe la música de Francia ha tenido un gran impacto; y también se ha filtrado la música africana de Zaire, Camerún y el Congo. En los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado se escuchaba y bailaba al ritmo de la música cubana, brasileña y otras latinoamericanas, que tuvieron acceso en la radio de onda mediana y por las giras de orquestas de Puerto Rico, Cuba y República Dominicana. El *jazz* entró a partir de la década de los cincuenta, el *calypso* y el *reggae* se escuchaban por medio de los artistas caribeños y por la difusión que realizó de estas expresiones la radio europea y norteamericana.

En lo que concierne a las funciones y a la importancia de la música en los tiempos de la esclavitud, el significado que tuvo ésta para los negros transterrados no fue el mismo que le dieron los europeos; para aquéllos formaba parte vital de su cosmovisión, era casi invisible la línea que separaba la religión, la política y la música; mientras que para éstos —si bien existe una larga tradición musical relacionada con la religión y la política— se había logrado el desarrollo de músicas dirigidas fundamentalmente al entretenimiento. En fin, tanto para unos como para otros, adquirió nuevos significados en ese espacio desconocido. Ligada al trabajo, dirigida a los dioses, utilizada en los entierros, para el carnaval, para narrar la vida cotidiana, para burlarse del amo o, simplemente, como medio de diversión, un maravilloso universo sonoro se creó en el Caribe.

En el Caribe, y en las Américas en general, las tradiciones de los africanos fueron modificadas a las realidades particulares que encontraron en ese mundo, con fuertes divisiones e injusticias. Los colonos también fueron

forzados a redefinir sus prácticas culturales en el nuevo ambiente. El proceso de adaptación fue distinto para unos y para otros. Los colonizadores constituían la clase que dominaba a través del sistema de esclavitud y las reglas coloniales. De España, Francia, Inglaterra y otros países europeos llegaron personas que cargaban consigo costumbres y tradiciones culturales específicas. Sin embargo, los esclavos imitaron las tradiciones de la clase dominante, y fueron obligados a adoptar y adaptar la religión y el lenguaje de éstas. Un dinámico y siempre cambiante proceso de choques y mezclas fue agente de nuevas prácticas culturales, plenas de simbolismo y contradicciones.

El significado y el uso que tuvo la música para los pobladores esclavos marcaron la forma de organización, lucha, resistencia y negociaciones de las clases marginadas en las sociedades caribeñas. La música fue utilizada por los esclavos para transmitir sus tradiciones, cuentos y sucesos del acontecer diario. En la plantación, el trabajo se realizaba en equipo y la música (las *work songs*) era empleada para alentar, crear sincronía, contar sucesos y mofarse de los dueños; además, convenía al amo que los esclavos cantasen, porque los desvinculaba y liberaba de la presión laboral.

En muchas de las colonias caribeñas se permitía a los esclavos tener y cultivar áreas de tierra (parcelas) para el uso personal y para vender sus productos en los mercados. Así se desarrolló una práctica muy común en el Caribe: la del trabajo comunal y el sistema de ayuda mutua (conocido en Trinidad como *gayap*). Por medio de este proceso se ayudaban en la preparación de la tierra para cultivarlas. Según Raymond Quevedo, esta costumbre es uno de los primeros exponentes de la vida comunal en el

continente.<sup>41</sup> Para esta práctica, al igual que como ocurrió en el trabajo de plantación, se designaba a un líder que llevaba un sobrenombre casi siempre sonoro, como *Elephant*, *Thunderer* o *Trumpeter*, en Trinidad. Estos líderes se distinguían por la facilidad de improvisar y de mostrar su poder inventivo con las palabras. (Así se conformó la práctica del *picong*, en Trinidad.) Las peleas verbales, instrumento de guerra o *friendly rivalry*, se repiten y prevalecen en un sinnúmero de sociedades caribeñas, como lo demuestran las famosas *controversias* cubanas, la tradición de los trovadores de décima en Puerto Rico y el *dancehall* jamaicano.

Resulta conveniente establecer la importancia de la comunidad y de las agrupaciones que se desarrollaron dentro las sociedades coloniales caribeñas, pues se observa que el deseo de organizarse, legal o ilegalmente, es una práctica que siempre se ha realizado; cabildos, cofradías, sociedades secretas, gangas, bandas y vecindarios —separados étnicamente por religión o por ocupación— pueden funcionar con permiso de la ley —cuyo objetivo era mantener mayor control de las prácticas culturales y disminuir el “alboroto” o posibles sublevaciones—, o funcionar con otros códigos y reglas al margen de la misma, como agentes de cohesión necesarios para la reclamación de demandas, apropiación de espacios y para revertir las relaciones de poder. De tal manera, en el Caribe hispano existieron las llamadas hermandades negras, cofradías o cabildos, creadas por los españoles para mantener el orden y promulgar la fe católica. Allí se celebraban fiestas religiosas como el *Corpus Christi* y la *Epifanía*. Poco a poco los negros introdujeron sus códigos en estos espacios creando procesos de sincretismo religioso y conformando nuevas

---

<sup>41</sup> Raymond Quevedo, *Atilla's Kaiso A Short History of Trinidad Calypso*, Port of Spain, University of West Indies, 1983, p 4



formas culturales. Varias hermandades y asociaciones permanecen en Cuba y en la República Dominicana; incluso, todavía funcionan los congos de Villa Mella (o hermandad del Espíritu Santo), organizados según los principios jerárquicos (tienen un rey, una reina, y hasta una bandera) que celebran los ritos mortuorios (nueve días), donde se invoca a los santos (velaciones) acompañados de majestuosos ritmos.

Las cofradías eran legales, pero en esas sociedades también existía la fuerte tradición del cimarronaje, la cual permitió la permanencia, transformación y creación de un sinnúmero de importantes prácticas culturales. En Jamaica, por ejemplo —que junto con Surinam presenta la herencia cimarrona más documentada hasta la fecha en América—, hay unas tradiciones culturales que reflejan, de una u otra forma, el legado africano con mayor potencia.<sup>42</sup> Desde los comienzos de la Colonia se formaron diferentes poblados de esclavos rebeldes en las montañas de la isla. A partir de 1663 se reportaron ataques seguidos y una lucha continua de las comunidades por ganar libertad e independencia; de hecho, algunos grupos lograron negociar y firmar acuerdos con el gobierno. La cultura (religión, música, comida, vestimenta, organización agrícola, sistema de trabajo, etcétera) generada por los cimarrones refleja la necesidad de sobrevivencia y una larga historia de resistencia que prevalece hasta hoy día. Relacionadas con la cultura musical cimarrona y de plantación, surgen las canciones de trabajo (*work songs*) y de funeral (*grave songs*). Así, entre las celebraciones tradicionales jamaíquinas ligadas a la muerte se encuentran las *nine night funeral celebrations*. Éstas son

---

<sup>42</sup> No se puede hablar de pureza en ningún sentido. El gran mosaico que conforma la cultura jamaíquina se debe a las continuas migraciones. Todavía se importaban esclavos en el siglo XIX: entre 1841 y 1865 llegaron como 8,000 inmigrantes de Yoruba y África Central; en 1845, arribaron sirvientes contratados (*indentured servants*) de China e India; a finales de ese siglo llegaron también libaneses (1890) y blancos pobres de Alemania.

practicadas en toda la isla (como en otras sociedades caribeñas), y llevan diferentes nombres: *brukins party* en Portland, *nago* en Westmoreland, *etu* en Hanover, *gumbay* en St. Elizabeth, *tambo* en Trelawny, *dinkieminnie* en oriente y *gerrah* en occidente.

Otra fuerte tradición cultural cimarrona jamaicana, que se refleja en las músicas del siglo XX y que proyecta la importancia de la tradición oral, son las *coromantee songs*, cuyos temas tratan de figuras y leyendas míticas africanas como Anansi “la Araña”; Jesta, “el Trickster”, y Jon Canoe (Junkanoo, Juncunnu).

Durante el siglo XX, con el advenimiento de la urbanización y la modernización, es de primer orden el papel que juegan los tipos de organización y asociaciones como las cofradías y los *carnavales*. (Más adelante se plantearán los distintos espacios que se crearon en la urbe y la forma como contribuyeron a la creación de nuevas prácticas y sonidos.) El *calypso*, el *carnaval* y, en especial, el movimiento de las *steelbands* en Trinidad actúan dentro de estos complejos espaciales y culturales, y reflejan la forma y el porqué algunas prácticas ganaron “respetabilidad”, se institucionalizaron y fueron utilizadas políticamente en los procesos de conformación de estados-naciones independientes.

En la mayoría de las culturas, música y religión se relacionan de forma muy singular. Para los africanos que arribaron al Caribe, la relación entre éstas era casi imperceptible. Por ejemplo, el movimiento *rastafari* jamaicano proyecta la existencia de una sociedad muy arraigada a la espiritualidad, donde la religión y su relación con la música adquiere matices muy singulares que, en cierto modo, se reflejan en las músicas populares que se desarrollan durante el siglo XX, en especial en el *reggae*. Las relaciones entre religión y

música son también claramente reconocibles, por ejemplo, en la práctica del vudú. El *voudou* —religión netamente haitiana, aunque parecida a otras manifestaciones espirituales del Caribe y América— reúne tradiciones religiosas de África Occidental con el catolicismo: mezcla espíritus africanos (*loas*) con santos católicos acompañada de impresionantes sonidos. Otro caso excepcional donde se producen ritmos únicos es el de la santería cubana.

También existen las tradiciones de tambor neo-africanas, que datan de la época de la plantación y que han sobrevivido en algunas regiones de las islas caribeñas. Algunas de esas tradiciones son el *etu*, el *tambu* y el *gumbe*, concentradas en la parte occidental de Jamaica. La tradición *buru* se halla principalmente en los municipios (*parishes*) centrales de la isla: Clarendon y Santa Catarina. Un ritual de gran importancia es el de *kumina*, ya que surge de la relación con sectas protestantes europeas.

La literatura colonial de la República Dominicana menciona también diversas danzas negras como la *chica*, el *calenda*, y la *bamboula*. En el centro del país se baila la *yuca*, que incluye elementos europeos. En distintas regiones se baila el *sarambo*, el *guarapo* y el *callao*. En Baní, cuyos pobladores son en su mayoría negros, se interpreta sobre todo la *sarandunga*, la *jacana*, el *capitano* y la *bomba*; y en otras comunidades negras, el *maboba* y el *congrí*, acompañados por tambores palos.

La llegada de misioneros europeos de distintas sectas añadió mayor complejidad tanto a la religión como a la función de la música dentro de ésta. Con el proceso de secularización y el desarrollo de la vida urbana “moderna”, la música adquirió otros significados. Como mayor exponente de este fenómeno es indispensable nombrar al culto de baile y canto jamaikino

*Pocomania* o *Revival*, junto con el *kumina*,<sup>43</sup> ya que colaboraron en la conformación del “sincretismo” afro-cristiano de la isla. Las diferentes mezclas que se gestaron se relacionan con la religión que practicaban los europeos. Los españoles y los franceses eran en su mayoría católicos, pero con los ingleses llegaron músicas de las religiones protestantes practicadas en Europa. Además de los bailes de salón que estaban de moda en el “viejo mundo”, llegaron himnos, cantos de marineros, de marcha, marciales, de cuna y música infantil.

Así como en las cofradías, en las comunidades cimarronas y en la plantación, hay un espacio muy importante en donde, aun hoy, se mezclan, redefinen y negocian identidades y poder: el *carnaval*. En ese sentido, la tradición de *carnaval* en Trinidad es una de las más fuertes en la región y está íntimamente relacionada con la práctica, evolución y desarrollo del *calypso*.<sup>44</sup> Se dice que el origen del *calypso* y las festividades del *carnaval* en Trinidad son distintas. Algunos defienden que el primero es de origen africano, mientras que el segundo tiene raíces latinas (de España y Francia, específicamente). Lo cierto es que la práctica se solidifica luego de la llegada de los franceses en 1783. El *carnaval* se repite en todas las islas del Caribe y refleja matices únicos en cada una de las sociedades, aunque personajes y

---

<sup>43</sup>El cristianismo llega a Jamaica con los moravios (1734); luego aparecen los metodistas (1736) y, sucesivamente, los bautistas (1783) y los presbiterianos (1823). Durante el siglo XX llegaron los pentecostés en 1930 y las iglesias evangélicas en 1970. La historia del *Pocomania* comienza en Irlanda en 1860-1861 con el *Great Revival*.

<sup>44</sup> Para identificar y entender el eventual desarrollo del *calypso*, es necesario reconstruir de dónde proviene la celebración del *carnaval* en Trinidad y cómo se daban las relaciones sociales en la isla a mediados y finales del siglo XIX. El *carnaval* se celebra dos días antes del miércoles de ceniza. Es costumbre pagana que data de la conversión de Roma al cristianismo. La palabra viene del latín *carne* y *vale* (adiós a la carne). La vieja práctica del *roman saturnalia* es aceptada por la Iglesia romana para ganar fieles, así que permitían manifestarse antes de la cuaresma para liberar todos los excesos: el *last lap*. El *carnaval* empieza el lunes en la madrugada y termina el martes a medianoche. En la isla casi siempre comenzaban las celebraciones desde el fin de semana con las prácticas del *calinda* y *camboulay* (junto con todos los personajes y enmascarados como Dame Lorraine y Pissenlit).

rituales reinciden en muchos de los *carnavales* caribeños. En cierta forma esto tiene que ver con las coincidencias en las mezclas culturales que se dieron en la región, pero también por las migraciones intracaribeñas que siempre han existido. Así, en la República Dominicana —como en Jamaica— existen los *momises*, los *Wild Indians* y los *maromeros*, llevados allí por los inmigrantes de las islas anglófonas y que, junto con los diablos, participan en los carnavales de Cabral y de la Vega, y en las fiestas de San Pedro de Macorís y La Romana. El *macoyombí* dominicano (del mismo origen que el *moko jumbie* practicado en Jamaica), o baile de zancos, y el baile del buey (o baile de cocolos) fueron introducidos por los emigrantes originarios de Saint Kitts y Nevis.<sup>45</sup>

Es pertinente enfatizar el desarrollo de los bailes de salón europeos en el Caribe, pues debido a las mezclas y derivaciones tan interesantes que éstos tuvieron en la zona, se entienden las músicas populares del siglo XX de forma más amplia. De este modo, la *contredanse* es original de Inglaterra, pues proviene de las *country dance*, muy populares en la nobleza de mediados del siglo XVII. Esta forma musical fue introducida en la corte de Luis XIV y se transformó en *contredanse*; así pasó a España y, por medio de las metrópolis, a las colonias. Se piensa que la trayectoria en las Antillas comenzó en Haití (cuyo *mereng*, según algunas opiniones, se desarrolló de una *contredanse* local llamada *carabinier*) y que de esta excolonia francesa llegó a Cuba y a otras Antillas, después de la revolución haitiana y de las migraciones de muchos colonos con sus esclavos. Así —de forma general, simple y obviando importantes procesos— aparece la danza puertorriqueña y la cubana. En estas dos islas la danza tiene forma partitiva: el paseo se bailaba en grupo y la

---

<sup>45</sup> Información adquirida del libro de Leymarie, *Músicas del Caribe*, *op cit*, pp. 50-65.

sección de *merengue* en parejas independientes. Existen otras formas de danza en República Dominicana, México, Colombia y Venezuela. En muchas de las colonias se les consideraba “lascivas y africanas”, razón por la cual fueron prohibidas en muchas ocasiones; por ejemplo, en Puerto Rico se multaba a quienes las escucharan, y durante el gobierno de Juan de la Pezuela y Cevallos (1848-1851) la persona que las bailaba podía ir a prisión.

Otro caso de las derivaciones de los bailes europeos ocurrió en la República Dominicana, en la región de Neiba, al sudeste, cuna de la *mangulina*, especie de vals acompañado por un tres (cordófono), una tambora (tambor con dos membranas) y un guayo (rascador).

Las músicas bailables caribeñas del siglo XIX son prácticas que proyectan la mezcla de distintas culturas (más *creolized*); bailes europeos como la *contredanse*, la *quadrille*, la *mazurka*, el *waltz* y la *polka* fueron introducidos y practicados por los dueños de las plantaciones. Aunque estaba prohibido que los esclavos participaran en los entretenimientos de origen europeo, los plantadores solían contratar a esclavos como músicos en sus celebraciones. De esta forma, tanto los esclavos como los colonos adoptaron y adaptaron esos ritmos, creando nuevos instrumentos, prácticas, bailes y sonidos.

Otra expresión que se deriva de las danzas europeas es el mencionado *mento* jamaicano, la primera práctica musical considerada por su pueblo como música nacional, indígena, autóctona y popular. Esa expresión sonora y secular se desarrolló en el contexto de los *clubs* urbanos y mezcló una variedad de bailes sociales europeos de salón como la *quadrille francesa*, el *lancer*, la *mazurka*, el *scotish reel*, el *waltz* y la *polka*. El origen de esta práctica es muy difuso; sin embargo, se le reconoce su relación con el *calypso*,

con las adaptaciones jamaicanas de los “cantos de mar” (*sea chanteys*) y con las canciones folklóricas británicas.

Es necesario, por otra parte, referir el desarrollo, hasta finales del siglo XIX, de dos géneros musicales caribeños que han tenido, por más de doscientos años, una influencia sobresaliente en la construcción identitaria de sus respectivas sociedades. Por un lado, se halla el *calypso* de Trinidad y Tobago, pues a pesar de que ritmos similares se escuchan en gran parte de las islas, es allí donde se desarrolló de forma especial, transformándose continuamente, y siempre arraigado al sentir colectivo de ese pueblo; por otro lado, está el *meringue* o *merengue*. Lo interesante de ese estilo es que, a pesar de que es muy difícil identificar su origen, ha jugado en Haití y en República Dominicana un papel muy importante en la conformación de la identidad cultural y nacional de ambas sociedades. Tanto el *calypso* como el *merengue* surgen de la fusión de ritmos africanos y bailes de salón europeos. Aunque se transforman a lo largo de los siglos, su nomenclatura permanece, siempre participando y expresando de forma muy singular los procesos y acontecimientos sociales e históricos.

En Trinidad y Tobago, la mezcla voluntaria e involuntaria de culturas es asombrosa. Esta pequeña nación presenta una gama de sonidos inigualables cuya evolución e historia muestran los procesos sociales, políticos y económicos que ha vivido la población que la habita.<sup>46</sup> Se le llama *calypso* o

---

<sup>46</sup> El 20 de noviembre de 1783 marca un momento muy importante en la historia de las migraciones de Trinidad y Tobago. Hasta entonces la población en la isla estaba constituida mayormente por españoles y esclavos; sin embargo, a partir de esa fecha entra en vigor la Cédula de Población —firmada por el Rey Carlos III de España y Roume de St Laurent de Francia—, que intentaba aumentar la fuerza laboral de la colonia invitando a caribeños franceses católicos a mudarse a ella. Llegan colonizadores franceses de las islas de Martinica, Guadalupe, Dominica, Santa Lucía, San Vicente y Grenada junto con sus esclavos (aproximadamente 1,532 personas blancas y 33,322 negras). A partir de entonces las tradiciones y el idioma que traen estos migrantes van a formar parte integral de la sociedad trinitaria. No transcurren ni veinte años cuando la isla pasa a manos de la Corona Británica, en 1797. Además de estos nuevos protagonistas, arriban

*kaiso* a la música nacional de Trinidad y Tobago, aunque existen formas de este tipo de música en Jamaica, Islas Vírgenes, Barbados, Bahamas, Santa Lucía, San Vicente, Martinica, Guadalupe y la Guyana Británica.<sup>47</sup> Lo interesante es que el *calypso*, al igual que otras músicas en el Caribe, refleja esos puntos escurridizos de contacto con muchas de las culturas de la zona y las diversas influencias que han participado en las relaciones sociales, económicas y políticas de estas sociedades. Es una de esas formas que, al igual que el *merengue*, fue nominada pancaribeña.

Según la mayoría de los autores, el *calypso* existe desde hace casi doscientos años, pero no fue sino hasta que un anglosajón decidió nombrarlo en 1914, impresionado por la autenticidad de esta expresión de la “otredad”.<sup>48</sup>

---

otros africanos a la isla. Entre 1808-1811 y 1813-1821 ocurren dos fuertes inyecciones de esclavos. La esclavitud se abole en todas las colonias británicas durante los años 1834-1838, y a partir de 1845 hasta 1917 llegan a Trinidad miles de sirvientes contratados (*indentured servants*) de la India, China, Siria, Portugal y judíos para llenar el vacío de fuerza laboral. Además de los africanos, españoles, franceses, británicos y asiáticos siempre ha existido una migración intracaribeña (no cuantificable) e interamericana, especialmente hacia y de Venezuela por su proximidad (en particular, a partir de 1916 con la apertura de los yacimientos petrolíferos) y hacia Panamá (a trabajar en la construcción del Canal).

<sup>47</sup> Raymond Quevedo reúne en su libro *kaisos* de las diferentes islas que fueron populares en Trinidad y Tobago y tiene archivos de *calypsos* que vienen de las islas de Martinica y Dominica, y que llegan a Trinidad en un periodo anterior a 1890. El autor prueba la gran afinidad de los *kaisos* de esta isla con los del Caribe francés, mostrando ejemplos de Guadalupe. De Jamaica reproduce la canción “Sly Mongoose”, muy popular en varias ocasiones (la canta el *calypsonian* Houdini en 1921). Quevedo también reproduce ejemplos de canciones de las islas de San Vicente, Santa Lucía, Barbados, Bahamas y Grenadinas, en *Atilla's Kaiso. A Short History of Trinidad Calypso, op cit.*, pp 6, 14-19.

<sup>48</sup> La palabra *calypso* refiere directamente a la mitología griega. Sobre la derivación lingüística de su origen hay varias explicaciones a lo largo del siglo pasado que muestran la forma en que los habitantes de Trinidad y Tobago se apropian y transforman el lenguaje. La primera vez que se escucha el vocablo fue cuando un representante de la compañía Víctor Gramophone de Nueva York, el señor Terry, visitó la isla y grabó algunas canciones en el año 1914. Se dice que hasta el momento sólo había silencio sobre el tema, pues antes de esta fecha (aproximadamente) las clases media y alta no veían con buenos ojos esta práctica musical. La primera manifestación pública de interés sobre el *calypso* la realiza C.L. Madoo en un artículo para el *Trinidad Guardian* en 1938. Madoo reclama que el origen de la música es francés, pero no hace referencia directa de la palabra *calypso*. En 1945, Charles Espinet es el primero en dar opinión pública sobre el nombre mismo. Espinet explicó que la palabra proviene del francés *carousel* y que fue cambiando hasta llegar a *calypso*. En ese momento Espinet no convenció a nadie, pero reveló que la palabra que se utilizaba en los primeros días en los *tents* era *caryso* o *cariso*. Después de este incidente, el señor Connor estableció que la palabra *calypso* era de origen africano; Connor sostenía que el origen provenía de la palabra *kai-so*, mas nunca explicó a qué dialecto africano pertenecía. H.F. Simmons, un artista de Santa Lucía, apoya la teoría de Connor apuntando que en su isla natal se utilizaba la palabra *kaiso* con el significado de ¡bravo! (como interjección, junto con los aplausos) y que se empleaba en las áreas rurales de Santa Lucía para describir un



Junto con la mayoría de los autores, se reconoce la fuerte presencia negra en esta práctica musical, pero no se puede negar ni restar reconocimiento a las ricas aportaciones de otras culturas. Una gran cantidad de estudios se concentraron principalmente en la dicotomía de establecer si el *calypso* era de origen europeo o africano, y cuál de las dos influencias era más fuerte. Lo que se pretende probar es que esta práctica musical trasciende esos debates.<sup>49</sup>

Es indispensable abordar el desarrollo de esta práctica antes del siglo XX, pues se irá estudiando cómo se transformó ésta a lo largo de los siglos y cómo fue respondiendo a los sucesos políticos, sociales y culturales que acontecieron en Trinidad y Tobago. Antes de la emancipación de los esclavos, el *carnaval* pertenecía a la clase privilegiada. Quienes participaban andaban por las calles cantando *le'gos* (canciones de marcha, *lavway*, *le'ggo* —del francés *la voix*), que llegaban a convertirse en canciones temas del *carnaval*. Hasta principios del siglo XX esas canciones eran *calypsos* que conocían las clases media y alta. Los esclavos podían participar por favores especiales, generalmente como músicos, o para cantar y representar ciertos personajes.

---

tipo de canción Muchos autores revocan esta interpretación. En 1942, Dom Basil Matthews señala en una revista que la palabra origen que se utilizaba para designar la práctica musical sufre una serie de cambios hasta llegar a la forma actual. Matthews escribe que el *calypso* se origina del adjetivo francés *caroussaux* y fue transformándose al emplearlo personas que hablaban *patois* de base francesa que después, en inglés, derivaron a *calypso*. Matthews explica cómo y por qué fue cambiando el término. Charles Espinet y Harry Pitts, *Land of the Calypso, Port of Spain*, Guardian Commercial Printery, 1994, pp 39-48. De la escritura de un mismo *kaisonian* escuchamos igual descripción de los hechos, además Quevedo establece que durante su experiencia como cantante ha escuchado las siguientes palabras (en ese mismo orden) para designar la música: *kaiso*, *caliso*, *rouso*, *wouso* y *calypso*. Este autor también expresa que en los periódicos *Trinidad Guardian* y *Port of Spain Gazette* aparece la palabra *calypso* desde 1936. Raymond Quevedo, *op cit.*, p 3-4. Otro *calypsonian*, Rafael de León, en su ímpetu por probar que el *calypso* es de origen francés, niega que exista en el dialecto africano *haussa* una palabra *kaicho*. Rafael de León, *Calypso from France to Trinidad*, Trinidad, University of the West Indies, p. 26. Muchos autores aprueban que existe la palabra en dicho idioma y utilizan la fuente como origen de la palabra *kaiso* (este término se utilizaba antes que *calypso*).

<sup>49</sup> Charles Espinet y Ditts al hablar del *calypso* hasta los años cuarenta reconocen su ritmo africano, la lírica africana y francesa, y la melodía española (de la península y de Venezuela) con base francesa. Sin embargo, Rafael de León, el *calypsonian* Roaring Lion, defiende la tesis de que el *calypso* viene de la *ballade* de Francia, ya que muestra gran influencia de la tradición francesa por las improvisaciones y guetas (*tenson*) entre trovadores. Sin embargo, estas características también se encuentran en las prácticas africanas y españolas.

Después de 1838, ya entrada la época de posemancipación, el *carnaval* y el *calypso* se transformaron. La población negra ya participaba oficialmente en las actividades de *carnaval*, lo cual enfadó al sector de los blancos. En especial, las prácticas del *calinda* (*calenda*, *kalinda* o *stick fighting*) y del *camboulay* fueron las menos aceptadas. Durante el *calinda*, dos personas se enfrentan y pelean, y el ritual estaba acompañado de tambores y del canto del o la *chantwell*, quienes representaban bandas diferentes. Está demostrado que hubo mujeres que participaban como *chantwells* en todo el Caribe. En Trinidad se distinguen y recuerdan algunas de ellas en el violento ritual del *calinda*, como Sarah Jamaica, Long Body Adi y Techselia.

El *camboulay* o *cannes brulées* era el ritual que se llevaba a cabo por los ex esclavos el día en que celebraban su libertad (el 1 de agosto de cada año), pero que eventualmente pasó a formar parte del *carnaval*. Esta manifestación consistía en simular la quema de la caña y solía estar acompañada por el *calinda*. En ambos rituales podía haber violencia, tanto real como simbólica: había interacción entre los ejecutantes y observadores; todo el mundo participaba y el que perdía, aunque sangrante, se limpiaba y continuaba en la fiesta.

De 1860 en adelante acontecieron cambios sociales y económicos importantes en Trinidad. Desde 1870 cae la industria del azúcar y, junto con ésta, la vida francesa bucólica de plantación y su posición cultural dominante. Se presentó una nueva realidad, así como otras exigencias laborales. Durante ese lapso arribaron a la isla un sinnúmero de asiáticos y oriundos de las islas vecinas para ocupar el vacío de fuerza laboral. A su vez, ocurrió un gran crecimiento urbano acompañado de las migraciones del campo a la ciudad; se constituyeron y propagaron los espacios urbanos marginales conocidos en

Trinidad como *barrackyards* y *shanty towns*, que jugarán un papel muy importante en la evolución de la música popular de la isla.

Como observación, hay que señalar que los barrios marginales urbanos, espacios donde se desarrollan y transforman las prácticas populares musicales, constituyen una continuación de las cofradías, las parcelas y los mercados, cuyo papel en la reproducción de procesos culturales fue indispensable; además, no es por casualidad que los barrios urbanos marginales caribeños están conformados, en su mayoría, por población negra.

De regreso a Trinidad y Tobago, su situación a finales del siglo XIX se caracterizó por muchos ataques hacia el *carnaval*, provenientes de las autoridades y de la clase dominante. La alta sociedad se quejaba en los periódicos y en los foros públicos e intentaron realizar “mejoras” en la imagen de esa celebración. Debido al aumento en la violencia y a su posible relación con la música, esos sectores pretendieron prohibir el uso del tambor y de los *cha chacs* (maracas) a partir de las diez de la noche. En esa época también se constituyó el *carnaval urbano*, conocido como *jamete*; se trata de un carnaval despreciado por las clases media y alta porque en él imperan los valores de la calle y la “indecencia”. Estas clases atribuyeron la proliferación de la violencia a la participación de los ex esclavos y los nuevos migrantes.<sup>50</sup> En este *carnaval* ocurrieron muchas reinterpretaciones de los rituales y de las prácticas trinitarias; se dice que es más *afro-créole*, y que imperan diferentes códigos y discursos a los reconocidos por la clase dominante. Entonces, el gobierno local buscó soluciones engendrando más violencia con prohibiciones y censuras: en 1858, en 1881 y en 1884, respectivamente, se prohibieron los enmascarados; en 1882 ocurrieron los *Canboulay Riots*: se desató la violencia,

---

<sup>50</sup> Especialmente de las islas vecinas, pues los asiáticos e indios intentaban preservar al máximo sus tradiciones y no se sentían parte de esta sociedad.

hubo muertos y heridos; en 1884, con los *Arouca Riots*, se prohibió el *camboulay* y se redujo el periodo de *carnaval* de tres a dos días. Obviamente, estas prácticas no fueron erradicadas, pues siguieron llevándose a cabo clandestinamente (*underground*). Como se ve, desde siempre en el Caribe la música ha jugado un papel crucial en los procesos políticos y económicos de las sociedades que conforman la región. Además, con el *calypso* se aprecia una de las tradiciones musicales netamente caribeñas que muestra la fusión de varias culturas y que demuestra las tensiones, a veces brutales, que se manifiestan en las sociedades de la región.

Un segundo ejemplo sobre la importancia de las derivaciones y mezclas de los bailes europeos con los africanos lo constituye el *merengue*. Referir los orígenes de esta forma de hacer música suscita una serie de discusiones que, en general, ha girado alrededor del interés por esclarecer si la práctica es haitiana o dominicana. Estos debates están contaminados por los enfrentamientos culturales y nacionales que han vivido ambas sociedades. La relación entre República Dominicana y Haití ha sido de continuas fricciones; marcados por traumáticas luchas de poder y tensiones raciales, los dos países han estado en contacto y se han influenciado mutuamente. República Dominicana fue ocupada por Haití de 1822 a 1844, y en 1937 miles de haitianos fueron masacrados por orden del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo. No obstante, además de esos sucesos cruentos y de los resentimientos provocados, se percibe en la música la forma en que se alimentan e influncian ambas sociedades. Por ejemplo, en la década de los cincuenta del siglo XX el *merengue típico cibaëno* fue muy común y popular entre la clase media haitiana debido a la promoción que realizó el dictador Trujillo de esta expresión musical. Otra comunicación constante se originó por

los migrantes que se pasan de una frontera a otra en busca de trabajo y mejor calidad de vida.

Lo curioso es que ambas partes de la isla se adjudican la creación del *merengue*. Obviamente, los dominicanos argumentan que la práctica surgió en la parte oriental de la isla, mientras que los haitianos defienden que fue en su tierra donde se produjo ese ritmo. Aunque es más convincente la hipótesis de creer que surgió en Haití, no es posible hablar de un sólo *merengue*, pues ambas sociedades se han transformado y la música ha respondido a las necesidades de sus pobladores. La posibilidad de que el *merengue* dominicano haya procedido de Haití fue en un principio negada por los propios dominicanos, quienes no querían sostener ningún vínculo con sus vecinos. Varios autores han debatido sobre los orígenes del *merengue* sin llegar a ninguna conclusión definitiva. Para Jean Fouchard, el *merengue* evolucionó de la fusión de las músicas esclavas (como la *chica* y el *calenda*) con los estilos de músicas de salón relacionados con la *contredanse* francesa.<sup>51</sup> Paul Austerlitz, a su vez, ofrece varias opiniones de algunos autores de renombre sobre el *merengue*: Flérida de Nolasco<sup>52</sup> sostiene que el *merengue* se origina en Europa, Manuel Rueda argumenta que es euro-americano y no afro-caribeño, y Julio Hernández opina que es un género sincrético afro-hispánico.

En la República Dominicana los debates han sido más acalorados, pues han intentado negar la procedencia africana de su *merengue*. Sin embargo, durante los años setenta del siglo XX allí se desarrolló un movimiento de reivindicación que trató de combatir el eurocentrismo y que celebraba

---

<sup>51</sup> Jean Fouchard, *La meringue Dance nationale d'Haiti*, Quebec, Lemeac, 1973. Citado en Austerlitz, *op cit*, pp. 5-9. Fouchard establece que el nombre se deriva de la música *mouingue* de Bara, un pueblo *bantú* de Madagascar.

<sup>52</sup> Véase obras de Flérida de Nolasco: *La música en Santo Domingo y otros ensayos*, Ciudad Trujillo, Editora montalvo, 1939; y *Santo Domingo en el folclore universal*, Santo Domingo, Impresora Dominicana, 1956

ampliamente la contribución africana en la cultura local. Por ejemplo, en esa época el musicólogo Bernardo Jorge argumentó que el sentimiento antihaitiano y la negación de lo africano habían obstruido el entendimiento de numerosas formas culturales dominicanas; por otro lado, el folclorista Fradique Lizardo planteó, en los setenta, una teoría que proponía el origen africano del *merengue*, lo que provocó una serie de reacciones y discusiones.

Según algunos autores, el *meringue* o *mereng* era la práctica musical de mayor impacto en Haití antes del siglo XX. El *meringue*, junto con el *carabaniér*, constituía uno de los estilos de baile popular que, a pesar de haber sido también practicado por la élite blanca, muestra los indiscutibles rasgos característicos de la cultura africana. Tal forma de hacer música fue aclamada y apropiada por la élite en sus celebraciones y prácticas musicales, mientras que en el *carnaval* era practicada por el resto de la sociedad como un medio de crítica y ridiculización de los sectores privilegiados. (Recuerda a las líricas satíricas y picantes del *calypso picong* de Trinidad.) El *meringue* es una práctica musical que logró, de algún modo, trascender las barreras y transgredir las fuertes divisiones raciales imperantes en Haití.

En la República Dominicana las discusiones han llevado a su población a tratar temas tan delicados como la raza, la identidad y la cultura. Hay quienes argumentan que el *merengue* se originó en 1844, fecha en que se fundó la República Dominicana como nación independiente. Se trata de una historia incierta y de un fuerte mito que une a la música con la identidad nacional; otras opiniones establecen que el *merengue* comenzó a ganar sentido como símbolo nacional en 1927, después de la ocupación norteamericana, mientras hay quienes perciben los años de dictadura de Trujillo como la época en que esa práctica musical se convirtió oficialmente en expresión identitaria

nacional. En 1850 la danza nacional dominicana era la *tumba*, baile de origen europeo en el cual las mujeres se mantenían a un lado y los hombres al otro; las parejas ejecutaban movimientos cuyo erotismo sorprendía a los extranjeros. A finales del siglo XIX esa danza fue sustituida por el *merengue* y, en 1880, éste ya había florecido en las áreas rurales, donde la cultura se basaba fundamentalmente en las tradiciones africanas.<sup>53</sup>

Es curioso que, en general, se relacione el *merengue* con el baile de salón conocido como *danza*, lo que demuestra la importancia de las derivaciones de la *contredanse* en el Caribe para la construcción de las músicas nacionales. Como se vio, las *contredanse* afro-caribeñas sufrieron varias transformaciones, y el caso del *merengue* es una de tantas.

Hacia finales del siglo XIX se pueden establecer algunas características ya concretas sobre el *merengue* dominicano. Se observa que, en un principio, fue calificado por la prensa local como detestable y de “pasión impía”. Existió una campaña en contra del *merengue*, pues causaba horror a los intelectuales (algunas reacciones al respecto se hallan en la revista literaria *El Oasis*).

El *merengue* no es el mismo en toda la república, pues existe un sinnúmero de variaciones, dependiendo de la región. En el *merengue* de Santiago de los Caballeros se aprecia una fuerte herencia europea; el del Cibao (*perico ripiao*) fue el que ganó prominencia nacional por su cualidad sincrética, que apelaba a la herencia africana sin ofender el deseo hispano existente, característica que buscaba recalcar Trujillo; en el sur se encuentra el *palo echao* y el *prí prí*, que son de mayor influencia negra; el de *atabales* (que se diseminó en el oriente) y el *redondo* (en Samaná). En cada lugar, el *merengue* fue adaptado a la estética y a los instrumentos locales; y se

---

<sup>53</sup> En esta fecha el 97% de la población dominicana era rural.

introdujeron distintos ritmos y melodías. Se nota que la diversidad musical en la región caribeña es tanta que dentro de las propias islas existe un sinnúmero de variaciones en sus ritmos.

La estructura del *merengue* comprende varias partes: se divide en el paseo (la sección más lenta), el merengue (o cuerpo, con exposición del tema) y el jaleo (o estribillo, parte más rápida). El *merengue* es aficionado al juego de palabras, a la narración de sucesos cotidianos y a las expresiones de doble sentido referentes a la sexualidad. En un principio fue interpretado con instrumentos locales: de cuerda (el cuatro, seis, tiple y tres), así como por el tambor bímembráfono (tambora) y un güiro. Entre 1874 y 1880 llegó el acordeón diatópico, importado de Alemania, que suplantó a los instrumentos de cuerda.

## **b.) Las prácticas musicales**

Todas las expresiones escogidas para la investigación son prácticas musicales de gran influencia africana (sin dejar de reconocer la presencia europea, estadounidense y oriental que se manifiesta en ellas),<sup>54</sup> cuyo entendimiento se ha visto limitado por la tendencia de estudiar tales músicas con cánones occidentales.

---

<sup>54</sup> Algunos estudios buscan identificar y revalorar la herencia cultural indígena en el Caribe, que fue en pocos años aniquilada. En el ámbito de la música hay evidencias sobre rituales, danzas e instrumentos que los primeros pobladores utilizaron. La mayoría de las sociedades caribeñas —cada una con sus particularidades, dependiendo del número y grupo indígena que la poblaba— ha idealizado el mundo indígena “contrapresentándolo” a los horrores de la esclavitud y la plantación, y otras veces para negar la fuerte herencia africana. Esta invención y recreación mítica de lo indígena, en mayor o menor escala dependiendo de cada sociedad, fue utilizada para la construcción de las diferentes identidades culturales “nacionales” en el Caribe



La mayoría de las prácticas que se tratarán en el próximo capítulo surgen desde espacios urbanos pobres, han sido prohibidas o mal vistas en algún momento de su historia y reflejan, de una u otra forma, la violencia, el escape o la huida. Estas músicas también han sido apropiadas por distintos sectores: por los gobiernos, quienes han hecho uso político de ellas; por los intelectuales y las clases media y alta, con el fin de promover una identidad nacional; y por el mercado, para venderlas, difundirlas e internacionalizarlas. Todas ellas son prácticas —o textos sociales— de alta creatividad musical y lingüística, con un gran potencial de expresión y comunicación. La música (su elaboración y ejecución), el canto, el baile y todo lo que conforma este proceso de creación cultural, intelectual, corporal y social de las llamadas “músicas mulatas” del Caribe reflejan valores y legados de múltiples culturas, así como de la cosmovisión que dejaron, de una u otra forma, los africanos (y sus descendientes).

En general, las músicas abordadas son evidencia de prácticas culturales abiertas e incluyentes. Por lo pronto hay que señalar que estos valores se manifiestan en distintos niveles. Primero, porque son músicas que permiten la libre improvisación, tanto instrumental como vocal y corporal. Esa libertad confiere importancia a otras formas de expresión que sobrepasan lo verbal; a través del canto, la ejecución instrumental y el baile se desarrollan otros modos de comunicación que permiten nuevas formas de conocimiento, distintos modos de aprehender la realidad, de negociar el poder y de exigir demandas. Estas prácticas musicales surgen en comunidades específicas, donde al músico se le respeta y donde él mismo ha realizado labores comunitarias y políticas importantes. Pero, sobre todo, la ejecución de ese arte, abre espacios para la unión, la alegría y la esperanza; y, aunque muchas

veces se ha cerrado a otros sectores, no discrimina influencias de cualquier parte del mundo, lo que ha dado como resultado la creación de nuevos sonidos, desafiantes y originales. Hay que recalcar que no se trata de idealizar las prácticas musicales seleccionadas, pues hay que reconocer que han surgido en espacios marcados por la pobreza, la droga y la violencia. Muchos de los músicos han estado presos por diversos delitos; además, hay que tener muy presente que el ambiente musical caribeño ha sido dominado por los hombres, cuyas líricas, en ocasiones, han discriminado a la mujer y a los homosexuales.

### **c.) El sonido y el baile**

Adentrarse en el mundo caribeño conlleva necesariamente a abrirse a diferentes emociones y a reestructurar nuestros juicios. Es necesario reflexionar sobre conceptos como el sonido, el baile y el movimiento, para dejar claro qué se entienden por ellos y así poder lograr un mayor entendimiento de las sociedades caribeñas.

El sonido es una forma de metacomunicación indispensable en el escenario mundial cultural, cada vez más dominado por la música y el baile. La música, como organización humana de los sonidos, es indocumentada y transgresora de fronteras que cuestiona la propiedad nacional de las expresiones culturales. Las manifestaciones musicales transgreden los límites, desobedecen las leyes y traicionan la lógica dominante; además, presentan una movilidad desafiante que permite construir, deconstruir, llenar, vaciar, formar o romper espacios. En este caso, hay un territorio conformado por sonidos que se podría denominar como Caribe. Algunos autores argumentan que muchos

caribeños quedaron silenciados por el discurso dominante de la identidad nacional; sin embargo, las poblaciones caribeñas siempre se han expresado de otras formas y han utilizado modos no verbales de transmitir, construir espacios, expresar necesidades y negociar el poder utilizando el cuerpo y la música, el baile y el ritmo.

Como elemento importante del sonido se encuentra el ritmo, que conduce al baile y al movimiento. Muñoz Sodre expresa que el ritmo surge como una forma de estructurar el tiempo, de observar y experimentar la realidad, lo cual permite la constitución de la conciencia; también sostiene que el ritmo es una fuerza física no abstracta que afecta todos los órganos del cuerpo.<sup>55</sup> Tanta es la importancia y peculiaridad del ritmo en las Antillas que autores como el escritor cubano Antonio Benítez Rojo, en *La isla que se repite*, han intentado ampliar el concepto eurocéntrico del objeto estético para que se incluya el ritmo. El Caribe como *área rítmica* es fundamentada por Benítez Rojo al subrayar la importancia de la oralidad y al argumentar que la cultura criolla se organizó y se transmitió a través de la palabra y la memoria.<sup>56</sup>

También el baile y las formas de usar el cuerpo conducen a redefinir los espacios donde se constituye la memoria colectiva y las identidades. Es necesario, pues, que se descubra el cuerpo como *lieux de memoire*, lugar de producción de memoria cultural, que otorga significado y sentido a la historia recordada. El baile elude cualquier entendimiento de la historia predicado en la narrativa lineal y racional del mundo escrito. Como forma de comunicación, brinda nuevas perspectivas y se enfrenta a la abundancia de estudios académicos que se han fundamentado sólo en formas verbales de

<sup>55</sup> Citado por Celeste Fraser Delgado, "Rebellions in Everynight Life", en *Everynight Life*, *op cit*, p. 14

<sup>56</sup> Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, *op. cit*, pp. 393-394

comunicación y que han rechazado lo visual, lo rítmico y lo gestual. El artículo “Rebellions in Everynight Life” aborda esos aspectos y busca concebir la historia como una coreografía que elude el análisis académico, porque el cuerpo danzante habla un lenguaje irreducible a las palabras.<sup>57</sup> Así mismo, algunos autores han demostrado la necesidad de concebir el baile como instrumento teórico que presenta métodos de análisis y conocimientos alternativos, ya que el baile tiene un lugar privilegiado en el significado y producción de las identidades culturales: “*Dance sets politics in motion, bringing people together in rhythmic affinity where identification takes the form of histories written in the body through gesture.*”<sup>58</sup>

Los movimientos corporales y la forma en que éstos se construyen cambian de significado de sociedad en sociedad. Los modos de usar el cuerpo existen en una red compleja de relaciones con otros bailes cuyos estilos van migrando, transmitiéndose, apropiándose y transformándose. Al reinscribirse en una nueva comunidad y contexto social es importante analizar el cambio resultante en su significación.<sup>59</sup>

La música puede tener tantos significados como número de personas la ejecuten, público, danzantes, gobiernos que la utilicen, y necesidades tanto individuales como colectivas. El musicólogo y antropólogo George Herzog da cuenta de los múltiples significados que puede contener la música, recalcando las posibilidades y contextos por donde ésta y los estilos populares pueden navegar y tomar en cada uno de ellos un sentido y valor diferentes:

---

<sup>57</sup> Fraser Delgado, *op cit.*, p 10

<sup>58</sup> *ibid.*, p 9

<sup>59</sup> Jane Desmond, “Embodying Diference: Issues in Dance and Cultural Studies”, en *Everynight Life, op cit.*, p 33-64.

La música no es un lenguaje universal. Rasgos que en un estilo poseen un cierto valor emocional o simbólico, pueden tener una significación completamente diferente en otro estilo, y pueden reaccionar en un medio enteramente distinto. En la música siempre deberá ser tenida en cuenta la diferencia entre el funcionamiento formal y el emocional o simbólico.<sup>60</sup>

Las prácticas musicales caribeñas proyectan la forma en que los significados son redefinidos mientras distintos sectores se las apropian, las utilizan, las bailan, las compran y las escuchan. Se nota claramente cómo estas expresiones permutaron de constituir prácticas producidas por comunidades, a ser productos escuchados por la radio, a ser utilizados por sectores de poder y, finalmente, a ser transportados y vendidos en otras partes del mundo. El significado que adquirieron fuera de la zona respondió a otras necesidades y contextos, además de que reflejó la forma en que “el Caribe” es estereotipado como región exótica, de ritmos y sensualidad exuberantes.

El baile, además de ser un medio de comunicación, trae consigo infinitos propósitos: puede servir como válvula de seguridad para canalizar emociones, tanto individuales como colectivas, o para liberar la represión y ayudar a enlazar el cuerpo y las ideas; por otro lado, es expresión de energía y crea un mundo virtual de sensaciones, o bien, puede ser un órgano de control social al mantener ciertos sentimientos para un orden deseado. El baile puede llevarse a cabo para la competencia o la confrontación, como drama ritual o juego, pero siempre es creación activa de significados. El baile es una de las formas humana de interactuar con el mundo externo y parte de la biología

---

<sup>60</sup> Citado en Fernando Ortiz, *Africanía de la música folklórica de Cuba*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965, p 115

humana;<sup>61</sup> para el Caribe es todo esto y mucho más: en última instancia... *lo que importa es el sabor y el movimiento.*<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Véase la introducción del libro de Paul Spencer, *Society and Dance*, Nueva York, Cambridge University Press, 1985.

<sup>62</sup> Gilberto Rosa, "Represento".

## 2. PROCESOS HISTÓRICOS Y PRÁCTICAS MUSICALES

A lo largo del siglo XX se escuchan desde el Caribe diferentes ritmos que ilustran de forma especial los acontecimientos socio-históricos. Es notable la cantidad de expresiones que se manifiestan y se transforman reflejando las experiencias dramáticas que vivieron las sociedades regionales. La explicación básica que se da al surgimiento de diversos fenómenos musicales tiene que ver con los procesos sociales y económicos que vivieron las sociedades caribeñas durante el siglo XX: desde las guerras mundiales, el papel estratégico militar de la región, el interés de Estados Unidos en el área, las migraciones continuas hacia las metrópolis, los procesos de independencia política a partir de la segunda mitad del siglo, hasta los intentos de descolonización y los proyectos de gobierno populistas con intereses dirigidos a modernizar, industrializar y conformar la identidad nacional.

## I. *Música y sociedad (1900-1940)*

Las primeras décadas del siglo XX se perfilan en el Caribe con cierta peculiaridad. En muchas de las sociedades de la región se originaron movimientos culturales propios y una serie de partidos políticos se consolidaron; en contrapunto, se generaron luchas organizadas con el interés de alcanzar ciertas reformas laborales que expresaban una intranquilidad relacionada con la conformación de la identidad cultural y nacional. Por otro lado, surgen en las principales ciudades los barrios, cuyo desarrollo estará muy relacionado con las migraciones campo-ciudad, que desempeñarán un papel importante en la creación y en las transformaciones de las músicas populares caribeñas. Otro factor característico de esa época fue la aparición de nuevas tecnologías como la radio, que permitieron la amplia difusión de ritmos como el *calypso* y la *rumba*: durante las primeras décadas del siglo, el *calypso*, por ejemplo, ganó territorio. Su triunfo estuvo relacionado con las migraciones hacia los Estados Unidos de América y a la influencia de la tecnología. Este nuevo espacio se desarrolló en el estudio de grabación (1912-1914) permitiendo que el *calypso* ganara mayor difusión y aceptación, lo cual conllevó a la separación del artista de su audiencia; aunque se amplió el público en otros países, la dinámica no tenía sustituto pues las relaciones que abría esta forma de ejecutar música durante el *carnaval* y en los *tents* eran irreproducibles. En la calle, el *calypso* no tenía principio ni fin, pues estaba entremezclado con otras manifestaciones culturales, mientras que en el estudio una canción no debía durar más de tres minutos.



De la década de los veinte a la de los cuarenta floreció un movimiento a lo largo de todo el Caribe que construyó un discurso alrededor de la identidad. Esas inquietudes estuvieron ligadas a ciertos grupos que buscaban alcanzar mayor independencia política y económica. Existía un sector intelectual ligado, a su vez, a una clase “criolla” que se había preparado académicamente en las metrópolis y que arribó a las islas con el ímpetu de promover los ideales de desarrollo, libertad y progreso (no hay que soslayar tampoco el papel de los soldados caribeños que participaron en la Primera Guerra Mundial). Es necesario dejar claro que desde el siglo XIX varias sociedades se habían lanzado a la lucha por la independencia política. En general, reconociendo a Haití como la primera en emprender esta batalla, fueron las colonias hispánicas las que participaron en esos procesos con mayor fuerza; sin embargo, esas pugnas se actualizaron (en relación con la identidad cultural) durante las primeras décadas del siglo XX, cuando ocurrió un movimiento general que buscaba reivindicar la cultura caribeña frente al extranjero y recalcar la herencia africana como la característica principal —y negada— que identificaba a la región. El autor cubano Antonio Benítez Rojo recuerda que, en muchos sentidos, ese movimiento tampoco se liberó de los intereses y acontecimientos externos, pues fue influenciado por el crecimiento de la moda del arte africano en Europa, la participación de tropas negras en el escenario europeo de la Primera Guerra Mundial, la publicación en París de la *Antología negra* del escritor Blaise Cendrars, las ideas del antropólogo alemán Leo Frobenius y los de Oswald Spengler, el surgimiento del nacionalismo negro en Estados Unidos, las obras de los autores del *Harlem Renaissance*, la agenda panafricana del jamaicano Marcus Garvey y el impacto del *jazz*. También, por otra parte, se originó el movimiento literario-cultural de la *negritud* con

autores como Aimé Césaire (Martinica), Lèopold Sédar Senghor (Senegal), Jean Price Mars (Haití), Fernando Ortiz (Cuba), Nicolás Guillén (Cuba), Luis Pales Matos (Puerto Rico) y Manuel del Cabral (Cuba).<sup>63</sup>

Especialmente, se consolidaron en Haití, desde finales del siglo XIX, las bases del fenómeno que más tarde se llegó a conocer como el movimiento indigenista o de la negritud (*noirisme* e *indigénisme*). Esta ideología se apoyó en la defensa e intentos de reivindicación de la “raza negra” y la *question de couleur* apareció nuevamente como eje de las luchas políticas y sociales. En Haití existían entonces dos organizaciones que reflejaban la tensión racial: el *Parti Libéral*, formado por mulatos (cuyo lema era “*power to the most capable*”), y el *Parti National*, un movimiento fundamentalmente de negros (“*the greatest goods to the greatest number*”).<sup>64</sup> Los mulatos siempre habían tenido la idea de que eran superiores debido a su mezcla racial así como por su mayor contacto con la cultura europea (algo similar ocurrió con los partidos políticos de Jamaica y Trinidad, donde se dio también una división entre mulatos y negros).

El advenimiento del siglo XX haitiano se caracterizó por el crecimiento de una clase media negra como fuerza política y social. Los llamados *noirists* pretendieron reflejar, en todos los aspectos de la vida, las raíces “rurales tradicionales” que provenían del África negra. Participaron en el movimiento cuantiosos intelectuales y artistas, entre ellos Jean Price Mars, Jean-Claude Dorsainvil, Emmanuel Paul y Lorimer Denis. Se conformó el grupo de académicos y escritores negros llamado *Griots*, que buscó propiciar un acercamiento no europeo a la cultura haitiana y que intentaba articular una

---

<sup>63</sup> Antonio Benítez Rojo, “Existe una estética caribeña”, en *La isla que se repite*, op. cit., p. 390.

<sup>64</sup> Averill, “Haitian Dance Bands: 1915-1970: Class, Race and Authenticity”, *Latin American Review*, vol. 10, núm. 2, 1989, p. 206.

cultura de oposición que combatiera la ideología mulata de dominación extranjera. El indigenismo, aunque tuvo mayor difusión después de la Segunda Guerra Mundial, constituyó, durante las primeras décadas del siglo XX, una nueva actitud de “autenticidad” cultural que pretendía apropiarse de las tradiciones “más africanas” (entre ellas, por supuesto, el vudú).

A su vez, la situación del *calypso* en Trinidad a principios de siglo se enfrentó a nuevas realidades. Surgen en esta isla los famosos *tents*,<sup>65</sup> que en un principio fueron concebidos como pequeños “teatros” itinerantes —fabricados de bambú, hojas de carite y pencas de palma de coco—, construidos en los patios de los barrios pobres (*slumps districts*) para que allí los *kaisonians*, junto con las bandas de *carnaval*, practicaran sus canciones y enseñaran la música a los demás miembros. En esos espacios se desarrollaba un ambiente de fiesta, y se reflejaba una larga tradición de esfuerzo comunal que recuerda la mencionada costumbre del *gayap*. En su primera fase, los *tents* eran controlados por el monarca o la reina del sector. Los grupos visitaban distritos donde iban a “batallar musicalmente”. Los *calypsos* versaban sobre noticias, denuncias y temas de amor llenos de doble sentido y humor. Un distrito invitaba al rey y allí se formaba la “guerra”; el vecindario proveía de comida y bebida al monarca. Sin embargo, la dinámica que se daba en los *tents* fue cambiando. Después de la Primera Guerra Mundial emergió el *kaiso tent* como institución separada del *carnaval*. Todo ello tuvo que ver con el auge del comercialismo, la presencia de soldados estadounidenses y el interés por cambiar la imagen del *calypso* frente a la alta sociedad y a los nuevos visitantes del norte. En esta época hubo un *boom* en el escenario del espectáculo dirigido al norteamericano que llegó a su punto más alto durante

---

<sup>65</sup> Según el legendario Lord Persecutor, el primer “tent” aparece en 1901. Quevedo, *op. cit.*, p. 180.

la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, la necesidad de expresarse a través de la música fue tanta, que mientras se legitimizaba el *calypso* en los *tents*, al margen surgió una desafiante práctica musical: las *steelbands*, que reflejaban una larga trayectoria de lucha y cuya institucionalización posterior demuestra lo que comunica esta canción: “*To stop the music you’ve got to be mad*”.<sup>66</sup>

El *steelband* es un movimiento, tanto musical como social, que proyecta las tensiones e intentos de superación de una sociedad que ansiaba cambios y deseaba ser reconocida en el ámbito mundial. Es asombrosa la dinámica creativa que transpira la historia de este movimiento: la transformación de un objeto del medio ambiente en instrumento musical en tan sólo una década y la forma en que es legitimizado por el gobierno como parte integral de la cultura “oficial”, refleja profundos procesos en la historia social, económica y cultural de la isla. (El surgimiento de esta práctica ocurrió a finales de la década de los treinta y se institucionalizó durante la década de los cuarenta.)

La historia del *steelband* se remonta a lo que aconteció política y culturalmente en Trinidad a finales del siglo XIX. Desde entonces hasta después de la Primera Guerra Mundial, un sector de la población mulata (*coloured*) y de la negra luchaba por mayor número de puestos y representatividad en el Consejo Legislativo (*Legislative Council*). También existía una mayor conciencia laboral con la creación del *Trinidad Workingsmen’s Association* (TWA) y del periódico *Labor Leader*. Siguiendo la tradición británica, Trinidad estuvo presente en la lucha y en las demandas de los trabajadores. El lento desarrollo de una clase media criolla fuerte y la llegada de miles de migrantes de tierras lejanas a mitad del siglo XIX retrasaron la definición de la isla en relación con su situación colonial. El

---

<sup>66</sup> Verso de la canción “One more, Officer”

sentimiento de los pobladores de Trinidad hacia Inglaterra es distinto al de otras colonias frente a sus metrópolis; por ejemplo, las colonias españolas en el Caribe tomaron las armas a finales del siglo XIX contra la “madre patria” y Haití ya constituía una república desde 1804. El desarrollo de Trinidad como nación independiente tomó otros matices. La música, como en las otras Antillas, jugó un papel muy importante en esos acontecimientos.

A finales del siglo XIX y principios del XX cobraron auge las ideas de Marcus Garvey, así como el panafricanismo y el socialismo. En la década de los veinte, escritores e intelectuales exploraron y se interesaron por la cultura popular local, ya que consideraban su gran potencial para convertirla en símbolo nacional. Albert Gomes y el grupo *Beacon*, paralelamente a los procesos de este tipo que acontecían en Haití, combatieron a las convenciones europeas y se inmiscuyeron en el fenómeno de *reafrocreolization* y en el del nacionalismo étnico cultural. Ese grupo se empeñó en identificar lo que tenía Trinidad y que la hacía distinta al resto del mundo.

Entre los años 1910 y 1920 ocurrieron en la isla cambios muy peculiares en la instrumentación y en el desarrollo de la música local que desembocarían en la creación desesperada de las *steelbands*. Con los intentos de reivindicación y mejoramiento del status del *carnaval*, a finales del siglo XIX y principios del XX, la percusión, como siempre, quedó desprestigiada. Debido al interés y a la necesidad de continuar el uso de la percusión, los trinitarios incorporaron como instrumentos tambores de bambú y botellas con cucharas (*jin-bottle and spoon*) para hacer música. Esos objetos eran de mayor aceptación que los tambores africanos de piel y, además, estaban libres de toda restricción legal.

La transformación posterior en la instrumentación y en la ejecución de la música se halla ligada a varios eventos que acontecieron de los años treinta en adelante. Desde la Gran Depresión y en los años que antecedieron a la Segunda Guerra Mundial, los problemas laborales se agudizaron en Trinidad (los trabajadores del petróleo se fueron a la huelga, surgió la figura de Uriah “Buzz” Butler y hubo disturbios como los de 1937); también se construyeron varias bases militares estadounidenses: la naval de Chaguaramas y la aérea de Water Field.

Las *steelbands* se consolidaron en menos de una década. Los jóvenes marginados, la clase trabajadora, los desempleados y los *grass roots* se apropiaron del mundo industrial urbano (suceso similar al que ocurrió años después en Nueva York con la *salsa* y en los *shanty towns* jamaíquinos con el *reggae*). Envases de metal se convirtieron en una orquesta de alta precisión con diferentes tonos; también se usaron latas, partes de automóviles y hasta barriles de petróleo para crear nuevos sonidos. Las primeras manifestaciones de las *steelbands* fueron escuchadas simultáneamente en diversos barrios pobres de Port of Spain (Laventille, Belmont, etcétera) entre 1936 y 1937. Varios reportes y artículos de periódicos (de 1937 a 1941) reseñaron la sustitución del bambú en los tambores y la aparición de instrumentos de metal.<sup>67</sup>

El *steelband* no manifiesta una protesta explícita, pues sus líricas son reinterpretaciones de viejas canciones tanto locales como de otros países y, aunque requiere un nuevo tipo de *calypso*, constituye una expresión simbólica del descontento social y refleja una militancia activa de varios sectores. Este movimiento tuvo bases democráticas fuertes y proyecta una creatividad

---

<sup>67</sup> En otras partes del mundo, como las bandas de *combites* en Haití, han utilizado metales y botellas para hacer música

inigualable que habla de una forma única de ser y de distinguirse. Stuempfle expresa la importancia de las *steelbands* en los siguientes términos:

*The openness and freedom of Carnival encourage much creativity in Trinidad, including the creation of alternative cultural practices and identities. Through Carnival, Trinidadians explore new visions of themselves. The steelband was one of these new visions and was an initiator of social change as well as a response to socioeconomic conditions. As an indigenous music performed by indigenous social organizations, it was on prefiguration of the emergence of a new society, namely, a nation*<sup>68</sup>

El movimiento de las *steelbands* refleja las reacciones ambiguas frente a la presencia militar norteamericana en la isla. Por un lado, el fenómeno musical es expresión de desafecto de un grupo que vivía en carne propia la dura realidad urbana, muy relacionada a la condición de Trinidad como colonia, dependiente y servil. Por otro lado, ciertos sectores de la población simpatizaban con las intenciones de ayuda económica proveniente de los Estados Unidos. La presencia estadounidense en la zona es muy compleja y afecta la dinámica social de los caribeños en muchos sentidos. Por eso, a continuación se explorará otro tipo de presencia norteamericana en la región a principios de siglo: las ocupaciones militares directas en Haití (1915-1934) y en la República Dominicana (1916-1924). No se elucidarán las razones de las invasiones, sino que se mostrará la relación de éstas con la resistencia cultural y con el desarrollo musical en ambas sociedades.

Musicalmente hablando, en los salones de baile haitianos reinaban las *american big bands*, el *jazz*, el *charleston*, el *fox trot* y otras novedades musicales estadounidenses de los años veinte y treinta. Fueron ritmos que

---

<sup>68</sup>Stephen Stuempfle. *The Steelband Movement. The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago*, op cit, p. 75.

ganaron gran popularidad entre los haitianos debido a la difusión radiofónica<sup>69</sup> y a las continuas migraciones de haitianos tanto a Estados Unidos como a Francia. La concepción y el consumo de los productos culturales estadounidenses fueron transformados a partir de la invasión a tierra haitiana, pues los isleños percibieron la música de ese país como una amenaza cultural. En la zona rural se armó la resistencia militar, mientras que en las zonas urbanas las élites manifestaron su inconformidad mediante formas de resistencia cultural: fue cuando se constituyeron el movimiento indigenista y una fuerte oposición a través de la música, las artes y la literatura.

Compositores musicales clásicos como Justin Elie, Ludovic Lamothe y Werner Jaegerhuber escribieron música de orquesta y cámara utilizando melodías del vudú y otras religiones haitianas.<sup>70</sup> Otros grupos de música popular introdujeron instrumentación “neo-africana” en el formato de orquesta conocido como de *big band*.

Por otro lado, la invasión norteamericana a la República Dominicana provocó el surgimiento de movimientos guerrilleros en el oriente y un fuerte fenómeno de resistencia cultural en el norte. De esta forma, se reavivó el nacionalismo cultural, lo cual afectó el desarrollo de la actividad musical.<sup>71</sup>

El *merengue* típico de principios de siglo era ejecutado por los campesinos y en los barrios urbanos. Sus letras comentaban los eventos cotidianos; también se improvisaban frases repletas de doble sentido. En esa época surgieron dos figuras de importancia para el desarrollo posterior del

---

<sup>69</sup> La revolución radial empieza en 1927, cuando surge Radio HHK, controlado por Estados Unidos, donde se transmiten programas internacionales norteamericanos, canadienses y europeos, además se presentaban grupos haitianos de élite en vivo. Como la población no tenía acceso a la radio, el gobierno colocó estratégicamente altoparlantes públicos. En 1935, Ricardo Widmaier inicia Radio HH3W, que luego se convertirá en Radio 4RVW (Radio d’Haití), de capital privado. Allí se llevaban a cabo programas muy buenos y participaron una gran cantidad de artistas

<sup>70</sup> Michael Largey, “Haiti and the French Caribbean”, *Caribbean Currents*, *op. cit.*, p. 132

<sup>71</sup> Hay una canción que es ejemplo de la reacción de los dominicanos ante la invasión: “La Protesta”.



merengue dominicano: Francisco “Ñico” Lora y Antonio “Toño” Abreu; a su vez la clase media fue adaptando esa práctica musical al ámbito de concierto.<sup>72</sup> Otro dato que es pertinente mencionar tiene que ver con la creación del *pambiche*: forma de *merengue cibaëño* que, se dice, proviene de la mezcla con el *fox trot* debido al uso que hicieron de esta música los estadounidenses que trabajaban en la fábrica de Palm Beach. Los dominicanos comentan que tuvieron que generar esta nueva variación del *merengue* para responder a la incompetencia en la forma de bailar de los norteamericanos.

Además, la introducción a la isla de nueva tecnología como el fonógrafo, el gramófono y la radio a través de los estadounidenses ofreció nuevas oportunidades a los dominicanos para difundir su propio arte. La primera en grabar *merengues* —compuestos por Juan Espínola y ejecutados en la ciudad de Nueva York— fue la *Victor Talking Machine Company* a principios de los años veinte. Hacia 1928 ya había grabaciones realizadas en la República Dominicana.

Con este preámbulo, se puede pasar a discutir el desarrollo musical de la zona a partir de la década de los cuarenta.

---

<sup>72</sup> El proyecto que se propuso hacer del *merengue* una música respetable recayó básicamente en el trabajo y arreglos de algunos compositores. En 1918, el compositor Juan Francisco García publicó el primer arreglo de *merengue* con la intención de que fuera ejecutado en un salón de concierto, transformándolo a música para ser escuchada, no bailada. Otros compositores que forman parte de este proceso son: Julio Alberto Hernández, Juan Espínola y Luis Alberti.

## II. *Música y sociedad (1940-1960)*

A partir de la Segunda Guerra Mundial comienzan y culminan procesos muy importantes para el desarrollo político de las sociedades caribeñas. Por esta razón se explorará lo que aconteció política y económicamente en esa época y se dará cuenta de la presencia estadounidense en la zona, así como de los proyectos de industrialización y de las continuas migraciones, para entender de dónde salieron y cómo se manifestaron las prácticas musicales seleccionadas. Además, hay que resaltar los proyectos económicos y de nación que fueron promulgados desde las esferas de poder. Al entender lo que acontecía en ese contexto, se podrá demostrar la importancia de la música en la zona y comprender, desde esa perspectiva, la complejidad del Caribe.

Tanto la *salsa*, la *bachata* y el *steelband* como el *reggae* y el *konpa dirék* son músicas urbanas que se consolidaron a partir de la segunda mitad del siglo XX y que, a pesar de provenir de sociedades con desarrollos coloniales diferentes, surgen en lugares y contextos específicos que dicen mucho del Caribe en general. Todo el siglo XX representa para el Caribe un continuo de transformaciones, luchas e impactos desatados desde las sociedades mismas, pero muy influenciados por acontecimientos externos que afectaron a una región tan colonizada y dependiente. La mayoría de los territorios caribeños consolidaron su estado-nación durante el siglo XX.<sup>73</sup> Los que ya habían conseguido su independencia política en el siglo anterior, como Haití y República Dominicana, o los que se mantenían como Estados Asociados (por

---

<sup>73</sup> Antigua (1981), Bahamas (1973), Barbados (1966), Belice (1981), Cuba (1902), Dominica (1978), Grenada (1974), Guyana (1966), Jamaica (1962), St. Kitts-Nieves (1983), Santa Lucía (1977), San Vicente y Granadinas (1979), Surinam (1975), y Trinidad y Tobago (1962)

ejemplo, Puerto Rico y Guadalupe) también sufrieron fuertes sacudidas socio-políticas.

A partir de la Segunda Guerra Mundial han quedado registrados múltiples intentos por dar coherencia narrativa a la nación (impulsados tanto desde el Caribe como de las metrópolis), delinear los límites de la identidad y luchar política e intelectualmente por la descolonización. Esto habla de transformaciones a nivel mundial, regional y local que conducen a explorar el surgimiento de un nuevo orden y la fuerte presencia de los Estados Unidos de América en la zona. Son años de gran efervescencia combativa que brota en muchos espacios: desde la academia y los núdulos de poder político por medio de discursos y proyectos, hasta las comunidades, siempre con la esperanza de lograr mejores condiciones de vida, exigir demandas y negociar con el poder. Con armas, discursos o prácticas culturales, el Caribe de esa época se expresa de incontables formas, con fervor y agitación.

#### **a.) El Caribe, zona estratégica en lo económico y en lo militar**

Durante el siglo XX, la presencia y los intereses estadounidenses en la región fueron muy fuertes y afectaron la vida de los caribeños en muchos sentidos. Por la posición estratégica de la zona, los norteamericanos —tomando en cuenta sus incontrolables deseos de expansión, así como su temor a una eventual penetración germánica, a raíz del conflicto mundial desatado entre 1941 y 1945— establecieron un sinnúmero de bases militares y navales en la región que ellos consideraban como Caribe. En 1941 firmaron un convenio con Gran Bretaña, el cual permitía arrendar zonas para uso militar en

territorios como las Bahamas, Bermudas, Santa Lucía, Trinidad y Tobago, y la Guyana Británica. La infraestructura que lograron instalar desde comienzos del siglo XX constaba de veinte bases en el perímetro caribeño, entre ellas, diez en la zona del canal y seis en Puerto Rico; además, colocaron bases de gran importancia como Guantánamo (Cuba) y Chaguaramas (Trinidad), bases de rastreo en Santa Lucía y Antigua, y estaciones de experimento naval en las Bahamas.<sup>74</sup> En efecto, desde los años de la Segunda Guerra Mundial hubo un fortalecimiento creciente de los establecimientos militares norteamericanos en la región.

Por otra parte, el valor de la zona para Estados Unidos no fue solamente militar, sino también económico. El Caribe tuvo un papel muy importante como productora de bauxita y generadora de productos tan variados y vitales para la economía de Estados Unidos como las fibras de algodón, el cobre, la madera, el oro, la plata y algunos metales para la elaboración de armamento de guerra. Además, por desgracia (o por fortuna, según la postura), la zona cuenta con centros de refinación y producción de petróleo, y es una de las mayores productoras de azúcar; es impresionante la inversión de capital extranjero en el área, así como la recepción de turistas de todas partes del mundo. No obstante, tal valor estratégico en los planos militar y económico no se ha traducido en mayor grado de independencia ni en estabilidad social y material para la mayoría de los pobladores de la región. A lo largo del siglo se perciben ciertos momentos de relativa abundancia en algunas sociedades, relacionados con la producción de materias primas, con la inyección de capital extranjero y con la industria de guerra, pero, por otra parte, se nota un alto grado de intromisión, varias ocupaciones militares y un uso desconsiderado de

---

<sup>74</sup> Gérard Pierre Charles ha estudiado con detenimiento el desarrollo de esta época en su obra *El Caribe contemporáneo*, México, Siglo XXI Editores, Cuarta Edición, 1987.

las poblaciones y los territorios caribeños proveniente de la mayoría de las potencias económicas y políticas del mundo. Al ser una región tan colonizada como dependiente, cualquier cambio que ocurría en las metrópolis y en el mercado internacional afectaba directamente el funcionamiento de las sociedades regionales.

### **b.) De la consolidación hegemónica estadounidense a la Guerra Fría**

Durante la Segunda Guerra Mundial las sociedades caribeñas recibieron un impacto económico perjudicial, y su gente se vio privada de productos alimenticios básicos, lo cual causó fuertes agitaciones socio-políticas en varios de los territorios. En Puerto Rico, por ejemplo, resurgió el nacionalismo, el cual fue severamente aplastado por las autoridades (no hay que olvidar las masacres de Río Piedras, en 1935, y de Ponce, en 1937); en Trinidad, los obreros petroleros se fueron a la huelga en el año 1947 y el ambiente en la isla estuvo dominado por tensiones y revueltas; en Guadalupe y Martinica surgieron fuerzas populares dirigidas por la clase obrera y el Partido Comunista... Después de 1945, el Caribe entró en un nuevo capítulo de su historia al consolidarse la hegemonía mundial de Estados Unidos y comenzar la tensión bipolar propia de la Guerra Fría. En ese contexto, el Caribe ocupó papeles específicos y su desarrollo estuvo mediatizado por esos cambios.

Bastante conocida es la historia de los Estados Unidos al adjudicarse como único responsable de salvaguardar del comunismo a todo el continente. En 1948 se firmó el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca en Río de Janeiro, el cual promovía los intereses de la Guerra Fría a los gobiernos

latinoamericanos. Estados Unidos entró en una dinámica colmada de múltiples intentos por neutralizar las luchas sociales y nacionales del continente; la potencia del norte apoyó regímenes corruptos, golpes de estado militares y hubo un sinnúmero de intromisiones de las embajadas y compañías norteamericanas en los países latinoamericanos y caribeños. Estados Unidos también firmó convenios de asistencia militar con doce naciones del continente (dentro del Programa de Seguridad Mutua), siete de ellas del perímetro caribeño: Cuba en 1952, República Dominicana en 1953, Haití en 1955, Guatemala y Nicaragua en 1954, Colombia en 1952 y Honduras en 1954.<sup>75</sup>

No obstante, después de la Segunda Guerra Mundial hubo un auge en la economía norteamericana que “benefició” de cierto modo a las sociedades caribeñas. El énfasis de los gobiernos regionales en esos años se centró principalmente en la reestructuración económica con un propósito más amplio: promover la identidad y cohesión nacional, y alcanzar la independencia política y económica. En el Caribe, los gobiernos pretendieron consumir una mayor representatividad y legitimidad durante los años de posguerra; surgió una serie de partidos políticos y sindicatos, y el sentimiento nacionalista se intensificó a raíz de esa “mayor” independencia política. Además, la región participó del crecimiento general que se dio en el comercio mundial; las economías en expansión permitieron la inversión en proyectos de vivienda, educación y servicios sociales. Aparecieron nuevos esquemas de desarrollo para expandir la economía y aumentar los empleos, centralizados alrededor de la industrialización. El éxito de esos proyectos y sus dinámicas son muy cuestionables. La urbanización y las migraciones, consecuencias

---

<sup>75</sup> *ibid.*, p. 42

naturales de cualquier proyecto de modernización por medio de la industrialización en un ambiente dependiente y colonizado, junto con el desarrollo de los *mass media* y la internacionalización del trabajo, influyeron y aportaron nuevas dimensiones a la complejidad cultural del Caribe. (No hay que olvidar que nacen también los movimientos y las luchas democráticas dentro de Estados Unidos en los años sesenta, que repercutieron en la región: por ejemplo, la solidificación de la batalla por los derechos civiles y el *Black Power* influyeron y estuvieron presentes en las posturas de algunos movimientos estudiantiles y sociales caribeños; además, los migrantes, junto con los negros y los chicanos, exigieron mayor respeto e igualdad social en Estados Unidos.)

A nivel político, esa época se presenta como de cambios decisivos para las colonias del mundo, pues en todas hubo una serie de transformaciones en sus *status* al comenzar el proceso conocido como de descolonización. Desde los centros de poder, respondiendo a la situación mundial y a los nuevos desafíos económicos, la Organización de Naciones Unidas decretó la eliminación o el cambio de *status* para realizar algunos ajustes institucionales a las situaciones coloniales. Las críticas no tardaron en escucharse; muchos intelectuales, políticos y la sociedad civil en general argumentaron que no hubo ninguna alteración significativa en la situación de dependencia y que, además, lo que hicieron esos intentos fue reforzar el dominio estadounidense en la zona. Los gobiernos francés, inglés, holandés y estadounidense “resolvieron” el problema de sus colonias de distintas formas. El Caribe entró en una dinámica que ha venido a conocerse como neocolonial.

### **c.) Descolonización intelectual e independencia cultural**

Desde la década de los cincuenta del siglo XX, hay una fuerte relación entre los discursos y la práctica política; una gran cantidad de intelectuales y de activistas estuvo consciente y participó de los cambios que acontecieron regional y mundialmente. En especial, esas voces, expresiones y luchas libradas desde diferentes espacios abogaban por la independencia, el autogobierno y la descolonización; todos estaban ligados a la construcción de la identidad, con posiciones claras en contra de la opresión. Se creó un sinnúmero de propuestas, unas más radicales que otras, que manifestaban el alto grado de dependencia de la zona y que cuestionaban la viabilidad de alcanzar la independencia política y económica.

En ese contexto histórico, hubo proyectos políticos y teorías económicas y de desarrollo impulsadas desde diferentes sectores que remiten a un deseo incansable por lograr la independencia. Algunos proponen una solución más ligada a lo político, otros a lo económico, mientras que varios abogan principalmente por la independencia cultural y la descolonización intelectual. Las transformaciones políticas y económicas que acontecieron a nivel mundial durante la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX, como se vio, influyeron directamente en la elaboración del discurso caribeño y en la dinámica cultural de las sociedades de la región, de las cuales las de mayor peso fueron: la Segunda Guerra Mundial, la presencia militar estadounidense en la zona, la Guerra Fría, el triunfo de la revolución cubana, los llamados procesos de descolonización en el mundo y el surgimiento del análisis estructuralista a nivel de discurso y la semiótica.



Es curioso, pues los llamados Estudios de Área surgieron en el contexto de la Guerra Fría y, se piensa, fueron creados como apoyo científico a la política exterior de Estados Unidos, que buscaba identificar y eliminar los obstáculos estructurales que impedían el paso hacia la modernidad en los países en “vías de desarrollo” y como parte de la lucha en contra de la expansión del comunismo. Lo cierto es que en los países “primermundistas” los Estudios Latinoamericanos mostraron, de alguna forma, la fuerte colonización intelectual. Santiago Castro-Gómez argumenta que éstos operaron como discursos inscritos en una racionalidad burocrático-académica que homogeneizaba las diferencias sociales, económicas, políticas y sexuales de la sociedad latinoamericana y que no representaban la diversidad de la vasta región por el uso del lenguaje homogeneizante de los saberes modernos.<sup>76</sup>

En contraparte, en esa época de tanta agitación política aparecen obras como las del escritor argelino-martiniquense Franz Fanon, máximo ideólogo de las luchas anticolonialistas de los sesenta, que replantean fuertemente la necesidad de concretar la idea de identidad nacional en la mayoría de las sociedades caribeñas, en esta ocasión, también unidas y apoyando las luchas latinoamericanas. Entre las limitaciones que tuvieron estos planteamientos se encuentra el hecho de que, a pesar de ser propuestas excepcionales, no tomaron en cuenta las contribuciones de otras culturas en sus análisis, además de que trataron a las culturas de Europa y África, como bien explica Benítez Rojo, en términos de polos opuestos con actitudes de confrontación contra el colonizador, el imperialista, el blanco y el burgués, pero también contra el homosexual y la mujer.

---

<sup>76</sup> Santiago Castro Gómez, *op cit.*, pp 200-201.

También nace el pensamiento latinoamericano promulgado por Leopoldo Zea, Enrique Dussel, y otros, que demuestra la forma en que “Nuestra América” produce conocimiento.<sup>77</sup> La realidad social y económica de América Latina frente a los “centros de poder” llevó a la formulación de las narrativas anticolonialistas en los años sesenta y setenta. Estos discursos apoyados por el marxismo, la teoría de la dependencia (Fernando Henrique Cardoso),<sup>78</sup> el estructuralismo cepalino, la escuela de economía de la dependencia caribeña y la teoría del colonialismo interno (Pablo González Cassanova y Rodolfo Stavenhagen),<sup>79</sup> muestran, entre otras cosas, el interés de reestructurar, implementar o, de plano, no querer alcanzar el proyecto europeo de la modernidad. Durante ese lapso se observa el interés de cierto sectores —en gran parte de las sociedades caribeñas— por romper con el sistema capitalista de dominación colonial, pues hay un aumento en el fortalecimiento de la identidad nacional y en el deseo de erradicar los antagonismos de clase. En ese contexto, cuantiosos intelectuales comprometidos luchan por la descolonización política, económica y cultural. No obstante, hay que

---

<sup>77</sup> Véase, por ejemplo, Leopoldo Zea: *Cultura y pensamiento en América Latina, visión desde México*, México, El Cairo, 1982; *América en la historia*, México, FCE, 1957; *América como conciencia*, México, Centro de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1972; *Desarrollo de la creación cultural latinoamericana*, Tokio, United Nation University, 1981; *El pensamiento latinoamericano*, Barcelona, Ariel, 1976; *Descubrimiento e identidad latinoamericana*, México, CCyDEL, 1990. De Enrique Dussel: *Historia de la iglesia en América Latina*, Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 1978; *Filosofía de la liberación*, Buenos Aires, La Aurora, 1985; *Filosofía latinoamericana*, Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 1979; *Cultura latinoamericana e historia de la iglesia*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1968.

<sup>78</sup> Véase Fernando Henrique Cardoso: *El desarrollo en el banquillo*, México, Colegio Nacional de Economistas, 1980; *Dependencia y desarrollo en América Latina ensayo de interpretación sociológica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1967

<sup>79</sup> Véase Pablo González Cassanova: *Indios y negros en América Latina*, México, UDUAL, 1979; *Historia política de los campesinos latinoamericanos*, México, Siglo XXI Editores, 1984; *El estado en América Latina, teoría y práctica*, México, Siglo XXI Editores, 1990; *Cultura y creación intelectual en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1984; *América Latina, historia de medio siglo*, México, Siglo XXI Editores, 1977. De Rodolfo Stavenhagen: *Siete tesis equivocadas sobre América Latina*, Panamá, Centro de Estudios Latinoamericanos, s.f; *Derechos indígenas y derechos humanos en América Latina*, México, Colegio de México, 1988; *Problemas y perspectivas de los estados multiétnicos*, Tokio, United Nations University, 1986.

reconocer, como recuerda Gayatri Spivak, que ningún discurso pudo trascender las estructuras homogeneizantes de los conocimientos modernos; también hay que aceptar que tales intentos estuvieron ligados a los sistemas binarios de categorizaciones vigentes en los aparatos metropolitanos de producción de saber.<sup>80</sup>

Lo interesante para este estudio es que surgen expresiones musicales provenientes de espacios sociales específicos que comunican de manera especial lo que estaba sucediendo alrededor. Los sectores políticos e intelectuales retomaron y se apropiaron de estas expresiones para alcanzar sus respectivos proyectos, ambos ubicados en las esferas del poder.

---

<sup>80</sup> Castro Gómez, *op cit* p 191.

### III. *Entre el reggae y la salsa. Revoluciones, nacionalismos, dictaduras y migraciones*

#### a.) **Institucionalización de las *steelbands* y desarrollo del *calypso***

Durante la Segunda Guerra Mundial hubo un auge económico en Trinidad. La isla fue centro de los países aliados para la comunicación, la inteligencia y la transportación de tropas, así como sede de dos bases militares. El crecimiento de la industria de guerra trajo consigo un aumento de empleos y de los salarios, además de un abandono en la siembra de azúcar y del cacao que, desde hacía años, iba en declive. Como consecuencia “natural” aumentaron también las migraciones masivas hacia algunas ciudades de Estados Unidos e Inglaterra. El incremento de la comunidad trinitaria en esos países generó una mayor difusión de la música isleña. El *calypso* ganó influencias del *jazz* y del *rhythm and blues*, propagándose por el mundo con las versiones de Harry Belafonte, Stan Wilson y los Gateways Singers (interpretaciones que respondían a otros contextos).

La presencia de soldados estadounidenses en la isla estuvo acompañada de prostitución, drogas y violencia. El sentimiento ambiguo hacia los norteamericanos se vio reflejado en la letra de los *calypsos* de ese período. Los *calypsonians* y los *steelbandsmen* se apropiaron del estilo de vestir, de las imágenes, de los comportamientos y de las formas de hablar y caminar de los estadounidenses; al mismo tiempo, resentían el racismo. El *calypso* y los *tents* sufrieron nuevas transformaciones al estar al servicio de los soldados y de los

turistas. De modo que los *tents* se mudaron hacia el oeste de la capital, una zona de mejor “reputación.”

En el ambiente político, después de la Segunda Guerra Mundial, se generó una gran preocupación por la Reforma Constitucional. Trinidad adquirió el sufragio en 1946 y ganó mayor número de representantes en el Consejo Legislativo. Además, continuó muy fuerte el nacionalismo cultural étnico; en estos sucesos participaron el *Trinidad Labour Party* y las figuras de A.A. Cipriani, Uriah “Buzz” Buttler y Albert Gomes.

### *Institucionalización del movimiento de las steelbands*

*Put a chair on the  
stage for me  
and sing your song  
... I'm by your side.*

A.A. Cipriani<sup>81</sup>

El momento en el que surge el movimiento del *steelband* refleja las tensiones raciales y de clase marcadas en la sociedad de Trinidad. Como se ha visto, las prácticas musicales, y los espacios donde éstas se ejecutan, estaban colmados de violencia y de fuertes intentos de negociaciones de poder. Se puede concluir que no hubo en Trinidad el estallido de desafecto explícito y directo contra la metrópoli en busca de la libertad, pero en las prácticas culturales se perciben las pugnas, los cambios y las redefiniciones necesarias para el funcionamiento de la sociedad. Resulta interesante observar que el movimiento de las *steelbands* iba acompañado de un proceso de

---

<sup>81</sup> Cipriani fue un miembro del Consejo Legislativo y Ejecutivo, además de haber sido líder del mayor partido político de la época. Este proceso de institucionalización es desarrollado por Stuempfle, *op cit*

institucionalización relacionado con el nacionalismo de los años cuarenta y la constitución de Trinidad y Tobago como nación independiente. Cuando aparecieron las *steelbands*, fueron clasificadas por las clases media y alta como ruido asociado a *hooligans*, *robustmen*, *badjohns* y *saga boys*: es decir, símbolos de desorden social. La oposición de estas clases hacia las *steelbands* desembocó en la implementación de restricciones legales.

En la década de los cuarenta acontecieron una serie de hechos importantes; por ejemplo, el *carnaval* fue prohibido durante los años de guerra; en 1942 hubo varios arrestos (entre ellos de músicos) y pequeños disturbios en la ciudad, y en 1946 los obreros portuarios de Port of Spain estallaron en huelga. El gobierno prohibió las actividades del Día del Descubrimiento y el *carnaval* estuvo acompañado de violencia. En los periódicos aparecieron cartas que denunciaban la dinámica y la violencia del *carnaval* y expresaban disgusto; el periódico *Trinidad Guardian* fue una fuerza poderosa que representaba los intereses de las clases media y alta. A través de las opiniones emitidas en ese periódico, se observa que no sólo fue el ruido que produjeron las *steelbands* lo que causó desagrado, sino que estuvieron presentes asuntos de clase, poder y cultura.<sup>82</sup>

En un intento por mejorar la imagen del *carnaval* se creó el *Carnival Committee Improvement*, que se encargaba de comunicar a la comunidad las acciones que no estaban permitidas durante la celebración. Por ejemplo, la lista podía incluir restricciones como: “*Don’t dress in a immodest or scanty costume*” o “*Don’t sing any immoral or suggestive song*”.

Las *steelbands* fueron muy mal apreciadas: música de bandoleros que lo único que generaba era molestia auditiva. También el *carnaval* y el *calypso*, a

---

<sup>82</sup> Stuemplfle, *op cit*, p. 64-65

su vez, fueron sometidos a restricciones. Otra medida que el gobierno creó para ganar control de la música fue el *Theatre and Dance Halls Ordinance*. Éste establecía que la policía era juez y jurado de las canciones que se podían presentar, y ella era la única encargada de regular la conducta. También estipulaba que el *Colonial Secretary* se reservaba el derecho de prohibir grabaciones de los *kaisos* que se consideraran dañinos y perturbadores. Para los *calypsonians* era obligatorio poseer una licencia para poder cantar, la cual debía ser solicitada de 8:30 am a 3:30 pm. En esa época la prohibición y las censuras estuvieron a la orden del día.

En el proceso de ganar aceptación en la sociedad, jugaron un papel notable los *calypsonians*, quienes siempre representaron un liderazgo en sus respectivas comunidades; sin embargo, en 1951, el cantante Raymond Quevedo —conocido en el medio artístico como *Atilla the Hun*— formaba parte del Consejo Legislativo. En 1954, pues, los *kaisonians* hablaron y se defendieron por ellos mismos a través de la representación adquirida en la Legislatura. Por estos medios abogaron por la derogación del *Theatre and Dance Halls Ordinance*. Raymond Quevedo se presentó ante el gobierno de Trinidad y defendió que la música que tocaba era un arte y como tal debía tratarse si lo que el gobierno deseaba era igualdad y respeto. A sus detractores *Atilla* cantó:

*To say these songs are sacrilegious, obscene or profane  
Is nothing but a lie and a burning shame  
If kaiso is indecent then I must insist  
That so is Shakespeare's "Venus and Adonis"  
Boccaccio's tales and Voltaire's Candide  
The Martyrdom of Man by Winwood Reade  
But o'er these authors they make no fuss  
But want to take advantage of us*

*There are police spies sitting around  
 Taking shorthand notes of my song  
 But I tell them independently  
 They can tell their masters for me  
 That never mind what measures are employed  
 Kaiso is art and can not be destroyed  
 And centuries to come I'd have them know  
 People will be still singing Kaiso*<sup>83</sup>

El músico y *folklorista* Lennox Pierre contribuyó, en ese mismo escenario, con lo siguiente:

*For the moment, I submit that the explanation is that our calypsonians conveys the genuine product of his mind in the most beautiful telling matter he sees fit, and can contrive, and that to the complete satisfaction of Trinidadians, of West Indians, for whom it is primarily intended*

*As such then, "You fool, you Don't Need Glasses to See" as well as other calypsoes that enjoy its noble and select company is art of a high order, and its composers artists in the first degree*<sup>84</sup>

Un grupo de nacionalistas e intelectuales percibieron en las *steelbands* una manifestación cultural trinitaria genuina. Les preocupaba que el movimiento siempre había estado vinculado con la violencia y entendían que, para llegar a tomarlo como símbolo nacional, había que sacarlo de las calles. Intelectuales y amantes del folklore como Lennox Pierre, Errol Hill y Edric Connor, junto con el grupo *Trinidad and Tobago Youth Council*, investigaron los orígenes de la violencia y propusieron una serie de soluciones al respecto. La labor de Lennox Pierre y sus compañeros tiene un valor axial en la legitimización de las *steelbands*, ya que utilizaron el programa de radio "The Voice of Youth", que ellos mismos producían, para presentar por primera vez esa música. Al mismo tiempo, el gobierno mandó realizar una investigación

---

<sup>83</sup> Quevedo, *op cit*, p. 81

<sup>84</sup> Citado en *ibid* p. 82



sociológica sobre la violencia. El historiador C. R. Ottley propuso organizar el movimiento del *steelband* para canalizar las energías positivas y constructivas que generaba, y convertirlas en un medio de estabilidad y tranquilidad social. En 1949 se creó el *Steelband Committee* para realizar la investigación, el cual concluyó que la violencia se originaba por los problemas socioeconómicos de sus ejecutantes y era promulgada por la intolerancia de la policía, de la prensa y del público de clase media. Sobre el sentimiento individual que produce tocar los tambores de acero, Elder opina lo siguiente:

*Pan is not just an artistic innovation- it is the objectivation of man's psychological tendency to react with hostility to psychic dissatisfaction and social status deprivation. [I]s a deliberate invassion of an artistic activity. [B]eating, slapping, striking, cuffing are the normal somatic projections of anger and veiled hostility*<sup>85</sup>

Para los investigadores, las intenciones de los ejecutantes del *steelband* no parecían ser hostiles, ya que los *pans* son instrumentos extremadamente delicados. Según Elder, la ejecución de tales instrumentos es terapéutica para los jóvenes excluidos de la sociedad.

El presidente del comité, Canon Farquhan, llegó a comunicarse con representantes de las *steelbands* para establecer negociaciones con las comunidades. En 1950 se formó la *Asociación de Bandas*, y entraron al panorama los comerciantes cuando se organizaron competencias para capitalizar el crecimiento. Al gobierno le convenía defender sus intereses y regular el uso del *steelband*. Los músicos vieron esto con suspicacia, pues pensaron que la clase media estaba aprovechándose y utilizando algo que les pertenecía. El interés y la preocupación de algunos de los intelectuales y políticos era genuino; reconocían la importancia de la música y entendían la

---

<sup>85</sup> J.D. Elder *From congo Drum to Steelband*, Trinidad, University of West Indies, 1972, p. 16.

necesidad y el potencial que brindaba para lograr la cohesión necesaria que requeriría una nación independiente. A los músicos, por su parte, les convenía que el gobierno los escuchara, pues sentían que por primera vez la ley no los molestaría. También pensaban que iban a lograr mayor fuerza en sus demandas y podían ser más persuasivos en sus reclamos. De igual forma, la organización formal convenía al gobierno, ya que le permitía mayor control sobre las comunidades. El movimiento ganó aceptación del público y empezó a ser considerado como vehículo de desarrollo para la juventud. Incorporaron bandas en las escuelas y los jóvenes de clase media lo practicaron, reinterpretando el significado de los sonidos. Así, la música de las *steelbands* se convirtió no tan sólo en expresión de un sector, sino que adquirió valor y respeto como símbolo nacional. El que los *college boys* se hayan “apropiado” del movimiento fue percibido por muchos como una amenaza pues, al ser blancos y de “mejor” clase social, se les ofrecía más trabajo y eran contratados en sitios de mayor fama.

De este modo, en 1951 se formó la *Trinidad's All Steel Percussion Orchestra* (TASPO) para participar en el Festival de Inglaterra. Para este evento, igual que ocurrió en Nueva York en 1934, toda la isla estuvo al pendiente de la opinión de la metrópoli. El director de la orquesta, Joseph Griffith (de Barbados), buscó alcanzar mayor armonía para agradar el oído europeo: enseñó a su banda la lectura y la teoría de la música. En 1952 la participación de las *steelband* fue permitida en el *Trinidad Music Festival*, auspiciado por el *Trinidad Music Association* para el desarrollo de la música europea en Trinidad.

Los creadores de esta forma de hacer música experimentaron con todo tipo de tradición musical. Para ganar legitimidad se preocuparon por tocar

música de renombre, como la de los clásicos europeos. El grupo de intelectuales, a quien ya se hizo referencia, buscó la forma de que los músicos utilizaran también instrumentos europeos y aprendieran teoría. Es interesante, ya que los ejecutantes no discriminaban sobre el tipo de música que iban a tocar y fueron muy abiertos e incluyentes.

### *Uso político de las steelbands y el calypso*

El uso político de las *steelbands* se hizo sistemático con Eric Williams, el *People National Movement*, en 1956, y el proceso de descolonización. Eric Williams se doctoró en Historia en la Universidad de Oxford y regresó a Trinidad en 1948 a trabajar con la *Caribbean Comission*, una organización especializada en investigaciones para el desarrollo de la región. Este elocuente académico revolucionó la vida política trinitaria, luchó por la independencia y apeló indistintamente a la clase media y al *grass root*. En teoría, los objetivos del *People National Movement* (PNM) buscaban trascender las divisiones étnicas y de clase. Los intentos se quedaron en tratar de resolver las divisiones entre blancos y negros, pues otros sectores quedaron excluidos. El PNM ganó el poder en 1956, y rápidamente los sectores francés e indio consideraron la política de Williams como una afrenta de los negros por el poder, por lo cual se organizaron y constituyeron la oposición creando el *Democratic Labour Party* (DLP).

El PNM mantuvo en el poder su militancia antiimperialista y anticolonial. En los primeros años de su mando hubo un crecimiento económico en el sector petrolero, aunque el desempleo permaneció alto. Los

textos de Williams son proclamas izquierdistas, pero fue acusado de moderado y conservador en sus acciones. El PNM continuó con el régimen de Albert Gomes, quien prolongó el funcionamiento del programa de concesiones por contribución industrial para atraer inversionistas extranjeros buscando crear una línea de desarrollo similar a la de Puerto Rico.

El uso que hizo el PNM de las *steelband* y el *calypso* fue constante en los primeros años de su gobierno. Los líderes de bandas trabajaron directamente con el mandatario. Williams visitaba y hacía política desde los *panyards* y utilizaba como intermediarios y reclutadores a los *steelbandsmen*: líderes comunitarios consumados. Sobre la importancia de estas figuras en la comunidad, Keith Warner señala:

*The calypsonian is in an admirable position to go far beyond the politician, far beyond the academics and other social commentators, and to help foster the type of attitude that would have us believe, along with Chalkdust, that although "culturally we are different/... is right here we will find our identity."*<sup>86</sup>

El PNM creó los programas *Special Work* y el *Development and Enviromental Work Division* (DEWO) para proveer empleos. Apareció el *National Association of Trinidad and Tobago Steelbandsman* (NATTS) y se realizó —en 1963, como parte del plan modernizador— el *Meet the People Tour*, donde el gobierno visitaba personalmente las comunidades para tomar conciencia de las necesidades y dirigir proyectos locales de construcción de centros comunitarios, suplir agua, llevar centros de salud, libros y correo. El gobierno promovió que los comerciantes auspiciasen las bandas. El sector de comerciantes brindó beneficios de la siguiente forma: ayudó a proveer instrumentos, disminuyó el número de enfrentamientos y peleas (ya que las

---

<sup>86</sup> Keith Q. Warner, *Ethnicity and the Contemporary Calypso*, p. 290

bandas se preocupaban por mejorar su imagen) y causó que los músicos ganasen mayor aceptación en la sociedad. Las desventajas obvias que produjo la participación de los comerciantes consistieron en que quedó eliminado el poder de decisión que tenía la comunidad sobre sus asuntos; además, de que los *steelbandsmen* sintieron que los auspiciadores se aprovecharon, porque aumentaron el costo de producción de la banda y arrebataron el sentido de identidad y pertenencia. En otras palabras: se erosionó la relación de los músicos con su comunidad.

Hacia los setenta, la actitud del pueblo ante las políticas del gobierno de Williams cambió. El grupo *National Joint Action Committee* (NJAC) —coalición de estudiantes, unionistas, activistas y desempleados— acusaba al PNM de perpetuar el colonialismo. Además, ese grupo expresó su descontento ante la realidad de dependencia hacia el capital extranjero y reclamó que el sistema económico no respondía a las verdaderas necesidades de la población. Líderes intelectuales como Lloyd Best y James Millette retomaron y difundieron las ideas del *Black Power* y de Walter Rodney, ganaron apoyo y se apoderaron de las calles con protestas militantes. Este sector argumentaba que Williams estaba “*playing mas*” para ganar votos. Sin embargo, económicamente hubo un aumento positivo en la industria del petróleo (no hay que olvidar el embargo y la Organización de Países Exportadores de Petróleo, en 1973).

Para esa época, el movimiento de las *steelbands* ya había entrado en la corriente oficial. El gobierno creó la *Pan Tribago*, asociación que asumió el poder para confrontar los problemas de las *steelbands*. Esta agrupación quedó comprometida en coordinar y colaborar con las bandas en las competencias

internacionales y locales. También comenzó a celebrarse en esta época la mundialmente conocida competencia de *steelbands* llamada *Panorama*.

Una de las críticas más contundentes y mejor fundadas hacia el gobierno del PNM liderado por Eric Williams fue la incapacidad de trascender e incluir a todos los sectores étnicos de la sociedad trinitaria. Al nacionalismo de Williams se le conoce como cultural y étnico; sin embargo, no logró incorporar las prácticas culturales de la población india, china y siria. No hay que perder de vista que los sentimientos y las tensiones de estos grupos hacia los negros eran muy complejos y reflejan los fuertes resentimientos por la estabilidad económica adquirida por unos u otros. Los lemas *All of we is one* y *One Love* de Williams trataron, pero no lograron formar parte de los éxitos políticos y culturales del partido. Tal deficiencia es fácilmente identificable en uno de los capítulos del libro de Williams, *History of the People of Trinidad and Tobago*:

*There can be no mother Africa for those of African origin, and the Trinidad and Tobago society is living a lie and heading for trouble if it seeks to create the impression or to allow others to act under the delusion that Trinidad and Tobago is an African society. There can be no mother England and no dual loyalties; . . . There can be no mother China and there can be no mother Syria or no Mother Lebanon. A nation, like an individual can have only one Mother. The only mother we recognise is Mother Trinidad and Tobago, and Mother cannot discriminate between her children.*<sup>87</sup>

En este párrafo, Williams no nombra a la India, y esa omisión también se manifestó en otros aspectos de la sociedad. Lo delicado del asunto es que desembocó en una fuerte sacudida política durante la década de los ochenta.

---

<sup>87</sup> Citado en Warner, *op. cit.*, p 279

En 1988, Iman Yasin Asu Bakr de Jamat-al-Muslimeen realizó un golpe de Estado que duró seis días.

¿A qué se debe esta exclusión política y cultural, en especial de los indios, quienes constituyen casi el mismo número de población que los negros? En parte, tiene que ver con el sentimiento de los migrantes hacia Trinidad. En un principio, ninguna de las poblaciones que arribaron podía identificarse con Trinidad como “patria”, pues todos anhelaban regresar algún día a sus respectivas tierras. Los esclavos fueron forzados a vivir bajo el sistema de la esclavitud, mientras que los migrantes que llegaron a finales del siglo XIX fueron contratados por cierto tiempo, aunque muchísimos se quedaron en la isla y conservaron de otra forma su cultura.

Siempre ha persistido la idea de que el *calypso* es de uso exclusivo y pertenece a hombres negros: la mayoría son *afro-calypsonians*. A partir de 1956 se promovieron y realzaron las imágenes positivas de África. Rohlehr caracteriza a los indios en Trinidad como un grupo que existe “*on the margins of the calypsonian’s consciousness*.” Hubo debates públicos en los periódicos sobre la obvia exclusión de otros grupos en el *calypso*. También se suscitaron fuertes reacciones, por ejemplo, hacia la letra de la canción del *calypsonian* Stalin, “Caribbean Unity” (1979), cuyo tema, irónicamente, era la unión de los caribeños:

*Dem is one race – De Caribbean Man*  
*From the same place – De Caribbean Man*  
*That make the same trip – De Caribbean Man*  
*On the same ship – De Caribbean Man*  
*Is so we must push one common intention*  
*For a better life in the region*  
*Dat must be the ambition*

*Of de Caribbean Man...*<sup>88</sup>

Y bien vista, esa letra es racista y sexista. Por otro lado, había resentimientos por parte de los negros hacia los chinos e indios porque estaban prosperando y produciendo capital. Como opina Expleiner en “Mr. African”:

*As a cosmopolitan nation  
With two race in majority  
The people facing the most frustation  
Is the black man like you and me*<sup>89</sup>

En otras canciones los *calypsonians* se burlaban de las costumbres, la religión, el acento, las mujeres y el tipo de trabajo que ejercían esas etnias; sin embargo, la tensión era de ambas partes. El *calypso* “Om Shanti” (1979), de Shorty, de fuerte influencia india, fue muy criticado por ese grupo étnico ya que sentía que se estaban degradando “cosas de indios” e interpretando mal su cultura. La trilogía de Sparrow, a principios de los ochenta —“Marajhin”, “Marajhin Sister”, “Marajhin Cousin”—, ofrece un nuevo enfoque del *calypsonian* hacia la cultura india.

No es sino hasta finales de los ochenta, cuando incluso el *calypso* mismo se ha transformado y desmitificado, que entran nuevas voces, como la de las mujeres y otros grupos, a través del *soca*. La mujer india Drupatee revoluciona con su “Indian Soca” en 1988:

*They give me blows  
Last year for doing soca  
But it shows  
How much they know about culture  
For the music of the steeldrums from Laventille*

---

<sup>88</sup> Warner, *op cit*, p 283

<sup>89</sup> *ibid* p 285.



*Cannot help but mix with rhythm from Caroni  
For it's a symbol of hoe much we've come of age  
Is a brand new stage*<sup>90</sup>

Denyse Plummer y Mighty Trini son dos representantes de grupos étnicos no negros que buscaron entrar y formar parte de la música llamada “nacional”. Ella, mujer blanca, y él, miembro de familia siria, lucharon y, tras muchos años, han logrado participar y ser reconocidos dentro de un territorio dominado tradicionalmente por hombres negros. Plummer fue sacada del escenario en 1987, cuando le arrojaron papel sanitario en las semifinales del *Calypso Monarch Competition*, pero poco a poco ha ido ganando la aceptación por su profesionalismo y buena ejecución. Otras mujeres que han incursionado en el ambiente son: Calypso Rose, Singing Francine y Drupatee Ramgoonai. Ésta última fue criticada fuertemente por su comunidad al “faltar el respeto” a su posición de mujer dentro de su cultura. La inclusión de la cultura india dentro de la música local trinitaria se siente en el advenimiento de una controversial forma de hacer música a partir de la década de los setenta: el *soca*.

---

<sup>90</sup> *ibid.* p 287.

## b.) Del *ska* al uso político del *reggae*

*Jamaica. fragment of bomb blast,  
catastrophe of geological history  
(volcano, middle passage, slavery,  
plantation, colony, neo-colony)  
has somehow miraculously  
—some say triumphantly—survived  
How we did it is still a mystery  
and perhaps it should remain so.  
But at least, we can say this  
that the secret and expression  
of that survival lies glittering  
and vibrating in our music.*

Edward Kamau Brathwaite

La música popular jamaíquina creada durante el siglo XX muestra un desarrollo no lineal y desordenado, donde múltiples influencias de distintas partes del mundo convergen y son reinterpretadas. Llamam poderosamente la atención los drásticos y múltiples giros o transformaciones que siguieron las prácticas musicales jamaíquinas a lo largo del siglo. Por ejemplo, resulta impresionante que, en cinco años (1965-1969), la música haya cambiado de tal forma que también haya sido necesario permutar la nomenclatura: aparecen, en ese orden, el *ska*, el *steady rock* y el *reggae*. La explicación básica que se da al fenómeno tiene que ver con la relación de éste con los procesos sociales y económicos que vivieron, en general, las sociedades caribeñas durante el siglo XX, recalcados a lo largo del capítulo.

Algunos sucesos que acontecieron a partir de la década de los treinta merecen especial atención para lograr un mayor entendimiento sobre el origen y la evolución de la música popular jamaíquina. Es importante nombrar el

impacto que tuvo la aparición de la radio en la isla. Este aparato cambió por completo la música en Jamaica: la transmisión local llegó el 17 de noviembre de 1939 con la estación de onda corta ZQI. La primera compañía comercial de transmisión fue *Radio Jamaica and Rediffusion* (RJR), que salió al aire en julio del 1950 y cuya programación no reflejaba las preferencias populares. Por tal razón, los jamaquinos trataban de sintonizar las estaciones de radio del sur de Estados Unidos (como la WINZ, en Miami, y algunas estaciones AM de Nueva Orleans) que tocaban *rhythm and blues*. Esta forma de hacer música llegó a la isla por transmisión radial y por medio de los cortadores de caña contratados que fueron a laborar a Estados Unidos durante la década de los cuarenta. Se dice que el *rhythm and blues* ganó simpatía en Jamaica porque era música de negros, relacionada con la experiencia de la plantación y que reflejaba los mismos cambios sociales (relacionados con la migración) que vivían los jamaquinos.

Para esa época aparece también en Jamaica el poderoso sistema de sonido (*sound systems*). Se trataba de grandes discotecas móviles que tocaban en fiestas, casas, ferias y clubes que nacen en los vecindarios del *downtown* de Kingston, con recursos financieros limitados al no poder contratar a músicos en vivo. Algunos de los pioneros son: Clement “Coxsone” Dodd (Sir Coxsone’s Downbeat), Duke Reid “The Trojan”, Tom “The Great” Sebastien, Cloud “el matador” Daley, Admiral Cosmic, Count John Lion y Count Piah “The Bluesblaster”. No tan sólo tocaban *blues* y sonidos de Nueva Orleans, sino que reproducían también música cubana y *calypso*. Se desató entonces una rivalidad entre los grupos de sistemas de sonido, una especie de guerrilla sonora, pues el proceso de conseguir la música no era fácil. Por esos años

nacieron también los estudios de grabación más importantes de la historia de Jamaica: *Studio One*, de Clement Dodd, y *Treasure Isle*, de Duke Reid.

Algunos de los factores de mayor impacto en la evolución y en las rápidas transformaciones que vivió la música jamaicana en la década de los sesenta fueron: el aumento de la migración rural-urbana, la popularidad de los sistemas de sonido, el nacimiento de una industria de grabación local, la creación de la Federación de las Indias Occidentales en 1958, su desintegración, la independencia en 1962<sup>91</sup> (y todo el sentimiento nacionalista que lo acompañó), y el deseo de conformar una nación con rasgos distintos. Además, el *rock 'n' roll* no gustó en Jamaica y el *rhythm and blues* comenzó a diferenciarse del estadounidense, adquiriendo nuevas influencias e innovaciones que culminaron en la creación de la primera expresión jamaicana reconocida internacionalmente: el *ska*.

### *Lovee Skavoovie*

El *ska* surge de la fusión del *mento* jamaicano con el *rhythm and blues*, el *jazz*, el *swing* y el *boggie*. En este nuevo ritmo, el tambor, que enfatiza en el segundo y cuarto *beat*, remite a la música norteamericana; mientras que la guitarra enfatiza el “up” de los *beats*, expresando el sonido del *mento*. El *ska* emerge de los *ghettos* del oeste de Kingston, y constituye la expresión de los migrantes rurales tratando de sobrevivir en un ambiente urbano sumamente hostil; hay quienes afirman que es la mayor expresión de conciencia proletaria

---

<sup>91</sup> Muchas canciones le cantan a la independencia. “Independent Jamaica” de Lord Creator, “Forward March” de Derrick Morgan e “Independence is Here” de Act Joe

y la primera música popular urbana que proyecta de manera impresionante espontaneidad y libertad creativa y de experimentación.

Grupos como “The Skatelites” y “The Toots and the Maytals” fueron los fundadores de ese ritmo, que refleja indiscutiblemente la influencia del *mento*, el *gospel* y del *rhythm and blues*, y que está totalmente arraigado a las tradiciones rurales jamaicanas. También muestra su esencia completamente moderna en el *feeling*, pues la palabra *ska* deriva de *skavoovie*: una frase que utilizaba el bajista Clue J (Cluet Johnson) para denotar aprobación: “*Lovee Skavoovie*.”<sup>92</sup>

Es necesario narrar la forma en que la clase media dirigente —en su búsqueda por conformar una identidad que diera sentido a la nueva nacionalidad jamaicana— se apropió del *ska* y buscó hacerlo más respetable para mercaderarlo en el exterior. Algunos sostienen que fue idea de Clement Dodd; sin embargo, Edward Seaga<sup>93</sup> fue quien pidió al músico Byron una expresión popular que reflejase a Jamaica como nación independiente. De esta forma, las conocidas bandas “up-town” como “Byron Lee and the Dragonaires”, “The Granville William Orchestra” y “Carlos Malcolm and the Jamaican Rythms”, desligadas del contexto original del *downtown*, suavizaron el *ska* con el propósito de hacerlo más respetable (hay que recordar el proceso de institucionalización de las *steelbands*). También fue Seaga quien realizó el primer intento de mercadeo del *ska*; fue él quien escogió al grupo “Dragonaires” para que participara en la Feria Mundial de Nueva York en 1964. Se tuvo que inventar un baile, pues en esa época estaban de moda el

<sup>92</sup> Kevin O’Brien Chang, *Reggae Routes*, *op cit.*, p. 30-31. Sobre la relación entre política, música y sociedad de Jamaica recomendando la cuidadosa investigación realizada por Jorge L. Giovannetti, en *Sonidos de condena*, Siglo XXI Editores, 2001.

<sup>93</sup> Edward Seaga obtuvo su grado de antropología de Harvard en 1952. Funda la West Indies Recording Limited (WIRL). Allí se tocaban músicas locales populares. Este hombre tomará una posición muy importante como político y Primer Ministro de Jamaica en los ochenta.

*twist*, el *cha cha chá* y el *mosh potato*, y había que llamar la atención con algo similar. El baile ejecutado para el *ska* era muy parecido al *american twist*. Sobre la forma de bailarlo, Buster comenta: “*The proper dance in Jamaica to ska music was the bebon dance, push and spin, and natural Jamaican things like flashing [snapping] the fingers and pickup moves from Pocomania and mento.*”<sup>94</sup> Se comenta que al público no le gustó la versión de *ska* presentada en Nueva York. El pueblo de Jamaica comentó que se enviaron personas que no conocían el verdadero sentido del *ska*.

Las críticas de los creadores de ese ritmo se hicieron escuchar rápidamente: atribuyeron a los nuevos ejecutantes la explotación, la petrificación y el uso de una música que ellos no ayudaron a crear. También comentaron que existieron dos variaciones del *ska*: la música original de raíz (*roots*) y el *uptown ska*.

### *Come do the Steadyrock*

Hacia el verano de 1966 apareció en Jamaica una nueva forma de hacer música que requería otra nomenclatura. El *rock steady* apareció en canciones como “Take it easy”, de Hopeton Lewis y “Come do the Rocksteady”, de Alton Ellis. Esta práctica no sólo disminuyó la velocidad rítmica del *ska*, sino que hizo mayor profusión de los instrumentos de percusión y viento. Los títulos de las canciones reflejan las duras realidades que vivían los jamaíquinos de la época: “Rude Boy Train”, de Desmond Dekker, “Rudie Gone a Jail”, de The Clarendonians, “Jailhouse”, de los Wailers, y “Message

---

<sup>94</sup> O'Brien Chang, *op cit*, p. 31.

to you Rudie”, de Dandy Livingston. Entre las más conocidas figuran “Shanty Town” de Desmond Dekker, 1967, “Poor Me Israelites”, 1969 y “Everything Crash”, 1968, de los Ethiopians. Muchas de estas canciones glorificaban la imagen del *rude boy*, la violencia, las manifestaciones sociales y las huelgas.

### *Do the Reggay*

En 1968 se escuchó por primera vez la palabra *reggae* en la canción de los *Maytals*, “Do the Reggay”. Algunos señalan que la primera canción fue “Nany Goat”, de Larry y Alvin. Toots Hibbert argumenta sobre el origen y significado de la palabra: “*Reggae means comin’ from the people y’ know? Like a everyday thing. Like from the ghetto. From majority. Everyday thing that people use like food, we just put music to it and make a dance out of it. Reggae mean regular people, who are suffering and don’t have what they want.*”<sup>95</sup>

El *reggae* continúa relacionado con el *ghetto*, con la violencia y con la religión. En sus comienzos fue despreciado por el gobierno y en muchas ocasiones prohibido, como por ejemplo las canciones “Jah Kingdom Go to Waste” y “War in a Babylon”. Otros temas recurrentes son la importancia del baile y la música para olvidar las penas (“*Them belly full but we hungry/ A hungry man is an angry man/... Forget your troubles and dance*”: Bob Marley, “Them Belly Full”) y la realidad de sobrevivencia (“*In times like*

---

<sup>95</sup> Stephen Davis, *Reggae Bloodlines In Search of the Music and Culture of Jamaica*, Doubleday, Anchor Press, 1979, p. 17. Joe Higgs explica que *reggae* proviene de *streggae*,; otros apuntan que significa *ragged* or *street rough*. También asocian la palabra con ‘e rega’, que significa música de la realeza en Nigeria. Dicen que viene del *patois* *stregge* que es *raggedy*, música de rey. Citado en Anita Waters, *Race, Class and Political Symbols*, New Jersey, Transaction Book, 1985, *op. cit.*, p. 99.

*these/ When survival is the game/ Lets play on*”: Marcia Griffith, “Survival”).<sup>96</sup>

El *reggae* es el resultado de un complejo proceso de fusionamiento de caracteres musicales que imita de la música *soul/gospel* afronorteamericana, innova al crear un lenguaje musical propio y se relaciona con las formas tradicionales jamaicanas como el *mento*. A esa música se le considera como una forma de poesía popular moderna con recursos de la tradición oral; incluye cánticos populares y religiosos, crónicas y adivinanzas.

Desde el punto de vista estructural, las melodías del *reggae* son sencillas y repetitivas. Esta práctica musical es de armonía simple (concepto relativo) y casi abandona la improvisación. El hecho de que el *reggae* sea música electrónica le permite una multiplicidad de distorsiones que favorecen la obtención de sonoridades variadas. La célula rítmica está conformada por combinaciones sincopadas y construida en el desarrollo lineal del bajo, lo cual permite alcanzar la fusión entre verbo y acentuación. El tejido rítmico está constituido por una particular combinación entre lo regular (entendiéndose por regular las figuras no sincopadas) y lo sincopado, con acentuación en forma binaria y ternaria.

Las letras de las canciones del *reggae* reflejan los temas preferidos por las músicas de las sociedades caribeñas: las migraciones, la huida, la violencia y la esperanza. En la evolución histórica de esta práctica musical se aprecia cómo muchos de sus ejecutantes le cantan y le tocan a la tierra prometida: Etiopía (siendo Jamaica la Babilonia actual). No hay que olvidar la realidad de desplazamiento que ha vivido esa sociedad: desde la esclavitud y los cimarrones escapando del sistema de plantación hasta los flujos migratorios a

---

<sup>96</sup> *ibid*, p 7.



la ciudad (a los barrios de chabolas, *shantytowns* o *ghettos*) y a la metrópoli. Todo esto fue acompañado de un resentimiento hacia Jamaica, y muchos de los practicantes pedían que se les regresara a su tierra “de origen”, África.

En las letras del *reggae* existe la esperanza de los jamaquinos, lo que provoca la posibilidad de revalorar y cuestionar la realidad donde les ha tocado vivir. El referir la cotidianidad y los derechos humanos los lleva a cantar sobre la igualdad, la justicia y el respeto. Por estas razones, el *reggae* se convirtió en instrumento de lucha política y el gobierno tuvo que reconocer la fuerza social de esa práctica musical. Algunos políticos la vieron como una oportunidad para obtener votos, mientras que otros líderes reconocieron el espacio que esas manifestaciones abrían para poder expresar la diferencia, exigir respeto y construir una sociedad más justa.

De vital importancia para el entendimiento de la sociedad jamaquina y el desarrollo del *reggae* son las traumáticas interpretaciones que el *movimiento rastafari* realizó sobre los conceptos de historia, memoria, esclavitud, raza e identidad. Después de haber analizado someramente en el primer capítulo la presencia y significado de la religión en esa sociedad, así como su relación con la vida, lucha y resistencia político-cultural, se puede entender el surgimiento de ese movimiento en su contexto histórico específico.

Haile Selassie, en 1930, al ser coronado tercer rey de Etiopía y proclamado: “*King of Kings*”, “*Lord of Lords*”, “*His Imperial Majesty the Conquering Lion of the Tribe of Judah*”, “*Elect of God*”, se convirtió en el “dios viviente” de la secta milenaria jamaquina de los *rastafarians*, cumpliéndose de esta forma la profecía expresada en las Revelaciones (5: 2, 5)

y en el discurso del carismático Marcus Garvey, quien había declarado: “*Look to Africa for the crowning of a black king; he shall be the redemeer.*”<sup>97</sup>

Hacia la década de los cuarenta, existía la comuna *rasta* en Pinnacle (en los suburbios de Kingston) encabezada por la figura de Leonard Percival Howell. Entre los principios practicados por los *rastas* se encuentran los siguientes: el rechazo al mundo material, la esperanza de regresar a África, el uso de la marihuana como potencia creativa y liberadora, la construcción de una nacionalidad espiritual que provea una identidad colectiva y una lectura especial, muchos opinan que fundamentalista, de la Biblia; también fueron seguidores del *Black Power* y del nacionalismo negro de Garvey; llevaron una dieta específica e inventaron su propio lenguaje (*I and I*). El grupo consideró que los negros jamaquinos eran parte de las tribus de Israel que fueron vendidas a la esclavitud de la Babilonia caribeña; por ende, el sentimiento hacia Jamaica fue de coraje y rechazo. Sin embargo, a pesar de haber sido fuertemente criticados por su falta de patriotismo, por su carácter poco jamaquino, por constituir una minoría y por rechazar abiertamente la política, se hace difícil de entender por qué a partir de los sesenta del siglo XX los símbolos y el lenguaje *rasta* han sido utilizados políticamente, especialmente por el People’s National Party. Lo cierto es que ocurrió un proceso de legitimización del movimiento acompañado de un contexto social y político más adelante analizado. Los *rastas*, de haber sido rechazados por la clase alta y de haber vivido la violencia y el rechazo policial, pasaron a conformar una fuerza cultural que ha prevalecido y se ha difundido por el Caribe, África y el resto del mundo (con otros significados, interpretaciones y contextos): “*People realized that the Rastas have contributed more to Jamaican culture*

---

<sup>97</sup> Marcus Garvey fue el líder del movimiento revivalista *De vuelta a África* (“Back to Africa Movement”) y fundador del *Universal Negro Improvement Association* cuyo lema era: “One Aim, One God, One Destiny.”

*than any other group. In time they've become the conscience of the country. We feel we need them more than they need us.*"<sup>98</sup>

En cuanto a la relación entre el *rastafarianismo* y el *reggae*, Howell fue quien decidió incorporar a la música utilizada en los rituales *rastas* el “tamboreo”, un tipo de canciones y de lenguaje de la religión local *kumina*. En 1950, los seguidores de Howell habían adoptado y transformado la tradición musical *kumina* en la música litúrgica de los *rastas*, y a partir del 7 de diciembre de 1953 —cuando la policía disuelve la comuna *rasta* de Pinnacle— miles de *rastas* se desplazan, con su música, hacia los peores distritos y espacios de Kingston.

Relacionados con esos sucesos, aparecen los *rude boys* (jóvenes insolentes), como nuevos personajes urbanos integrados a la modernización y la industrialización que acontecían en la sociedad jamaicana. Los *rude boys* eran jóvenes de catorce a treinta años que migraron del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades y estabilidad económica. Ellos redefinieron la vida callejera en los *shanty towns*<sup>99</sup> del Kingston Occidental, como Trench Town, Tivoli Gardens, Ghost Town, Jones Town, Denham Town y Olympic Gardens. El encuentro con la ciudad no fue del todo placentero; obligados a vivir en estos barrios de chabolas, la realidad a que se enfrentaron no fue fácil: la falta de empleo los desorientó. Algunos se unieron a la secta *rasta* y muchos otros encontraron en la música la única esperanza para salir adelante. Estos jóvenes tuvieron una fuerte presencia en la historia de Jamaica de la

---

<sup>98</sup> Davis, *op. cit.*, p. 65.

<sup>99</sup> Dos canciones cuyas líricas están dedicadas al barrio y al *rude boy*, temas recurrentes en esta época son: “Shanty Town”, de Desmond Dekker (*And now rude boys have a wail/ Cause dem out of jail/ Rude boys can not fail/ Cause dey must get bail/ Dem a loot, dem a shoot, dem a wail/ A shanty town*), y “Johnny Too Bad”, de Slicker (*Walking down the road/ with a pistol in your waist/ Johnny you're to bad/ Walking down the road with a ratchet in your waist*)

época y en la creación de nuevas formas musicales. Entre ellos se encuentra Robert Nesta Marley, Jimmy Cliff y otros grandes intérpretes del *reggae*.

Es muy importante tener presente la popularidad global que gana el *reggae* a partir de los últimos años de la década de los setenta, ya que al catalogarlo como música de protesta, conciencia y compromiso social, muestra las contradicciones palpables de la sociedad jamaicana, y la apropiación por parte del mercado, de la clase media nacionalista y de la clase media en otros lugares del mundo, así como el apoderamiento de los esperanzados y marginados en sus luchas. Como se ha establecido, las prácticas musicales significan muchas cosas para diversas personas: de música de conciencia a músicaailable, de un simple “beat” a un comentario social o universal. El uso político que se hizo del *reggae* durante los años sesenta y setenta, su exportación y el contenido de sus líricas promueven una variedad de significados en cada rincón del mundo donde ha plantado bandera: fue “música oficial” de los *Goodwill Games* (“donde habitan armoniosamente las ideologías que pretenden dividir el mundo”); inspiró el movimiento de liberación nacional en Zimbabwe en 1980; lo utilizaron estudiantes chinos durante la protesta en Tienanmen Square (1989) con la canción “Get Up-Stand Up”; se escuchó durante la guerra civil de Nicaragua en ambos bandos, *contras* y *sandinistas* lo cantaron y bailaron; cuando cayó el muro de Berlín sonó por doquier la canción “Three Little Birds”, de Bob Marley; fue utilizado por los indios *Hopi* y *Havasupai* en Arizona, por los cimarrones *Palenqueros* en Colombia, por la juventud urbana en Nigeria y Sudáfrica, por la clase trabajadora y los *skinheads* en Inglaterra, por los *Maoris* en Nueva Zelanda y por los aborígenes australianos.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Bilby, *op cit*, p. 144

En general, la “música de protesta” presenta un mensaje general y simple, es ambiguo y permanece en lo abstracto. Al *reggae* se le ha catalogado de esa forma y, sin embargo, el significado que tiene para los jamaquinos sobrepasa toda clasificación. Se presenta así un sinnúmero de contradicciones y ambivalencias dentro del complejo cultural que rodea esta forma de hacer música. La industria del *reggae* sobrepasa la industria del turismo y del azúcar como productor de dólares en Jamaica. En sus comienzos, la industria musical de la isla no tenía una organización fija y estaba gobernada por unos pocos, quienes establecían reglas extrañas (como la *payola*). De esa forma, muchos artistas fueron engañados y mal pagados. Los cantantes no tenían protección ni contratos, lo cual generó violencia en muchas ocasiones. Además, es palpable la anomalía existente entre las compañías de grabación blanca y la negra, entre las ganancias de unos y otros. Sebastian Clarke opina al respecto:

*Now, all this heavy reggae music sells a lot in Africa, but who gets the money? The same white man that these reggae artists sing about, that they are gonna cut his head off, down with colonialism. The whites companies enjoy that because they are using those same words to sell you and me*<sup>101</sup>

Este argumento muestra claramente la contradicción y ambivalencia que provoca la llamada música de protesta en varios niveles de producción y consumo. Otra opinión que merece ser mencionada es la de Humphrey A. Regis, quien intenta analizar, en su artículo “The American Appropriation of Reggae”, el proceso de exportación del *reggae* a Estados Unidos, la redefinición del mismo por un sector progresivo de la sociedad norteamericana y la internalización aparente de esta redefinición en el Caribe. Regis percibe al *reggae* como una víctima del imperialismo cultural de los

<sup>101</sup> Sebastian Clarke, *Jah Music*, Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1980, p. 168.

Estados Unidos, pues el impacto que tuvo esa música en los jóvenes rebeldes y en un sector progresivo de la sociedad estadounidense transformó el significado del *rastafarianismo* y del *reggae*. El autor está consciente de que en el Caribe la música trasciende el significado lírico y que el contenido y la forma suelen mezclarse. Si bien es cierto que bastantes músicos caribeños han escrito y expresado comentarios sociales que ofrecen explicaciones y soluciones a los problemas de la humanidad, con el *reggae* acontecieron transformaciones especiales al internacionalizarse éste. Regis concluye que el “*Reggae seems to have become a victim of the international process of cultural imperialism by reexportation.*”<sup>102</sup> Sin embargo, la complejidad del asunto no debe caer en reduccionismos, pues a pesar de que el *reggae* se internacionalizó y coqueteó con el mercado, el significado que tuvo para sus creadores se mantuvo.

Otro factor muy significativo en todo el entendimiento de esta forma de hacer música es el sentido de orgullo y grandeza que despertó la internacionalización del *reggae*, para el jamaiquino y para una isla que estaba tras la búsqueda de una identidad nacional. Muchos jóvenes nativos encontraron en la música una opción para sobrevivir y ser escuchados; otros músicos realizaron, como líderes, una labor extraordinaria en sus comunidades durante los años de gobierno de Michael Manley. Por esto y mucho más, los jamaquinos expresan con satisfacción: *We likkle, but we tallawah* (“Pequeños, pero excepcionales.”)

### *Uso político del reggae*

---

<sup>102</sup> Humphrey A. Regis, “The American Appropriation of Reggae”, *Caribbean Review*, vol 16, núm. 3-4, p 7

La historia política de Jamaica está marcada desde la década de los sesenta por la alternancia en el poder de dos partidos: el *Jamaican Labour Party* (JLP) y el *People's National Party* (PNP). Ambos fueron liderados por miembros mulatos de la clase media jamaicana y ambos surgieron relacionados con el movimiento laboral que comenzó en la década de los treinta. Al JLP se le conocía como el “partido de la gente común” (*little man's party* o *small man's party*). Alexander Bustamante, líder principal del JLP, de claras convicciones populistas, procuró construir proyectos y utilizar los símbolos que apelasen al pueblo de clase baja sin educación. De esta forma, el JLP logró conformarse como el partido representante de la clase baja negra, de los pobres e ignorantes (conocidos en *patois* como *quashi*). A su vez, el PNP, que en un principio fue liderado por el abogado Norman Washington Manley, siempre estuvo relacionado con la lucha de Jamaica por su auto gobierno. El PNP pertenecía a los intelectuales, que buscaban ganar respetabilidad y proyectar la imagen de la razón y del conocimiento. El PNP se apropió e institucionalizó símbolos de la cultura “neo-africana” jamaicana como la vestimenta y el lenguaje (los “tams”, barba y el *kariba suit*). No obstante, fue el JLP quien ganó, en 1944, la primera elección bajo sufragio universal.

En esa década existía una relativa estabilidad económica debido a la explotación de los depósitos de bauxita y la demanda de este producto durante la Segunda Guerra Mundial. Atractivo como mano de obra barata y como territorio con estabilidad política, aumentaron las compañías extranjeras en suelo jamaicano. También fue perceptible el aumento en la construcción, en la industrialización por sustitución y en la manufactura.

El logro de la independencia en 1962 desató fenómenos muy complejos y el deseo oficial de construir una unidad nacional jamaicana que abarcara a todos los habitantes de la isla bajo una identidad. En este proceso existieron varias contradicciones, entre ellas el uso que hizo el gobierno del movimiento *rastafari* como símbolo de identidad nacional, cuando la meta de este grupo religioso estribaba en alcanzar la repatriación a África. Tanto las clases media y alta dirigentes como los *rastas* buscaron fuera de Jamaica la inspiración y la legitimización de la autoridad.

Durante la década de los sesenta, mejoró la imagen que la sociedad tenía sobre los *rastas*. Este punto de vista estuvo relacionado con la labor de intelectuales y con el activismo emergente en la Universidad de las Indias Occidentales: en 1966 Haile Salassie visitó Jamaica y en 1968 ocurrió el controvertible caso Rodney. Walter Rodney, joven guyanés radical y académico que impartía cátedra de historia de África en Jamaica y que exponía las ideas del *Black Power*, fue expulsado de la isla en abril de 1968 por expresar sus puntos de vista radicales. Este hecho provocó la organización y la protesta de miles de estudiantes jamaicanos, lo cual se mezcló con la creciente revaloración de lo africano en muchos aspectos culturales. En esos sucesos fue muy notable la función de asociaciones como *Abeng*, que dieron importancia a la doctrina *rasta* y a la música *reggae*, que promovieron el nacionalismo negro y el *Black Power* y que utilizaron el *patois* para escribir.

El JLP se mantuvo en el gobierno hasta 1972. Bajo el mando de Michael Manley, el PNP alcanzó el poder luego de una pintoresca campaña. El líder político reconoció la importancia de la música en la isla e hizo uso del *reggae* en su campaña. Las canciones más importantes que utilizó fueron: “Everything Crash”, de los Ethiopians, “Fire, Fire” y “Small Axe”, de los



Wailers, “Declaration of Rights”, de los Abbyssinians, y “Better Must Come”, de Delroy Wilson. Anita Waters, en su libro *Race, Class and Political Symbols*, establece y señala que, desde 1972, los partidos políticos en Jamaica han utilizado sistemáticamente los símbolos *rastas* (es significativo, pues los *rastas* no creen en las elecciones y constituyen el grupo más marginado, con sólo el tres por ciento de la población) y la música *reggae* en la propaganda electoral. El PNP llegó al gobierno utilizando estos símbolos y, en cuanto a lo político se refiere, impulsó una serie de programas y proyectos populares-sociales importantes durante sus años de gobierno. Michael Manley, con su socialismo democrático y su discurso que apelaba a la unión del “Tercer Mundo” (*Third World Unity*), logró realizar ciertos cambios y obtener mejoras sociales para la población en general. Entre los programas populares y sociales que implementó sobresalen los siguientes: el *National Literacy Program*; la educación gratuita hasta la universidad; un salario mínimo a empleadas domésticas; la abolición del *Master and Servant Law*; el *Project Land Lease*, cuyo propósito principal era otorgar tierras a pequeños agricultores; el establecimiento de cooperativas de azúcar; el *Special Employment Programme*, para reducir el desempleo; la reforma en el sistema de impuestos; la implantación del *Bauxite Levy* en 1974, y la fundación del *African-Caribbean Institute*.

En un principio, el pueblo fincó sus esperanzas en el gobierno de Manley, y en realidad hubo mejorías palpables relacionadas con la satisfacción de las necesidades primordiales sociales. Sin embargo, las clases media y alta empezaron a dudar y a temer del socialismo democrático que Manley promulgaba. Así comenzaron las campañas de desestabilización social. La creencia popular sospecha que esas campañas estuvieron apoyadas

por el partido opositor, así como por el gobierno de Estados Unidos y la CIA. En 1976 se desató una ola de violencia brutal que culminó con la activación de un estado de emergencia en toda la capital. Además, ese suceso coincidió con la reunión del Fondo Monetario Internacional con el gobierno jamaicano. Manley tuvo la necesidad de crear los “grupos de defensa de la comunidad”, los *Home Guard*. El proyecto consistía en conferir poder a la comunidad para detener con sus propios medios la impresionante ola de violencia. Los vecinos eran policías que podían portar y utilizar pequeñas armas de fuego. Esos años están reseñados en un sinnúmero de canciones, reflejo de la terrible realidad que vivía Jamaica. Algunos de los títulos de las canciones relacionadas con el tema son: “Judge Dread”, de Prince Buster, “No more Trouble”, de Bob Marley, “No more War”, de Burning Spear, y “Warning, Warning”, de Max Romeo. En 1978 se planificó el “Concierto para la Paz”, como un intento de reconciliación, donde Bob Marley logró reunir a Edward Seaga y a Michael Manley en el mismo escenario. Sin embargo, el famoso compositor y cantante de *reggae* sufrió un atentado en su casa, lo que propició que muchos músicos empezaran a temer el ambiente de terror que imperaba en la sociedad jamaicana y huyeran.

La historia jamaicana de los años setenta está dominada por acontecimientos políticos, económicos y culturales que se reflejan en la producción musical de los años posteriores. Nuevas prácticas musicales fueron creadas desde las comunidades isleñas, cuyas voces expresarían lo que se mantuvo callado, aquellos valores que no se veían reflejados en el *reggae*, con la participación de nuevos sectores.

### c.) El *merengue* dominicano antes y después del Trujillato

*El pueblo celebra  
con gran entusiasmo  
la Fiesta del Chivo  
el treinta de mayo*

“Mataron al Chivo”  
*merengue popular dominicano*

A partir de la década de los treinta hasta 1961, la República Dominicana padeció la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo;<sup>103</sup> sin embargo, el país experimentó un crecimiento económico acelerado por el modelo de desarrollo impuesto por el dictador. Acompañado de un altísimo nivel de represión, el régimen mantuvo la total monopolización de las actividades productivas. Hacia 1936, por disposición de Trujillo, la música nacional de la República Dominicana se había convertido en un tipo de *merengue*.

Durante esa etapa, que ha venido a conocerse como el Trujillato, la República Dominicana experimentó fuertes transformaciones en cada aspecto de la vida individual y la comunitaria. El “Benefactor” —como se le denominaba a Trujillo— se mantuvo en el poder durante treinta años, lapso en el cual la forma en que los dominicanos se veían a sí mismos cambió drásticamente. Dentro de los objetivos políticos y económicos de ese gobierno figuraban como prioridad las ideas de modernización e industrialización del país. También, la isla vivió un auge en su definición y fue, en un proceso

---

<sup>103</sup> De clase media, nació en 1891, en San Cristóbal. Trabajó como operador de telégrafos y administrador en una plantación de caña de azúcar; también colaboró en actividades criminales a pequeña escala. Cuando ocurrió la ocupación norteamericana (1916) se manifestó como combatiente y oficial en contra de los insurgentes del este. Permaneció en la milicia hasta que los estadounidenses partieron. En 1928 se hizo jefe de la Guardia Nacional Dominicana y en 1930 se convirtió en presidente de la República. De esta forma, el país empezó uno de los capítulos más importantes de la historia, de grandes consecuencias para toda la población.

conocido por algunos como “nacionalismo estrecho”, que la República Dominicana se cerró al mundo.

Durante el Trujillato, el contacto especial con los Estados Unidos se fue transformando y desgastando. Trujillo y su familia se apoderaron de todos los recursos de la isla y llevaron a cabo un monopolio impresionante (ese personaje figuró entre los hombres más ricos del mundo, y se puede afirmar que era prácticamente dueño del país; le pertenecían a él y a su familia, entre otros productos, la sal, la carne, el tabaco, el azúcar y... la industria musical.)

Bastante conocidos son los sentimientos encontrados que tenía Trujillo sobre la raza y la identidad. Su megalomanía, mezclada con el tipo de nacionalismo que promulgaba, afectaron directamente la construcción de la identidad nacional y cultural dominicana.<sup>104</sup> El dictador entendía que las formas expresivas rurales podrían surgir como símbolos de identidad nacional efectivas; con su gobierno, el regionalismo —fuertemente marcado en la sociedad dominicana hasta entonces— se transformó y fue sustituido por un tipo de centralismo aplicado gracias a la ocupación militar norteamericana y a la red de carreteras construida por los invasores. De esta forma, cambiaron la música regional y las razones para la selección del *merengue cibaëño* como símbolo estatal y nacional.

La campaña política de Trujillo se basó en el *merengue*: con el fin de realizar propaganda política, un cuarteto lo acompañó en cada pueblo. El dictador convirtió a esta forma de hacer música en danza nacional, utilizando a compositores como Francisco “Ñico” Lora, Antonio “Toño” Abreu y Luis Alberti para hacer del *merengue* un sonido sofisticado y elegante que respetara

---

<sup>104</sup> No hay que olvidar las manifestaciones de odio realizadas por Trujillo hacia la cultura haitiana: la masacre de 1937 y la prohibición del *voudou* en 1943.

la etiqueta de la música clásica. (El grupo de Alberti fue renombrado “Orquesta del Presidente Trujillo”.) Otras orquestas de la época fueron “La Super Orquesta San José”, influenciada por las *big bands* americanas (su cantante y bailarín fue el afamado Joseíto Mateos); “Luis Kalaff y los Ángeles Dominicanos”; los acordeonistas del Cibao Pedro Reynoso y Ángel Viloría, cuyo trío puso al día el *merengue rural* de “campo adentro.” Otros grupos que popularizaron el *merengue* en el extranjero fueron: “Napoleón Zayas y su Orquesta Dominicana”, el cantante Alberto Beltrán (quien cantó con la Sonora Matancera), “Billo Frómata y sus Caracas Boys” en Venezuela, Ernesto “el Negrito” Chapuseaux y su comparsa, y el pianista “Simó” (Francisco Damirón).

De los que se quedaron en la isla la Orquesta de los Hermanos Vázquez innovó al introducir y añadir los patrones del acordeón del *merengue* a la sección de saxofón de las bandas de *jazz*. Se establece así una fusión de jaleos para el *jazz* y la forma en que se une la cultura “cosmopolita” y la “típica”. El *jazz* en la República Dominicana fue asociado con la élite; mientras que a los músicos les atraía el *jazz* por sus opciones musicales creativas, a la audiencia le conmovía por haber sido indicador de status social.

La capacidad del *merengue* incorporó elementos de otros géneros, tanto locales como internacionales, pues logró mezclarse con el *jazz*, la *samba* y las *rancheras*. Pedro Pérez creó el *jalemengue* cuando introdujo el saxofón inspirado en el *mambo*, seguido por el *jaleo*; otro músico, Luis Señor, inventó el *bolemengue*, una mezcla, como el nombre sugiere, de *bolero* con *merengue*. También se realizó un famosísimo arreglo a *merengue* de la canción

sudafricana “Skokiaan”, que tuvo fama internacional a finales de los cincuenta.<sup>105</sup>

La familia de Trujillo auspició a “Antonio Morel y su Orquesta”, pero fue José “Petán” Arizmendi quien desempeñó un papel importante en el desarrollo de la música durante el Trujillato. Petán auspició a la “Super Orquesta San José”, que tocaba música más rápida y viva que la del grupo de Alberti, porque añadió congas cubanas y ritmos afrocubanos en el bajo, la guitarra y el piano. También fue Petán quien creó la radio emisora “La voz Dominicana”, que transmitía música todo el día y daba a conocer música argentina, *danzón*, *mariachis* y *calypsos*. Este hombre fue también el fundador de las casas disqueras *Dominican Recording Company* y *Caracol Records*.

Durante el Trujillato el *merengue* sufrió algunos cambios importantes: primero, en relación a la forma musical y segundo, en su jerarquía y posición social. El sociólogo dominicano Teófilo Barreiro comentó al respecto:

*Trujillo introduced the merengue to strengthen his class position. So that there would be a typical dominican music, the merengue was transformed into a kind of salon music. An orchestra was formed, wich he himself contracted and shaped, wich was the Orchestra Santa Cecilia. Subsequently the merengue of the dictatorship was a merengue that was cultured, refined, harmonic, sophisticated, appropriate for a particular way of dancing it, a merengue in wich the lyrics were poetic –they rhymed adequately, because Trujillo didn't allow things to be done poorly<sup>106</sup>*

En esos años, el *merengue* respondió a los excentrismos e intereses económicos, personales y familiares del dictador y no a las fuerzas del mercado. Es raro que con la gran cantidad de dinero que tenía y en su intento por modernizar esta forma musical (cosa que realizó en ciertos sentidos), no

<sup>105</sup> Austerlitz, *Merengue Dominican Music*, op cit p. 59.

<sup>106</sup> Entrevista realizada por Deborah Pacini, *Bachata A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1995, p. 40.

haya establecido facilidades de grabación y distribución más modernas. Trujillo, aunque manipuló a la población y sus expresiones, creó algunos medios que propiciaron el crecimiento de la música. Entre los “beneficios” de su gobierno hacia ese arte se encuentran: la fundación de escuelas, la promoción de la diversión y el apoyo incondicional a las bandas municipales; sin embargo, el dictador no toleraba la crítica y todo estaba controlado por él y sus intereses. Trujillo reguló la importación de grabaciones extranjeras, controló el contacto con el mundo externo y restringió los permisos de salida. Entre los músicos que lograron marcharse se encuentran la Orquesta del Ángel Viloría que, por muchos años, fue muy famosa en Cuba. En el extranjero, los puertorriqueños fueron pioneros en dar popularidad al *merengue dominicano* en Nueva York.

Durante el Trujillato, tanto la música como las letras de los *merengues* debían de obtener el visto bueno del dictador, quien apoyó a todos cuantos elogiaban su régimen. La censura a que fueron sometidas las expresiones artísticas alejaron al *merengue* de su forma y función original. El dictador determinaba qué se escuchaba en la radio, quién podía grabar y qué se podía vender. Las letras debían halagar al dictador, promocionar los proyectos y puntos de vista del régimen.<sup>107</sup> En 1960 se publicó la “Antología Musical de la Era de Trujillo”, que contenía trescientos *merengues*, de los cuales ochenta y ocho están dedicados al dictador. El panorama de la sociedad dominicana cambió dramáticamente luego de su debatida muerte en 1961. Nuevamente, la música popular se transformó y reflejó las realidades vividas por los dominicanos; sin embargo, ya el *merengue* era concebido, dentro y fuera de la

---

<sup>107</sup> A continuación, algunos ejemplos de títulos de canciones que respondían a esto: “Veneremos a Trujillo” (1949), “Trujillo es grande e inmortal” (1953), “Gloria al benefactor” (1932), “Pedimos la reelección” (1946), “El embajador at large” (1941), “Trujillo protector de choferes” (1950), “El censo de 1950” (1950), “La deuda externa” (1954), “Najayo” y “Era gloriosa”.

isla, como la música nacional; su nombre permanece, pero sufre fuertes transformaciones que reflejan lo que aconteció política, cultural y económicamente en los años posteriores.

Después de la dictadura de Trujillo se agudizó la lucha por la reconstrucción del país y la redefinición nacional manifestada en todos los sectores de la sociedad. Ese esfuerzo fue eje de debates tanto públicos como privados, materiales como simbólicos. A partir de 1961, el pueblo dominicano, carente de experiencias políticas participatorias, se encontraba ansioso por dismantelar las viejas instituciones, por llenar democráticamente el vacío político existente y por reconstruir la nación. En 1963 el pueblo eligió como presidente a Juan Bosch, del Partido Revolucionario Dominicano (PRD). Bosch alentó una Constitución que intentaba promover la libertad de expresión en todos los sentidos; también realizó una serie de reformas y buscaba garantizar los derechos civiles a los ciudadanos. Siete meses después aconteció un golpe de Estado, un triunvirato tomó el control y el 24 de abril de 1965 el pueblo se levantó en armas, y estalló la guerra civil. Llegaron 23,000 tropas de *marines*, del 28 al 30 del abril de 1965, enviadas por el presidente de Estados Unidos, Lindon Johnson. En 1966 se realizaron elecciones, bajo la supervisión de los Estados Unidos, las que ganó Joaquín Balaguer, hombre que había trabajado para Trujillo por muchos años y quien se asociaba con la gran potencia del norte.

Musicalmente hablando, la muerte de Trujillo coincidió con el desarrollo de los “compos” o “conjuntos” de *merengue* (forma adoptada por los dominicanos del grupo *boricua* de Rafael Cortijo), que contaban con saxofón alto y tenor, trompetas, trombón, piano, bajo eléctrico, tambora, conga y güira.



Los *merengues* pro-trujillo fueron prohibidos y “el nuevo Gobierno”, que dominaba algunos sectores de Santo Domingo, lanzaba por la radio y la televisión mensajes que siempre iban precedidos por un *merengue*. En esos años tumultuosos, el *merengue* se encontraba en la calle; César Miguel Rondón narra que el merengero dominicano Johnny Ventura se fue a la parte baja de la ciudad, principal bastión de los rebeldes, y “ahí hizo sonar su música para levantar aún más los ánimos. Cuatro días después, los marinos desembarcaron. La experiencia cubana estaba demasiado cercana en el tiempo. La incertidumbre, el temor y la rabia se apoderaron de Quisqueya.”<sup>108</sup> Figuras como Che Che Abreu, Santiago Cerón y Cuco Valoy produjeron música con la energía y la fuerza que los caracteriza. Valoy compuso sus “Páginas Gloriosas”, cuya lírica refleja lo que acontecía:

Maldito sea el soldado  
que obedece al superior  
para asesinar a la patria.  
Maldito sea el soldado  
que le da la espalda al pueblo  
para seguir a unos pocos  
Y maldito sea el extranjero  
que sin razón y sin derecho  
abusa de un pueblo ajeno.  
Por eso digo en voz dura,  
como soy hijo del pueblo,  
a esas bestias asesinas  
mil veces malditas sean.

Hoy América entera vive orgullosa:  
donde quiera los tiranos han temblado.  
Uno a uno, todos todos, irán cayendo  
porque es el fruto que nosotros hemos sembrado.  
Y no creas, dominicano, que esto termina,  
yo diría que sólo hemos comenzado.  
Todavía falta cosechar la siembra

<sup>108</sup> César Rondón, *El libro de la salsa*, Caracas, Editorial El Arte, 1980, p. 291.

en la tierra que con sangre hemos sembrado.<sup>109</sup>

A pesar de los sentimientos populistas y la inclinación de merengeros como Johnny Ventura hacia los “constitucionalistas” y seguidores de Bosh y el PRD, hay en la dinámica mercantil de su representante, William Liriano, el deseo de segmentar la audiencia del *merengue*. Con Trujillo no existía esa fragmentación, pues trataba de que todo el mundo tuviese acceso a la llamada música nacional; sin embargo, hacia los setenta muchos conciben el *merengue* como un producto para vender y ser consumido por diferentes sectores.

Los doce años del régimen de Joaquín Balaguer se caracterizaron por el gran interés de modernizar al país y por continuar con el afán de lograr la “industrialización”. De esta forma se terminaron las restricciones para viajar y se abrió el comercio a conexiones internacionales: se comercializó la industria musical con el fin de explotar el rico acervo del país, pero ¿cómo reaccionan y se transforman las formas humanas de organizar el sonido durante la impetuosa y agresiva década de los sesenta dominicana?

El nuevo gobierno difiere del Trujillato en varios aspectos: primero, porque la figura de Balaguer es considerada títere de los Estados Unidos y, después, porque ese presidente atrae inversiones extranjeras, aumenta el crecimiento de la clase media, beneficia a los comerciantes dominicanos, permite la creación de partidos de oposición, garantiza que los extranjeros dominen los mayores sectores privados y aumenta considerablemente la migración rural-urbana-metrópolis. Bajo el gobierno de Balaguer, y a partir de 1965, hay un *boom* merengero tanto en la isla como en el mundo.

---

<sup>109</sup> *ibidem*

#### d.) El *konpa-dirék* haitiano y los años de la dictadura

Después de la Segunda Guerra Mundial ocurrió en Haití toda una revolución política: fue elegido el primer presidente negro, Dumarsais Estimé, quien buscó el dominio de la clase media negra. Este mandatario frenó el proceso de democratización amparado en la bandera del nacionalismo cultural y muchos consideran que entregó las riendas del gobierno a Washington. También aconteció una revolución económica, pues los recursos naturales haitianos sustentaron el auge de las industrias manufactureras, además de que aumentó notablemente el turismo. En el plano cultural renacieron las artes afro-haitianas: apareció el fenómeno de los llamados “pintores primitivos” y floreció el movimiento literario de la negritud. Las bandas musicales más famosas durante esta época fueron: Jazz de Jeunes, Orchestre Septentrional, Orchestre Saieh, Orchestre Casino International, Orchestre Citadelle y Ensemble du Rivera Hotel. Se conformaron los grupos de *voudou-jazz*, que utilizaban los ritmos religiosos del vudú como el *kongo*, el *ibo* y el *yanvalou*. Esas bandas tocaban una mezcla de los clásicos europeos, el *jazz* americano y el *mereng* haitiano. Por ejemplo, las orquestas Saieh y Jazz de Jeunes, viajaron a Canadá y Estados Unidos, y realizaron una fusión entre el *big band swing*, el *mereng* y los ritmos del vudú. Aunque las melodías fueron tomadas de la música campesina, los arreglos y la estructura armónica fue definida por las bandas de *mambo* cubanas y las bandas americanas de *swing*. El grupo Jazz de Jeunes fue percibido como símbolo indígena, ya que se declaró abiertamente

en contra de la eurofilia; ellos definieron sus ritmos como “ancestrales, reales, haitianos, africanos y auténticos.”<sup>110</sup>

Otras influencias provenían de las islas de Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Tanto en Haití como en la cultura “guajira o jíbara” de Cuba y Puerto Rico se encuentra la popularidad que gana la tradición del *twoubadou* (trovador). Las influencias recíprocas entre las islas están a la vista, pues los trabajadores de la caña haitianos viajaron continuamente hacia la isla de Cuba. Con sus maracas, guitarras, el *tanbou* y la *manibula*, se les ve hoy día a los trovadores haitianos en restaurantes, hoteles y en el aeropuerto cantando líricas populares de su tierra y del Caribe en general. El *son*, el *bolero*, el *danzón*, la *rumba* y la *pachanga* son otros géneros musicales cubanos que se cultivaban en Haití. La *tumba francesa* se practicaba en Cuba, y es un género que se desarrolló en la primera república negra del mundo. A través de la radio y del fonógrafo se escuchaban los *sones* de bandas tan exquisitas como el Sexteto Habanero, el Septeto Nacional y el Trío Matamoros.

El presidente Paul Magloire (1950-1956) contaba con el modelo institucional que había dejado la ocupación norteamericana, el cual utilizó para combatir el comunismo. Se dice que ese gobierno alcanzó el más alto nivel de cohesión y que funcionaba con cierto apego a los principios de la democracia representativa.<sup>111</sup>

Durante esos años hubo un auge de la economía haitiana, relacionado con los elevados precios de las materias primas y agrícolas en el mercado mundial. La eficacia de este sistema fue perturbada en 1956 como consecuencia de la recesión económica de Estados Unidos. La incorformidad de los sectores burgueses culminó en una huelga general en diciembre de ese

---

<sup>110</sup> Averill, *op cit.*, p 219.

<sup>111</sup> Pierre Charles, *op cit* p. 55.

año. Así llegó al poder el líder populista Daniel Fignolé, apoyado por un extenso movimiento de masas. Sin embargo, el ejército dio un golpe de Estado el 22 de septiembre de 1957 y quedó como presidente el doctor François Duvalier, representante de la oligarquía negra y personaje principal de una larga dictadura.

Duvalier promovía un proyecto de gobierno que llamaba a la población a dar fin al control político de la élite mulata y prometía mayor participación de los negros en la vida política del país. Después de su elección demostró que no tenía la intención de realizar una verdadera transformación en el gobierno; en 1964, cuando hubo perseguido y eliminado a la oposición, se declaró presidente vitalicio. Desde ese momento, Haití entró en una de las etapas más traumáticas de su historia. El presidente fue, en un principio, muy bien recibido por la mayoría haitiana, tal como lo demuestran los siguientes *merengs*:

Duvalier no es un tirano  
 Con Duvalier tendremos paz  
 Con Duvalier viviremos unidos  
 Vida para Duvalier y abajo la miseria

“Vive Duvelier”, Antalcidas Murat, Jazz de Jeunes [traducción mía]

Duvalier, buen padre  
 Duvalier, buen jefe de Estado  
 Fue Dios quien lo trajo aquí  
 Con el fin de salvar a Haití

“Dr. François Duvalier”, Jean Legros [traducción mía]

El gobierno de ese dictador (conocido como Papa Doc) se caracterizó, entre otras cosas, por la violencia institucionalizada y la represión a cualquier tipo de oposición. Creó la policía secreta llamada *Voluntarios de la Seguridad*

*Nacional* (V.S.N.) o los “Tonton Makout”. El *macoutisme* retomó elementos de la imaginería del vudú; el dictador estaba asociado con la imagen de *Baron Samedi* (guardián del cementerio y el más siniestro de los espíritus *Gede*, el que preside a los muertos.) La relación de la música con la dictadura fue muy compleja. Durante el verano de 1955, se escuchó por primera vez en el club de Carrefour al grupo *Ensemble aux Calebasses* tocando una música que sería conocida como *konpa dirék*. El saxofonista y líder de la banda, Nemours Jean-Baptiste, creó este nuevo sonido alterando el *merengue dominicano*. Casi simultáneamente, otro saxofonista, Weber Sicot, formó el grupo *Cadans Rampa de Weber Sicot* e introdujo algunas variaciones al *konpa*, entre ellas, añadió un segundo tambor bajo, y llamó a su música *kadans rampa*.

La *Orchestre Compas-Dirék* de Nemours Jean-Baptiste y la *Cadence Rampa de Weber Sicot* marcaron una época de polémica y competencia abierta, que refleja claramente algunos de los acontecimientos sociales y económicos que ocurrían en el país. Durante los cincuenta y sesenta se sistematizó la piratería musical y los duelos entre las bandas; ambos grupos, por ejemplo, utilizaron estrategias del negocio del espectáculo para “mercadearse” y se apropiaron de colores distintivos, creando un ambiente con enorme potencial de venta y consumo. Las dos bandas realizaron conciertos en varios espacios y no respetaron las barreras sociales, ya que ofrecían espectáculos para todo tipo de público: en salones de élite, para los jóvenes urbanos y en el *carnaval*. Este fenómeno musical reemplazó al *mereng* como baile haitiano típico y se constituyó como el ritmoailable de mayor éxito comercial de los años cincuenta a los ochenta. También se exportó, consumió y practicó en otras partes del Caribe y de América.

Según el musicólogo Gage Averill, esa forma de hacer música estuvo influenciada por la música dominicana. Como se señaló anteriormente, durante la década de los cincuenta el dictador dominicano Trujillo utilizó políticamente el *merengue* y buscó difundirlo, de ahí la presencia del *merengue* dominicano en el *konpa*. Para Averill, la palabra *konpa* se refiere a *beat*, y *dirék* a “directo”, lo cual corresponde a la estructura armónica de la música dominicana;<sup>112</sup> al igual que el *merengue* dominicano se le brinda importancia al saxofón y al acordeón. El *konpa dirék*, sin embargo, es más lento que el *merengue dominicano* y su baile, más suave y cadencioso. Entre las diferentes modalidades dancísticas que se practican se identifican las siguientes: el *kare*, baile de salón de dos pasos; el *kole-kole*, que se baila en pareja, estrechamente; el *kole-mayouba*, que también se baila junto, pero moviendo las caderas; y el *ploge-pugged*, que contiene una mayor referencia sexual explícita. El *konpa dirék* haitiano también contribuyó a la apertura de nuevos canales de comunicación con el mundo *afrocréole* y con África Occidental, pues se le escuchan fuertes ecos del *soukus* zaireano.

El *konpa dirék* causó mayor atracción a Duvalier que el *voudou jazz*, pues el primero no se asociaba con la élite haitiana que el dictador estaba tratando de eliminar. El *konpa* es una música que movía masas, pues en muy poco tiempo se filtró a toda la sociedad. Muchos autores y músicos consideran el *konpa* como “apolítico”, a diferencia del *voudou jazz*; también piensan que expresa los valores de la clase media y no hace referencia a la negritud. No obstante, esa forma de hacer música posee un fuerte sabor urbano y coincide con el crecimiento de una industria musical incipiente y una audiencia, principalmente urbana, de masas.

---

<sup>112</sup> Averill, *op cit*, p. 222.

**e.) “Manos a la obra”, la diáspora puertorriqueña y la *salsa***

Estados Unidos, “supuestamente”, resolvió el estado colonial de Puerto Rico a principios de la década de los cincuenta creando el Estado Libre Asociado con la ley 600, que establecía legalmente una Asamblea Legislativa, el Senado y la Cámara, y que daba a la isla una Constitución propia. La industrialización de Puerto Rico se materializó bajo el gobierno populista de Luis Muñoz Marín, cuyo proyecto “Manos a la obra” trajo, entre sus consecuencias, la emigración de una tercera parte de la población hacia Estados Unidos. Los puertorriqueños de la diáspora se asentaron principalmente en la ciudad de Nueva York y conformaron “el Barrio”. La *salsa* surgió estrechamente unida a ese fenómeno migratorio, en un periodo donde ocurrían cambios en el capitalismo mundial.

La *salsa* refleja la historia reciente de Puerto Rico y las huellas de la migración forzada hacia Estados Unidos. Este fenómeno musical también proyecta el ambiente y el contexto ya descritos: la presencia de Estados Unidos en la región, las migraciones, la conformación del “Barrio”, el impacto de la tecnología, así como la difusión y grabación de la música desde la ciudad de Nueva York.



*La diáspora puertorriqueña*

*yo soy tu hijo, de una migración,  
 pecado forzado  
 me mandaste a nacer nativo en otras tierras  
 ¿por qué, porque éramos pobres, verdad?  
 porque tú querías vaciarte de tu gente pobre,  
 ahora regreso, con un corazón boricua, y tú,  
 me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar,  
 mientras comes mcdonalds en discotecas americanas,  
 y no pude bailar la salsa en san juan,  
 la que yo bailo en mis barrios  
 llenos de todas tus costumbres,  
 así que, si tú no me quieres, pues yo tengo  
 un puerto rico sabrosísimo en que buscar refugio  
 en nueva york, y en muchos otros callejones  
 que honran tu presencia,  
 preservando todos tus valores,  
 así que, por favor, no me hagas sufrir, ¿sabes?*

“Nuyorrican”, de Tato Laviera

La historia social contemporánea de Puerto Rico hay que estudiarla a partir de las causas y las consecuencias que tuvo el éxodo masivo de *boricuas* hacia los Estados Unidos, especialmente a Nueva York, después de la Segunda Guerra Mundial. Según los datos presentados por el Centro de Estudios Demográficos de la Universidad de Puerto Rico y el texto de José Luis Vázquez Calzada, “Emigración puertorriqueña: ¿solución o problema?”, el éxodo hacia Estados Unidos, de 1898 a 1944, fue de 90,000 personas; de 1944 a 1950 emigraron 150,000 y, en los siguientes diez años, 400,000, de las cuales el setenta por ciento oscilaba entre los quince y los treinta y nueve años de edad.

La emigración puertorriqueña no fue un hecho fortuito, accidental o voluntario, como se ha querido presentar; fue planificado y respondió a un proyecto de gobierno que buscaba mejorar las condiciones de vida de los isleños que, además de registrar altos índices de población, vivían en niveles

extremos de pobreza y de desempleo. Tal situación estuvo profundamente arraigada al papel que ha desempeñado Puerto Rico como colonia de Estados Unidos en el modo de producción capitalista-colonial y en la división de trabajo mundial. Para entender el contexto es necesario referir lo que acontecía en Puerto Rico hacia la década de los cuarenta: qué tipo de sociedad se estaba tratando de construir y cómo se pretendía lograrlo.

Los perfiles de la economía y de la sociedad puertorriqueña, a partir de 1940, demarcan un momento crucial en la historia contemporánea de la isla y se deben, en cierta medida, a los cambios ocurridos en la economía capitalista de la posguerra, que se inclinaban hacia el desarrollo de capital monopólico y el surgimiento de grandes compañías transnacionales. En Puerto Rico, la economía, centrada en las plantaciones azucareras, se hallaba estancada desde hacía años, y muchos propietarios habían perdido sus tierras por la presión de las compañías azucareras estadounidenses. Después de la Segunda Guerra Mundial se generó en la isla un ambiente propicio para que la potencia del norte implantara un escenario que sirviera como modelo a otros países latinoamericanos, con “problemas de desarrollo” similares, y que mostrase claramente los “milagros” de la libre empresa. Así, Puerto Rico se convirtió en el centro experimental de desarrollo económico del Caribe.

A mediados de la década de los cuarenta, el Partido Popular Democrático ejercía el poder político en la isla con su lema “pan, tierra y libertad”. En 1947 auspició el programa “Fomento Industrial”, bajo la dirección de Teodoro Moscoso, que buscaba plantear soluciones a los problemas sociales existentes. Con ello se intentaba impulsar el crecimiento económico de Puerto Rico a través de la “industrialización”; en realidad, el proyecto era de carácter experimental y no respondía a las necesidades de una

burguesía nacional exportadora. Se pretendía lograr que la isla fungiera de “vitrina” para que se establecieran en ella empresas extranjeras (medianas y pequeñas) que serían atraídas por la exención tributaria, la mano de obra barata y el acceso directo al mercado norteamericano. “Fomento Industrial” no se proponía sentar las bases para un desarrollo sostenido de la economía, sino propiciar un supuesto auge sobre las bases de inyecciones masivas de capital extranjero. El programa fue, como bien diría Maldonado Denis, “un cambio de forma de dependencia”; así, la agricultura sufrió drásticos declives y la economía, en consecuencia, se apoyó principalmente en la manufactura, siguiendo el patrón de los países desarrollados del hemisferio occidental.

Los altos niveles de pobreza y de desempleo hacían inevitable la necesidad de un cambio en la sociedad puertorriqueña; sin embargo, las soluciones no respondieron a las urgencias del pueblo. Más de una tercera parte de la población pagó el precio del “progreso” al tener que abandonar la isla en esa década. Como efecto natural, ocurrió una rápida expansión urbana que reflejó la estrecha relación existente entre la industrialización y la urbanización. Comenzaron los desplazamientos migratorios del campo a la ciudad: miles de ciudadanos buscaron cómo mantenerse, pues de la siembra no se podía vivir. Mucha gente abandonó su pueblo aventurándose a la capital para, de allí, partir hacia Estados Unidos en busca de medios de subsistencia y de trabajo asalariado. Con la industrialización comenzó a crecer la población y se agudizaron los problemas de desempleo. (Existía un desempleo de 30% de la fuerza laboral y en algunos pueblos llegaba al 50%)

Para el gobierno del Estado Libre Asociado de Puerto Rico la única salvación radicaba en el control de la población, la emigración y la importación de capitales, ya que, según argumentaban: “somos un país

pequeño, sobrepoblado y carente de recursos naturales”; muchos pensaban que la emigración era inevitable; otros, un acto voluntario e individual, que constituía un remedio “desagradable pero necesario” o que “el emigrado se ayudó a sí mismo, a su familia y a la nación (adquiriendo mejor educación y destrezas en Estados Unidos)”. También se escuchó decir: “¡qué hubiese ocurrido en el país si nunca se hubiesen ido!”

El informe del Subcomité del Gobierno de Puerto Rico sobre “Oportunidades de empleo, educación y adiestramiento” señala claramente que la emigración forzada fue planificada. Este documento reconoce el problema de ocupación laboral en Puerto Rico y admite que la emigración de los desempleados representó una válvula de escape a las presiones socio-económicas que presentaba la isla. También establece que las proyecciones de la Junta de Planificación sobre el crecimiento natural proponían que el crecimiento anual de fuerza trabajadora fuese de 28,000 personas entre 1975 y 1985, y que si se quería alcanzar un 5% de desempleo había que alterar las tendencias de demanda y oferta de trabajos. Su plan de acción consistía en una política migratoria de menor influjo de personas hacia la isla y de mayor flujo hacia fuera, en una política de retención de jóvenes en el sistema escolar y una política de control de natalidad (como complemento de la emigración). El plan del doctor Silva Iglesias, director de “Planificación Familiar”, consistía en establecer un mínimo de veinticinco centros de esterilización voluntaria, intervenir quirúrgicamente a cinco mil mujeres puertorriqueñas por mes para lograr un crecimiento poblacional de cero y promover un mejor balance socioeconómico. También existió una propuesta que fomentaba la emigración de mujeres hacia los Estados Unidos, lo cual tendría efectos beneficiosos, a largo plazo, para ayudar en el control de la natalidad.

Resultados: una tercera parte de la población isleña partió. Llegaron a Puerto Rico reclutadores ofreciendo buenos salarios, viviendas adecuadas, óptimas condiciones de trabajo, educación gratis, asistencia médica...: prometían un paraíso fuera del Caribe. Miles de trabajadores, desesperados, abandonaron a sus familias en busca de una mejor y más digna vida. ¿Qué ocurrió con estos boricuas que abordaron aviones y barcos a mediados de siglo? Gran parte de ellos fueron engañados: unos nunca llegaron a donde se les prometió, y muchos vivieron en granjas y campamentos en condiciones inhumanas.<sup>113</sup>

La riqueza producida por los trabajadores en el extranjero representó una ganancia neta y contribuyó al bienestar de los que vivían en el país receptor; por otra parte, los obreros migrantes ocupan la escala más baja de la estructura socio-ocupacional de los Estados Unidos. Hacia 1974, según el censo de la potencia del norte, los puertorriqueños formaban el grupo de más exiguos ingresos, con un 36.6% por debajo de la pobreza. El promedio en educación fue de ocho grados y medios en 1970, uno de cada veinticinco recibía el diploma de escuela superior. La incidencia de enfermedades mentales era extraordinariamente alta por las tensiones propias del desarraigo y el reajuste a una nueva vida. En la comunidad puertorriqueña se registraron muchos casos de adicción, criminalidad y delincuencia, probablemente producto de las situaciones insoportables y las condiciones de vida atroces. Los puertorriqueños vivían en los lugares más pobres y tenían los peores trabajos, sueldos y tratos (discriminación y racismo).

---

<sup>113</sup> Luis Nieves Falcón, *Diagnóstico de Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Edil, 1972, y *Los emigrantes puertorriqueños*, Río Piedras, Editorial Edil, 1975. También, Isabelo Zenón, *Narciso descubre su trasero*, 2 vols., Humacao, Editorial Furidi, 1974 y 1975.

*El Caribe en Nueva York. En el Barrio sí hay razones para salsear*

La *salsa* no es un ritmo particular, forma o género musical, sino, como bien explica Quintero Rivera, “una manera de hacer música” que se caracteriza por su heterogeneidad y mezclas de estilos. La *salsa* combina libremente diferentes ritmos y géneros del Caribe afroamericano (*son, guaracha, rumba, bomba, plena, merengue, seis, aguinaldo, reggae, cumbia, vallenato, samba, hip-hop, guajira, tamborito, ranchera mexicana*, etcétera). Como movimiento, surgió de la continua intercomunicación entre Nueva York y las sociedades caribeñas, y es de carácter profundamente “contemporáneo, áspero y urbano.” Rastrear las primeras manifestaciones que influyeron en la *salsa* resultaría entrar en detalles complicados que, para los motivos de este estudio, no conviene enunciar, pues resultarían interminables.<sup>114</sup> Sin embargo, este fenómeno exhibe sus características propias a finales de los años sesenta y principios de los setenta, y se halla vinculada con un “momento histórico

---

<sup>114</sup> Como la mayoría de las nomenclaturas musicales del siglo XX, el término *salsa* responde a los requisitos de publicidad que exigen un término conciso y efectivo con que se pueda mercadear un producto. Tanto esa forma de hacer música como la palabra misma, que expresa alegría y energía, han generado un sinnúmero de debates y discusiones. Como música, muchos cubanos la han etiquetado como una simple fusión de ritmos de su país y una moda pasajera. Sin embargo, la *salsa* es un fenómeno cuyo significado e importancia incorporan las más variadas realidades y expresiones. Hay quienes alegan que el término fue utilizado por Ignacio Piñero en su clásico “Échale salsita” a finales de los años veinte del siglo XX. Comercialmente hablando, fue utilizado por primera vez en Venezuela, cuando Federico y su combo grabaron “Llegó la salsa” en junio de 1966. También el disc-jockey Phidias Danilo Escalona ya había popularizado, por Radiodifusora Venezuela, su programa “La hora del sabor, la salsa y el bembé.” En Nueva York, Pupi Legarreta, con su charanga fue de los primeros en emplear el término en un disco; después, los Hermanos Lebrón lo utilizaron para su disco “Salsa y Control.” En 1975, la casa disquera Fania estrenó la película *Salsa* y fue la que comercializó el movimiento musical. La *salsa* asumió la totalidad de ritmos que se escuchan en el barrio urbano y, en definitiva, no es una música rigurosamente nueva. A finales de los setenta muchos pensaban que llegaría a su final, pues comenzó la moda matancerizante, donde lo viejo era lo único que tenía sentido, esta forma de hacer música se vuelve un poco repetitiva y surge la conocida *salsa romántica o erótica*. Sin embargo, en pleno siglo XXI la *salsa* ha demostrado ser mucho más que una moda, pues se ha transformado y sus características maleables, su capacidad de incorporar distintas influencias le han permitido mantenerse y seguir respondiendo a las necesidades de un público, que ya sobrepasa, por mucho al “Barrio”, la bailan en distintos contextos y, por ende, asume múltiples significados.

donde la migración a las metropolis era elemento fundamental de la realidad social del Caribe”. Fueron los boricuas quienes comenzaron y sostuvieron el liderazgo en el desarrollo de la *salsa* debido a la realidad política de Puerto Rico y su relación con Estados Unidos. La *salsa*, como forma de expresión humana, es una música que lee las realidades de un grupo humano que ha vivido en carne propia una dura adaptación en la ciudad de Nueva York, “[...] gigantesco mural donde se representan todas las peripacias de nuestro pueblo dentro de un ambiente urbano y altamente industrializado”<sup>115</sup> y en donde “los barrios latinos [...] son unas islas turbias y miserables que flotan torpemente entre el progreso de los extraños”<sup>116</sup>.

Ángel Quintero Rivera establece que la *salsa* representa uno de los movimientos socioculturales más importantes para demostrar al mundo, desde la periferia, un ejemplo de contracultura alternativa y democrática; un movimiento que va en contra de las prácticas homogeneizantes de la modernidad occidental y que descubre que hay formas de ejercer respeto a la heterogeneidad y a las diferencias, con mucho que enseñar en cuanto a maneras de percibir, sentir, expresar y accionar en el mundo.

La realidad, las tensiones y el desarraigo que viven los puertorriqueños en el exterior conforman un complicado cuadro de autodefinition y construcción de identidades. Como grupo, sienten la amenaza de una cultura dominante que se impone y que atenta contra lo que “son”. Artes como la literatura y la música puertorriqueñas están repletas de una búsqueda por defender la identidad y por encontrar una definición de lo que se vive en el extranjero.

---

<sup>115</sup> Manuel Maldonado Denis, *En las entrañas un análisis socioeconómico de la emigración puertorriqueña*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p 107.

<sup>116</sup> Rondón, *op.cit* p 63

Para sobrevivir culturalmente nuestros hermanos en la metropoli cuentan primordialmente con su continuo contacto con la Isla y con las diversas modalidades de afirmación cultural puertorriqueña que van desde la “salsa” hasta la poesía de protesta.<sup>117</sup>

La narrativa y la poesía nuyorrican constituyen una literatura agresiva, que denuncia las condiciones de vida a que han sido sometidos los migrantes; también, recrean la miseria y la pobreza y, por otro lado, critican el sistema, tomando una posición concreta frente al problema de *status* de Puerto Rico y las complejidades de la identidad (¿Qué soy? ¿Puertorriqueña, gringa, nuyorrican? ¿Qué significa ser nuyorrican? Etcétera). Esta incertidumbre, “drama de confusión y autodescubrimiento”,<sup>118</sup> se ve representada en muchas de las expresiones culturales producidas desde el extranjero.

La literatura y la música presentan la añoranza y la nostalgia de una patria muchas veces idealizada e inventada (aunque siempre, en la literatura puertorriqueña, ha existido esa visión paradisiaca y mítica de la isla: desde el propio descubrimiento de América, las descripciones de Fray Iñigo Abbad y la Sierra en el siglo XVIII, y el himno nacional, hasta en poetas como Virgilio Dávila y otros escritores del siglo XIX, como Vidarte, Alonso, Hostos y Gautier Benitez, que recrean la patria desde el exilio). Junto con la literatura nuyorrican, la *salsa* presenta, así mismo, las tensiones y los dilemas que viven los puertorriqueños en el extranjero. Ambos discursos presentan distintas formas de expresión y definición colectiva. En comparación con la literatura nuyorrican, la *salsa* proyecta un mayor espíritu de esperanza. Las composiciones *salseras* reconocen el dolor y la triste realidad, pero además la

<sup>117</sup> Maldonado Denis, *op cit.*, p.149.

<sup>118</sup> Juan Flores, *La venganza de Cortijo y otros ensayos*, San Juan, Editorial Huracán, 1997, p.42.



música tiene el poderoso don de convocar a la unión, pues posibilita la confluencia y alimenta el recuerdo del país de origen. La música, al escucharse y bailarse, abre un espacio de libertad y espontaneidad que permite un acercamiento real en el momento y un acompañamiento en la distancia. Así, la pena de la lejanía se alivia al saber que existe la unidad; al bailar cobran sentido la vida y la alegría.

En los migrantes *latinos* y *caribeños*, la visión del *homeland* es esencial para la construcción actual de su identidad. Para muchos compositores, cantantes y músicos de *salsa* el enlace latino es lo que logra una configuración de ideas, sentimientos y aspiraciones, compartidas por los grupos hispanoparlantes. El lenguaje los une en el exilio; por eso el idioma español es muy importante en la elaboración de la *salsa*. Según Félix Padilla, la base de toda la conciencia y unión *latina* parece ser predicada universalmente bajo la percepción de aspectos culturales, “reales o simbólicos”, que dan sentido y orgullo a las personas con el mismo idioma que comparten o provienen de un lugar común.<sup>119</sup> Así, desde principios de los setenta, la *salsa* fue convirtiéndose en una manifestación casi exclusiva del idioma español. Por ejemplo, Willie Colón, aunque se comunica con mayor facilidad en inglés, al expresarse musicalmente lo hace en español. El sentimiento de *percepción colectiva* se vierte primordialmente en el arraigo a una *América Latina* y a un *Caribe*. Todo ese proceso es parte de una *invención* y una *construcción necesarias* provenientes de un grupo que vivía diariamente la explotación y la marginación, y que compartía experiencias de sobrevivencia e injusticia. Al vivir forzados al subdesarrollo y al haber experimentado un radical desarraigo, el apego a la tradición fue sumamente importante. Los migrantes defendieron

---

<sup>119</sup> Véase Félix Padilla, “*Salsa Music as Cultural Expression of Latino Consciousness*”, *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, Vol. 11, num. 1, Feb. 1989, p. 35-36.

su manera de vivir y todo lo que tenían en común con una *visión latinoamericana* y *caribeña*, aunque, en realidad, sean varias las culturas que se yuxtaponen. Además, la *salsa* da cuenta de las “realidades” latinas, trasciende las fronteras y refuerza los valores, creencias y símbolos culturales. Canciones como “Pueblo Latino”, de Tite Curet Alonso; “Antillana Soy”, de Celia Cruz y la Sonora Ponceña; “Latinos en Estados Unidos”, de Celia Cruz y Willie Colón; “Americano Latino”, interpretada por Ismael Miranda y Willie Colón y compuesta por José Nogueras; “Represento”, de Gilberto Santa Rosa; “Plástico” y “Todos Vuelven”, de Rubén Blades; “Somos el Son”, cantada por La Selecta, e “Imágenes Latinas”, del Conjunto Libre de Nueva York, entre muchas otras, presentan valores reconocidos por las culturas caribeñas y latinas, ignorados o poco valorados por culturas como la estadounidense o la europea.

Ángel Quintero Rivera plantea que “‘muchas *salsas*’ presentan los distintos ámbitos de identidades (territoriales y temporales) no como antagónicos sino como complementarios, contrario a la concepción tradicional de estado-nación.”<sup>120</sup> Por la realidad nomádica de los países caribeños y porque la manera de entender el espacio y el tiempo son diferentes, la *salsa* hace proposiciones identitarias desafiantes. La cultura de esos grupos de migrantes se funda en una historia diferente, acostumbrada a construirse constantemente. Ejemplo de ello es la canción “Somos el son”, de La Selecta (1986, director Ralph Leavitt, letra de Víctor Rodríguez Amaro), que es un exhorto a la unidad y a la solidaridad. Allí se convoca a todos los “hermanos latinoamericanos” a cantar bajo una sola bandera. Según explica Quintero, esa canción trastoca los conceptos tradicionales de lo que deben ser los

---

<sup>120</sup> Quintero Rivera, *op cit*, p 87

ciudadanos, los símbolos nacionales y los límites territoriales propuestos por un estado-nación: “somos el son de Borinquen/ somos el son hispano/ con este son unimos/ a todos nuestros hermanos/ ven canta conmigo hermano/ bajo una sola bandera/ cual paloma mensajera,/ mi son se sigue colando/ a todos nos va llegando/ porque no tiene fronteras/ Somos el son del hispano mundial/ Para el mundo entero:/ ¡sabor latino! de La Selecta/ de Puerto Rico.” El mensaje es la misma música, recalando la importancia que tiene ésta para el ser humano. Existe un hispano, mundial, y se dice claramente que no importan las fronteras; la letra desafía el concepto tradicional de “cultura nacional” que establece una clara ubicación territorial, desarrollado por el mundo “burgués” occidental. “Somos el son” habla de una patria que no se consolida, sino que nace continuamente y que trata de dar importancia al sentimiento nacional, pero, a la vez, que intenta cambiar su significación territorial.

En otras canciones como “Fuerza Gigante” (Ray Barreto, 1981), “Muévete” (Rubén Blades, 1984), “Prosigue” (El Gran Combo, 1985), está presente el tema de la esperanza. “Justicia” —canción escrita hacia finales de los años sesenta por uno de los más importantes pioneros de la *salsa*, Eddie Palmieri— es un puntual ejemplo de la importancia de la esperanza para contraatacar la marginación: “*Somewhere a place for us/ Someday, a time for us/ open-aired and time to spare/ hold my hand and we/ are half way there. / Someday, somewhere/ we’ll find/ a new way of living...*”

Sin embargo, el Barrio es el hilo conductor de la *salsa*. Ésta no podía funcionar en salones de baile distinguidos, sino en las esquinas callejeras, un espacio creado en Nueva York por la emigración dominicana, puertorriqueña, panameña, cubana, colombiana, etcétera, y un mundo cerrado colmado de claves y modos propios que reflejan la realidad de una comunidad unida por

lazos culturales (reales e inventados). Las líricas *salseras* hacen constantes referencias a la realidad nomádica, a la huida, al desplazamiento territorial, al desarraigo cultural y a las vivencias cotidianas barriales.

La salsa nace en los barrios latinos en Nueva York. (...) jóvenes (...) moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo, utilizan la salsa como única manifestación capaz de cantar sus vivencias cotidianas.<sup>121</sup>

Así, la música de Tite Curet Alonso está repleta de temas relacionados con el Barrio en Nueva York, que a la vez representa sin problemas cualquier barrio de las grandes ciudades. Por eso, la *salsa* penetró, en muy poco tiempo, en diferentes puntos urbanos sin mayor apoyo publicitario. Como parte de un proceso espontáneo fue asumida por los barrios de las grandes ciudades del Caribe, ya que en todos existía la “miseria y marginalidad, la violencia y la agriedad.”

Una canción que traza una definición precisa de la vida del barrio y sus riesgos es “Calle Luna, Calle Sol”, de Willie Colón: “Mete la mano en el bolsillo,/ saca y abre tu cuchillo/ y ten cuidado./ Póngame oído,/ en este barrio a muchos guapos han matado”. Pero en “El día de mi suerte” (del mismo autor) se aprecia que en la vida barrial no todo es violencia y desesperación, como muchas veces ocurre. Allí se escucha una voz llena de expectativas e ilusiones: “Pronto llegará el día de mi suerte,/ sé que antes de mi muerte/ seguro que mi suerte cambiará./ (...) / Muchas veces me pongo a contemplar/ que nunca yo a nadie he hecho mal/ por qué la vida así me ha de tratar,/ si lo que busco es felicidad./ Trato de complacer a la humanidad,/ pero aunque mi dicha ha sido fatal/ no pierdo la esperanza de luchar,/ y seguro que mi suerte

---

<sup>121</sup>Rondón, *op cit*, p. 30.

cambiará/ ¡Pero cuándo será!” Sin embargo, esa manera de hacer música pierde todo sentido cuando se transfiere de su contexto original. Roberto Roena lo canta directamente en “Con los pobres estoy”, de Tite Curet Alonso: “Agüita de ajonjolí, para los pobres soy.../ Yo vine de los manglares donde crece soledad/ Para mí en esos lugares no hay felicidad.../ Búsquenme en los arrabales que abundan por la ciudad.../ Orgullo va conmigo donde quiera que voy/ Cada pobre un amigo, a ese la mano le doy...”<sup>122</sup>

La *salsa* es un fenómeno cuyas prácticas rompen, en muchos sentidos, con los cánones establecidos. Por ejemplo, la canción “Mi música”, de Tite e Ismael, no busca esquemas ni definiciones políticas, sino que expresa las penurias de la vida cotidiana. A esas canciones casi siempre se les ha tildado de “izquierdistas” por sus críticas y aspiraciones de cambio, y puede que sus demandas hayan ido acordes con la ideología de algún partido político, pero sus contenidos son trascendidos por la música: “Mi música/ no queda ni a la derecha ni a la izquierda,/ tampoco da las señas de protesta general,/ mi música queda en el centro de un tambor bien legal.” La denominada *salsa política* desarrolla de forma especial un llamado a la conciencia colectiva, a la solidaridad y a la lucha. Además de las líricas conocidas de Rubén Blades y Willie Colón, hay canciones como “La Libertad Lógico” de Eddie Palmieri (interpretada por Ismael Quintana), que muestran a seres humanos con claridad política que reclaman libertad: “La libertad, caballero,/ no me la

---

<sup>122</sup> La posición de estar con los pobres, Ismael Rivera la expresa con mayor claridad en una entrevista con el autor del *Libro de la salsa*, César Miguel Rondón. Ismael, al contar cómo fue que empezó a cantar dice que tuvo éxito por accidente. Rondón le pide que sea más explícito y Rivera contesta que “había hambre.” Luego detalla lo siguiente: “Bueno yo te dije hambre porque el grupo sonaba con una rabia, con una Fuerza, loco por salir del arrabal (...) Ese era el tiempo de la revolución de los negros en Puerto Rico.. Roberto Clemente, Cepeda .. Romaní .. entraron los negros en la universidad .. pafff .. y salió Cortijo y su Combo acompañando ese hambre, ese movimiento ( . ) Todo fue una cosa del pueblo, del negro, era como que se nos estaba abriendo un aula, y había rabia y Clemente empezó a repartir palos y nosotros entramos ahí, tú sabes con nuestra música (...) y es que había hambre, César, había hambre..” *ibid* p 221.

quites a mí.../ Pero mira que también yo soy humano,/ y fue aquí donde nací.../ Económicamente,/ económicamente, esclavo de ti.../ Pero qué va, tú no me engañas a mí...” Por otra parte, el mundo y la experiencia de los *Young Lords* fueron recogidos en las crónicas y las producciones salseras. Ernie Agosto y su orquesta La Conspiración lo expresan en “La Voz”, que describe el grito rebelde de la juventud que debe ser escuchado. Otro caso es la canción “Tengo Poder”: “Yo tengo poder, poder pa’ vencer, perfil revoltoso, subversivo...” La carátula del disco de Ray Barreto “*Que viva la música*” incluía un hermoso poema, en *spanglish*, de Felipe Luciano, que apoyaba el carácter latino del neoyorican y a una comunidad que luchaba desesperadamente y se arraigaba a los ancestros culturales por no perder la identidad. El disco “*Vámonos pa’l monte*”, de Palmieri, es de protesta directa, con temas de corte social y concientizantes.

La *salsa*, pues, representa toda las vivencias, las cotidianeidades, las tristezas, las ilusiones y, por supuesto, la religión de los latinos en el Barrio. Lo religioso está presente en la música caribeña en general (y en toda expresión latinoamericana); pero para la *salsa*, por su gran influencia caribeña, lo religioso se expresó a través de la referencia santera. Son innumerables los ejemplos de canciones sobre la santería y sobre los dioses afrocaribeños, religión que no es muy bien recibida por muchos en la región.<sup>123</sup> Por otra parte, en la canción “El Todopoderoso” (de Willie Colón y Héctor Lavoe) se hace alusión a la religión sin mencionar a la santería. Se presenta a un Cristo que no hace mucho caso a la religiosidad oficial de la Iglesia y se muestra la importancia del desarrollo de una religiosidad popular no institucional. Otra canción que presenta una religión fuera de estereotipos es “El Nazareno”, de

<sup>123</sup> Véase el artículo de Juan Carlos Quintero Herencia, “Pa la osha tambo. Por un cuerpo inmediato: los circuitos santeros en la Salsa”, *Cupey*, vol. XIII, 1996, pp. 136-147

Ismael Rivera, que muestra un Cristo negro y popular que se desplaza en el barrio.

En cuanto a líricas que atacan los valores estéticos tradicionales, se encuentra la canción “Las caras lindas” (de Tite e Ismael Rivera, 1978): “Las caras lindas de mi raza prieta/ somos la melaza que ríe,/ la melaza que llora./ Somos la melaza que ama,/ y en cada beso es conmovedora./ Por eso vivo orgulloso de su colorido./ Somos betún amable de clara poesía./ Tienen su ritmo, tienen melodía,/ las caras lindas de mi gente negra.” En el mismo caso se halla “Moreno soy” (de la Orquesta de Bobby Valentín, 1978): “Nací moreno/ porque así tenía que ser,/ por mi color, soy muy fácil de entender./ Cantando voy,/ haciendo al mundo muy feliz,/ pues soy candela, palo y piedra/ hasta morir.” En ambos casos existe la intención de atacar los prejuicios raciales y de reconocer la belleza y el valor de otro color de piel.

La música es una forma válida de explicar y organizar el mundo y sus sonidos. Su importancia radica en que expresa las peculiaridades, alegrías y tristezas de grupos humanos diversos; por eso Ray Barreto cantó: “La música es el arte / de expresar con emoción / los sentimientos sinceros / del corazón (...) / Y por eso grito qué viva/ ¡ay, pero que viva / la música latina!”

#### IV. *El rock n' roll y las prácticas caribeñas*

La influencia estadounidense no sólo se refiere a la presencia física y material, muy obvia en los años cincuenta, también la música norteamericana, la tecnología, la radio y la aportación caribeña de centros como Nueva York, influyeron fuertemente en la producción cultural de la región. Así que no sólo fue la intromisión directa en los territorios, sino que la presencia de la ideología norteamericana, su obsesión anticomunista y la hegemonía dominante de su cultura, basada en el consumo, se manifiestan y se difunden de forma especial en el Caribe. Se suscitaron entonces distintas reacciones de las islas en relación a uno de los movimientos de mayor impacto en la historia musical: el *rock n' roll*.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el poder económico de Estados Unidos se fortaleció por la democratización del consumo y se conformó una sociedad con un claro significado de lo que son el desarrollo y el progreso. Al ser posible la idea de movilidad social, construida por la razón y el esfuerzo, progresar era lo mismo que acumular bienes y tener acceso al mercado. En este periodo existió un verdadero aumento en los niveles de vida y en la acumulación material de los estadounidenses. “América, la tierra de las oportunidades”, se consolidó como un lugar viable en donde alcanzar el *american dream* y en donde se llevaría a cabo el supuesto *melting pot* de los migrantes. Se crearon los suburbios y toda una cultura basada en los zapatos tennis, los *blue jeans*, los centros comerciales, la comida rápida, el cine *hollywoodense*, y por otra parte, centrada en lo privado y en el goce de los avances tecnológicos fordistas. Los norteamericanos se inventaron una cultura



que se concebía como “una cultura ‘popular’, no porque fuera producida desde el pueblo, sino por ser consumida popularmente, apropiada a través del consumo.”<sup>124</sup>

En ese contexto se desarrolla el movimiento revolucionario conocido como *rock n' roll*. Esta forma de hacer música estuvo liderada por jóvenes aburridos de los suburbios que, en el proceso, trastocaron la relación entre lo público y lo privado, y manifestaron su sexualidad reprimida. Los instrumentos utilizados para la creación de esta música buscaban producir sonidos que quebrantaran la tranquilidad de un mundo “ascético y plácido”,<sup>125</sup> para ello, recurrieron a las expresiones sonoras de sectores marginados como la música negra y a la *hillbilly*. Tales características hicieron del *rock n' roll* un fenómeno único que alcanzó popularidad mundial y cuyos significados variaron de sociedad en sociedad. En el Caribe, el *rock* tuvo un impacto especial en cada país, ya que siempre estuvo relacionado con la presencia de Estados Unidos en la región y con la amenaza para sus pobladores. Para los migrantes antillanos en Nueva York, el *rock* tuvo un significado distinto y la reacción de los jóvenes desterritorializados navegó por otros rumbos a través de la *salsa*.

Como se explicó, fue a partir de la década de los cincuenta que Estados Unidos registró los niveles más altos de emigración puertorriqueña en su historia. Se conformó el Barrio en Nueva York con todas sus claves, modos y códigos peculiares. No obstante, esos desplazamientos poblacionales no se dirigieron hacia los sectores dinámicos de la economía, como lo habían hecho los migrantes europeos, sino que se ubicaron en los sectores más marginados. Esta nueva migración llevaba en su piel “distintas concepciones de la

---

<sup>124</sup> Quintero, *op cit* p 138.

<sup>125</sup> *ibid*, p.145.

geografía y el tiempo”<sup>126</sup> y se le dificultó incorporarse a la clase obrera “moderna”. Por eso la rebeldía juvenil caribeña adquirió características totalmente diferentes a la de los rockeros, pues jamás planteó el rompimiento generacional, como lo hicieron los jóvenes del norte. Distintas formas de expresar las concepciones sobre el tiempo y el espacio a través de la música se enfrentaron: los rockeros, huyendo del paraíso aburrido de los suburbios y los salseros, hijos desterrados de su paraíso, crearon sonidos igualmente geniales y desafiantes. Los rockeros se referían a sus suburbios como el “*boring paradise*”, o gritaban “*We gotta get out of this place*”, mientras que los salseros idealizaron su territorialidad pérdida por la emigración y la veían como “el paraíso de dulzura” (Héctor Lavoe). A diferencia del *rock*, la *salsa* no buscó romper con la tradición, sino que quería volver a encontrarla y renovarla. Para los jóvenes rockeros, el progreso no se dirigía linealmente hacia el futuro, sino que podía estar a punto de terminar, pues había un contexto de guerras en las cuales Estados Unidos participaba activamente. Para los jóvenes caribeños de la migración, la imagen presentada del paraíso fordista se estrellaba con la realidad del Barrio.

En cuanto a instrumentos se refiere, los jóvenes salseros prefirieron los cueros de chivos de sus bongós y tumbadoras, los trombones y el piano acústico. Toda esta manifestación tenía como objetivo presentarse en espectáculo, de manera que los músicos “experimentaron con nuevos formatos instrumentales que desafiaban la jerarquización tímbrica de occidente.” La supremacía recaía en la improvisación más que al poder de la partitura de la música occidental; los ejecutantes continuaron con su sentido de identidad latina-caribeña, pero revolucionaron su sonoridad a través de, como dice

---

<sup>126</sup> *ibid.*, p 159.

Quintero: “la práctica de ‘faltarle el respeto’ a la integridad de cada género; al no respetar los bordes, las fronteras entre uno y otro, al transgredir sus ‘esencias definitorias’ con un entrecruce combinatorio indeterminado de porosidades mutuas, donde se hacía difícil determinar qué diablos se estaba tocando.”<sup>127</sup> En esa década surgieron orquestas con pocos músicos (a diferencia de las *big bands*), de jóvenes sin estudios ni experiencia musical. Sus sonidos reprodujeron los ruidos furiosos y ultrajantes de la calle, de lo cotidiano.

En otras sociedades caribeñas las expresiones musicales que venían de Estados Unidos, como el *jazz* y el *rhythm and blues*, más las nuevas tecnologías, promovieron nuevas dinámicas sociales y culturales, y complicaron las voces de la región y de sus diferentes naciones. Por ejemplo, la imparable invasión del *rock ‘n’ roll* ocurrió en Haití a principios de los años sesenta, y se formaron pequeños combos con músicos, en su mayoría sin estudios al respecto, que tocaban el *rock* a la manera haitiana, llamándole *yeye*. Grupos como *Les Copains*, *Les Jets*, *Les Mordues*, *Les As de Petionville* adoptaron y modificaron las circunstancias, contextos e ideologías de esta nueva forma de hacer música extranjera. Debido a que las relaciones con Estados Unidos se deterioraban cada vez más con el tiempo, hacia los años 1963-1964 resurgió un nacionalismo agresivo y antinorteamericano que se reflejó en la manera en que los haitianos se apropiaron del *rock ‘n’ roll*. Éste no pudo competir con el *konpa* como músicaailable, así que se mezcló con él y los haitianos crearon el ritmo del *mini-djaz*: con un formato pequeño de combo, añadieron la conga y la campana. La banda *Shleu-Shleu* (1965) refleja esta modalidad.

---

<sup>127</sup> *ibid.*, p 171

Por otro lado, en Jamaica sus pobladores sintieron rápidamente que en los cincuenta la música estadounidense estaba cambiando y cómo el *rhythm and blues* habían decaído en el gusto de los norteamericanos. El advenimiento del *rock* tuvo otra recepción en esa isla donde la música afronorteamericana, como el *jazz* y el *rhythm and blues*, siempre tuvo un fuerte impacto como lo demostró el desarrollo del *ska*. Clement Dodd, uno de los pioneros de los sistemas de sonido en Jamaica, comenta sobre la apertura, inclusión y flexibilidad de los músicos caribeños para abrazar todo tipo de estilos musicales y la necesidad colectiva del baile:

*American music started to change from rhythm and blues to rock n' roll but jamaicans didn't like rock n' roll much I searched the US but the R and B supply was drying up So I decided to record my own music starting with Roland Alphonso al Federal. I had a couple of sessions, basically tango and calypso and some rhythm and blues inclined sounds. I think the first one was "Shuffling Jug" by Clue J and the Blue Blasters, a kind of calypso After the first three or four sessions the feedback was really good because the people started dancing Basically we found a sound that was popular with the dance crowd in Jamaica and worked from there. The songs were really based on dancing*<sup>128</sup>

En el caso de República Dominicana resulta muy sugestivo analizar la figura de Johnny Ventura y su relación con el *merengue*, el mercado cultural y el *rock n' roll*. Guiado por la genialidad mercantil de su “manager”, William Liriano, Ventura introdujo el *combo show* y toda la política y estrategias del mercado cultural (vendieron el *merengue* como producto y ganaron los barrios y el campo; nuevamente el *merengue* pasó de la élite a las calles).<sup>129</sup> Ventura se identifica con la alegría y la relajación características después de la caída de

<sup>128</sup> Kevis O'Brien Chang, *Reggae Routes. op cit*, p. 21

<sup>129</sup> Ese fenómeno había ocurrido a la inversa a principios del siglo XX. Juan Espinola, Pancho García y Luis Alberto Hernández fueron los primeros en ir al campo y a los barrios a recoger el *merengue* con la intención de modificarlo y llevarlo a los grandes salones, añadiéndole instrumentos “bien vistos” Este proceso culmina con el uso que hace Trujillo de esta forma de hacer música. En los sesenta se crea el *pop merengue* con figuras como Ventura, Valoy, Vargas, Villalona, entre otros.

Trujillo, y las manifiesta a través de sonidos desinhibidos y el interés por expresar la libertad con textos y bailes espontáneos en todos los sentidos. Ventura añade un toque especial: su increíble coreografía y el espectáculo visual. Él mismo explica, en *Los rostros de la salsa*, que tuvo que introducir aspectos del *rock n' roll* norteamericano para salvar al *merengue* de la extinción.<sup>130</sup> También comenta la forma en que se impuso la música estadounidense en el país y cómo tuvieron que introducir algunos de esos ingredientes. Su grupo fue acusado por los tradicionalistas de romper el formato clásico del *merengue*; sin embargo, Ventura dice que la experiencia en la pista de baile durante 1973 y 1974 era que nadie bailaba, sólo el público se prendía y se movía con la música del *disc jockey*. Ventura reconoció la importancia del bombo de la batería, pues lo introdujeron y pusieron a bailar nuevamente al pueblo dominicano: “como no teníamos baterías, en los estudios de grabación cogíamos la caja de la cinta de dos pulgadas y con una toalla en la mano la utilizábamos como el *drum*, hasta que lo incorporamos definitivamente a la orquesta y la reacción fue positivísima: ¡muchacho!, la juventud volvió a bailar *merengue* por arte de magia y desde entonces ningún grupo toca sin el bombo y la batería.”<sup>131</sup> Bajo la influencia del *rock*, el tempo del *merengue* se aceleró y la sección del paseo desapareció; también se introdujeron instrumentos eléctricos.

Aunque el sentimiento anti estadounidense fue muy marcado durante esos años en la sociedad dominicana, fue muy notable la presencia del *rock* y la necesidad de mercadear el *merengue*, práctica musical que, desde hacía muchos años, era considerada como el ritmo nacional dominicano.

---

<sup>130</sup> Padura, *op. cit.*, pp. 59-73

<sup>131</sup> *ibid.*, pp 65-66.

El diálogo entre las prácticas musicales caribeñas y el *rock*, en una época en la que la mayoría de las sociedades del continente experimentaban procesos históricos, económicos y políticos muy importantes, desembocó en los agitados tiempos de la “globalización”, a partir de la década de los setenta.

### 3. SONIDOS DESAFIANTES (1970-1990)

A partir de la década de los setenta, el panorama político y económico caribeño se transforma con las realidades recientes. Hasta ese momento los ritmos estudiados habían sido retomados por los sectores de las clases media y alta o el gobierno, y algunas se habían difundido por el mundo tomando significados inéditos; sin embargo, dentro de las comunidades caribeñas se observa que surgen nuevas prácticas musicales (o las que ya existían se transforman) que reflejan los cambios ocurridos durante esos años.

En este capítulo se busca recalcar la forma en que las prácticas musicales que aparecen afirman la importancia y el significado de la música en la zona, y desafían (o a veces coquetean) con los discursos y los proyectos en boga. Igual que en las prácticas musicales estudiadas hasta el momento, se perciben características y cualidades que se repiten. La música de la nueva generación haitiana, el *zouk*, el *merengue* transnacional, la *bachata* dominicana, el *dancehall* jamaicano y el *soca* trinitario presentan patrones similares. Por ejemplo: fueron juzgadas por sus líricas superficiales, menos comprometidas y de explícitas referencias sexuales. Muchos críticos les reclaman haber traicionado la tradición al incorporar instrumentos eléctricos modernos y al haber “homogeneizado” el sonido. También es notable que en la mayoría de estas prácticas, debido a la incorporación al mercado internacional, se hace énfasis en el individuo más que en la orquesta, disminuyendo el número de integrantes de las bandas.

Sin embargo, se quiere enfatizar las cualidades desafiantes e incluyentes que estas prácticas proyectan: todas inducen al baile, han desmitificado las prácticas tradicionales, hay en ellas mayor participación de la mujer y muchas de ellas, como el *cadance-lypso* y el *dancehall*, se cantan en el idioma hablado por la mayoría.

## I. Transformaciones en el ámbito musical y social haitiano

En la década de los sesenta comienza un declive económico y una mayor represión política en Haití que traen como consecuencia un aumento en las migraciones hacia Estados Unidos, Zaire, Canadá y Francia. Desde el extranjero, miles y miles de haitianos se organizaron y lucharon contra el régimen de los Duvaliers; la música de protesta creada y ejecutada en la diáspora brindó apoyo y sirvió como medio eficaz de expresión social a los desplazados. Por ejemplo, la canción “Konpa ce pam” fungió como vía de comunicación entre las personas en el extranjero:

*Kolonizasyon fe tout moun depandan  
Sa pale franse, angle, panyol.  
Men yon gwo fason pou nou kominike  
Lè misik frape, tout moun vibre*<sup>132</sup>

A lo largo de la década, Papa Doc alteró la Constitución y dejó la presidencia a su hijo Jean-Claude Duvalier. El gobierno de Baby Doc, como se le conocía, muestra una apertura real del mercado y una mayor inyección de dinero y de ayuda extranjera que tiene que ver con los cambios políticos que acontecían mundialmente. El nuevo presidente era fanático del *mini-djaz*: durante sus años de gobierno auspició al Grupo Bossa Combo (la “orquesta del Presidente”).

Haití consolidó un poderoso mercado musical en Francia, las Antillas y la Guyana francesa hasta 1980. Según Averill, la música haitiana de ese

<sup>132</sup> “La colonización vuelve a todo el mundo dependiente,/ los hace hablar francés, inglés y español./ Pero tenemos una forma de comunicarnos:/ cuando la música suena, todos comenzamos a modernos.” [traducción mía]. Michael Largey, “Haiti and French Caribbean”, *Caribbean Currents*, *op. cit.*, p. 135



periodo llenaba el vacío de identidad cultural que existía en Guadalupe y Martinica. El gran apoyo hacia las bandas haitianas estuvo relacionado con algunas circunstancias que facilitaban el intercambio entre las islas; cabe mencionar la importancia del lenguaje *créole* en la música haitiana, elemento que provocó un resistente lazo de unión entre las islas como símbolo de identidad afrocaribeña. La presencia cultural de Haití en la región, en especial la relacionada con la lucha por la reivindicación de la identidad racial y antillana, es de las más notables.

El auge y la gloria que gozó la música haitiana en el mundo *créole* duró hasta finales de los años setenta. Su declive se asocia con los cambios que acontecieron tanto en Haití como en el mundo *créole* antillano de la época. Guadalupe y Martinica, los principales destinatarios de las bandas de Haití, empezaron a competir musicalmente con ese país. Ambas islas gozaban de mejores sitios de producción y mayores recursos financieros que los haitianos; además, formaban parte de la Sociedad Francesa de Derechos de Autor (*SACEM*), tenían mejor promoción, un mercado más amplio y contratos de más dinero.

Con el triunfo de François Mitterrand en Francia resurgió en los Departamentos de Ultramar el nacionalismo étnico, y el interés por buscar dentro de la cultura lo que los hacía únicos en el mundo. Guadalupe y Martinica continuaron adoptando y ejecutando las músicas haitianas, pero poco a poco fueron transformándolas hasta producir un fenómeno social y sonoro que marcó profundamente la década de los ochenta: el *zouk*. De esta forma, Haití perdió su mercado musical. Los haitianos mismos comentan con pesimismo: *Fèzènat-la fè nat, men se li k domi atè* (Proverbio haitiano que

significa: “el que hace el colchón es quien duerme en el piso u otra vez en el suelo después de haber construido el colchón.”)<sup>133</sup>

La contrainvasión del *zouk* en Haití despertó múltiples debates y polémicas. La realidad es que ha gustado y ha encontrado seguidores en la sociedad haitiana; lo que no se puede negar, como expresa Averill, es la inminente influencia del *konpa* en esa nueva forma de hacer música. Las diferencias y similitudes que identifica Averill entre el *konpa* y el *zouk* son:

*Haitian musicians with whom I have talked have identified the following significant diacritical features of the sound zouk: more attention to vocals, that is, the development of an expressive solo style and use of well-harmonized, crisp backup vocals, clearer musical structures and a reduction in the number of competing lines played at once, opening up musical “space” for catchy lead lines; prominence for the synthesizers taking the place of at least one of the two guitars common in konpa, eliminating the konpa tanbou and bell and tam tam parts in favor of Antillean traditional rhythms or for a light, streamlined trap set percussion sound, use of a syncopated kick drum beat from Trinidadian soca, a more expressive “funky” bass line with considerable American influence, the significant presence of female voices; the development of subgenres to produce different moods in the music, and the introduction of other music technologies such as computer sequences and electronic drum machines.<sup>134</sup>*

Después de la caída de los Duvaliers, el 7 de febrero de 1986, los haitianos construyeron una música popular comercial usando aspectos del vudú y del culto *rara*. También buscaron introducir nuevas tecnologías en el sonido; redujeron el tamaño de los grupos y trataron de no hacer énfasis en el conjunto de la banda, sino en el artista principal. Se cree que el declive del *konpa* estuvo relacionado con la identificación que hizo la gente de éste con el régimen dictatorial. En el exilio, músicos y artistas han caracterizado el nuevo periodo de la vida haitiana como de “arrancar de raíz” (*deskoukay*) los

<sup>133</sup> Averill, *Zouk, op cit*, p. 83.

<sup>134</sup> *ibid*, p 86.

estragos de la dictadura. Los haitianos han pretendido forjar un nuevo país y han intentado eliminar todo lo que el régimen anterior plantó o edificó. La música de Farah Juste, Baby Manno Charlemagne, Marco Jeanty y el álbum *Operation deshoukaj*, de Frères Parent, son buenos ejemplos de proyectos acordes con el intento de reconstrucción que vivieron los haitianos dentro y fuera de la isla.

Algunas formas nuevas de hacer música que se han desarrollado y ejecutado en el Haití contemporáneo son: la música de la “nueva generación” (*nouvel jenerasyon*), de intérpretes como Gérald Merceron; el “nuevo *voudou jazz*” de Foula, Sanba Yo, Sakad y Boukman Eksperyans; existen también ritmos “extranjeros” apropiados y transformados por los haitianos como el mencionado *zouk*, el *rap* estadounidense y el *ragga* jamaicano. Hay quienes critican la falta de letras comprometidas y la explícita referencia sexual de estas formas de hacer música; sin embargo, el mensaje, los códigos, los sentimientos y los conocimientos suscitados trascienden el significado del mensaje hablado y escrito: la música sobrepasa esos parámetros y está conformada por una serie de prácticas que conducen a una amplia gama de actividades, reflexiones y acciones humanas. Es singular el caso del músico George “Master Dji” Lys Hérard, cuyo éxito “Sispann” llamaba a la suspensión de la violencia política desatada en la vida cotidiana haitiana, pero, en especial, a la cometida durante las abortadas elecciones de 1987, donde fueron masacrados algunos electores. Master Dji fue encontrado muerto en mayo de 1994, y algunos piensan que su fatal destino estuvo relacionado con la provocación ejercida por sus líricas comprometidas.

## II. *El cadance-lypso de Dominica*

El *cadance-lypso* fue creado por el grupo de Dominica *Exile One* (1973), dirigido por Gordon Henderson.<sup>135</sup> El desarrollo de esta práctica musical se vio truncado por la aparición del *zouk*, a finales de los setenta. Se piensa que el *cadance-lypso* surgió de la fusión entre el *konpa-dirék* haitiano y el *calypso* trinitario; por otra parte, esta forma de hacer música, cadenciosa y agresiva, muestra claramente su conexión con la expresión tradicional llamada *jing-ping*, que se basa en el acordeón y que sirve de acompañamiento en la *quadrille* y la *mazourk*.

El *cadance-lypso* refleja la transición política de la colonia al estado independiente de Dominica. Sus letras hablan de la realidad social y las inquietudes del pueblo dominico de aquella época. La mayoría de los jóvenes que inauguraron ese ritmo provenían de familias de bajos recursos y sus ejecuciones proyectaron el apogeo ideológico del *Poder Negro* y el rastafarismo. Los temas son muy variados, pero una gran cantidad de ellos denuncia problemas sociales y culturales: cuestiones raciales, de clase e identidad. Además, el tema de África como patria perdida es muy recurrente, al igual que en el *reggae* (por ejemplo, “Twavay pou anyen”, “Aki yaka”, “Ole ole”, “Pei a Mwen” y “Africa mwen lé alé”, de Exile One; “Africa I want to go”, de Midnight Groover; “Hello Africa”, de Gramack, y “African Music”, de Billomen).

---

<sup>135</sup> El desarrollo de esta práctica musical ha sido trabajado por Gregory Rabess. Las ideas aquí expuestas se encuentran elaboradas con mayor profundidad en un artículo de Rabees que se encuentra en el libro de Guilbault antes citado: “Cadence: the Dominican Experience”, *op cit*, pp 90-107.

Una característica que brinda a esta música un gran poder como medio de expresión es el uso del *créole/patwa*, ya que éste fue de gran importancia en la descolonización de la isla y en la afirmación de una identidad nacional.

Dominica, al igual que Trinidad y Jamaica, logró convertirse en poder musical caribeño en términos relacionados con la industria de grabación, la creatividad y el número de bandas que produjeron. El *cadance-lypso* gustó mucho a los angloparlantes; músicos como Lord Shorty (de Trinidad) y Arrow Montserrat (de Saint Kitts) grabaron *cadance-lypsos*. Fue popular en la costa Atlántica de Nicaragua (donde hay gran cantidad de jamaicanos) y también llegó a París y a África. Además, el impacto de esta forma de hacer música se reflejó en el desarrollo del *soca* trinitario y también ayudó a fundar el *zouk*.

### III. *Un fenómeno musical conocido como zouk*

Un verdadero fenómeno musical surgió de las entrañas de las Antillas de habla *kwéyòl* con base francesa a finales de la década de los setenta. El *zouk*, como práctica musical, ha provocado un sinnúmero de debates en las islas de Guadalupe, Martinica, Santa Lucía y Dominica.

Todas esas pequeñas islas estuvieron bajo el mando inglés y francés en varias ocasiones. Desde 1650 compartieron experiencias similares; sin embargo, con el Tratado de París (1814) Martinica y Guadalupe se vuelven a convertir ambas en colonias francesas, mientras que Dominica pasó a depender de Inglaterra en 1763 y Santa Lucía en 1814. A partir de la segunda mitad del siglo XX las cuatro islas sufrieron cambios en su estado político y tomaron caminos distintos.

Las colonias francesas fueron declaradas Departamentos de Ultramar en 1946 por la Asamblea Francesa Nacional (los isleños ganaron la ciudadanía francesa). La departamentalización ha producido sentimientos encontrados en los isleños; al principio fue bien recibida, pero poco a poco se ha transformado en una fuerte desilusión. Todavía existe el resentimiento hacia los *métros* (metropolitanos blancos), ya que continuaron en los puestos de trabajo estratégicos y de mayor reputación. A raíz de la departamentalización y los sucesos políticos y económicos que ésta despertó, comenzaron intensos desplazamientos poblacionales del campo a la capital. Como consecuencia del intento de industrialización y de la transformación de una sociedad antes basada en la agricultura, se agudizó la dependencia hacia la industria del turismo, la importación de productos extranjeros y la realidad de la inflación.

Otra crítica a la departamentalización que realizaron los isleños estaba relacionada con la migración hacia Francia, provocada por la impactante cifra de desempleo de entonces (40%).<sup>136</sup> Sin embargo, no todo era apatía, crítica y rechazo hacia el gobierno francés, pues los isleños gozaban de salarios superiores, comparados con los de la mayoría de las sociedades caribeñas. Ahora bien, tanto los martiniquenses como los guadalupeños han vivido un fuerte trauma respecto a la cuestión de la identidad cultural; de tal manera, han emprendido una larga búsqueda de las raíces que los convertirían en sociedades únicas y diferentes. De ahí que el *zouk*, por ser música practicada por los negros y cantada en su propia lengua, afirma la identidad antillana *afro-créole* y brinda la oportunidad de redefinir la cuestión nacional.

La realidad de Dominica y Santa Lucía es diferente, ya que ganaron su independencia a finales de la década de los setenta del siglo XX.<sup>137</sup> Al tener mayores problemas económicos y sociales (alarmante desempleo, alcoholismo, adicción, violencia, crimen y delincuencia), la identidad cultural pasó a otro plano y no jugó el mismo papel e importancia que en Guadalupe y Martinica. Santa Lucía y Dominica, como naciones independientes, tienen su propio himno, bandera y pertenecen a las Naciones Unidas; de modo que el significado del *zouk* adquirió otros matices. Además, muchos lo ven como expresión extranjera ya que, por la falta de recursos, no se produce en las islas. No obstante, en Santa Lucía y Dominica celebran lo “criollo” (*créole*) del *zouk* y su rol como agente que refuerza los lazos entre las islas de habla *créole*.

El *zouk* surgió de la mezcla de diferentes formas, géneros y estilos musicales donde participan el Caribe, África, Europa y Estados Unidos. Se

<sup>136</sup> Este fenómeno migratorio ha sido descrito por los nacionalistas como “genocidio por sustitución”.

<sup>137</sup> Santa Lucía en 1979 y Dominica en 1978.

pueden identificar las influencias que accionan y transforman esta forma de hacer música, sin embargo, es caótico intentar esclarecer con exactitud sus orígenes. La impresionante flexibilidad del *zouk* y el impacto global que ha tenido obliga a realizar un trazo cuidadoso del fenómeno para entender las múltiples controversias que ha despertado y su importancia, tanto a nivel local como regional y mundial.

No es por casualidad que el *zouk* aparece en la década de los setenta. En esos años, Guadalupe y Martinica sufrían algunas transformaciones políticas que influyeron en la producción cultural: surgieron varios partidos separatistas y diferentes uniones sociales. La palabra *cultura* apareció en todos los ámbitos. Como hecho natural, la música fue arena de la confrontación política; en Guadalupe y Martinica regresaron los agitados sonidos de los tambores *gwo ka* como símbolo de identidad nacional.

En 1981, François Mitterrand fue elegido como presidente de Francia. Este hombre impulsó un gobierno de corte socialista y propuso un programa de descentralización del poder que otorgaba mayor reconocimiento a los derechos locales, mayor libertad a las municipalidades, departamentos y regiones de Francia, y creaba una ley que dividía las varias responsabilidades administrativas. De esta forma Guadalupe y Martinica ganaron mayor autonomía. Aimé Césaire, líder del *Parti Progressiste Martiniquais*, olvidó la cuestión política de la independencia y se concentró en alcanzar mayores cambios dentro del *status*, haciendo todo lo posible por generar gran cantidad de reformas.

Además, Europa experimentaba un resurgimiento de la conciencia racial: atletas negros compitieron en eventos mundiales representando a Francia (tres mujeres negras ganaron medallas en karate y varios modelos se



hicieron de fama en Europa), y surgieron nuevos movimientos antirracistas como el *SOS Racisme*. Entre los cambios que afectaron positivamente el desarrollo de la música en las Antillas se encuentra el mecanismo de permisos de licencias privadas que brindaba el gobierno para operar la radio libre. De esta forma empezó una nueva era en la industria de grabación local.

El *zouk* es una música que muestra fuertemente la “transfertilización intracaribeña” y es excepcional la cantidad de tradiciones y estilos musicales que incorpora. La mayoría de los autores está de acuerdo en que el *zouk* pudo haber evolucionado del *konpa dirék* haitiano, del *biguine* de Guadalupe<sup>138</sup> y del *cadance-lypso* de Dominica. Aunque es evidente que las relaciones entre estas formas musicales trascienden el nivel sonoro, Guilbault enumera en su libro las distintas influencias de la música local en el *zouk* y recalca las influencias tanto de África (*soukus*) como de Estados Unidos dentro de este

---

<sup>138</sup> El *biguine* es la música popular de las antillas francesas; su popularidad disminuyó después de la década de los setenta, pero quedó su influencia rítmica en el *zouk*. Édouard Benoit, al referirse al origen del *biguine*, recalca lo oscuro del tema, pues existen diversas hipótesis. Jacqueline Rosemain indica que la palabra *biguine* fue utilizada por primera vez por De Laroncière en su libro *Victor Hugues le conventionnel*. Añade que proviene del vocablo “béguin”, pronunciado por los ingleses como “biguine”, análogo al verbo “to begin”; se asume que el verbo fue adoptado por los esclavos. Guilbault, a su vez, explica que el *beguine* es descendiente de la *quadrille*, un baile español. Maurice Jallier y Yollen Lossen argumentan que el *biguine* es un baile del Congo que llegó a las Antillas por los españoles y que derivó de la *polka*, la *quadrille* y el *biguine*. Algunos músicos de Guadalupe todavía piensan que el *biguine* es originario de Nueva Orleans. Hay demasiadas hipótesis, lo cual dificulta aterrizar a una conclusión definitiva. Lo cierto es que el *biguine* parece haber surgido de la fusión de influencias musicales europeas y africanas. En Guilbault, *Zouk, op cit*, p. 242.

Édouard Benoit habla de la música popular de Guadalupe en su artículo “Biguine: Popular Music of Guadeloupe 1940-1960” y establece que hacia los años cuarenta la música de *bals* (de baile) era la música popular, y se tocaba imitando las *big bands* norteamericanas. Sin embargo, tanto el *biguine* como el *vals cróele* y la *mazurca* se ejecutaban de oído. El *biguine* se aprendía oralmente, pues los compositores no la escribían. Este estilo musical no era aceptado por la clase alta debido a que contenía rezagos de herencia africana. Sin embargo, en los bailes siempre se tocaba este tipo de música, aunque fuera una pieza, al final. Existen dos tipos de *biguine*: el *clásico* y el *vidé* (para carnaval). Varias tradiciones musicales se encuentran y se transforman en el *biguine*: música francesa, música y arreglos de las orquestas haitianas (*minidjaz*), música cubana y música africana (*tumbelé* y *soukus*).

Entre las transformaciones que experimenta esta forma de hacer música se deben nombrar las siguientes: copian la orquestación de las bandas cubanas y haitianas; introducen nuevos instrumentos como la tumba cubana, la campana, los timbales (en el *biguine vidé*) y los bongós; retoman influencias del *guaguancó* cubano; añaden el piano, que reproduce el patrón de la guitarra; ocurre un cambio en el estilo de improvisación por medio del *jazz* americano; por medio del *calypso* introducen el *high hal* y por el *cadance rampa* y el *konpa dirék* hubo un cambio en la relación de la guitarra y el saxofón, que ahora ejecutan duetos. Todos estas transformaciones contribuyen a que esta música se haya convertido en menos sincopada.

quehacer cultural; por ejemplo, el *zouk* integra el estilo *funky* del bajo eléctrico y el uso de los timbres del *rock*. La forma en que dos entrevistados perciben la hibridez musical del *zouk* es así:

*[...] is a rich cultural mix of musics that always starts with a base of Antillean percussion, such as the beguine, often played on a ti-bois [sic], a long shoot of bamboo hit with sticks. Fold in some chiming guitar sounds and the effortless flow of soukus from Zaire, add a generous helping of call and response vocal stylings courtesy of Nigerian juju music and mix with sunny calypso horn charts and a hard, jive bass. Bake the whole thing for a week. [Jones, 1988.]*

*They incorporated the midtempo gwo ka beat (from Guadeloupe's version of West African ritual drumming and chanting) and a rhythm, the St. Jean, from Guadeloupe's carnival music. Kassav also soaked up music from Trinidad soca, West African highlife and soukus, Cuban and Puerto Rican salsa, Haitian cadence and compas direct and North American funk and disco. [Pareles, 1988.]<sup>139</sup>*

Ambos comentarios comprueban que el *zouk* es una mezcla de diferentes influencias musicales. Esta gran experiencia rítmica es simple; sin embargo, sugiere cierto movimiento corporal, un ambiente especial y un enérgico estímulo. El *zouk* va acompañado de varios movimientos corporales; la acción del *kòle séré* surge y se centra al nivel de las caderas, y es de gran contenido emotivo, asociado con el “dejarse ir”. El baile del *zouk* es más sencillo que el *konpa*, la *salsa* o el *merengue*. Como todo baile, las variaciones dependen del lugar donde se practiquen; por ejemplo, en Dominica el baile es abierto como en el *calypso* (por su influencia inglesa), mientras que en Martinica se lleva a cabo en pareja. La coreografía del *zouk* es accesible a todos los antillanos, ya que se basa en movimientos corporales parecidos a los

---

<sup>139</sup> Guilbault, *op cit* p. 145.

del *merengue*, del *biguine* y de otros bailes tradicionales como el *manpa* de Santa Lucía y el *jing ping* de Dominica.<sup>140</sup>

Como en muchas de las prácticas musicales caribeñas, el éxito de las canciones de *zouk* no depende tanto del texto, ya que las líricas hablan de temas genéricos. Sin embargo, por el claro interés de los ejecutantes en alcanzar un público amplio, están obligados a abordar temas accesibles a la gran mayoría de los receptores. Las canciones de amor figuran en primer lugar en la lista de temas. Muchos intelectuales han calificado este hecho como una falta de seriedad y de compromiso social, pues las líricas son repetitivas, y el coro es fácil, corto y pegajoso. Los ejecutantes, a su vez, argumentan que las letras cortas producen un efecto de mayor intensidad en el público, son más fáciles de aprender y provocan mayor participación.

Una de las innovaciones y fuerza del *zouk* como fenómeno musical radica en que forma parte de una propuesta basada en la tradición *créole*. El *créole*, como lenguaje utilizado para cantar el *zouk*, promueve fuertes lazos emotivos con el escucha, sobre todo, busca reivindicar la identidad *afrocréole* y generar mayor respetabilidad hacia la lengua hablada por la mayoría de los pobladores. Sin embargo, los artistas de *zouk* eliminaron ciertos sonidos y buscaron un *créole* más suave que pudiese ser asimilado por el oído francés.

Entre los instrumentos utilizados hay tanto locales como de otros países y tradiciones. Se emplean el *maniba* de Martinica y el *boom boom* de Dominica. En un principio los músicos de *zouk* utilizaban los tambores tradicionales llamados *gwo ka*, pero, en el intento por hacer una música más accesible, menos compleja y más internacional, abandonaron esa percusión (elemento distintivo de la música tradicional antillana, no aprobado por los

<sup>140</sup> Isabelle Leymarie en *Músicas del Caribe* indica que el *jing ping* es un tipo de orquesta tradicional de Dominica con tambor, acordeón, flauta o trompa de bambú *op cit* p. 151.

Europeos) y comenzaron a hacer uso de los reproductores de sonidos. Como reacción a las críticas que se escucharon por estas transformaciones, los músicos de *zouk* aclararon que el *gwo ka* no desaparecía del todo, pues continuaba presente el ritmo que producía. Posteriormente, fueron introducidos instrumentos electrónicos como los sintetizadores (que han modificado el papel de la guitarra), la caja rítmica y el *sampler*.

Múltiples contradicciones y paradojas están presentes en esta práctica musical. Al estar íntimamente relacionada con la economía del mercado y al ser una música en constante transformación que absorbe y adapta todo tipo de influencias, presenta un gran problema de legitimidad y sentido de pertenencia. Esto remite a la problemática de la música que coquetea con la industria cultural.

Las músicas “mundiales” (a las que el *zouk* pertenece) están obligadas a tratar temas, sonidos y contenidos que gusten a un amplio público, a la vez que buscan resaltar los elementos distintivos de las culturas que representan. Para ganarse el público mundial tienen que complacer al sonido internacional y presentar ritmos y bailes accesibles. Jocelyn Guilbault plantea que las músicas mundiales suelen utilizar de forma específica la dependencia hacia los mercados internacionales a través de un mecanismo continuo de creación y adaptación, donde es muy importante la originalidad y la curiosidad.

Para hablar del *zouk* es imprescindible hacer referencia a una figura clave: Pierre Décimus (de Guadalupe.) A mediados de los setenta, Décimus notó que el *biguine* y la *mazurca* habían decaído en el gusto como músicas populares de Guadalupe; a la vez, se encontraba asombrado por la prominencia de la música extranjera en la isla: era cada vez mayor la presencia del *konpa dirék* haitiano y, desde 1974, del *cadence-lypso* de

Dominica. Décimus percibió el problema de identidad que vivía su nación y se dio cuenta de que el sonido antillano no correspondía a las normas internacionales. De esta forma, sugirió hacer mayor énfasis en las diferencias culturales para crear una música más “sofisticada” que pudiese competir en el mercado internacional. En 1979, junto con su hermano el bajista Georges Décimus, y el guitarrista, vocalista y músico de estudio Jacob Desvarieux, decidió forjar un nuevo estilo musical: el *zouk* (*Zouk* es una palabra créole de Martinica que sirve como expresión común para “fiesta”; “*zouké*” —*to zouk*— es el infinitivo para “dancing y partying”). Estos creadores llamaron a su nuevo grupo *Kassav* (porque “es una mezcla cuidadosa de influencias musicales”) y fueron ellos quienes marcaron el comienzo de una etapa muy importante en la música antillana.<sup>141</sup>

La canción que los lanza al estrellato es “Zouk-la sé sèl médikaman nou ni” (traducido como “El *zouk* es la única medicina que tenemos”), que invadió, en 1984, los mercados de Europa, las Antillas y África y que se convirtió en mucho más que un éxito comercial. El título y la lírica de la canción fueron motivos de múltiples debates en Guadalupe y Martinica. Los intelectuales nacionalistas se sintieron agraviados porque percibieron que la canción sólo proponía al baile como solución a los problemas sociales existentes. Sin embargo, otros isleños tomaron el significado de la canción de forma distinta; notaron que ésta era una invitación a entender la música como algo terapéutico, que brindaba alivio y relajación mental.

Lo que el público no se esperaba era que el proyecto cultural de *Kassav* fuese de objetivos claros y metas específicas. Pierre Décimus siempre tuvo

---

<sup>141</sup> Otros buenos grupos de *zouk* son: La Compaigne Créole (se dice que es *zouk* para blancos) y Malavoi, de Martinica, con rasgos propios: tocan música bailable caribeña y latinoamericana. Otras bandas prominentes son: Gazoline, Batako, Ultramarine, Sakiyo, Expérience 7 y Zouk Machine

muy presente que quería desarrollar una música que también fuese entendida y apreciada por oídos “no caribeños”. El fundador del *zouk* comenta su propuesta musical: “*The ideology of zouk is a current translation, with the available means, of the Caribbean musical sensibility, wich enters into contact with all cultures.*”<sup>142</sup>

Se acusó a *Kassav* haber hecho un negocio; que se aprovechó de las tradiciones para lucrar y entrar en el mercado mundial. *Kassav* siempre argumentó que podía hacer las cosas sin ayuda de Francia; sin embargo, fueron los franceses sus principales consumidores, pues el grupo se hizo de fama en la metrópoli, donde fueron muchos de sus conciertos, utilizando los recursos de grabación franceses, así como la tecnología y las técnicas de mercadeo.

Pese a ello, son varios los reconocimientos y las cualidades del *zouk* como práctica que demuestra que existen otras formas de negociar con los poderes dominantes, como el mercado, para redefinir las identidades en el mundo globalizado. *Kassav* alcanzó a cumplir las siguientes metas: el intento de unificación cultural de las islas, la creación de un nuevo sonido, el éxito comercial, haber logrado que las Antillas ganasen mayor reconocimiento mundial, y que los antillanos tuviesen mayor orgullo, personal y nacional. *Kassav* demostró que los cambios culturales pueden producir transformaciones económicas favorables, pues promovió auténticos productos antillanos y cambió la forma de pensar sobre la música de esas islas. Guilbault explica que, gracias al *zouk*, la música ha entrado de forma favorable en el ámbito de la economía, porque existe un nuevo y amplio mercado en el cual hay un sinnúmero de personas trabajando y beneficiándose. También, el

---

<sup>142</sup> *ibidem*

fenómeno trajo consecuencias sociopolíticas, ya que han acontecido cambios en la legislación francesa que tienen que ver con las transacciones relacionadas con el negocio musical. Así, se han creado escuelas de música y se fundó la primera Asociación de Letristas de Guadalupe (1989).

Por otra parte, el *zouk*, al conectarse con otros ritmos antillanos y personas de todo el mundo, fue continuamente reinterpretado de acuerdo con los códigos propios de cada cultura. Pero el proceso no es unidireccional, también el *zouk* ha brindado nuevos significados a los elementos de la música tradicional de Guadalupe, Martinica, Santa Lucía y Dominica. Estos elementos culturales, al mezclarse, han ayudado a la creación de otros sonidos, utilizados en nuevos contextos y en la creación de distintos valores. El grupo *Kassav* ha producido un estilo internacional, a la vez que ha creado una música incuestionablemente antillana; entona la diferencia al mismo tiempo que reconoce las variadas influencias mundiales:

*The unavoidable compromise between originality and anonymous international standards of which zouk is a product has led to a serious debate among many French Antillean nationalists. Based on the assumption that music is closely linked with identity, the question for them is to know in which ways zouk, being music made up of a remarkable number of borrowings is still musically connected to local musical traditions.*<sup>143</sup>

En las mismas islas las reacciones en relación con el *zouk* son también contradictorias. Algunos temen, y con razón, que este patrimonio cultural sea manipulado y utilizado para beneficiar y cubrir intereses extraños a los de los isleños, y lo ven como signo de homogeneización gradual de las prácticas locales y como erosión de lo que los hace únicos en el mundo; razonan que el comercialismo no permite que los artistas contribuyan a la resistencia

---

<sup>143</sup> Guilbault, *op cit* p 151.

social.<sup>144</sup> Del mismo modo, se teme que los escuchas de *zouk* terminen confundiendo la realidad con el carnaval, y que lo que se suponía era sólo una experiencia catártica anual, se convierta en escapismo pasivo al momento de afrontar los problemas sociales cotidianos.<sup>145</sup> Sin embargo, otros opinan que el *zouk* ha sacado a la población de la inercia, que provoca productividad en el trabajo y que forma parte del orgullo nacional por haber alcanzado el éxito mundial y haber entrado al mercado internacional. El *zouk* promueve el deseo de cada nación a ser reconocida, así como de participar en el funcionamiento de las economías mundiales, asumiendo que, inevitablemente, las tradiciones locales y sus procesos creativos van a ser reformulados.

Del Caribe hacia el mundo, el *zouk* es un verdadero ejemplo de cómo las identidades y las producciones culturales son redefinidas y reapropiadas por diferentes sectores en un mundo globalizado. Sin duda alguna, el *zouk* se integra a la globalidad reafirmando valores y tradiciones locales.

---

<sup>144</sup> En cuanto a la crítica de las letras y su supuesta superficialidad, los defensores del *zouk* se preguntan: *Why should commercial succes and musical value be mutually exclusive? Why assume that a so called commercial musis neccesarily adopts a questionable ideology?* No se puede concluir que, por no hablar explícitamente sobre política y compromiso social, no sean piezas de protesta.

<sup>145</sup> *ibid.*, p 138



#### IV. *El éxito del merengue transnacional*

Durante la década de los sesenta el *merengue* compitió contra el rock, la salsa y la balada en el ámbito regional y mundial. Gracias a las transformaciones a que fue sometido, a su flexibilidad, a la apertura de nuevas influencias musicales y a su movimiento dentro del mercado, el *merengue* logró transnacionalizarse exitosamente.

La música del Barrio neoyorquino de la década de los setenta estuvo dominada sonoramente por la *salsa*. Sin embargo, a finales de esa misma década, apareció la fuerza arrolladora del *merengue* en todo el ámbito musical “latino”. Algunos autores opinan que el *merengue* “transnacional” —ése que se fue transformando a partir de los sesenta, absorbiendo diferentes influencias y convirtiéndose en una forma musical “más moderna”— es parte del fenómeno musical conocido como *salsa*. Sin embargo, aunque ambos ritmos comparten muchos puntos de contacto y raíces caribeñas comunes, lo que las podría convertir en parte de un sólo movimiento se relaciona con el auge que tuvieron, lo que significaron para un público no caribeño y la forma en que respondieron al mercado.

La historia del *merengue* de los setenta está fuertemente influenciada por la vida de los migrantes en Estados Unidos. Hacia 1978 se estimaba una población superior a los 400,000 dominicanos en Nueva York. Esta comunidad, que también participó del movimiento *salsoso*, comenzó a difundir con mayor fuerza el *merengue*. Aunque ha existido lo que algunos autores han llamado una “lucha sonora” entre el *merengue* y la *salsa*, ambos se han influenciado mutuamente y sus ejecutantes las han practicado juntos.

Estas formas de hacer música comparten características hispano-caribeñas, ritmos africanos, secciones de improvisación, y tanto una como la otra son bailables, de líricas picantes y satíricas.

En un principio, la *salsa* ganó ventaja comercial e indudablemente se apoderó de la músicaailable caribeña por su auténtico sonido urbano y moderno, con el cual los dominicanos en la diáspora podían fácilmente identificarse. Esto tuvo que ver con las vivencias de los dominicanos en aquella época: primero, por la experiencia migratoria, y segundo, por lo que el *merengue* representaba, porque éste, de alguna forma, proyectaba el uso y control que el dictador Trujillo le había impuesto. Según Pacini, hubo un conflicto real entre la *salsa* y el *merengue* relacionado con la competencia entre puertorriqueños y dominicanos. La autora fundamenta su argumento estableciendo que ambas islas tienen historias y culturas similares, pero que han mantenido una relación distinta con Estados Unidos, en particular diferencias marcadas en cuanto a estabilidad económica se refiere. De hecho, como música transnacional, el *merengue* ha reemplazado a la *salsa* no sólo en la República Dominicana y en Nueva York, sino en Puerto Rico, y los dominicanos han comentado que el éxito del *merengue* es una dulce revancha. El argumento de Willie Rodríguez es que: “ellos [los merengueros] son guerrilleros de la música, que van a Puerto Rico y le meten bomba a los sitios que tocan.”<sup>146</sup> Lo cierto es que, a finales de los setenta, el *merengue* se adueñó de las pistas de baile y del mercado musical caribeño, y que tal situación estuvo relacionada tanto con lo que ocurría en la República Dominicana como

---

<sup>146</sup> Citado en Pacini, *Bachata, op. cit.*, p. 109.

a las transformaciones vividas por los que ejecutaban y bailaban el *merengue*.<sup>147</sup>

Hacia 1976 muchas orquestas *salsosas* incluyeron *merengues* en sus repertorios (de más está decir que esta tradición de mutua influencia ha sido muy recurrente desde los comienzos): por ejemplo, Johnny Pacheco grabó “Tres de café y dos de azúcar” y “Los diablitos”; e Ismael Miranda, en 1973, el *merengue* “Ahora que estoy sabroso”. Pero quien arrasó con República Dominicana, el Caribe y Nueva York fue Wilfrido Vargas. En contraste con las letras “sin conciencia y superficiales” que le adjudican a Vargas, éste compuso canciones como “Enrique Blanco” y “Desiderio Arias”, las cuales narran historias de personajes de la tradición dominicana. También hay versiones *salsosas* de *merengues* como “La mala maña”, cantada por Roberto Roena; “Perico sin Pico”, por Papo Lucca; “Madame Chuchú”, por Olivencia; “Juanita Morel”, por Oscar D’ León, y “Me llevaron la cartera” por Pacheco. Estos hechos demuestran que ambas formas musicales se han influenciado mutuamente, ya que entre sus características principales se encuentran la incorporación indiscriminada de estilos musicales y la energía necesaria para poner a bailar a cualquiera.

---

<sup>147</sup> En los setenta, la Compañía de la Fania se muda a la República Dominicana y surgen Bienvenido Rodríguez y su Karen Records #1, y Kubaney quienes impulsaron el *merengue*. Aunque la mayoría de los dominicanos no podían comprar los álbumes, los escuchaban en las guaguas, en la radio y en los colmados

## V. Con toda la amargura: la bachata dominicana

A diferencia de lo que ocurrió en Cuba y Puerto Rico, que lograron incorporar la música campesina dentro de la ideología nacional, en la República Dominicana surgió un fenómeno musical que muestra, al igual que el *merengue*, las complejas tensiones raciales y de clase que permean esa sociedad. La *bachata* fue inventada por un sector que padecía crudamente la experiencia moderna urbana en los barrios de la capital.<sup>148</sup> A esta música rural, “de gente pobre y marginada”, se le conocía, a principios de los sesenta, como de guitarra o bolero, y normalmente sus líricas amargas eran acompañadas por la guitarra, el bongó y las maracas. (Manuel Calderón y Leonardo Paniagua son dos de los máximos representantes de la música de guitarra de esta época.)<sup>149</sup>

Fue a partir de los setenta que la *bachata* propiamente dicha reinó en las chabolas de Villa Miseria de la capital y se conformó como la música escuchada por la mayoría de la población en las barras, colmados y billares, distribuida por toda la república de manera “informal”.<sup>150</sup> La *bachata* fue

<sup>148</sup> De los barrios marginales viejos de Santo Domingo se hallan Los Guandules y Gualey; entre los nuevos se encuentran Guaricano y Los Alcarrizos.

<sup>149</sup> Los primeros en grabar música de guitarra fueron: José Manuel Claderón (1962), Rafael Encarnación (1963), Luis Segura (1964). También se encuentran: Ramón Cordero, Oscar Olmo, Fabio Sanabia (El policía), Bernardo Ortiz y Cuco Valoy. Otros representantes de la *bachata* son: Marino Pérez, Aridia Ventura, Bolívar Peralta, Lilo Acosta, Leonardo Paniagua y Blas Durán.

<sup>150</sup> La *bachata* emerge y pertenece a la tradición de música de guitarra. Se familiariza con el *son*, la *guaracha*, las *rancheras*, los *corridos*, la *música jíbara*, el *vals campesino*, el *pasillo* y el *bolero*. El término *bachata* solía relacionarse con eventos recreacionales informales que denotaban diversión. En la República Dominicana estas actividades incluían música, comida y bebida. Las *bachatas* también estuvieron vinculadas a asociaciones de clase, fiestas de gente pobre que vivían en la ruralia. A principios de los sesenta la música grabada por músicos de origen rural era conocida como *bolero campesino* o *música popular*. Existen desacuerdos en la determinación de cuándo el término empezó a denominar una forma de música particular. El término *bachata* lo utilizaban las gentes de la clase media y alta para referirse a los sonidos que se escuchaban en los barrios marginales de la ciudad que crecieron rápidamente a partir de la década de los sesenta. El término denotaba baja calidad y tenía un valor cultural negativo que implicaba atraso y vulgaridad.

ignorada por las grandes compañías y se le negó el acceso a la televisión y la radio a pesar de haber tenido una amplia aceptación en la ruralía y en los sectores marginados de la ciudad. A muchos músicos les ha impactado la aceptación en los sectores bajos que ha tenido la *bachata*, pues la consideran vulgar y sencilla, sin arreglos formales, cuyos ejecutantes no emplean instrumentos de “prestigio” (está basada en la instrumentación de la guitarra) y de gran “simplicidad” tecnológica. Sin embargo, la *bachata* es un fenómeno de gran riqueza y aporte cultural, genuino por su lenguaje callejero, por su asociación a la cultura del barrio, y porque, sin haber tenido el soporte económico o social, canciones como “Hay que seguir protestando” (de Ramón Torres) y “Concón” (de los Macopejes), reflejan la realidad cotidiana vivida por la mayoría dominicana. A pesar de haber sido catalogada como música superficial, existen canciones como “Ojo pela’o” de Blas Durán y “Llegó la paz” firmada por El Solitario que muestran la oposición hacia el régimen de Joaquín Balaguer.

La *bachata* utiliza el doble sentido y la ironía para reseñar las amargas realidades de los dominicanos pobres. Los temas reflejan la degeneración social progresiva; también expresan el rompimiento de la estructura tradicional de la familia, los valores imperantes como el dinero y el poder, las peleas, el alcohol, la gratificación sexual, la negación de encontrar estabilidad en la pareja; en fin, consignan la realidad de campesinos y migrantes urbanos que experimentaron la modernización rápida y la vida paupérrima del barrio urbano. Deborah Pacini identifica en la *bachata*: una clara proyección como medio de resistencia; una forma que comunica los actos de sobrevivencia

---

Sin embargo, el significado va cambiando y logra entrar en las principales corrientes del mercado musical. Entre los términos que se utilizaban para denominar despectivamente a esta forma de hacer música se encuentran: *música de guardia* y *música cachivache*.

dentro de la psicología de barrio, por ser un canto al amor, al dolor y al humor; su vitalidad como medio de afirmación del ser, y como enfrentamiento a los valores de una sociedad que continuamente excluye a los pobres, y la suma expresiva de un sector en transición que busca coherencia cultural.<sup>151</sup>

La *bachata*, además de haber sufrido el prejuicio de las clases medias y altas dominicanas, también padeció discriminación por parte de los músicos progresistas. Esos artistas, que en los setenta se identificaban con las causas sociales, no hicieron caso a ese fenómeno; sin embargo, la *bachata*, al contrario del *merengue*, no representaba continuidad con la tradición, sino ruptura. A pesar de que el instrumento principal es la guitarra y se le asocia al *bolero*, contiene rasgos africanos; por ejemplo, el *groove*, el estilo vocal y el hecho de que la mayoría de la gente que la practica es negra.

Durante los años ochenta, apareció en el panorama la *bachata modernizada* o *tecno-bachata*, de un *tempo* más rápido y que incorpora nuevos instrumentos como el bajo, la guitarra eléctrica y los sintetizadores. La clase media empezó a aceptarla, pero este cambio estuvo relacionado con las “elevaciones musicales” que realizaron músicos integrantes del movimiento de la *nueva canción* como Sonia Silvestre, Luis Dias, Víctor Víctor y, por supuesto, el gran merengero Juan Luis Guerra (todos ellos reconocieron el valor e importancia de esta práctica musical).<sup>152</sup> La *bachata* era concebida por la clase alta como una deformación musical, sin embargo, es notable el efecto legitimador que estos músicos confirieron a ese ritmo. Además, una gran cantidad de merengeros comenzó a incluir números de *bachatas* en sus repertorios, y viceversa. Otro cambio que sufrió la *bachata* de los ochenta fue

<sup>151</sup> Pacini, *Bachata, op cit*, p. 125

<sup>152</sup> Bachateros populares de los ochenta son: Julio Ángel, Tony Santos, Blas Durán y Raulín Rodríguez, entre otros

que, de haber sido música romántica, pasó a ser bailable (con un estilo de baile muy particular).<sup>153</sup> En fin, la *bachata* sigue transformándose y adecuándose a los nuevos tiempos, a la vez que responde a las necesidades reales de un público que en colmados, bares y kioscos aclama y baila esta cálida, amarga y especial práctica musical.

---

<sup>153</sup> Es importante establecer el papel de algunos personajes que buscaron introducir la *bachata* al mercado. El primero en sacar “records” de música de guitarra en la radio fue Charlie Charlie, que trabajaba para La Voz Dominicana. Es también reconocido el trabajo del empresario Ramón Pichardo, pero quien adentra la *bachata* al negocio de la industria musical es Rhadames Aracena: fundador de Radio Guarachita. La historia de Aracena es muy interesante y refleja varios aspectos importantes sobre la evolución de la industria musical dominicana. Deborah Pacini relata la vida y acciones de Aracena. En la sección titulada “Empresas Guarachita: Negotiating Tradition and Modernity” (pp 87- 02) se palpa la genialidad de la *bachata* y de Aracena al estar situado en los límites entre lo tradicional (rural) y lo moderno (urbano). La autora explica que por la accesibilidad de radio Guarachita a la población rural de la ciudad, por sus anuncios y servicios públicos, por sus programas de saludos, por el trato personal y cálido, por las estrategias de divulgación (al utilizar imagería tanto rural como moderna), Aracena logró mantener la comunicación entre las dos poblaciones, en ambas direcciones, y ayudó a la población rural a integrarse en la economía moderna del mercado, y a incorporarse a otras nociones del tiempo que conllevaba vivir en la ciudad y sus ritmos de vida. Colaboró con los bachateros, ya que, en un principio, era el único que los grababa y, aunque se dice que no pagaba bien y los explotaba, su labor fue muy importante y los músicos lo reconocen. Este hombre grabó, por muchos años, a un sinnúmero de bachateros.

## ***VI. La sociedad jamaicana y el dancehall a partir de los setenta***

A finales de los setenta y principios de los ochenta acontece una serie de cambios en Jamaica relacionados con las políticas económicas, locales y mundiales, que afectan la producción cultural de la isla: ocurre una devaluación del dólar jamaicano, el gobierno decide romper con el Fondo Monetario Internacional, el PNP pierde el poder, y la violencia política continúa (se registran setecientas muertes vinculadas con la política, entre ellas la de un candidato).

El nuevo primer ministro, Edward Seaga, mantuvo una relación estrecha con el presidente de Estados Unidos Ronald Reagan y su “Reagonomics.” Sin embargo, la economía de Jamaica crece muy poco, y se registra una reducción considerable en la producción de bauxita y en el sector de la agricultura; además, el desempleo permaneció en niveles muy altos (alrededor de un 25%). Seaga concretó algunas propuestas para atraer inversiones extranjeras en el sector privado, consiguió préstamos y abrió los mercados de importación. De esta forma, el gobierno jamaicano entró en la política económica de libre comercio, respaldó el anticomunismo estadounidense y estuvo de acuerdo con el nuevo valor estratégico de la zona para el gran vecino del norte. Así mismo, apoyó el Plan Marshall de ayuda para América Central y el Caribe, y promovió el desarrollo de la Iniciativa de la Cuenca del Caribe, que se pronunciaba en contra del comunismo. (No hay que olvidar el Golpe de Estado contra Maurice Bishop y su New Jewel Movement en Grenada, las guerrillas centroamericanas, en especial, el triunfo del sandinismo en Nicaragua, ni la presencia socialista de Cuba).



Las prácticas musicales de la época también sufren transformaciones. Anita Waters establece que, hacia principios de los ochenta, hubo una disminución en el uso de los símbolos *rastas* en las propagandas políticas. Haile Selasie había muerto, se había perdido la esperanza en la repatriación a África y había aumentado el número de sectas evangelistas en toda Jamaica. Fue cuando el PNP comenzó a utilizar a los poetas *dub* en sus campañas políticas, mientras que el JLP utilizó los coros “revivalistas.”

La música *dub* tiene una larga historia; aparecieron en el ambiente musical de los setenta artistas como U Roy, King Tubby, Pablo Moses y Lee Perry. También surgió el *pop reggae* (entre ricos y jóvenes de clase media) de Ernie Smith, Pluto Shervington, Zap Pow, Fab Five, Third World (grupos populares en el *uptown*, el sector de clase media-alta).

El año de 1972 marcó una fecha muy importante para la música y la política de Jamaica. El PNP alcanzó el poder utilizando sistemáticamente el *reggae* en su propaganda. Canciones como “Better Must Come”, de Delroy Wilson, y “Let the Power Fall on I”, de Max Romeo, fueron utilizadas por el PNP en su campaña. El partido se inventó un “camión musical” (*musical bandwagon*) para salir a hacer política en toda la isla. Muchos artistas participaron en esos acontecimientos; además, en 1972, apareció la famosa película de Perry Hanzel, *The Harder they Come*, y en esa década se universalizó la legendaria figura de Bob Marley.<sup>154</sup>

Se perciben, en general, dos líneas que sigue la música jamaicana de la época: la comercial, ese *reggae* de “conciencia” materializado en la imagen de Marley, que rápidamente conquistó el mundo, y el *dancehall*, que encontró en el suelo jamaicano nuevas realidades que se tradujeron en sonidos y bailes

<sup>154</sup> Sus producciones definen la década: 1974, “Burning”; 1975, “Natty Dread”; 1976, “Rastaman Vibration”; 1977, “Exodus”; 1978, “Kaya”; 1979, “Survival”; 1980, “Uprising”

innovadores. Un gran número de músicos y amantes del *reggae internacional* piensa que la música perdió, al internacionalizarse, la fuerza vital que la había convertido en “el sonido más dulce de la tierra”, y que “parecía haber vendido su alma.”<sup>155</sup> Con Bob Marley comienza la época del llamado *reggae intelectual*, cuya esencia musical cambió: de serailable pasó a ser escuchable y, con ello, perdió el contacto con la persona “común” jamaicana:

*If you got to any reggae concert, people will react to the so called cultural music But to see them get into a frenzy and go on bad, put on a deejay Deejay music just has the power to move those people – it has a force.*<sup>156</sup>

Es en el *ghetto* donde aparecen los nuevos campeones de la músicaailable jamaicana: los *deejays*.<sup>157</sup> Chang comenta al respecto: “*Deejay music like ska in the early days, had developed from a crude, almost experimental sound into an arresting experience. And it was given a name – dancehall.*”<sup>158</sup> El *dancehall* posee características que merecen especial atención. Puede parecer una música cruda, inconsecuente, poco placentera y repetitiva, pero lo cierto es que proyecta un innegable poder rítmico y vocal, y apela irresistiblemente a lo visceral y emotivo. Algunos críticos consideran el *dancehall* una fuerza destructiva en la sociedad jamaicana. A los seguidores de las líricas conscientes y comprometidas, les parece un insulto y una falta a la moral las referencias de alto contenido sexual, misóginas, homofóbicas y xenofóbicas que contiene el *dancehall*. Laura Frost relaciona la falta de

<sup>155</sup> O’Brien Chang, *Reggae Routes, op cit*, p 57

<sup>156</sup> Expresado por el músico Lovinder, citado por O’Brien Chang, *op cit*, p.61

<sup>157</sup> Entre los primeros representantes de esta nueva forma de hacer música se encuentran U-Roy y Big Youth. También son importantes las figuras de Prince Buster, King Stitt, Dennis Alcapone, Sir Lord Comic (primer deejay grabado) y Prince Jazzbo. Entre los nuevos ejecutantes destacan: Dellinger, Trinity, Ranking Trevor y U-Brown.

<sup>158</sup> O’Brien Chang, *op cit*. p 58.

percepción social y compromiso político con el gobierno de Edward Seaga, pues advierte que durante los años de Manley, el *reggae* estaba totalmente comprometido a las causas sociales.<sup>159</sup> La autora compara las líricas de Bob Marley con el fenómeno que representa el cantante Yellowman, quien sigue la onda “punaunie” (termino callejero que designa vagina) en sus líricas y, aunque es toda una maravilla en el espectáculo, pues prende y pone a gozar y a brincar a la gente, las letras de sus canciones arremeten fuertemente contra las mujeres y los homosexuales. Frost define el “*slackness*” de la música de esa época como un síntoma que refleja los valores y la estancación cultural de los años presididos por Seaga. Lo cierto es que estas música hipnóticas y extrañamente reconfortantes, como “Punany”, Sixpence” y “Mud Up”, fueron condenadas por abandonar el elemento espiritual que hizo único al *reggae*.<sup>160</sup> En general, las clases media y alta opinaban que para los ejecutantes del *dancehall* nada es sagrado y que éste es “bhuttu music” (música para ignorantes). Es innegable que las líricas de las canciones no contienen altos contenidos políticos como las de antaño; sin embargo, muchas de ellas hablan de la violencia, en especial la relacionada con la política; realidad que en los ochenta continuaba vigente en la sociedad jamaicana. Algunas de esas canciones son: “Pain”, de Brigadier Jerry, y “The Ghettoman”, de Michigan y Smiley. El *dancehall* también se refiere a la vida del *ghetto* de la misma forma que se hacía en los años cincuenta y sesenta: *Tell me why the Ghettoman can't get no wuk/ why the poorman don't have no luck/ Tell me why the blackman can't have fun/ Only the ghettoman a fire big gun.*<sup>161</sup>

<sup>159</sup> Laura Frost, “DJ Reggae becomes Slackness”, *Caribbean Review*, vol 16, núm 3-4, 1990, p 7.

<sup>160</sup> Garnett Silk y Tony Rebel son los cantantes cuyas líricas se reconocen como “conscientes y comprometidas” del *dancehall*.

<sup>161</sup> Waters, *Race, Class and Political Symbols*, *op cit*, p 269.

El escenario donde se practica el *dancehall* suele ser activo, al igual que su audiencia; de hecho, durante las presentaciones, se han registrado enfrentamientos violentos y los espacios se han convertido en arenas de conflicto entre la juventud y la policía, lo cual ha causado represiones y censuras en algunas estaciones de radio.

Otras características de esa forma musical son las siguientes: en el *dancehall*, aunque la lírica no es de importancia vital, el papel, la función y el poder de la palabra en todo el proceso creativo es increíble; la música *dub* es producto de guerras de improvisación. El *deejay* toma una canción de *reggae*, elimina lo vocal y graba “encima” sus comentarios, chistes, giros e interpretaciones del lenguaje (el asunto consiste en la habilidad que tiene el *deejay* de montar el “ridim”). El *dancehall* es de gran fluencia y creatividad, y es ejecutada por personas en su mayoría analfabetas. Se le considera una extensión de la tradición oral del *griot* o *story telling* (proveniente de África Occidental), mediante el cual los hombres solían recitar la historia de la comunidad tribal con el acompañamiento de tambores que “hablaban”. Davis comenta: “*The jamaican deejay acts as a literary drum.*”<sup>162</sup>

Los jamaíquinos comparan el *dancehall* con la poesía *dub*, letras construidas sobre los ritmos del *reggae*, que al estar escritas en *patois*, buscan revalorar el lenguaje cotidiano. Poetas como Louise Bennett, “Miss Lou”, Oku Onourá y Mutabaruke (Linton Kwesi Johnson) escribieron en *patois* e influyeron en la música *dub*.

En el *dancehall* —cuyas raíces, al igual que las del *reggae*, están en los sistemas de sonido— el elemento distintivo lo conforma el personaje del *deejay*, quien, al inmiscuirse en todo el proceso de creación, de pronto se

---

<sup>162</sup> Citado en O'Brien Chang, *op cit*, p.64.

encuentra que no sólo está hablando sobre la música, sino que está creando un nuevo sonido. Los *deejays* se expresan en su lenguaje vernáculo, y es la primera vez que una música que se vuelve internacional se canta en *patois*. Esto brinda una “inmediatez emocional sin precedentes”, ya que no hace falta la traducción subconsciente del texto. De hecho, a los *deejays* se les conoce como los periódicos callejeros, pues describen lo que acontece en el *ghetto*. Las noticias que nunca serían oficiales se convierten en conocimiento nacional. Según Chang, “*The top 40 gives a more accurate reflection than the official media of what’s really going on in Jamaica.*”<sup>163</sup>

Para el *reggae*, la imagen física se convirtió en un requisito indispensable para tener éxito; sin embargo, en el mundo del *deejay* “puedes ser feo” y tener éxito, porque lo que importa es el poder de invención y la espontaneidad al ejecutar la música. O sea, hay otros valores inmiscuidos que hablan de una mayor oportunidad para destacar en el ambiente. También es muy importante la figura del ingeniero técnico, quien re-elabora los viejos ritmos, convirtiéndolos en originales formas (reinterpretan o reciclan los viejos discos y añaden los comentarios del momento). Los *deejays* jamaquinos fueron los primeros en convertir el “chanting/ toasting/ scating” en forma musical comercial, características que utilizaría posteriormente el *rap* y el *hip-hop*.

Chang comenta la manera en que la música *dance*, o *dub*, tiene formas alternas de comunicación y de apelar a otros códigos y discursos. Dice que es muy difícil transcribir el texto de esa música, pues contiene giros bruscos y se pierden los silencios sincopados que marcan la clave o crean el empuje

---

<sup>163</sup> *ibid.*, p. 79.

rítmico; además, utiliza una acentuación no ortodoxa de las palabras. Todo eso contribuye a que esta música sea sumamente especial, ya que:

*Ridims are highly intuitive, delicate and strategic exercises in balancing space (or silence) and matter (or sound) with reference to pitch The bass “says” a phrase, then pauses for “breath” like a person speaking The pause “frames” the phrase and gives the mind of the listener time to absorb it. After a string of notes, the listener becomes accustomed to the presence of the bass in his ears and body. At this point, a cleverly placed pause creates a minute “gap”, a momentary emptiness in the bottom of the music wich regains the full attention of the listener*<sup>164</sup>

En 1985 —con la canción “Slang Teng”— aparece lo que se conoce como el *dancehall* moderno, *ragga* o *raggamuffin*, que introduce nueva tecnología y cuyos sonidos son reproducidos por aparatos digitalizados y computarizados que reemplazan el instrumento ejecutado en vivo. Una de las críticas que se le hace a esta forma de hacer música apunta a la forma en que utiliza la tecnología, ya que se produce un sonido homogéneo y comercial. Aunque es una música tecnológica, sus ritmos son totalmente jamaquinos, provenientes de tradiciones neo-africanas como el *etu*, el *pocomania*, el *kumina*, así como de los cultos religiosos de Jamaica. Esto conforma una ironía, ya que el *reggae* “clásico” contiene mayor influencia occidental en las melodías instrumentales y en la armonía vocal, mientras que el *ragga*, a pesar de la tecnología, incluye sonidos cercanos a la música neo-africana rural, y está más ligado a las “raíces” (*roots*) que ninguna otra música.

Aunque exista la tensión entre lo que conforma la identidad local y las tendencias globalizantes, siempre existirán practicas musicales que funcionen como medicina, entretenimiento, esperanza, resistencia... y más.

---

<sup>164</sup> *ibid.*, p.78

## VII. *El soca trinitario*

Hacia los años setenta, se consolidó en Trinidad un tipo de *calypso* que despertó polémicas, pues la reacción de algunos puristas negaron la relación de éste con el “viejo” y buscaron separarlo; otros apoyaron el vínculo que había entre ambos ritmos y recalcaron la importancia del “nuevo” en el contexto social local y mundial de donde emergió.

En esta época, el *calypso* luchaba contra el auge del *rock* y el *reggae*. En el intento por no “quedarse atrás”, y en una búsqueda por evolucionar, el *calypso* mezcló otros ritmos e hizo mayor uso de las nuevas tecnologías musicales. Desde los años cincuenta y sesenta, músicos como Lord Shorty y Mighty Sparrow habían utilizado elementos del *cha cha chá* y el *disco* en sus *calypsos*, pero en ese momento nadie abogó por separarlo y llamarlo de otra manera. La reacción de Sparrow frente al purismo y la estaticidad fue que: “*People keep saying that we have changed calypso over the years. I say why not? We had to change, for calypso is a live and living thing.*”<sup>165</sup> Sin embargo, pasados los años, comenzaron las críticas hacia intérpretes como Lord Shorty, cuyas creaciones siempre añadían nuevos ritmos. La vieja guardia no aceptó los cambios realizados por Shorty cuando creó una fusión de ritmos indios y *calypsos*, y lo criticaron por no preservar la pureza y ser inconsecuente.

Con una actitud contraria, el *calypsonian* Chalkdust explica su sentimiento hacia el *calypso* “moderno” —bautizado como *soca*— y a su

---

<sup>165</sup> Lorraine Leu, “Raise Yuh Hand, Jump Up and Get on Bad: New Developments in Soca Music in Trinidad”, *op cit* p.45

situación en un mundo donde se comercializa internacionalmente con las músicas locales. Su canción “Kaiso in the hospital” dice:

*The young ran amuck, they cursed in the wrong way,  
Drugs and sex they glorified  
They call themselves Rock, Rap, Zouk, and Reggae,  
And Kaiso's house they occupied*<sup>166</sup>

Se pueden observar algunas diferencias marcadas entre el *calypso* y el *soca*, pero también existe una continuidad entre ambos que tiene que ver con la tradición musical caribeña de incorporar diferentes influencias musicales. En el caso del *soca*, éste responde a las particularidades de la sociedad trinitaria a finales del siglo XX. Esta práctica musical es revolucionaria en aspectos relacionados con la desmitificación del *calypso* y con la inclusión tanto de otros grupos étnicos de Trinidad como de distintos códigos y discursos que siempre han operado en esa sociedad y que han permitido la apertura de otros lugares de difusión.

Los espacios culturales, los *tents* el *Review* y el *Spectacular Forum*, muestran las divisiones y los contrastes entre estas dos formas de hacer música. Aunque de ninguna manera representan una división clara y nítida, algunos aspectos merecen ser mencionados. En el *Review* se escuchaban “*ole time calypsos*” (*calypsos* viejos y “puros”), el dueño del sitio era el legendario Mighty Kitchener, quien seleccionaba *calypsos* de alto comentario social y de *picong* (sátira), y el espacio era visitado por figuras prominentes locales y por *calypsonians* veteranos. Participan también intérpretes de *soca* como Cro-Cro y Sugar Aloes, quienes se distinguían por sus brillantes líricas. Además, en ese lugar participaron mujeres como las “Winer Girls” y Denise Belfon, cuyo

<sup>166</sup> Peter Manuel, *Caribbean Currents, op cit*, p 194.



espectáculo redefinió el papel de la mujer en la sociedad y en el *calypso*, dominado por hombres. La dinámica del *Spectacular Forum* —como indica su nombre— consistía en un escenario montado para el espectáculo. El lugar era abierto (a diferencia del *Review*), y la interacción con el espectador era diferente; allí, lo más que se escuchaban eran las nuevas voces que cantaban al ritmo de *soca*.

Otra diferencia entre el *soca* y el *calypso* está relacionada con el discurso corporal y con el baile. Según algunos autores, el *calypso* no tuvo un estilo de baile definido: “[t]here was never any organised dance for the calypso; therefore, no calypso dance ever existed in reality, only in name... The first person who organized such a dance was an american named Bill Maton, a dancer. He visited Trinidad in 1935, and appeared in shows in the USA and Canada.”<sup>167</sup> Por el contrario, las relaciones corporales que se dan en éste son diferentes, porque el *soca* es una música para bailar. El “winning” es una modalidad de baile *up-tempo*, donde prevalece la rotación pélvica, ejecutada en sincronía con la pareja. Ese baile es de carácter colectivo, y posibilita una mayor relación entre bailadores y cantantes.

La diferencia principal entre el *calypso* y el *soca* tiene que ver con la lírica y con su mensaje textual. Éste ha sido fuertemente criticado porque privilegia la melodía sobre la lírica (al contrario del *calypso* tradicional) y por sus letras “inconsecuentes”, de alto contenido sexual. Desde luego, hay formas del *soca* que son reflejo de la sociedad y representan un grito de la necesidad de cambio y apertura de espacios. Como ejemplo, se halla la música revolucionaria del cantante David Michael Rudder, quien considera que el *soca* tiene muchas características positivas, como el lugar privilegiado que

---

<sup>167</sup> Rafael de León, *Calypso from France to Trinidad. op cit.*, p.76

asigna al baile. Rudder considera que bailar y pensar no son acciones incompatibles; además, reconoce la *fête* (la fiesta), donde los gestos colectivos y los movimientos corporales son inportantísimos, como una celebración que rescata características provenientes del *carnaval* y que se había perdido en el proceso de legitimización del *calypso*. Rudder entiende que el *soca* es una música que requiere aprender el lenguaje corporal para ser disfrutado.

Se puede afirmar que el *soca* es el sucesor del *calypso* “picante” (*saucy, spicy, smutty*), desaprobado por las instituciones a causa del uso de lenguaje sexual y de doble sentido, cada vez más directo y explícito, y que busca transgredir las normas del comportamiento “decente”. En su acción alimenta la complicidad entre cantante y escucha, acortando la distancia tradicional entre *calypsonian* y audiencia.

La desmitificación a que ha sido sometido el *calypso* en estos años es también evidente en la elección de los nombres de los cantantes. Antes, los primeros *calypsonians* que peleaban por ganar un espacio y un reconocimiento social adoptaban sobrenombres que hacían referencia al status deseado: Lord Invader, Attila the Hun, Lord Executor. Ahora, muchos de los intérpretes de *soca* utilizan sus nombres de pila. Además, esa forma de hacer música también ha abierto espacio para las mujeres.

Otra característica importante del *soca* es la manera en que ha transformado las interacciones del cantante con su público a través de un diálogo espontáneo. La informalidad de esta práctica musical aumentó la espontaneidad y la interacción. Con la entrada al mercado internacional del *reggae*, el *merengue* y el *zouk*, el nuevo *soca* buscó incorporarse a ese mundo y recibir la fama y las ganancias correspondientes. La canción de Iwer George “Ta-ta” (guasa, *bullshit*) muestra el interés por ganar dinero y la adquisición

de status internacional por medio del *soca*: “*This one long overdue. Ta-ta making money, it making nice money. Ta-ta in the dancehall, ta-ta gone international, ta-ta gone worldwide.*”

#### **4. ENFRENTAMIENTOS, CONTRADICCIONES, COQUETEOS Y RESISTENCIA**

A continuación se discutirá la forma en que las prácticas musicales abordadas desafían y/o coquetean con discursos específicos como el nacionalismo, la modernidad y la globalización. A lo largo del capítulo se explorarán las cualidades y las esencias de esas expresiones y se analizarán los enfrentamientos, las apropiaciones, los desafíos y las provocaciones que ellas han suscitado. Entre innumerables contradicciones y reacciones, las manifestaciones estudiadas trascienden todo discurso. Primero, se estudiará la forma en que la música se enfrenta al poder de la palabra, al concebirse a través de otros códigos y dar importancia a lo expresado por medio del cuerpo, de los gestos y del ritmo. Luego, se explorará cómo la música caribeña desafía las concepciones estáticas y monolíticas promulgadas por el discurso moderno y los nacionalismos; finalmente, se planteará una reflexión en torno a la industria musical y la relación de ésta con los ritmos estudiados en un mundo globalizado.

## ***I. Más allá de la palabra. La música ante el poder de la escritura***

*Inefable es en verdad lo que  
no puede ser dicho,  
pero si tú  
no puedes decirlo  
y a pesar de esto no puedes callarlo,  
¿qué otro medio te queda  
sino el canto para que tu corazón  
se exprese más allá de la palabra  
y la inmensidad de tu sentimiento  
no conozca el límite de las sílabas?*

San Agustín

San Agustín propone el canto como un medio para expresar lo que no puede ser dicho a través de las palabras. Hay que estar conscientes de que en el Caribe (y en todas las sociedades humanas) la expresión trasciende el verbo y se utilizan indistintamente el cuerpo, los gestos, el ritmo y el baile; también hay que hacer énfasis en las formas en que las poblaciones caribeñas producen y utilizan distintas maneras para “leer” la realidad. Así mismo, hay que percibir cómo varios sectores articulan y han desarticulado “lo nacional.” Por eso es necesario explorar la capacidad de la música como forma de expresión y enfrentarla, en esta sección, directamente al lenguaje escrito, ya que a éste siempre se le ha privilegiado como el medio por excelencia de construcción y adquisición del conocimiento.

La dificultad de realizar cualquier acercamiento a la región caribeña a través de sus prácticas musicales parte, en primera instancia, de la incongruencia de analizar manifestaciones cuyo verdadero significado estriba en la experiencia; el efecto de la música en el ser humano resulta inexplicable

y las razones para ejecutarla, infinitas: cobra validez al sentirla y vivirla. La imposibilidad de explicar con palabras esta experiencia se basa, fundamentalmente, en las complejas relaciones emocionales que provoca, cuyos niveles sobrepasan la razón y el equilibrio. El valor de la emoción y el de la experiencia —elementos básicos en la ejecución y la participación de cualquier tipo de música— son indispensables como formas significativas en las expresiones humanas. Es importante señalar que las “voces” en el Caribe no necesariamente están ligadas a los procesos lingüísticos verbales, sino que se manifiestan y codifican de otras formas, donde el cuerpo, el movimiento, los instrumentos musicales y la imaginación se rigen por otras maneras de percibir y organizar el tiempo, el espacio, las ideas y las relaciones. Este trabajo no ha buscado dilucidar los significados que tiene la música para la gente que la crea, manifiesta y ejecuta, sino que ha intentado reconocer el valor de esa expresión artística para establecer la relación que existe entre ésta y otros espacios sociales dentro de realidades históricas, políticas y económicas específicas de la región caribeña.

El poder comunicativo que tiene la música como una de las múltiples manifestaciones de expresión humana trasciende el significado de las líricas de las canciones. En el Caribe esto es muy obvio, pues las maneras en que los caribeños han utilizado la música para comunicarse funcionan con otras lógicas; son formas que se mueven por variados canales donde se valora de forma especial el cuerpo, lo oral y el ritmo. Algunos han relacionado este hecho con la realidad que vivieron las poblaciones esclavas en las plantaciones. El lenguaje nativo les fue negado a los esclavos; sin embargo, para las sociedades africanas, el lenguaje estaba ligado a la música, a la religión y a toda su cosmovisión; no existía la separación, muy occidental,

entre arte, política y filosofía. El lenguaje no les permitía la libertad a los esclavos (hay que recordar que les fue impuesto el idioma del conquistador), mientras que el baile y la música pudo ofrecerse como un medio de liberación y comunicación. El escritor martiniquense Edouard Glissant opina lo siguiente sobre la importancia de la música como medio de comunicación:

*It is nothing new to declare that for us music, gesture, dance are forms of communication, just as important as the gift of speech. This is how we first managed to emerge from plantation aesthetic form in our cultures must be shaped from these oral structures*<sup>168</sup>

Para los caribeños la música es tan importante para la comunicación como lo es el don de la palabra. Muchos críticos han señalado la superficialidad de la mayoría de las líricas en la música caribeña; sin embargo, en el ámbito regional los significados y todo el complejo cultural en que se manifiesta la música trascienden lo que expresan verbalmente las canciones. Dentro de ellas significan y operan muchos otros elementos. Esto es importante recalcarlo porque varios estudios sobre la música en el Caribe han basado sus análisis en el estudio de las letras. No hay que restar el valor que albergan dichos trabajos, pero es necesario realizar otro tipo de acercamiento que tomen en cuenta los bailes, los instrumentos y los ritmos. Kevin O'Brien Chang, en su libro *Reggae Routes*, establece claramente que la historia muestra que en Jamaica —y fácilmente podríamos transportarnos a las otras comunidades caribeñas— lo fundamental de su música es el “ridim” y no la lírica.<sup>169</sup> Existe en el Caribe la posibilidad de considerar el mensaje literal como “insignificante.” Las prácticas musicales están colmadas de diferentes

<sup>168</sup> Citado por Paul Gilroy, *The Black Atlantic op cit*, p 75

<sup>169</sup> Kevin O'Brien Chang, *Reggae Routes, op cit*, p 43.

códigos y discursos que trascienden el significado lógico y lineal que impone el lenguaje escrito. Ligadas a las experiencias compartidas de la comunidad, funcionan como lectura de la realidad. Sin embargo, hay que tener cuidado en cómo entender la forma en que la sociedad “lee” las “realidades” a través de la música porque ésta es diferente. La música brinda otras herramientas y ofrece variados mecanismos de percepción y acumulación del conocimiento.

En las islas caribeñas, al registrar en general altos niveles de analfabetismo, la música posee un gran poder, pues actúa como agente de catarsis “*wich helps free people from the problems of the external world.*” Si no colabora en la solución, por lo menos ayuda a expresar los problemas del mundo externo. Por otro lado, Peter Manuel argumenta que dentro de un público sin escolaridad que escucha, por ejemplo, el *dancehall* jamaicano, el receptor “... *does not have to understand what the deejays are saying, because the beats alone are sufficient to fulfill one’s music needs. However, when a listener does understand what the artists are saying this music can take in a whole, different meaning.*”<sup>170</sup>

El poder que tiene la música se enfrenta al tradicional empeño de entender y ligar el discurso sólo al lenguaje escrito. Las consideraciones de Liliana Weinberg, en su comentario a la ponencia de Walter Mignolo, recopilada en el libro *Cultura en América latina. Deslindes de fin de siglo*, son pertinentes porque argumenta que los críticos de la razón occidental, como Derrida, Lacan y Foucault, al utilizar el paradigma lingüístico-discursivo, no tomaron en cuenta lo oral ni demostraron la tiranía de las nociones de texto y

---

<sup>170</sup> Peter Manuel, “Gender Politics in Caribbean Popular Music: Consumer Perspectives and Academic Interpretation”, *Popular Music and Society*, vol. 22, núm. 2, 1998, p. 2



el discurso dirigido hacia los sectores alfabetizados.<sup>171</sup> Weinberg reconoce la trampa de reducir la realidad al discurso: por eso se establece con certeza que las prácticas musicales nos demostrarán el desafío que ejercen ante esas concepciones. En las prácticas musicales caribeñas se promueve el movimiento corporal, la participación y la socialización activa. Algunas de ellas, como el *reggae*, el *soca* y el *zouk*, por ejemplo, son repetitivos y redundan y enfatizan en lo no discursivo.

Estas reflexiones inevitablemente conducen a cuestionar el hecho de percibir el lenguaje escrito y hablado como único medio de construcción de conocimiento. Como ya se estableció, la música se enfrenta a las concepciones privilegiadas del lenguaje y de la escritura como expresiones preeminentes de la conciencia humana. Según Paul Gilroy, la fuerza y el significado de la música han crecido inversamente proporcionales a las limitaciones del poder expresivo del lenguaje. La música se ha desarrollado alrededor de su carácter oral, provocando una relación distinta con el cuerpo y la producción del ritmo. La forma en que transmiten y se enseñan las músicas caribeñas estudiadas es oral, ha sido muy difícil plasmarlas en papel y fueron, para músicos y estudiosos del tema, un gran misterio.

Ahora bien, el lenguaje es necesario, mas no imprescindible, en la creación de las prácticas musicales; sin embargo, también es pertinente reconocer las bellas formas en que los caribeños han utilizado el lenguaje escrito para comunicar dolor, amor, esperanza y luchas. El manejo del lenguaje escrito ha sido en muchas ocasiones excepcional en esta región del mundo: no se puede dejar de mencionar el movimiento de la *nueva trova* cubana (no analizada aquí), que muestra la agitación combativa a partir de la

---

<sup>171</sup> Lilitana Weinberg, "Comentario sobre la ponencia de Walter Mignolo", en *Cultura en América Latina Deslindes de fin de siglo*, México, UNAM, CCyDEL, pp. 86-97.

segunda mitad del siglo XX, y cuyas líricas, a veces de gran aliento poético, necesariamente debían de catalogarse como “comprometidas.” Tampoco puede ignorarse que prácticas musicales como el *calypso*, el *merengue*, la *salsa*, el *dancehall* y el *mento* fungieron, y fungen todavía, como narraciones de la vida cotidiana.

También hay que admitir la forma extraordinaria en que los máximos exponentes del lenguaje escrito han sentido la necesidad de apropiarse de la música para realizar sus obras literarias. Los escritores caribeños han utilizado la música regional, sus estructuras orales y rítmicas, así como temáticas relacionadas, en la construcción de sus textos.<sup>172</sup>

Hay varios ejemplos que muestran la importancia de la música y su valor dentro de la construcción de obras literarias. La opinión de la escritora estadounidense Toni Morrison es provocadora, ya que expresa su ansia por lograr, a través de la escritura, lo que ha alcanzado la música negra en Estados Unidos:

*Black Americans were sustained and healed and nurtured by the translation of their experience into art above all in the music. That was functional. My parallel is always the music because all the strategies of the art are there. All of the intricacy, all of the discipline. All the work must go into improvisation so that it appears that you've never touched it. Music makes you hungry for more of it. It never really gives you the hole number [ ] I use the analogy of the music because you can range all over the world and it's still black. I don't imitate it, but I'm informed by it. Sometime I hear blues, sometimes spirituals or jazz and I've appropriated it. I've tried to reconstruct the texture of it in my writing -certain kinds of repetition- its*

---

<sup>172</sup> Algunos títulos que se remiten a géneros musicales, músicos o temas de canciones son: *De dónde son los cantantes*, de Severo Sarduy; *Bolero*, de Lisandro Otero; *Rajando la leña está*, de Cintio Vitier; *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante; *Noches de cabaret*, de Marcio Veloz Maggiolo; *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez; *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero; *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá; *Maldito Amor*, de Rosario Ferré, y *Sólo cenizas hallarás*, de Pedro Vergés.

profound simplicity... What has happened with the music in the States, the literature will do one day and when that happens it's all over. [énfasis mío]<sup>173</sup>

Quién sabe si la escritora logre cumplir su deseo, pero es clara su preocupación por apropiarse de la música para usarla en la escritura. Así mismo, en la escena final del cuento “La noche en que volvimos a ser gente”, del escritor José Luis González, se nota la nostalgia, la idealización y la añoranza de Puerto Rico por parte de los migrantes en Estados Unidos a través de la música. La escena muestra la esperanza del regreso a la patria del narrador, quien es obligado a subir al *rufó* porque no había electricidad en la ciudad de Nueva York, y la música que brota de las azoteas lo llama y lo une con sus demás paisanos.

[...] empiezo a oír como una música que venía de la parte de arriba del building, pero una música que no era de radio ni de disco [...] sino como un conjunto que estuviera allí mismo, porque a la misma vez que la música se oía una risería y una conversación de mucha gente [...] oigo a doña Lula que me dice: Bueno y parece que no somos los únicos que estamos celebrando. Y era verdad. Yo no podría decirte en cuántas azoteas del Barrio se hizo fiesta aquella noche, pero seguro que fue en unas cuantas, porque cuando el conjunto de nosotros dejaba de tocar, oíamos clarita la música de otros sitios. *Entonces yo pensé muchas cosas*. Pensé en mi hijo que acababa de nacer y en lo que iba a ser su vida aquí, pensé en Puerto Rico y en los viejos y en todo lo que dejamos allá nada más que por necesidad, pensé tantas cosas que algunas ya se me han olvidado, [...] Pero de lo que sí me voy a acordar siempre es de lo que yo le dije entonces a doña Lula, [...] *Y es que, según mi pobre manera de entender las cosas, aquella fue la noche que volvimos a ser gente* [énfasis mío]<sup>174</sup>

La música conduce al personaje a pensar y a reflexionar sobre su propia realidad; también la música se presenta como provocadora de pensamientos y como medio eficaz para la afirmación del ser. Un suceso similar aparece en un

<sup>173</sup> Citado en Paul Gilroy, *The Black Atlantic. op cit*, p 78.

<sup>174</sup> José Luis González, “La noche que volvimos a ser gente”, en *Mambú se fue a la guerra*, p 110.

cuento del literato cubano Lino Novás, cuando describe el efecto delirante del tambor de la siguiente forma:

Había aquí más de cuarenta hombres en cuclillas con los ojos cerrados, y la música comenzando a encenderse en ellos por fricción. Ahora no era sino un frotar sabroso que se extendía por el cuerpo y nadie pensaba que podía ser otra cosa. “Eso los adormece”, dijo un jefe [...] Así se olvidó el tiempo. Los cortadores trabaron un corro, en cuclillas, sobre cubierta, donde no entraba el tiempo. Lo espantaba el son que salía del bongó. José Encarnación estaba en el medio con el tambor entre los muslos y la música le salía a él mismo de los muslos. Se iba convirtiendo él mismo en bongó. La luna lo ponía rojo y el cuero caliente entre las piernas lo tensaba hacia arriba. Nosotros lo veíamos encaramado en su cuerpo, con los dientes pidiendo luna y los ojos cerrados, y abiertos hacia adentro. Estos, los cortadores y yo. Los jefes y mayores se arrimaron a la borda y se borraron de nuestros sentidos por algún tiempo. *Meterse en aquella música era salirse de la realidad y vivir sin tiempo*. [énfasis mío]<sup>175</sup>

El tambor, los sonidos y el ritmo transportan y alejan a los participantes de una dura realidad, permitiéndoles adentrarse en otras formas de concebir el espacio y el tiempo. Así mismo, se percibe la importancia del tambor para transportar a los individuos a otros ámbitos.

La relación de lo verbal con instrumentos como el tambor ha sido trabajada por el gran conocedor de la música afrocubana Fernando Ortiz. En Cuba, y en muchas sociedades caribeñas, el tambor “habla” y lo rítmico se entrelaza con lo verbal. Ortiz se traslada al continente negro, y con su impecable prosa narra la travesía del tambor desde África a otras partes del mundo. En América, el tambor todavía lleva en sí aquel significado que, en un principio, estuvo muy relacionado con lo sagrado. Varias características muestran los valores que otorgan un aire singular a estas sociedades; por ejemplo, la organización y la jerarquía sacerdotal que adquieren los músicos

---

<sup>175</sup> Citado en Fernando Ortiz, “Los tambores”, *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, p. 17.

que tocan el tambor. En las religiones derivadas de las africanas, el tambor es el dios mismo; se le ofrece comida, se le adorna, ellos se reproducen, se respetan y se adoran. El toque del tambor puede expresar júbilo o tristeza; se utiliza en la guerra, en los rituales y para curar enfermedades. En el Caribe, los esclavos lo utilizaron para comunicarse entre los ingenios y pudieron haber tenido un carácter subversivo, o bien, haber construido una estrategia del amo para mantener el poder (hay debates al respecto). Sin embargo, ha quedado registrada la larga historia de prohibición del instrumento en la zona. El valor del sonido es, pues, de vital importancia:

Si una cosa suena es que tiene vida. Una cosa muerta al sonar revive... Como el aliento, la voz o el Verbo, es la voluntad que se hace creadora o vitalizadora en boca de dioses o de hombres de sobrenatural prepotencia. Sobre ese principio mágico se origina la percusión como procedimiento musical. El golpe crea el sonido, que es vida; el golpe sonoro es expresión de ánima; él da animación, podríamos decir en un sentido mágico [...] <sup>176</sup>

Además de sonido, la música es emoción y sentimiento: *es vida que fluye, vida que crea* y recrea continuamente, transportándonos a espacios y niveles infinitos, sin necesidad de utilizar el lenguaje escrito.

---

<sup>176</sup> *ibid*, p 23

## II. *Maneras de sentir y expresar el tiempo.*<sup>177</sup> *La modernidad y los nacionalismos frente a los ritmos caribeños*

*Music is our witness, and our ally  
The beat is the confession wick recognise,  
change and conquers time. Then, history,  
becomes a garment we can wear and share,  
and not a cloak in wich to hide,  
and times becomes a fiend!*

James Bladwin

Es un hecho bien fundamentado que el tiempo de desarrollo de la modernidad y del capitalismo no fue, ni es igual, en todas partes del mundo; no obstante, la mayoría de los pueblos se han visto inmiscuidos, voluntaria e involuntariamente, en procesos tan “occidentales”.<sup>178</sup> Hay que partir de que la modernidad es un acontecimiento mundial y no regional, que existen distintos tipos de modernidades y que en espacios colonizados tomaron caminos inesperados y generaron dinámicas sociales, políticas y culturales únicas. Carlos Aguirre Rojas señala acertadamente que:

---

<sup>177</sup> Esta preocupación de entender las diversas formas que tienen las sociedades caribeñas de sentir y expresar el tiempo han sido trabajadas por Ángel Quintero Rivera en varios de sus estudios

<sup>178</sup> La crisis de la modernidad presenta a lo largo del siglo XX varios proyectos originados desde distintos espacios donde se cuestionan los principios seculares del proyecto ilustrador, las ideas del progreso y el paradigma de civilización que se dirige hacia “la perfección.” Desde América Latina y el Caribe se ve el fracaso de la modernidad deseada y varios intelectuales han reflexionado al respecto. El proyecto posoccidental fue desarrollado por Roberto Fernández Retamar, Enrique Dussel, Kusch y Sylvia Rivera. Hubo latinoamericanistas que hicieron uso de la perspectiva poscolonial en Estados Unidos, por ejemplo: Walter Mignolo, Alberto Moreiras, Ileana Rodríguez y Norma Alarcón. A lo largo de todo el siglo hay autores que han reflexionado sobre el problema de las relaciones hegemónicas en América y que han realizado críticas a la modernidad, como: José Carlos Mariátegui, Edmundo O’Gorman, Fernando Ortiz, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, Darcy Ribeiro, Leopoldo Zea, Rodolfo Kusch, Enrique Dussel, Raúl Pretisch, Jean Franco, Horacio Cerutti Golberg. También es necesario estudiar los trabajos catalogados como “estudios subalternos”: Dipesh Chakrabarty y Prakash, Stuart Hall y Raymond Williams. Sobre la descolonización de la imaginación existen los trabajos de Luis Cardoza y Aragón.

Prácticamente todos los pueblos del planeta han aceptado y asumido el reto económico de la “modernización”, aceptando incorporarse de distintas maneras a las redes del mercado mundial capitalista, e introduciendo todo el conjunto de innovaciones tecnológicas y de figuras sociales del moderno proceso de trabajo que implica la tan mencionada “civilización de la máquina” [...] Pero al mismo tiempo, y en una dialéctica compleja que matiza y hasta contrapesa esta amplia difusión del modelo económico civilizatorio europeo, las diferentes civilizaciones han respondido de maneras también heterogéneas, frente al emplazamiento de las restantes figuras civilizatorias de matriz europea <sup>179</sup>

La cuestión de la modernidad, y sus múltiples formas de instituir-la, encontró en el Caribe un intrincado panorama y se enfrentó a traumáticas experiencias relacionadas con la conformación de estados nacionales. Lo delicado del asunto remite a realidades históricas particulares de la zona como lo son el papel medular del Caribe en el desarrollo de Occidente y la colonización. No hay que olvidar que se trata de sociedades que, en su mayoría, consolidaron su estado-nación durante el siglo XX utilizando los más diversos proyectos políticos imaginables. Así que la dinámica cultural de la región no tuvo otra alternativa más que ser sumamente especial. Paul Gilroy recuerda que estas sociedades han producido parámetros no definidos por las subjetividades modernas de Occidente, como son las ideas de nacionalidad, de etnicidad, de autenticidad y de integridad cultural. Lo cierto es que existen en la región diversas formas de percibir y de expresar el tiempo, como la música, que se enfrentan y desafían las concepciones lineales de progreso de la modernidad.

Por otro lado, existe también, la teoría de la hibridez cultural y la traslación (*translation*) de la diferencia social, desarrollada por Homi Bhabha en *The Location of Culture*, que permite observar cómo la música transforma (en el proceso) el entendimiento de la narrativa de la modernidad y los valores

---

<sup>179</sup> Carlos Aguirre Rojas, *Braudel y las ciencias humanas*, p. 123. Citado por Robert G. Weis, *Por la verdad del osito Bimbo. Consumo y modernización en el México contemporáneo*, UNAM, FFyL [tesis de maestría para el programa de Estudios Latinoamericanos] 2001, p.25

del progreso, ya que abre nuevas posibilidades de otros tiempos de significado cultural y espacios narrativos. El autor entiende que en el *performance* del hacer humano emerge la figura del tiempo cultural, que no está atado al mito del progresivismo. Coincidiendo con Bhabha:

*What is crucial to such a vision of the future is the belief that we must not merely change the narratives of our histories, but transform our sense of what it means to live, to be, in other times and different spaces, both human and historical*<sup>180</sup>

Lo que establece Bhabha es indiscutible, pero hay que recalcar que las comunidades locales de donde emergen las músicas estudiadas, siempre han cambiado las narrativas de la historia local y cuyas prácticas culturales transforman continuamente el sentido de lo que significa vivir en otros tiempos y en diferentes espacios.

La idea de la nación y la nacionalidad se encuentra asociada al proyecto moderno. Es importante señalarlo, pues las expresiones musicales abordadas surgen y se solidifican en un contexto histórico donde diversos sectores estaban tratando de dar coherencia a las naciones y buscaban delinear una identidad propia; además, las metrópolis impulsaban proyectos de descolonización que redefinían el papel de las colonias en un nuevo panorama mundial y económico. En concordancia con lo que establece Juan Otero Garabís sobre la nación, y siguiendo los planteamientos de Benedict Anderson desarrollados en su comentado libro *Imagined Communities*, se hace énfasis en el hecho de que la nación permuta en la misma medida en cómo cambia la comunidad que la imagina.<sup>181</sup> O sea, la nación es imaginada de formas

<sup>180</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, *op cit*, p. 256

<sup>181</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Nueva York, Editorial Verso, décima edición, 2000, y Juan Otero Garabís, *Nación y ritmo "descargas" desde el Caribe*, *op cit*



diferentes por las ideologías y los sectores sociales que se transforman y se reconfiguran, producto de nuevas alianzas y negociaciones, y por los cambios de condiciones sociales y culturales específicas. Las prácticas musicales caribeñas son producidas por sectores determinados que se yuxtaponen con otros discursos que componen lo nacional en un contexto determinado. En la época estudiada, los acontecimientos políticos y el advenimiento de nuevos avances tecnológicos y de difusión permitieron la propagación de más voces, complicando, de esta forma, el entendimiento del “murmullo nacional.” Hay que recordar que la mayoría de esas expresiones sonoras se convirtieron en ritmos nacionales y fueron utilizadas por los gobiernos, sometiénolas a múltiples reappropriaciones y tomando diferentes significados.

Es muy complicado escuchar una sola voz que exprese y narre de forma unívoca lo nacional, menos aun en sociedades tan heterogéneas. El Caribe fue poblado en su mayoría por migrantes forzados que, muy raramente, se identificaban con el territorio al que arribaban: llegaron a la región esclavos alejados de sus ancestros y de sus tierras, personas que esperaban regresar en algún momento a su continente de origen; europeos con intereses económicos específicos que, muchas veces, se encontraban fuera del Caribe (a veces en “tierra firme”); prisioneros y aventureros en busca de fortuna; sirvientes contratados de distintas partes del mundo, cuyo único interés era recibir el pago por su trabajo para luego regresar a sus países de origen... Tampoco se puede negar la continua migración de caribeños que entran y salen de la zona, que se van buscando una vida mejor y llenando los vacíos de fuerza laboral en todas partes del mundo. El sentido de pertenencia, para la identificación colectiva “nacional”, es muy compleja en esta región.

Sin duda, el nacionalismo trajo consecuencias graves a la mayoría de los países y regiones del planeta; en las islas del Caribe es muy curioso rastrear ese fenómeno. En Jamaica, se ve que los gobiernos, a partir de la década de los sesenta del siglo XX, se apropiaron de los símbolos del movimiento rastafari y de la música *reggae* para el proyecto nacional; sin embargo, resulta un nacionalismo bastante peculiar, pues los *rastas* buscaban la repatriación a África y pensaban en la isla como la Babilonia caribeña; además, en las canciones de *reggae*, las letras que anhelan hallar sus raíces en el continente negro esperan el regreso y promulgan un nacionalismo espiritual, ya que Jamaica significaba la opresión, la esclavitud y la pobreza.

Uno de los problemas del nacionalismo propuesto por autores como Paul Gilroy consiste en que aquél mantiene una unión fatal con el concepto de cultura y de identidad. Sus oposiciones binarias y discurso racional construyen un concepto de cultura estático, congelado, que tiene como requisito responder a los poderes homogeneizantes del estado-nación. Sin embargo, la música no respeta los esquemas ni los intentos de impedir el flujo continuo que construye y reconstruye las identidades y la relación de éstas con la cultura. Gilroy reconoce que la música provee un lugar ideal donde poder comenzar un examen crítico del nacionalismo; se enfoca también en las músicas populares de la diáspora negra en América porque, sostiene, éstas hacen de las teorías etnocéntricas y nacionalistas muy difíciles de moldear, ya que las sociedades (en este caso, las caribeñas) llevan un ritmo diferente de vivir y de ser. Gilroy concibe a la música como una unidad compleja de análisis para discutir el mundo moderno y para producir perspectivas transnacionales e interculturales.

El autor de *The Black Atlantic* también establece que las sociedades conformadas por los descendientes de la diáspora africana en América se

encuentran dentro del “mundo occidental moderno”, pero no son necesariamente parte de la modernidad en todos los sentidos. Experiencias compartidas de desplazamiento, explotación económica, racismo político y exilio, junto con el dolor y el sufrimiento concomitantes, han generado en esas poblaciones modos específicos de expresión y han generado preocupaciones filosóficas vernáculas, antagónicas al proyecto ilustrador. En contraposición a las ideas de progreso y a los principios seculares y racionales de una civilización que se dirige hacia la “perfección”, se encuentran unas culturas con discursos filosóficos que rechazan las separaciones modernas occidentales entre política, cultura, estética, y que expresan otros valores como la emoción y la experiencia.

La diáspora y las sociedades del Caribe —que han realizado una labor reconstructiva y creado un cuerpo de reflexiones críticas sobre la modernidad— reflejan en sus prácticas una continuidad entre el arte y la vida. Gilroy relaciona este hecho con la forma en que los desplazados vivieron la esclavitud. Dentro de la plantación se crearon otras formas de comunicación; la producción cultural y de recepción operaron de manera distinta en este espacio restringido: “*sacred or profane, art became the backbone of the slaves’ political culture and of their cultural history*.”<sup>182</sup> Para el esclavo, la música y el baile podían llegar a sustituir la libertad política y el lenguaje. El trabajo no sirvió como herramienta para la emancipación, ni brindó esperanza, sin embargo, la expresión artística ofrecía libertad.<sup>183</sup> Hasta hoy día es natural que la música surja de la genialidad individual y colectiva brindando aún la libertad que por otros medios no se ha podido alcanzar.

---

<sup>182</sup> Paul Gilroy, *The Black Atlantic, op cit.*, p.57

<sup>183</sup> *ibid* p 39

Por otro lado, y realizando un examen crítico de la modernidad, Ángel Quintero Rivera en *Salsa, sabor y control* explica que, para entender el papel de la música en estas sociedades, es necesario comprender cómo la modernidad, con su creciente complejidad en la división del trabajo del desarrollo capitalista, fue transformando y manifestándose a nivel sonoro. Quintero expone que Max Weber, “el más importante pensador de la modernidad burguesa”, argumenta que a partir del siglo XVIII se desarrollaron instituciones sociales fundamentadas en la racionalidad, no en lo emocional ni en la costumbre. En la pretensión occidental de “sistematizar” la música y armonizar las diversas dimensiones del tiempo, los conjuntos polivocales alcanzaron su máxima expresión institucional en la orquesta sinfónica. Sin embargo, esto también provocó que hubiese aumentado la distancia entre la elaboración musical y la espontaneidad popular. La música, que como forma humana de organizar el sonido refleja la concepción que tenemos del tiempo, intentó (a partir del siglo XVIII europeo) construir formas redondeadas de expresión musical donde destaca el movimiento temporal unido a un desarrollo muy relacionado con la noción de progreso y con su línea ascendente hacia el futuro. Sin embargo, las sociedades caribeñas navegan por otros espacios y desafían las concepciones construidas por la modernidad occidental. Quintero Rivera argumenta lúcidamente que:

Es sumamente significativo que los desafíos más decisivos de la hegemonía absoluta de la música “sistematizada” de la modernidad “occidental” se hayan producido en este siglo, no desde la sonoridad de las antiguas culturas tradicionales, ni tampoco desde el proletariado en el centro de las sociedades de occidente, sino desde el llamado “Nuevo Mundo”. Desde los sectores populares subalternos en los márgenes de la modernidad, donde se quebró la creciente globalización del proceso *sistema-tizador* sonoro. Trastocando y problematizando radicalmente las maneras de

sentir y concebir el tiempo... estas son, a mi juicio, la música afro-norteamericana (vertientes del *jazz* y el *rock*), la música brasileña y la música caribeña.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Ángel Quintero Rivera, *Salsa, sabor y control*, *op cit* p. 60-61.

### III. *¿Democratización de las artes o imperialismo cultural?*

Un dato relevante que tiene que ver con el contexto histórico en el cual se manifiestan y transforman de forma especial las prácticas musicales seleccionadas, es la relación que éstas sostienen con la industria cultural y con el hecho de formar parte de la llamada cultura popular. La cultura popular puede ser concebida como la que se produce y origina desde el pueblo; sin embargo, también es la que guarda una relación muy estrecha con la industria y el mercado, pues oscila entre la producción mecánica masiva y el consumo.

Jon Stratton, en “Capitalism and Romantic Ideology in Record Business”, refiere la relación entre la música popular como área de formación cultural y las estructuras ideológicas y económicas que permiten que ésta exista en las sociedades modernas.<sup>185</sup> Stratton define a la música popular como una manifestación de la industria cultural; argumenta también que la industria cultural es, a su vez, una gran organización capitalista que respalda ciertas formas de producción cultural y una ideología de mercado libre que promulga la idea de que el consumidor tiene, ante sí, todo un mundo sonoro ilimitado para escoger.

Resulta importante estudiar la relación y respuestas, resistencia y coqueteos de las prácticas musicales con la revolución informática, la industria cultural, las tecnologías, el capitalismo transnacional y la globalización. Al clarificar quiénes las producen, venden, compran y consumen se podrá especificar si las músicas caribeñas estudiadas son populares, si la industria cultural ha permitido una mayor profusión y

---

<sup>185</sup> Jon Stratton, “Capitalism and Romantic Ideology in Record Business”, *Popular Music*, núm. 3, 1983, pp. 143-156

democratización de las artes o, simplemente, reafirma el poder y permanencia del imperialismo cultural ejercido por la ideología homogeneizadora de la globalización.

Se ha visto que estas expresiones sonoras fueron creadas y ejecutadas por un sector social; surgieron de comunidades y espacios urbanos en un momento histórico específico. Ciertamente, tanto la *salsa* y el *steelband* como el *konpa dirék*, la *bachata* y el *reggae*, son músicas populares, producidas por el pueblo y que poco a poco fueron “incorporándose” a la cultura nacional oficial y fueron difundidas en el mundo entero a través de la fuerte influencia de la industria cultural que cobró auge en la década de los sesenta. No obstante, la música caribeña y las expresiones afro-norteamericanas habían sido difundidas a través de la radio desde principios del siglo XX y se habían popularizado en múltiples lugares gracias a las migraciones existentes; sin embargo, a partir de la Segunda Guerra Mundial se solidificó la industria cultural y se hicieron más frecuentes las grabaciones y las ventas de la música. Este hecho brindó un matiz diferente a la cultura y permitió que otras voces se escucharan dentro de las naciones caribeñas y en otras partes del mundo. Vale la pena mencionar lo que Néstor García Canclini opina al respecto, cuando señala que la modernización, durante la era de reproducción mecánica, ha expandido el espacio de contacto y de interacción cultural, lo que hace más controvertible el definir y delimitar lo nacional.<sup>186</sup>

El poder mundial que han logrado las prácticas musicales caribeñas está relacionado con el mercadeo, el crecimiento de la industria musical y de entretenimiento. Para el Caribe esto ha significado la descontextualización de sus músicas y la transportación de éstas alrededor del mundo. Este “triumfo”

---

<sup>186</sup> Véase Néstor García Canclini, *Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad* México, Grijalbo, 1990.

vino acompañado de la remuneración a músicos que antaño no podían vivir de su profesión, lo cual ha conducido a algunos a cuestionar la “autenticidad” y el compromiso de los músicos para con sus sociedades.

Muchos autores (que escriben en las décadas de los sesenta y setenta, y que se citarán a continuación) hablan de la desaparición de las identidades regionales y locales, y de la homogeneización de la cultura a partir de la revolución informática. Sin embargo, las opiniones y reacciones son muy diversas. Aquí se dará cuenta de los puntos de vista más controvertibles y los debates teóricos de mayor relevancia que se han dado alrededor de estos temas. Es importante explorar la forma en que las prácticas musicales caribeñas se relacionan con la industria, pues en muchas ocasiones han sido criticadas y se les ha cuestionado el porqué se dejan manipular por el mercado y pierden, de esta forma, la libertad y la creatividad que las caracterizaba.<sup>187</sup>

Gran parte de las reacciones negativas son producto de pensar en la industria cultural como un monstruo homogéneo que transmite un solo mensaje, una ideología que somete y que conduce a los consumidores a asimilar mecánicamente los productos. Entre tales opiniones existe la que afirma que la divulgación masiva desvirtualiza las expresiones producidas por el pueblo. Se dice que la industria simplifica y reduce las prácticas culturales a productos consumibles pasivamente, y en mercancías que ponen en duda la autonomía de la obra del arte y de los artistas, pues se ven manipulados por la industria. Uno de los autores que más fuerte arremete contra la industria y el impacto que ha tenido en la creatividad y el proceso artístico individual fue

---

<sup>187</sup> Otero Garabís realiza en la introducción de su libro citado un resumen de los debates teóricos que giran alrededor de la cultura popular y la industria.



Theodor W. Adorno,<sup>188</sup> quien estableció que la reproducción mecánica cambió las formas de apreciar el arte al estar controlado por los aparatos de poder político y económico que “normalizan” la producción cultural y artística. Adorno fue uno de los intelectuales que enfatizó que la producción cultural se ha convertido en mercancía de entretenimiento para el consumo pasivo, con la posibilidad de facilitar el totalitarismo político, social y cultural.

Siguiendo la línea de Adorno, Dwight Macdonald<sup>189</sup> expone que la industria controla los medios de reproducción y de comunicación, promoviendo de esta forma una cultura de masas que lleva unidireccionalmente al consumo, a la homogeneización y a la normalización. Otros, como Leonardo Acosta,<sup>190</sup> perciben la situación actual como una de colonización cultural, mientras que Walter Benjamin<sup>191</sup> lamentó el desmoronamiento de la tradición.

Por otro lado, realizando fuertes cuestionamientos sobre la relación entre cultura, posmodernismo y globalización, los argumentos de Frederic Jameson sostienen que el posmodernismo, al ser percibido como parte de las nuevas maneras de encarar los modos de implantación y transformación del capitalismo, refleja la forma en que el sistema económico —en tiempos de “globalización” y revolución informática— ha entrado en una nueva fase a nivel ideológico y cultural. Jameson opina que esta nueva etapa del imperialismo se caracteriza por una globalización de la cultura norteamericana de masas que va de la mano con la transnacionalización de la economía, y que existe una disolución de las identidades regionales o nacionales en nombre de

---

<sup>188</sup> Véase Theodor W. Adorno, “Culture Industry Reconsidered”, *New German Critique*, núm. 6, 1975, pp. 12-19.

<sup>189</sup> Véase Dwight Macdonald, *Against the American Grain*, Nueva York, Random, 1962.

<sup>190</sup> Véase Leonardo Acosta, *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Cultura, 1982.

<sup>191</sup> Véase Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1968.

una lógica global totalitaria. La globalización, para Jameson, no toma en cuenta “la memoria histórica de los pueblos ni la relación humana con la naturaleza o las formas de pensamiento ligadas a las tradiciones, sino que se rige por el principio racionalizador de las nuevas tecnologías y sus legitimaciones éticas y estéticas.” También expresa que han quedado debilitados aquellos elementos autóctonos y autónomos de la cultura ligados a un sentimiento colectivo. Con aire pesimista habla de la globalización como un despliegue totalizante de la nacionalidad científico-técnica y de una consecuente desaparición de las identidades regionales que ligan el territorio a una historicidad específica.<sup>192</sup>

Sin embargo, la lectura de Jameson sobre el mundo contemporáneo es debatida por muchos, entre ellos por Santiago Castro Gómez, quien señala que la interpretación del intelectual norteamericano parece reducir los procesos globalizantes a una maquinaria tecnológica que destruye irremisiblemente las tradiciones locales. Castro Gómez también advierte que es un reduccionismo establecer que los saberes disciplinarios de la modernidad son heraldos de una lógica exclusivamente homogeneizante; además, motiva a reconocer que las poblaciones reflexionan críticamente sobre la dinámica de la globalización, independientemente de los recursos puestos a su disposición por la globalización misma. Compartiendo las opiniones de Castro Gómez, es un mito hablar simplemente del impacto negativo de la globalización y los *mass media* en la cultura. Al estudiar la mundialización de las prácticas musicales caribeñas, se nota que éstas hacen uso del mercado musical, han utilizado sus recursos y, de una u otra forma, han permitido la propagación y difusión de “voces” marginadas hacia distintos contextos. Podría pensarse que se trata de

---

<sup>192</sup> En Santiago Castro Gómez, “Modernidad, latinoamericanismo y globalización”, *Cuadernos Americanos*, núm. 67, Nueva Época, año XII, vol. 1, enero-febrero 1998, p. 204

una farsa, ya que esas expresiones se encuentran siguiendo las reglas del discurso hegemónico, pero lo que se trata de demostrar es que el significado de la música en el Caribe trasciende cualquier discurso y su verdadero valor se mantiene para sus creadores y participantes.

Desde otra perspectiva, Mike Featherstone, en “Global Culture: An Introduction”, se pregunta si podría llegar a existir una cultura global.<sup>193</sup> Featherstone razona que no necesariamente la cultura global debilita la soberanía del estado-nación y que, aunque existe hoy día una lógica que puntualiza hacia la homogeneización de la cultura, pueden apreciarse estos procesos en términos de riqueza, variedad y diversidad de los discursos populares. Concluye expresando que, dentro de las distintas respuestas a la globalización, nunca podría generarse una sola cultura global, sino muchas, distintas y plurales. Algo similar ocurrió, como se explicó en la sección anterior, con la modernidad y su fatal unión entre estado y cultura.

Entre las experiencias positivas que puedan tener estos procesos, Josh Kun, en “Against Easy Listening”, plantea que la música popular forja un nuevo espacio interpretativo para la re-imaginación de la cultura, que trasciende las fronteras de la autenticidad estática y folklórica, así como de los límites geopolíticos del estado-nación moderno.<sup>194</sup> A pesar de todos los elementos negativos que se pueden identificar relacionados con la pérdida de identidad, la homogeneización de la cultura y la dilución de la tradición, se infiere que son procesos de gran relatividad y que el verdadero significado de sus participantes y creadores puede mantenerse. Esto permite seguir los pasos de Kun cuando expone las posibilidades transfronterizas de la música y de las

---

<sup>193</sup> Mike Featherstone, *Global Culture Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage, 1990.

<sup>194</sup> Josh Kun, “Against Easy Listening. Audiotopic Readings and Transnational Soundings” en *Everynight Life*, *op cit*, p. 299

propiedades desafiantes de la misma. Interesa plantear también las formas en que, transportada por las tecnologías y el capital transnacional, la música se convierte en una red experiencial de conexiones e intersecciones que posibilita la simultaneidad global al yuxtaponer lo igual con lo diferente, al unir lo cercano con lo lejano y al confundir lo local con lo global.

*Ultimately, it allows us to witness the unique power of popular music to overflow the national boundaries that pretend to contain it, creating audiotopias across transnational geographies that sound both through and against the hegemonic properties of the multinational capitalist recording industry.*<sup>195</sup>

Entre los autores que subrayan otros aspectos positivos que pueden tener estos nuevos procesos se encuentran Peter Manuel y Andrew Ross, quienes perciben que hoy día existe un mayor acceso democrático a las artes, lo cual brinda la posibilidad de que éstas puedan ser utilizadas por los sectores marginados.<sup>196</sup>

Lo importante es recalcar que los seres humanos nunca consumen pasivamente, sino en un acto de redefinición constante de significados, dentro de procesos activos de reconstrucción y apropiación. John Fiske es muy enfático en sus opiniones y afirma que la cultura popular se produce en un espacio de interacción entre consumidores y productos, que los productos son reapropiados por los consumidores quienes, a su vez, producen sus propios significados.<sup>197</sup> La presencia y la presión del mercado son fuertes, pero no transmiten un solo mensaje; existen otros factores presentes en los actos de

---

<sup>195</sup> *ibid*, p.305.

<sup>196</sup> Véase Peter Manuel, *Cassette Culture Popular Music and Technology in North India*, Chicago, The U of Chicago Press, 1993; Andrew Ross, *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989

<sup>197</sup> Véase John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.

creación, participación, difusión y consumo de la cultura; por ejemplo, establecer quién posee y controla los medios de reproducción.

Al respecto, los planteamientos que realiza Juan Otero Garabís en *Nación y ritmo. “descargas desde el Caribe”*<sup>198</sup> sostienen que la intervención de la industria no significa la pérdida de expresiones legítimas, sino un reposicionamiento entre los creadores y los medios. El autor identifica algunas músicas del Caribe de habla hispana que han sabido negociar con la industria. En la presente investigación se pretende reconocer qué prácticas musicales de otras partes del Caribe como el *zouk*, el *reggae* y el *konpa dirék* han lidiado con la industria cultural de igual forma.

Otro punto que aborda Garabís tiene que ver con las estrategias que utilizan los creadores y los consumidores para negociar con la industria y producir sus propios significados, pues ésta no necesariamente logra controlar y homogeneizar el gusto de la gente. Los significados de los discursos populares pueden incorporarse o resistirse a la asimilación e integración de los intereses de la industria y la ideología dominante. Paradójicamente, los músicos quieren penetrar y dominar el mercado discográfico, pero muchas veces dejan claro que no quieren formar parte de la ideología dominante al recalcar en las líricas y en las prácticas los valores y las necesidades de sus comunidades. Son vastas las contradicciones que presentan las músicas populares en general, pero en el Caribe todo se complica de forma especial. De acuerdo con Garabís, las prácticas musicales caribeñas desestabilizan las nociones claras y homogéneas, y se posicionan frente a la cultura nacional “oficial”. Es muy sugerente la forma en que, por un lado (como dice Garabís), la música se sitúa en el espacio del juego y la negociación con la industria,

---

<sup>198</sup> Juan Otero Garabís, “El Caribe entre letra y nota”, *op cit*, pp. 13-47.

mientras que, por otro, se ubica en el plano marginal y expresa el deseo popular de mantener sus espacios.

La escritora puertorriqueña Mayra Santos, al escribir sobre la *salsa*, da cuenta de las contradicciones que presenta esta forma de hacer música y reconoce que las comunicaciones multinacionales han forzado la separación entre el ejecutante y su audiencia, porque convierten a los músicos y a los bailarines en consumidores y porque, en cierto sentido, la improvisación (característica vital para la existencia de esa música) comienza a seguir las leyes de la economía del mercado. Sin embargo, también reconoce que ocurre una coexistencia contradictoria de estas prácticas musicales dentro del mercado y en las economías de participación.<sup>199</sup> La impureza absoluta de las músicas populares caribeñas toma ventaja con respecto a la economía de mercado internacional y transforma la estructura interna de la música; para Santos existen dos formas mutuamente excluyentes de acceso: la participación directa (con los códigos de la calle o de la comunidad) y el consumo indirecto. Ese argumento es debatible, pues es necesario redefinir lo que significa consumo y participación, así como las formas tan diversas en que los seres humanos realizan estos procesos y generan los significados de los productos culturales. Por ejemplo, los músicos también están dentro del público que consume, pues no sólo producen música sino que la compran y la venden. En fin, cada persona o grupo participa y consume a su modo, reproduciendo y creando significados desde la intimidad del automóvil, la cocina, el barrio o las pistas de baile.

Estas prácticas musicales, al trascender lo nacional y lo étnico, podrían calificarse como multinacionales; sin embargo, Mayra Santos, al identificar la

---

<sup>199</sup> Mayra Santos, "Salsa as translocation", en *Everynight Life*, *op cit.* p. 177.

rapidez en la propagación y el buen funcionamiento dentro de la industria musical internacional, propone que se les considere como músicas “traslocales.” Al analizar la *salsa* como práctica traslocal, Santos se percata de que este fenómeno musical rebasa las fronteras nacionales para crear una comunidad de “localidad urbana”, unida por la transportación, las tecnologías de comunicación y por el mercado económico internacional. Todo esto arroja como resultado la conformación de una comunidad que sobrepasa los límites geográficos de la nación y de una comunidad que no es sedentaria. Juan Carlos Quintero Herencia, en “Notes Toward a Reading of Salsa”, lúcidamente comenta sobre la nomadología de la *salsa*, y tal comentario abarca las prácticas musicales caribeñas abordadas:

*Salsa's nomadology is the emotional version of a culture that circle constantly - almost to a point of delirium- around the problems of a nationality interdicted and reaffirms from diverse angles.*<sup>200</sup>

Un tema relacionado con los tiempos actuales tiene que ver con la difusión y el consumo de productos culturales, es el de los impactos de la globalización. En el Caribe pueden resultar extraños ciertos argumentos al momento de reconocer la presencia y papel de la región en la historia de Occidente; allí se han roto los esquemas tradicionales de estado-nación y es un espacio que trasciende cualquier límite cultural, geográfico y territorial que se le imponga. El hecho de haber sido un espacio tan conflictivo, de tanto movimiento y fusiones obliga a analizarlo con otros instrumentos. Todo discurso queda incompleto, sin embargo, no se puede olvidar que el Caribe ha participado y contribuido notablemente en el “desarrollo” musical de las

---

<sup>200</sup> Quintero Herencia, “Notes Toward the reading of salsa”, en *Everynight Life*, op. cit., p. 197

sociedades europeas y estadounidense. No es una exageración establecer que el Caribe siempre ha sido global: en la región se han transformado culturas de casi todo las partes del mundo y se han mezclado lenguajes, religiones y sistemas político-económicos muy diversos.

A pesar de las tesis de los puristas y de los defensores de la “tradición”, y de las necesidades que han tenido las sociedades caribeñas de abrazar ciertos tipos de nacionalismos con la intención de protegerse del dominio extranjero, la opresión, así como dar soluciones a la pobreza, aún falta reconocer que los orígenes en el Caribe son muy difíciles de rastrear, que son culturas indefinibles, con raíces largas y retorcidas que no están sembradas en ningún lugar específico. Las prácticas musicales se dispararon por la redes mundiales que abarca el Caribe; primero, a las grandes ciudades metropolitanas en Europa, pero también hacia América Latina; luego navegaron dentro del Caribe y... de vuelta, a África. La música afro-estadounidense, las tecnologías y las migraciones, presentes a lo largo del siglo XX, han contribuido a la transformación y a la difusión de las músicas caribeñas. Merecen especial atención el impacto del *rhythm and blues*, el *jazz* y el *rock*, el origen de la radio y la experiencia migratoria de los hermanos caribeños en Estados Unidos y Europa. Tampoco hay que olvidar los contactos que tienen las prácticas musicales dentro del mismo Caribe, pues es impresionante el movimiento de los sonidos entre las islas, cómo se influyen unas con otras, la forma en que se transforman continuamente y cómo, a pesar de haber sido bautizadas como músicas oficiales nacionales, no respetan los límites ni esquemas del estado-nación. Son sorprendentes los lazos que unen sonora, rítmica y corporalmente a las islas. En 1743 Péré Labat escribió:



He viajado por todas partes de este mar vuestro de los caribes, de Haití a Barbados, de Martinica a Guadalupe, y sé de lo que hablo [...] Todos vosotros estáis juntos en el mismo bote, navegando en el mismo incierto mar [...] la nacionalidad y la raza no son importantes, apenas pequeñas y débiles etiquetas comparadas con el mensaje que el espíritu me trae; y éste es, el lugar y el predicamento que la historia os ha impuesto [...]

Lo vi primero en la danza [...] el merengue en Haití, el beguine en Martinica, y hoy escucho en mi oído, el eco en los calyposos en Trinidad, Jamaica, Santa Lucía, Antigua, Dominica y la legendaria Guyana [...] No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencia en el ritmo de vuestro cuerpo.

Es interesante lo que Billy Bergman ha concluido al respecto:

*The vast variety of popular music in the Caribbean and Latin America can be visualized as the branches of the mangroove tree, a plant found in coastal areas of the New World tropics. There's a common root system and a main trunk from which all branches of the tree grow. But each of the branches also sends down its own roots and begins to develop independently while remaining attached to the trunk. Some of the branches grow almost as thick as the main trunk, and send out feelers to exchange nourishment with the other branches. But all the branches are interconnected by the flow of invigoration from the central roots, which are occasionally fertilized with new material.*<sup>201</sup>

Durante el siglo XX las ideologías y los proyectos utilizados con el fin de lograr la homogeneización de las sociedades han causado grandes estragos. En ese lapso, la clara inclinación hacia la integración, la regionalización y la conformación de bloques económicos, deben de ser tomadas con mucho cuidado. Hay que dejar a un lado las utopías, los sueños de unión y hay que centrarse en las realidades que viven las sociedades caribeñas y en sus formas creativas de generar demandas, de cumplir sus necesidades y de negociar el poder. Las prácticas musicales caribeñas, por un lado, tienen mucho que enseñar sobre el respeto a las diferencias y a otras formas de proceder, sentir y

<sup>201</sup> Citado en Jocelyn Gibault, *Zouk. World Music in the West Indies*, op. cit., p 47.

actuar en diferentes tiempos y sensibilidades; por otro, siempre estarán presentes en la vida cotidiana regional, porque no se atan a ninguna ideología específica y porque responden a necesidades que trascienden todo discurso. Aunque han sido sistemáticamente utilizadas por los gobiernos, y todavía procede así en tiempos de “globalización”, donde el mercado se apodera de todo, es indispensable recalcar que la situación económica y material en muchas de esas sociedades empeora o se mantiene igual.

Aquí termina el periplo por las expresiones sonoras del Caribe contemporáneo. No resta más que enfatizar los modos en que estas músicas tienen cualidades únicas que demuestran de forma especial el complejo mundo caribeño y las particularidades de las naciones que componen la región.

## CONCLUSIONES

*Yo tengo un presentimiento  
es algo lo que yo siento  
que todo se acabará [ . . ]  
que nada en la vida dura  
todo tiene su final*

*Yo tengo el presentimiento  
que ya todo se acabó*

*Goza la vida  
como hago yo  
goza la vida, gózala*

“Presentimiento”

La presencia de la música en el quehacer diario y en los procesos culturales, históricos, políticos y económicos ha sido constante en la historia del Caribe. Ha quedado demostrado que la música, junto con las infinitas funciones y significados que pueda tener, resulta una necesidad para los caribeños. Haber explorado la complejidad musical de la zona y las razones que hacen de ese arte una expresión cultural vital para sus pobladores, ha brindado la oportunidad de entender algunos acontecimientos políticos y varias dinámicas sociales que el Caribe experimentó a lo largo del siglo XX. No queda duda de que el origen y el desarrollo de las prácticas musicales estudiadas reflejan y expresan, de cierta manera, lo acontecido en la región. El surgimiento del *ska*, de las *steelbands*, de la *salsa* y del *konpa dirék*, así como el desarrollo posterior de la *bachata*, del *soca* trinitario, del *zouk* y del *dancehall* jamaiquino demuestran que no es casualidad que las poblaciones caribeñas

hayan reaccionado rítmica y sonoramente ante los procesos que afectaron la región a lo largo del siglo XX.

La investigación tenía entre sus propósitos estudiar las formas en que las comunidades caribeñas crearon o desarrollaron sus prácticas musicales en un periodo dado. La segunda mitad del siglo XX caribeño fue de gran agitación y efervescencia combativa. Como se comprobó, distintos sectores, desde diferentes niveles, intentaron dar coherencia y corpus a las naciones que componen la región. Múltiples y variados proyectos se llevaron a cabo a lo largo del Caribe (revoluciones, dictaduras y nacionalismos, entre otros); a pesar de corresponder a proyectos económicos y políticos disímiles, todos buscaban alcanzar la industrialización y la modernización. Quedó demostrado que existieron dinámicas que se repitieron y que fueron consecuencias naturales tanto de las características de la zona como de las cualidades de los procesos políticos y económicos que acontecieron. Se puede afirmar con certeza que el Caribe respondió y trascendió musicalmente los procesos acontecidos. Afectaron de forma general a la región tanto la presencia estadounidense, como los procesos de descolonización, la economía mundial de la posguerra, la Guerra Fría y las constantes migraciones. No importa si la Federación de las Indias fracasó, si Michael Manley y Eric Williams utilizaron las prácticas musicales en sus gobiernos, si Trujillo se apropió del *merengue* o si Duvalier simpatizó con el *konpa dirék*; lo cierto es que, a través de la música, los caribeños expresaron la realidad, negociaron con el poder, redefinieron sus identidades y manifestaron, de la forma en que sólo ellos lo pueden hacer, las necesidades de las comunidades de donde surgieron o se desarrollaron los ritmos estudiados.

Sin duda, la música es una de las manifestaciones culturales que proyecta la forma especial de ser del caribeño. Si bien quedaron claras las diferencias de los procesos sociales y políticos entre cada sociedad, se puede establecer que la forma de responder sonoramente ante los acontecimientos históricos es similar, y que la música unifica la región. Además, la creación y la transformación de ésta es constante y forma parte, a su vez, del espacio cultural vital que permite el funcionamiento de las sociedades caribeñas.

A pesar de haber estudiado las formas en que las prácticas musicales caribeñas dialogaron con el entorno y reflejaron la realidad inmediata, de haber identificado las apropiaciones que distintos sectores hicieron de esas manifestaciones creativas, de haber comprendido las formas en que éstas formaron parte de los discursos nacionales, y de haber asimilado el sentido de cohesión colectiva que proveen esos ritmos a los caribeños, el significado y el valor de ese arte se presenta como trascendente. El verdadero sentido que adquiere la música para los cantantes, bailadores y músicos al momento de ejecución puede ser un misterio, pero, aprovecho este momento para identificar la forma en que esas expresiones, en sus prácticas, presentan características únicas y contienen valores democráticos y alternativos. Por ello culminaré la investigación con algunas reflexiones que giran alrededor de las razones, en cualquiera de sus niveles, que confirman el valor y el aporte de la música caribeña para el mundo.

Todos los ritmos estudiados son manifestaciones que refieren directamente la realidad y lo cotidiano; además, son prácticas culturales que, como hemos visto, desafían y/o coquetean, creativa y libremente, con diversos sectores, grupos y discursos. El músico dominicano Juan Luis Guerra opina al respecto: “[el *merengue*] gusta y pega porque es identificación con las

experiencias, es un canto a la realidad. Nosotros hacemos denuncias, a veces más fuertes, otras más sublimadas, pero la gente las tararea, las repite, se las aprende y le llega así, dulcemente, a la conciencia. Y muchas veces nos aprovechamos de la ironía, del doble sentido, de la metáfora para decir las cosas.»<sup>202</sup>

Además, tales expresiones constituyen fenómenos cuyas prácticas rompen, en muchos sentidos, con los canones establecidos. Por un lado, se presentan las líricas demandantes, políticas y “comprometidas” del *reggae*, de la *salsa*, del *calypso* y del *merengue*,<sup>203</sup> que llaman explícitamente a la libertad política y económica de las sociedades caribeñas, que replican en contra de los prejuicios raciales y que transforman algunos estereotipos conformados por las sociedades (algunas de esas prácticas manifiestan repudio a la discriminación y toman una posición alternativa a la religión, mostrando la importancia de una religiosidad popular no institucional, como la santería y el rastafarismo). Por otro lado, también plantean y definen la libertad en otros términos; al experimentar sin miedos con cualquier tipo de influencia musical y no respetar los límites de las estructuras musicales tradicionales, reflejan un alto nivel de creatividad e inclusión, y promueven distintas formas de aprehender, conocer y transformar la realidad. Por ejemplo, los principales ejecutantes del *ska* reconocen que la creación de esta forma no fue planificada, el legendario músico jamaicano Alton Ellis, recuerda: “*In those days there was nothing special being recorded. We had no general direction, no set*

---

<sup>202</sup> Padura, *Los rostros de la salsa, op. cit.*, p. 188.

<sup>203</sup> No hay que olvidar la importancia de la máxima representante de la llamada “música comprometida y social” de América Latina: la *nueva trova*

*pattern. We just recorded anything that sounded good and was saleable. We used to write soft tunes, calypso, blue beat, anything.*<sup>204</sup>

En cuanto al *mini djaz konpa* muchos de sus intérpretes comentan que éste no tiene estructura ni sentido de unidad narrativa, que además es flexible y que permite a las bandas adoptar las respuestas del público al crear la impresión de que las canciones son infinitamente expandibles, lo cual remite a la *salsa* y al *zouk*:

*The mini djaz were not musically well-prepared. They were playing in school bands and became musicians afterward. They had the rhythm, and they had the ideas, but they put so many ideas in each song that you couldn't see the structure anymore. The choruses were short and popular, but they didn't have any substance. Some of the guys improved. Skah Shah, Tabou, Dadou Pasquet. But others, forget it! Every time they come to practice, they bring a new line, a new line for the lyrics, and a new line for the solo. You get lost - you don't know that there is any structure in the song*<sup>205</sup> [Entrevista realizada por Gage Averill a Guesley "Ti-Gous" Morisseau, 1988]

Por otro lado, las *steelbands* muestran claramente la forma en que sus creadores reinterpretaron las tradiciones de otras partes del planera en términos locales, lo que permite argumentar que también este movimiento musical contiene fuertes prácticas incluyentes. De Trinidad y Tobago hacia el mundo, esos músicos revolucionaron, en un momento histórico específico, la forma de hacer música de sus islas. Algunos conciben este hecho como un elemento de traición a las raíces, pues resulta menos auténtico tocar expresiones musicales extranjeras; sin embargo, una de las características positivas del movimiento es que promueve la apertura al no discriminar y, literalmente, experimentar con cualquier influencia y sin miedo. El líder de la banda de Dixieland, Curtis Pierre, explica:

<sup>204</sup> Davis, *Reggae Bloodlines*, *op. cit.* p.97.

<sup>205</sup> George Averill. "Toujou Sou Konpa: Issues of Change and Interchange in Haitian Popular Dance Music", en Jocelyn Guilbault, *Zouk*, *op. cit.*, p.79.

*We were playing anything we could think of We were attempting anything. That has been basically the success of the steelband. Not confining itself to calypso only. I realized that the steelband could attempt heavy classical music. Of course, we were criticized and they said we were tampering Strauss must be rolling in his grave and all that kind of crap But the steelbands always have been attempting to do a little more than what people expected them to do And that is the spirit of the steelbandsman we wanted to show people that we were going to do something different.<sup>206</sup>*

En relación con la importancia del mensaje comunicado a través de las letras, se ha percibido que gran parte de las prácticas musicales estudiadas expresan argumentos necesarios en contra de la opresión y sobre los temas de mayor impacto en la zona, como la esclavitud, la migración y la esperanza; así mismo, algunas de ellas han funcionado como crónicas al narrar los acontecimientos diarios y difundir las noticias de mayor peso, tanto locales como globales. De hecho, las prácticas musicales caribeñas verbalizan la importancia del lenguaje musical en la expresión de las identidades, de la conciencia colectiva, de la solidaridad, del sentido de pertenencia y de las nacionalidades; al igual que el arte, la literatura y el cine, constituyen un medio necesario de expresión para un grupo de personas que comparten realidades y circunstancias similares, tanto históricas como cotidianas. Lo interesante es que, a través de la música, esas poblaciones redefinen las identidades y “lo nacional” de forma no tradicional y, por otro lado, desafían los conceptos estáticos de cultura, nación y territorio.

Además, hay que recalcar que el significado y el valor de la música trascienden lo que expresa el texto, lo cual conduce a reflexionar sobre los múltiples niveles de interpretación y las contradicciones que esas dinámicas

---

<sup>206</sup> Stuempfle, *op cit*, p 107



implican. Al respecto Peter Manuel señala, en “Gender Politics in Caribbean Popular Music”,<sup>207</sup> los distintos niveles de interpretación y las diferentes formas en que un texto musical puede apprehenderse o ignorarse: la música caribeña está destinada fundamentalmente al baile, y como tal, las formas de evaluarla recaen en el sonido, en lo que expresa a través de otros códigos y discursos sin estar necesariamente de acuerdo ni ligado con el mensaje lírico. En este tipo de música son importantes algunos recursos como las aliteraciones, las rimas internas y el manejo rítmico. Muchas de las jóvenes entrevistadas por Manuel —estudiantes universitarias neoyorquinas— establecen que existe la posibilidad de considerar el mensaje literal como “insignificante” y que el *beat* es suficiente para llenar las necesidades musicales. Además, las entrevistadas confiesan haber experimentado sentimientos encontrados hacia las líricas machistas de las músicas contemporáneas caribeñas: “*It’s funny how can you be so disgusted with something and like it so much.*”<sup>208</sup> Establecen que la apprehensión, el sentimiento y el significado que adquiere una canción depende de factores que trascienden el mensaje textual; por ejemplo, influyen en la apreciación y en el patrón de consumo el lugar donde se escucha la música (si es en la casa o en la pista de baile) y la preocupación de que si el sentido que debe tomarse es el del autor o el de la audiencia.

Los significados del texto también varían y las mujeres los apprehenden de diferentes formas: pueden percibir la lírica machista de muchas de las canciones caribeñas como advertencia de las pretensiones de los hombres hacia las mujeres; algunas de las entrevistadas manifiestan su seguridad

---

<sup>207</sup> Peter Manuel, “Gender Politics in Caribbean Popular Music: Consumer Perspectives and Academic Interpretation”, *Popular Music and Society*, vol. 22, núm. 2, Verano – 1998

<sup>208</sup> *ibid*, p. 2.

burlándose del mensaje textual de las canciones, pues no piensan en su propia experiencia sino en la situación de otras mujeres; no obstante, hay mujeres que perciben las letras como una venganza por parte de los hombres, ya que, en la actualidad y en ese contexto, la mujer goza de mayor control y de libertad social, económica y sexual.

Resulta innegable que muchas de las líricas en cuestión son ofensivas hacia la mujer (además, en las carátulas de los discos se utiliza el cuerpo femenino como objeto). En contraposición, se encuentran las artistas que han luchado por ganarse un espacio en un ambiente musical tradicionalmente dominado por los hombres. A pesar de que muchas de las cantantes han sido el resultado de productores y compositores masculinos, ellas han logrado la admiración y el respeto de un público de ambos sexos. En el caso de las *deejays* jamaíquinas, Manuel observa la existencia de una sexualidad transgresiva, como Patra y Lady Saw; ambas se presentan como seres explícitamente sexuales, que no quieren compromiso y que se rehúsan a encarar los papeles tradicionales de la mujer. De esta forma, inevitablemente, ellas asumen roles problemáticos dentro de la sociedad, ya que existe la represión tradicional y la percepción general de que el interés principal de estas mujeres es vengarse o imitar las actitudes de los hombres. No obstante, todo puede percibirse de otra forma. La llamada explotación de la sexualidad femenina puede interpretarse como un medio y una manipulación necesaria de las mujeres para obtener dinero y, en cierto modo, para aprovecharse del sistema.

Las respuestas y reacciones al respecto son complejas y variadas. Sin duda, esas expresiones abiertas de sexualidad son de por sí contradictorias. Esta paradoja presenta, por un lado, la celebración de la sexualidad por la

sexualidad misma, que puede servir para devaluar los compromisos, las responsabilidades, reducir los individuos a cuerpos, así como promover la explotación de la mujer en un contexto donde se vive diariamente la feminización de la pobreza, la violencia y el declive de la institución de la familia.<sup>209</sup> Pero, por otro lado, la pista de baile funge como un espacio para celebrar la sexualidad dentro de un contexto controlado y artísticamente creativo. La pista promueve la fuerza liberadora del baile y la posibilidad de poder expresar la sexualidad, haciendo caso omiso a las restricciones tradicionales de la familia, de la religión y del patriarcado.

En gran parte de los aspectos con los que se evalúan las prácticas musicales populares caribeñas están presentes las contradicciones y la incertidumbre de catalogarlas dentro de esquemas fijos y estáticos. Establecer con precisión cuáles son los orígenes de las expresiones musicales estudiadas es imposible; tampoco es efectivo tratar de esclarecer por qué y cuáles son los elementos que las hacen tradicionales y/o modernas; además, señalar los niveles de “pureza” o “contaminación” que muestran esas prácticas no provee mayor entendimiento de las expresiones sonoras ni de las sociedades caribeñas; es difícil identificar lo que las hace nacionales, locales o globales. En ellas se mezclan de forma asombrosa los instrumentos locales con la más alta tecnología, los idiomas nativos con los europeos, la continuidad con la ruptura, los deseos de liberación con las líricas misógenas y homofóbicas: constituyen una alianza paradójica de la hegemonía con la resistencia. La cualidad de faltarles el respeto a los purismos, las autenticidades y las estructuras fijas brinda la oportunidad de reinterpretar estas expresiones por caminos inimaginables.

---

<sup>209</sup> *ibid.*, p.6.

Las prácticas musicales estudiadas han sido categorizadas como expresiones populares vitales, fuertes, alegres y bailables; que se han adecuado a los nuevos tiempos, que son ritmos abiertos a múltiples influencias que transpiran el *feeling*, y que apelan, con sus coreografías, líricas e instrumentos, a un amplio sector de la humanidad; sin embargo, se argumenta que han sido manipuladas por los gobiernos y por el mercado internacional. Muchos de los “conservadores” han criticado la fusión que han realizado con ritmos extranjeros y el uso que la radio, la televisión y los locutores han hecho de ellas. Por ejemplo, Wilfrido Vargas, al “modernizar” el *merengue*, fue acusado de anarquista que buscaba acabar con la tradición dominicana.<sup>210</sup> Sin embargo, es maravillosa la forma en que coexisten en el *merengue* —y en las demás prácticas estudiadas— la música transnacional, la música urbana *mass mediated* y la rural.

Por un lado, esas expresiones generan un fuerte grado de cohesión nacional, pero, también, son mundiales; definen lo nacional dentro y en contra de lo global, sin respetar las fronteras. Pensar que esas prácticas se han vendido al mundo y han traicionado la identidad nacional es una aseveración reduccionista, pues, como establece el dirigente sindical dominicano Fafá Taveras al hablar del ritmo nacional dominicano: “el *merengue* es el único motivo que agrupa sin discusión los más diversos sentimientos de la dominicanidad.”<sup>211</sup> Además, en estos días los músicos pueden vivir de sus ritmos, de expresiones que difunden alegría y energía, y que reflejan de forma compleja y multidireccional las historias igualmente complicadas de los pueblos que conforman la región.

<sup>210</sup> Padura, *Los rostros de la salsa*, *op. cit.*, p 141.

<sup>211</sup> Wilfrido Vargas en entrevista con Leonardo Padura, *op cit.*, p. 142.

Desde que comenzó el recuento sobre la historia de las prácticas musicales de la región, ha estado presente la lucha cultural y sonora de los pueblos caribeños por expresar y redefinirse libremente. Por eso vale la pena mencionar el poder transgresivo que manifiestan esas prácticas culturales y cómo demuestran las tensiones existentes en esas sociedades: la presencia de la violencia, la pugna, la resistencia y la dinámica entre grupos que conforman “lo nacional” y “lo caribeño”. Las prácticas musicales han conformado una fuerza potente en las negociaciones de poder y en la apertura de espacios para la tolerancia, el respeto y la salud social. Muchas de las prácticas culturales, como el *calypso*, el *steelband*, el *reggae* y el *merengue*, lograron legitimarse, mientras que otras han permanecido y se han desarrollado al margen de los discursos y los gobiernos. Sin embargo, todas se han reconstruido y redefinido constantemente, y han abierto espacios que responden tanto a necesidades individuales como colectivas al expresar las realidades locales y mundiales.

Otra práctica que manifiesta el poder transgresivo de la música es visible cuando se observan las acciones de los bailarines, y en especial, las de las bailarinas, que celebran su propia sexualidad en la pista; cierto tipo de “apoderamiento” está implícito en el baile erótico que proyecta un reto subversivo a la propiedad burguesa y a la feminidad pasiva.<sup>212</sup> En la pista de baile, la mujer negocia su posición a nivel simbólico escogiendo con quién bailar, y cómo expresarse y moverse. La mujer y el hombre intentan encontrar significados, diversiones y expresiones en el cuerpo dentro del espacio donde se lleva a cabo el baile.

Las prácticas musicales estudiadas promueven la participación en varios niveles; primero, porque cumplen una función social dentro de las

---

<sup>212</sup> Manuel, “Gender Politics . . .”, *op cit.*, p. 6

comunidades de donde surgen: muchas de ellas se desarrollaron en espacios culturales donde era importante la colaboración y la participación colectiva, y sólo cobraron sentido en las relaciones y diálogos que provocaron. Segundo, a través de la improvisación (tanto de instrumentos como de los bailarines) se permite y se estimula la participación de todos los músicos y del público. Las improvisaciones son expresiones de individualidad en una labor de conjunto. La “sonoridad resultante no es obra de un creador, sino una creación en conjunto, manifestando valores democráticos participativos.”<sup>213</sup> Esas expresiones, a pesar de todas sus innovaciones musicales, no realizan una ruptura total con la tradición musical occidental, sino que asumen algunas de sus tradiciones: por ejemplo, la existencia de un creador que, antes de la ejecución, ha escrito sus ideas en una partitura. La diferencia con la tradición musical europea se basa en que en las expresiones musicales caribeñas esta práctica no es autoritaria ni individualista, sino abierta y colaborativa. Existe un compositor que está consciente y toma en cuenta la presencia de otros músicos.

Otra característica importante es la participación del público, que se incorpora y se comunica siguiendo el ritmo con las manos, cantando y bailando. El público casi nunca es pasivo y esto ayuda al cantante y a los músicos en sus improvisaciones, lo que permite el desarrollo de un diálogo, perceptible en la distribución espacial de los músicos al presentarse a tocar. La mayoría de las prácticas musicales estudiadas se aprovechan de la tradición polivocal occidental, pero rompen la jerarquización de los instrumentos. Se da un nuevo valor a la percusión colocándola en la línea frontal para recalcar la voz propia del ritmo, que no asfixia el desarrollo armónico-melódico. La

---

<sup>213</sup> Quintero, *Salsa, sabor y control*, op cit . p 337

importancia también radica en que se da valor a los instrumentos, y no sólo a la voz del cantante. Además, participan instrumentos valorados tanto por la tradición occidental como por las “músicas mulatas.”

Entre contradicciones, desafíos y resistencias las prácticas musicales caribeñas manifiestan, desesperada y libremente, características que promueven valores democráticos y alternativos. Con su carácter colectivo, fluido y flexible esas expresiones son un verdadero ejemplo de culturas que se transforman constantemente y que, por medio de sus ritmos, reflejan a la vez que trascienden la realidad y el tiempo. Sin duda, del Caribe hacia el mundo seguirán apareciendo prácticas musicales que tomarán los más insólitos significados en su travesía; con alegría, desinhibiciones y creatividad responderán y expresarán las necesidades de la región.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA CONSULTADAS

- ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Cultura, 1982.
- ADORNO, Theodor W. "Culture Industry Reconsidered", *New German Critiques*, núm. 6, 1975, pp. 12-19.
- AHO, William R. "Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People's Music", *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8, núm. 1, 1987, pp. 26-58.
- ALBERTI, Luis. *De música y orquestas bailables dominicanas 1910-1950*, Santo Domingo, Editora Taller, 1975
- ALGARÍN, Miguel. "Interview of Ray Barreto", *Revista Chicano-riqueña*, año 6, núm. 4, 1978, pp.31-46.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Nueva York, Verso, 2000, décima edición (primera edición, 1983).
- ANDERSON, Beverly. *Music of the Caribbean*, U.S.A., McGraw-Hill Companies, 1996.
- APARICIO, Frances R. "Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures", *Hanover*, 1998, p.p. 290.
- ARENDEI, Hannah (ed.). *Illuminations*, Nueva York, Schoken Books, 1968
- ARGELIERS, León. *Un marco de referencia para el estudio de folklore musical en el Caribe*, Cuba, Universidad de la Habana, 1972.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayos sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI Editores, (s.f).
- AUSTERLITZ, Paul. *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 1997.
- , "Local and International Trends in Dominican Merengue", *World of Music*, vol 35, núm 2, 1993, pp. 70-89.
- AVERILL, Gage. "Haitian Dance Bands, 1915-1970: Class, Race, and Authenticity", *Latin American Review*, vol 10, núm. 2, 1989 pp. 203-230.
- , "'Toujou Sou Konpa': Issues of Change and Interchange in Haitian popular Dance Music", Capítulo 5, pp. 68-89, en *Zouk: World Music in the West Indies* de Jocelyn Guilbault



- BARRETT, Leonard E. *The Rastafarians Sounds of Cultural Dissonance*, Boston, Beacon Press, 1977.
- BARIÓK, Belá. *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- BENÍEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite*, Barcelona, Editorial Casiopea, 1998
- BENOIT, Edouard. *Music Populaire de la Guadeloupe: Dela Biguine au Zouk, 1940-1980*, Point-a-Pitre, Office Regional du Ptrimoine Guadaloupeen, 1990.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- BILBY, Kenneth M. *The Caribbean as a Musical Region*, Washington, The Wilson Center, 1985.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?*, U.S.A., University of Washington Press, 1974.
- BLOCH, Peter. *La le-lo-lai. Puerto Rican Music and its Performers*, Nueva York, Plus Ultra, 1973.
- BLUM, Joseph. "Problems of Salsa Research", *Ethnomusicology*, vol. 22, núm. 1, enero, 1978, pp. 137-149.
- BOGGS, Vernon W. *Salsiology. Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*, Nueva York, Greenwood Press, 1992.
- BOSCH, Juan. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*, La Habana, Ciencias Sociales, 1983.
- BOXILL, Ian. "The Two Faces of Caribbean Music", *Social and Economic Studies*, vol. 43, núm. 2, 1994, pp. 33-56.
- BRAHWAITTE, Edward Kamau. *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Jamaica, Savacou Publications, 1974.
- BRYDON, Diana (ed.). *Postcolonialism, critical concepts*, vol. IV, Nueva York, Routledge, 2000.
- CACHAN, Manuel. "Bailando salsa con El super en Harlem: El testimonio caribeño de El Barrio", Sacramento, *Explicación de Textos Literarios*, vol. 23, núm. 1, 1994-1995, p p 57-63.
- CAMPBELL, Horace. *Rasta and Resistance. From Marcus Garvey to Walter Rodney*, Londres, Hansib, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *La Música de Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

CASIMIR, Jean. *La invención del Caribe*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

-----, *La cultura oprimida*, México, Nueva Imagen, 1981.

CLARKE, Sebastian. *Jah Music The Evolution of the Jamaican Popular Song*, Gran Bretaña, Heinemann Educational Books, 1980.

CONSTANT, Denis. *Aux sources du reggae*, Francia, Editions Parenthésis, 1982.

COOPER, Carolyn "Slackness Hiding from Culture: Erotic Play in the Dance Hall," *Jamaica Journal* vol. 23, núm. 1 y 2, 1990.

COOPERSMITH, J.M. *Music and Musicians of the Dominican Republic*, Washington D.C., Pan American Union, 1949.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: un ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994

COURLANDER, Harold. *The Drum and the Hoe: the Life and Lore of the Haitian People*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960

CROWLY, Daniel J "Folk Ethimology and Usage of Calypso", *Ethnomusicology*, vol. 10, núm. 1, 1966.

-----, "Toward a Definition of Calypso (Part I)", *Ethnomusicology*, vol. 3, núm. 2, 1959.

-----, "Toward a Definition of Calypso (Part II)", *Ethnomusicology*, vol. 3, núm. 3, 1959.

*Cuadernos Americanos* # 67, Nueva Época, año XII, vol. 1, enero-febrero 1998.

DAVIES, Carole Boyce. "The Politics of African Identification in Trinidad Calypso", *Studies in Popular Culture*, vol. 8, núm. 2, 1985, pp 77-94.

DAVIS, Stephen y Peter Simon. *Reggae Bloodlines: In Search of the Music and Culture of Jamaica*, Doubleday, Anchor Press, 1979.

DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

DENIS, Maldonado. "El problema de las nacionalidades: La experiencia caribeña", *Revista Chicano-riqueña*, vol.10, núm.4, 1982, pp. 39-45

-----, *En las entrañas: un análisis socioeconómico de la emigración puertorriqueña*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1976.

DÍAZ RUIZ, Ignacio. *Cultura en América latina Deslindes de fin de siglo*, México, Centro Coordinador de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2000.

DUANY, Jorge. "Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of Salsa", *Revista de Música Latinoamericana*, Austin, 1984 Fall-Winter, vol. 5, núm 2, pp. 186-216.

DUDLEY, Shannon. "Judging by the Beat: Calypso versus Soca", *Ethnomusicology*, vol. 40, núm 2, 1996, pp. 269-98.

DUFASNE, Emanuel. "La africanía de los bailes de bomba: la interacción social durante los eventos musicales", *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, vol. 9, julio-diciembre de 1989.

ELDER, J D. *From Congo Drum to Steelband*, Trinidad, University of West Indies, 1972.

ESPINET, Charles y Harry Pitts *Land of the Calypso. The Origin and Development of Trinidad's Folk Song*, Port of Spain, Guardian Commercial Printery, 1994, pp. 145.

FALCÓN NIEVES, Luis *Los emigrantes puertorriqueños*, Río Piedras, Editorial Edil, 1975.

-----, *Diagnóstico de Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Edil, 1972.

FEATHERSTONE, Mike. *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Londres, Sage, 1990.

FISKE, John. *Understanding Popular Culture*, Nueva York, Routledge, 1989.

FOUCHARD, Jean. *La meringue Dance nationales d'Haiti*, Haití, H. Deschamps, 1988.

FRASER DELGADO, Celeste y José Esteban Muñoz (ed.). *Everynight Life Culture and Dance in Latin/o America*, U S A , Duke University Press, 1997.

FROSI, Laura. "DJ Reggae: Slackness Becomes Standard", *Caribbean Review*, vol. 16, núm. 3-4, 1990, pp. 6.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridadas*, México, Grijalbo, 1990.

GAZTAMBIDE GEIGEL, Antonio "La invención del Caribe en el siglo XX", *Revista Mexicana del Caribe*, núm. 1, 1996. pp. 74-96.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.

GIOVANNETTI TORRES, Joige. *Sonidos de condena Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, México, Siglo XXI Editores, 2001.

GIRVAN, Norman. "Reinterpretar el Caribe", *Revista Mexicana del Caribe*, núm. 7, 1999. pp. 6-34.

GÓMEZ, José M. *Guía esencial de la salsa*, Valencia, Editorial La Máscara, 1995.

GRENIER, Line. "Authority Revisted: The Other in Anthropology and Popular Music Studies", *Ethnomusicology*, vol. 34, núm. 3, 1990. pp. 381-395.

GUILBAULT, Jocelyn. *Zouk. World Music in the West Indies*, Chicago, Chicago University Press, 1993.

HARRIS, Wilson. "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas", *Caribbean Quarterly* 16, núm. 2, 1970. pp. 1-32.

HEBDIGE, Dick. *Cut n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres, Methuen, 1987.

HERSKOVITS, Melville. *Life in a Haitian Village*, Nueva York, A A. Knopf, 1937.

HILL, Donald. *Calypso Calaloo Early Carnival Music in Trinidad, U.S.A.*, University Press of Florida, 1993.

JAHN, Janheinz. *Muntu. la culturas neoafricanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

JAMES, C.L.R. *Beyond a Boundary*, North Carolina, Duke University Press, 1993 (primera edición, 1963).

JANSON PÉREZ, Brittmarie. "Politics Facets of Salsa", *Popular Music*, vol. 6, núm. 2, Mayo, 1987, pp.149-159

JIMÉNEZ, Lulú. *Caribe y América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

KNIGHT, Franklin. *The Caribbean: the Genesis of a Fragmented Nationalism*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.

KNIGHT, Franklin, Colin A. Palmer (editor). *The Modern Caribbean*, , U.S.A. , University of North Carolina Press, 1989.

KING, Stephen y Richard Jensen. "Bob Marley's Redemption Song: The Rethoric of Reggae and Rastafari", *Journal of Popular Culture*, vol. 29, núm. 3, Winter, 1995, pp. 17-36.

LAENNEC, Hurbon. *El bárbaro imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

LARGEY, Michael. "Haiti and the French Caribbean", Capítulo 6, pp. 117-142, en *Caribbean Currents. Caribbean Music From Rumba to Reggae* de Peter Manuels.

LEKIS, Lisa. *The Origin and Development of Ethnic Caribbean Dance and Music*, tesis doctoral, Universidad de Florida, 1956.

LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984 (primera edición, 1974).

LEÓN, Rafael de. *Calypso from France to Trinidad 800 Years of History*, Trinidad y Tobago, University of the West Indies, (s.a).

LEU, Lorraine. "Raise Yuh Hand, Jump Up and Get on Bad!: New Developments in Soca Music in Trinidad", *Latin American Music Review*, vol. 21, núm. 1, 2000 pp. 45-57.

LEWIS, Gordon K. *The Growth of the Modern West Indies*, Londres, Modern Reader Paperback Edition, 1968.

LEYMARIE, Isabelle. *Músicas del Caribe*, traducido del francés por Pablo García Miranda, España, Akal Ediciones, 1998.

MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain*, Ramdoms, Nueva York, 1962

MANUEL, Peter. "Gender Politics in Caribbean Popular Music: Consumer Perspectives and Academic Interpretation", *Popular Music and Society*, vol. 22, núm 2, 1998 pp. 11-29.

-----, *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.

-----, "Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics", *Popular Music*, vol. 14, núm. 2, 1995. pp. 227-238.

-----, "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa", *Ethnomusicology*, Champaign, 1994 Spring-Summer, vol. 38, núm. 2, pp. 249-80.

-----, *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

MARTÍNEZ MONTIEL, Luz María. (coord.). *Presencia africana en el Caribe*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

MC LANE, Daisanne "Contemporary Music in Trinidad", *Latin American Literature and Arts*, vol. 37, 1987.

MIDDLETON, Richard "Articulating Musical Meaning/Re-Constructing Musical History/Locating the Popular", *Popular Music* 5, 1985, pp. 5-43.

MIDGETT, Douglas K. "Performance, Roles and Musical Change in a Caribbean Society", *Ethnomusicology*, vol. XXI, núm. 1, Enero-1977.

MINTZ, Sidney y Sally Price. *Caribbean Contours*, U.S.A., The John Hopkins University Press, 1985

MINTZ, Sidney. *Dulzura y poder*, México, Siglo XXI, 1985

-----, "The Caribbean as a Socio-Cultural Area", *Cahiers d' Histoire Mondiale*, vol. 9, 1965-66, p.p. 912-937.

NETTLEFORD, Rex M. *Inward Stretch, Outward Reach A Voice from the Caribbean*, Londres, Mc Millan Caribbean, 1993.

-----, *Caribbean Cultural Identity. the case of Jamaica*, California, Latin American Center, University of California, 1979.

NUÑEZ, María *Salsa, Caribe y otras músicas*, Madrid, Ediciones Cúbicas, 1992.

O'BRIEN CHANG, Kevin *Reggae Routes*, Philadelphia, Temple University Press, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965 (primera edición, 1950).

-----, *Los instrumentos de la música afrocubana*, La Habana, Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.

-----, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Jesús Montero, 1940.

OSPINA, Calvo *¡Salsa! Havana Beat, Bronxbeat*, Londres, Latin American Bureau, 1995.

OTERO GARABÍS, Juan. *Nación y ritmo. Descargas desde el Caribe*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000.

PACINI HERNÁNDEZ, Deborah. *Bachata A Social History of a Dominican Popular Music*, Philadelphia, Temple University Press, 1995.

-----, "La lucha sonora: Dominican Popular Music in the Post-Trujillo Era", *Latin American Music Review*, vol. 12, núm 2, 1991, pp. 105-23.

-----, "Social Identity and Class in *Bachata*, an Emerging Popular Music", *Latin American Music Review*, vol. 10, núm. 1, 1989, pp 69-91.

PADILLA, Felix. "Salsa Music as Cultural Expression of Latino Consciousness", *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, vol. 11, núm 1, Feb. 1989, pp 28-45.

PADURA FUENTES, Leonardo. *Los rostros de la salsa*, México, Editorial Planeta, 1999.

PATTON, John H. "Calypso as Rethorical Performance: Trinidad Carnival 1993", *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, núm. 1, 1994, pp. 55-74.

PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, España, Ediciones Akal, 2000.

PÉREZ, Brittmarie Janson. "Political Facets of Salsa", *Popular Music*, vol. 6, núm. 2, mayo 1987, pp. 149-159.

PIERRE CHARLES, Géraid. *El Caribe contemporáneo*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI Editores, 1993.

PULIS, John W. "Up-Full Sounds: Language, Identity, and the World View of Rastafari", *Ethnic Groups*, vol. 10, núm. 4, 1993.

QUEVEDO, Raymond. *Atilla's Kaiso. A Short History of Trinidad Calypso*, Trinidad y Tobago, University of West Indies, 1983.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. "Pa la osha tambo: Por un cuerpo inmediato: Los circuitos santeros en la salsa", *Cupey Revista de la Universidad Metropolitana*, Río Piedras, núm 13, 1996, pp. 136-47.

-----, "Notas para la salsa", *Nómada*, abril - 1995, vol. 1, pp. 16-34.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. *Salsa, sabor y control Sociología de la música tropical*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

-----, "Salsa, democracia y cultura", *Revista Archipiélago* (México), año 2, núm. 10, enero- feb.1997, pp.45-48

-----, "El tambor oculto en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada en la cultura caribeña", *Boletín Americanista*, año XXXIII, vol. 42-43, 1992-1993.

-----, "El soneo salsero", *Claridad*, 22-28 de junio, 1990, pp. 20-21.

-----, "La música puertorriqueña y la contra-cultura democrática; espontaneidad libertaria de la herencia cimarrona", *Revista Folklore Americano del Instituto Panamericano de Geografía e Historia*, num. 49, enero-junio 1990, pp. 135-167.

REGIS, Humphrey A " The American Appropriation of Reggae", *Caribbean Review*, vol. 16, núm 3-4, p 7.

-----, "Calypso, Reggae and Cultural Imperialism by Reexportation", *Popular Music and Society*, vol. 12, núm. 1, 1988, pp. 63-73.

RIBEIRO, Darcy. *La cultura latinoamericana*, México, UDUAL, 1978.

RICHARDSON, Bonham. *The Caribbean in the Wider World, 1492-1992. A Regional Geography*, U.S.A., Cambridge University Press, 1992.

ROBERTS, John Storms. *The Latin Tinge*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

RODRÍGUEZ, Héctor. "¿Debe la salsa representarnos?", *Claridad*, 12-18 de junio, 1992, p. 18.

ROHLEHR, Gordon. *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad*, Trinidad, Gordon Rohlehr, 1990

ROMÁN VELÁZQUEZ, Patria "The Embodiment of Salsa: Musicians, instruments and the Performance of a Latin Style and Identity", *Popular Music*, vol. 18, núm. 1, 1999. pp. 115-129.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa*, Caracas, Editorial El Arte, 1980

ROSS, Andrew. *No Respect. Intellectuals and Popular Culture*, Routledge, Nueva York, 1989.

SAID, Edward. *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.

SERBÍN, Andrés. "Globalización, regionalización y sociedad civil en el Gran Caribe", *Revista Mexicana del Caribe*, núm 2, 1996. pp. 7-54.



SERBÍN, Andrés y Anthony Bryans (coords). *El Caribe hacia el 2000 Desafíos y opciones*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1991.

SIEGMEISTER, Elie. *Música y sociedad*, México, Siglo XXI Editores, Tercera Edición en español, 1999.

SPENCER, Paul. *Society and the Dance*, Nueva York, Cambridge University Press, 1985.

STRAITON, Jon. "Capitalism and Romantic Ideology in the Record Business", *Popular Music* 3, 1983, pp. 143-156.

STUEMPFLE, Stephen. *The Steelband Movement. The Forging of a National Art in Trinidad and Tobago*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995.

SUTTON, Constance R. Chaney Elsa M. (ed.). *Caribbean Life in New York City. Sociocultural Dimensions*, Staten Island, Center for Migration Studies of New York, 1994.

THOMAS, Jeffrey. "The Changing Role of the Steel Band in Trinidad and Tobago: Panorama and the Carnival Tradition", *Studies in Popular Culture*, vol. 9, núm. 2, 1986, pp. 96-108.

TODOROV, Iztvetan. *La conquete de l'Amérique. La question del autre*, París, Seul, 1982.

TORRES, Francisco Vicente. *La novela bolero latinoamericana*, México, UNAM, 1998.

URI, Alex y Françoise Uri. *Musiques and musiciens de la Guadeloupe*, París, 1991.

VERBA, Daniel y Jean Baptiste Avril. *Trinidad, Carnaval, Steelbands, Calypso*, Paris, Editions Alternatives, 1995.

VERNA, Paul. *Petición y Bolívar: una etapa decisiva en la emancipación de Hispanoamérica*, Venezuela, Ediciones de la Presidencia de la República, 1980.

WARNER, Keith Q. "Calypso, Reggae, and Rastafarianism: Authentic Caribbean Voices", *Popular Music and Society*, vol. 12, núm. 1, 1988, pp. 53-62.

-----, *Kaiso! The Trinidad Calypso*, Washington D C., Three Continents, 1985.

WATERS, Anita. *Race, Class and Political Symbols. Rastafari and Reggae in Jamaican Politics*, New Jersey, Transaction Book, 1985.

WEIS, Robert G. *Por la verdad del osito Bimbo Consumo y modernización en el México contemporáneo*, FFyL (tesis de maestría para el programa de Estudios Latinoamericanos), 2001.

WILLIAMS, Eric *From Columbus to Castro*, Nueva York. Vintage Books, 1984.

WITMER, Robert. “ ‘Local and Foreign’: The Popular Music Culture of Kingston, before Ska, Rock Steady and Reggae”, *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 8, núm. 1, 1987, pp. 1-25.

WITTEN, Norman E. y John F. Szwed. *Afro-American Anthropology*, Nueva York, The Free Press, 1970.

YOUNG, Richard A. *Latin American Postmodernism*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

ZENÓN, Isabelo *Narciso descubre su trasero*, 2 vols., Humacao, Editorial Furidi, 1975.

