

# PARAÍSO Y FRONTERA



Prácticas musicales y *performance*  
de la etnicidad en la isla de San Andrés



# PARAÍSO Y FRONTERA



Prácticas musicales y *performance*  
de la etnicidad en la isla de San Andrés



Dario Ranocchiari



*Terrenos etnográficos*



Ranocchiari, Dario.

Paraíso y frontera. Prácticas musicales y *performance* de la etnicidad en la isla de San Andrés. / Dario Ranocchiari. - Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH, 2020.

252 páginas; figuras; 17 x 24 cm - (Colección: Terrenos Etnográficos)  
ISBN: 978-958-8852-91-1

1. Antropología cultural - Identidades sociales / 2. Etnografía - Identidad étnica. / 3. Patrimonio cultural - Tradición oral. / 4. Performance - Prácticas musicales. / 5. San Andrés (Isla, Colombia). / I. Ranocchiari, Dario. / II. Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH.

305.8 SCDD 20

Catalogación en la fuente; Biblioteca Especializada ICANH.



## **Instituto Colombiano de Antropología e Historia**

Calle 12 n.º 2-41 Bogotá D. C.

Tel.: (57-1) 4440544, ext. 144

[www.icanh.gov.co](http://www.icanh.gov.co)

Nicolás Loaiza Díaz

**Director general**

Andrea Martínez Moreno

**Subdirectora científica**

Juana Camacho Segura

**Coordinadora del Grupo de Antropología Social**

Nicolás Jiménez Ariza

**Responsable del Área de Publicaciones**

Bibiana Castro Ramírez

**Coordinación editorial**

### ***Colección Terrenos Etnográficos***

María Elvira Mejía

**Corrección de estilo**

Nathalia Rodríguez

**Diseño, diagramación y cubierta**

Marlon Acosta Pomare (Creole Group), fotografía de Dario Ranocchiari

**Imagen de cubierta**

Primera edición, octubre de 2020

ISBN: 978-958-8852-91-1

Impreso en Colombia por la Imprenta Nacional de Colombia

Carrera 66 n.º 24-09, Bogotá, D. C.

© Instituto Colombiano de Antropología e Historia

Dario Ranocchiari

*Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por ningún medio inventado o por inventarse, sin permiso previo por escrito del ICANH.*

# Contenido

INTRODUCCIÓN. <i>ETNOGRAFIAR LA ETNICIDAD A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES</i>	15
Etnicidad, <i>performance</i> , práctica musical	18
Autocrítica metodológica	27
Panorámica del texto	29
1. <i>BEAUTIFUL SAN ANDRÉS. SAN ANDRÉS Y PROVIDENCIA EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO</i>	33
El archipiélago en el espacio caribe	35
Las islas del ayer: ciclos de poblamiento y etnografías clásicas	43
Las islas hoy: complejidad y conflicto	54
2. <i>DA MUSIC. ÁMBITOS Y PRÁCTICAS MUSICALES EN SAN ANDRÉS</i>	67
El corpus bibliográfico sobre las músicas isleñas	69
Clasificar las músicas isleñas	72
Ámbitos musicales	84
3. <i>PRAISE HIM. RELIGIÓN Y RAIZALIDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA CORAL</i>	107
Puritanos y bautistas	109
Prácticas musicales corales y sentido de pertenencia	125
Identidad cristiana, etnicidad y reivindicación	148
4. <i>TRUE BORN ISLANDERS. MÚSICA TÍPICA ENTRE TRADICIÓN Y REIVINDICACIÓN</i>	153
Grupos típicos y tradición	155
Creole: un puente “entre lo viejo y lo nuevo”	172
“Decirlo claramente”: las letras reivindicativas	187
<i>Performances</i> musicales, etnicidad y reivindicación	194

5	<i>MODE-UP. ¿DE LA RAIZALIDAD A LA SANANDRESANIDAD?</i>	207
	Los <i>fifty-fifties</i> y la cuestión generacional	209
	La música urbana: entre local y translocal	214
	“Wi rule di eria”: videoclips entre San Andrés y el mundo	217
	<i>Mode-up</i> : ¿a lo sanandresano?	224
	CONCLUSIONES	231
	BIBLIOGRAFÍA	239
	Discografía y filmografía	250

A mia madre





# Agradecimientos



ESTE LIBRO NO HABRÍA SIDO POSIBLE SIN LAS PERSONAS QUE HE ENCONTRADO en San Andrés y Providencia, que me han permitido compartir con ellas la fase más difícil y excitante de la investigación en la que se basa, el trabajo de campo. Solo algunas de ellas han sido citadas explícitamente en el texto, pero las conversaciones que hemos tenido y las entrevistas que me han concedido han sido todas fundamentales para este trabajo.

Un *grazie* muy particular va a Samuel, a su madre, Silvia Elena Torres, a Yusmidia Solano Suárez y a su familia, a Loria, Luly, Nubia, Chuco, Betsaida y Tamara. Maki Egusguiza, Iván Samir, Félix Mitchell y los otros miembros del Creole Group, ¿qué sería este libro sin ustedes?

Gracias a Ángel Acuña Delgado por el soporte constante y a Honorio Velasco Maillo que, durante la defensa de mi tesis doctoral, me dijo que el tema merecía un título más sugerente, el que lleva este libro. A Silvia Martínez y Susana Sardo, por el apoyo constante. A Paloma Paredes Bañuelos por la revisión del castellano.

No puedo concluir la lista sin agradecer a mi familia, ascendientes, descendientes y afines. En particular a Gloria, compañera de camino, y a nuestros hijos, Nahuel y Nilo.

Las instituciones que han financiado la investigación etnográfica y la elaboración del texto son la Junta de Andalucía (beca y contratos pre y posdoctorales en la Universidad de Granada), el Ministerio de Educación Nacional de Colombia (estancia de investigación en el Instituto Nacional de Formación Técnico Profesional [Infotep] de San Andrés isla), la Fundação para a Ciência e Tecnologia (beca posdoctoral en el INET-md de la Universidade de Aveiro) y la Universidad Nacional de Colombia, sede Caribe, que me ha acogido repetidas veces como investigador visitante.



Introducción. *Etnografiar*  
la etnicidad a través de las  
prácticas musicales



AL IGUAL QUE LA TESIS DOCTORAL EN LA QUE SE INSPIRA (RANOCCHIARI 2014a), este es un texto profundamente etnográfico y, como tal, limitado por las contingencias del trabajo de campo en el que se fundamenta: doce meses, repartidos en varias estancias en las islas de San Andrés y Providencia, entre el 2009 y el 2011. He intentado devolver el tiempo y la atención que la gente de San Andrés me ha regalado publicando algunos artículos (Ranocchiarì 2014b; Ranocchiarì y Calabresi 2016; Ranocchiarì 2016, 2015b, 2015a), pero es el presente libro la forma más completa y honesta de devolución que puedo ofrecer como académico a los sanandresanos. *Paraíso y frontera* recoge los hallazgos principales de la tesis, revisados y actualizados gracias a las numerosas retroalimentaciones recibidas en congresos y revisiones por pares, y al mismo tiempo articula el discurso necesariamente fragmentario impuesto por la publicación en revistas en una narración etnográfica de más largo aliento.

Es importante aclarar desde ya que este no es un libro sobre la historia de la música sanandresana ni tampoco un compendio exhaustivo de las prácticas musicales que acontecieron en la isla mientras su autor estaba residiendo en ella. Es un relato analítico que intenta conciliar las experiencias que he tenido en el archipiélago con una pregunta de investigación específica: ¿las diferentes modalidades de practicar la música en San Andrés influyen, reflejan o moldean las negociaciones de la etnicidad en curso?

El interés del tema reside en la posibilidad que proporciona observar, a través de la lupa analítica de las prácticas musicales, fenómenos culturales de diferente naturaleza como los procesos de construcción y (re)producción de las identidades étnicas, la etnización de los movimientos reivindicativos de minorías, la utilización de la etnicidad en el mercado turístico y las relaciones entre activismo político y religión.

A este respecto, cabe precisar que mi interés por entender las relaciones entre música y etnicidad se fundamenta en una experiencia etnográfica precedente que llevé a cabo entre el 2002 y el 2004 en Lisboa. En la periferia de la capital lusitana, movido fundamentalmente por la tradición hermenéutica y literaria que ha caracterizado mi formación antropológica en Italia, me interesé por la construcción de la identidad étnica en el contexto diaspórico de los hijos de migrantes africanos en Portugal. En particular, mi punto de partida fue la idea de que es necesario tomar en serio los discursos construidos por colectivos subalternizados sobre ellos mismos y sobre los otros. Al comienzo, procuré centrarme en el análisis antropológico de la producción literaria y en la construcción compartida de historias de vida, pero el interés infinitamente mayor de las personas con las que investigaba por la música *rap* me obligó

a replantear mi investigación y, en consecuencia, la enfoqué en las prácticas musicales reivindicativas.

Dichas prácticas suelen guardar una relación estrecha —aunque a veces opaca— con los procesos de articulación de la identidad, porque comprenden aspectos de representación discursiva propios de la modalidad escrita y aspectos performativos relacionados con las expresiones no verbalizadas de ciertas posturas identitarias. Además, la vivencia directa y compartida de la experiencia musical durante los conciertos y otras *performances* facilita la observación de las dinámicas de identificación.

En este sentido, elegir las prácticas musicales como objeto de análisis antropológico significa, para mí, centrarme en una representación discursivo-performativa que se concretiza en actividades y producciones culturales, cuya materialidad no es solo sonora (música como sonidos humanamente organizados) sino intermedial (Erlmann 1996) y relacional (Small 1998), y por eso actúa como articulador en varios niveles o dimensiones de la vida social.

El peculiar contexto histórico, social y cultural de San Andrés y Providencia es particularmente interesante por las posibilidades de análisis que proporciona: en las islas, los discursos y las políticas nacionales colombianas se superponen a las raíces, los marcadores étnicos raíces son utilizados por la industria turística implantada en las islas como elementos folklóricos y al mismo tiempo los espacios de visibilización abiertos por la Constitución multicultural colombiana de 1991 se aprovechan como escenarios de reivindicación por parte de los movimientos étnicos raíces. La música —o, mejor, las músicas: estamos hablando de una serie de escenas musicales muy diferentes entre sí— constituye un marcador de la etnicidad entre otros que, a pesar de no ser considerado por los raíces el más importante, seguramente es hoy en día de los más vitales y complejos.

## ETNICIDAD, *PERFORMANCE*, PRÁCTICA MUSICAL

El campo semántico de los tres principales conceptos que han ido estructurando las ideas expuestas en este libro es muy amplio, tanto si nos referimos a su uso común como al académico. Antes de seguir es necesario clarificar brevemente cómo los utilizo en este texto.

### ETNICIDAD

El primero es el concepto de *etnicidad*, tan debatido que ya resulta opaco y, por eso, poco útil como herramienta analítica. Yo no lo uso nunca como sinónimo del término etnia, que podría definirse como un grupo humano que se considera



o es considerado distinto de otros por sus rasgos culturales y en parte genéticos, pero sobre todo por tener *conciencia* de su peculiaridad. Tampoco lo utilizo para referirme directamente a lo que normalmente se designa como identidad étnica, que yo concibo fundamentalmente como la conciencia de ciertas peculiaridades culturales y, en algunos casos, genéticas (o presuntamente genéticas), que un grupo humano específico utiliza para definirse como diferente de otros.

Las identidades étnicas se apoyan en marcadores culturales que se activan (se marcan) según las contingencias del caso, respondiendo a estrategias particulares. A su vez, la idea de contingencia está relacionada con el concepto de articulación, que Stuart Hall desarrolla de una forma más útil para designar un vínculo no necesario entre dos elementos sociales/culturales que se crea —solo puede crearse— en relación con contingencias específicas (Hall y Du Gay 2003, 13-14). Este vínculo acontece en razón de ciertas condiciones históricas y coyunturales que, sin embargo, no son suficientes para garantizar su producción efectiva —puede producirse o no, conforme a las contingencias—. La articulación, por eso, no es definida por una relación de causa-efecto; pero, una vez constituida, contribuye a la definición del contexto en el que opera. Siendo no necesaria, requiere continuos procesos de negociación para seguir existiendo, pues en ella no hay garantías de continuidad (Restrepo 2004, 36-37).

Esta concepción de la articulación nos lleva al concepto de etnicidad —también inspirado en Hall— que utilizo en este escrito y que me parece particularmente útil para entender el complejo juego de negociaciones identitarias en curso en el archipiélago. Me parece útil, sobre todo, porque rompe el juego dualístico y esencialista que, en los debates cotidianos en las islas, lleva a un enfrentamiento continuo sobre posiciones solo aparentemente inconciliables. Restrepo (2004), en un texto fundamental para entender las ideas de Hall sobre el argumento, define la etnicidad de este autor “sin garantías”, en el sentido de que depende de articulaciones específicas que no necesariamente se constituyen ni perduran (72). Es un contextualismo radical, que muda la atención del estudio de las esencias étnicas a la necesidad de analizar las articulaciones que permiten la existencia de la etnicidad en un contexto determinado. En este sentido, la etnicidad no coincide con la diferencia (cultural, social, biológica), sino que es una modalidad históricamente articulada de problematización de la diferencia, en un régimen discursivo específico.

Otro aspecto relevante del concepto de etnicidad usado por Hall es que no se aplica solo a las llamadas minorías étnicas, sino a todos los grupos humanos que comparten un sentido de identidad colectiva. O sea, la etnicidad de Hall no es aplicable únicamente a los otros (subalternos del mundo y de Europa), porque no responde a la lógica de la otredad radical que contrapone a los europeos

—en el sentido histórico y no geográfico del término—, identificados con la mismidad, frente a los no europeos, reducidos a la categoría de la otredad. La modalidad discursiva de la etnicidad se aplica también a los europeos, aunque su posición de poder hegemónica les haya permitido definirse en otros términos, sin marcar su etnicidad (Restrepo 2004, 25).

La etnicidad de Hall, entonces, solo existe con respecto a otras etnicidades y en una relación asimétrica de poder. Para estudiar las etnicidades es necesario situarlas en el contexto histórico específico en el que operan, evitando definiciones especulativas y homogeneizadoras. Restrepo (2004) lo explica de forma muy clara:

Estrictamente hablando la etnicidad no existe: existen etnicidades concretas, históricamente situadas, desde las cuales se pueden decantar analíticamente las condiciones de existencia compartidas para suponer una modalidad específica, pero plural, de inscripción/problematización de la diferencia que llamaríamos etnicidad. Aunque pueden suponerse ciertos rasgos generales de lo que denominamos etnicidad la tarea más significativa es analizar las formas como las etnicidades efectivamente constituidas se encuentran inscritas en contextos históricos específicos. (44)

Me parece que, entendiendo con Hall la etnicidad como una modalidad discursiva dependiente de articulaciones históricas específicas (que pueden o no ser activadas por los actores sociales, o sea, por las personas reales que viven sus vidas reales y toman sus decisiones cotidianas), se puede reflexionar de una forma más provechosa respecto de las negociaciones identitarias en curso en San Andrés.

#### *PERFORMANCE*

Hall no incorpora en su aparato teórico el concepto de *performance*, pero existe cierta coincidencia entre este y su concepción del sujeto, de las representaciones de la identidad, de la articulación y del papel de lo discursivo y de las teorías de la performatividad. Para mí, su interés como concepto analítico reside en la utilidad que tiene a la hora de entender de qué forma una manifestación cultural (como, por ejemplo, un acontecimiento musical) influye en la construcción de una configuración sociocultural particular.

El término *performance* se ha vuelto aún más indeterminado que el de etnicidad. También, en textos académicos, se ha utilizado para referirse de forma intercambiable a sus significados comunes (ejecución, actuación, evento teatral, musical, etc.) y a los que, a partir de los años 1950, le han atribuido

ciertas corrientes teóricas de la lingüística, la filosofía y las ciencias sociales. La confusión crece cuando se habla de música, pues tanto en musicología como en la experiencia cotidiana de quien hace música, el término tiene connotaciones precisas relacionadas con el acto de la ejecución musical y, en consecuencia, está asociado con la dicotomía clásica entre ejecución y composición. Alejandro Madrid señala, en la introducción de un número monográfico de la revista *Trans* dedicado a música y estudios de *performance*:

De hecho, el estudio de la performance ha significado [en musicología] el estudio de una gran variedad de paradigmas del hacer musical; desde las posturas ortodoxas que separan la composición de la interpretación (performance) al cuestionamiento de esta dicotomía, pasando por las especulaciones prácticas y filosóficas surgidas en torno al movimiento de la *performance practice* (práctica de la interpretación) en las décadas de 1970 y 1980, tanto en la tradición occidental como la no occidental. Así las cuestiones sobre performance que planteaban estos académicos [musicólogos] quedaban circunscritas al campo de la interpretación de un texto musical, siendo las principales preguntas cómo hacer ese texto accesible a una audiencia, la interpretación musical como texto, o en el mejor de los casos, cómo las nociones de composición e interpretación (performance) pueden colapsarse en la improvisación. En ese contexto, el término “performatividad” se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (performance). (Madrid 2009, 2)

La larga tradición del término y su posición en un debate tan central para la teoría musicológica vuelven la idea de *performance* problemática a la hora de ponerla en relación con la idea de performatividad formulada por Austin (1975). Según Madrid, a diferencia de lo que hacen los estudiosos de música, quien se mueve en el campo interdisciplinar de los *performance studies* no se pregunta qué son las acciones, los eventos, las actuaciones, etc., sino qué es lo que estos hacen. En este contexto, la performatividad es una cualidad del discurso y no una acción. Como tal, no está presente solo en la música, el teatro u otras actividades escénicas, sino en fenómenos sociales, como la construcción de identidades, el uso del cuerpo o el activismo político, por ejemplo. Las agendas de investigación de musicólogos y estudiosos de *performance studies* son motivadas por premisas profundamente diferentes:

Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica de la performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y

sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de *performance* se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música. (Madrid 2009, 2-3)

Para clarificar cuándo se está hablando de *performance* como acción escénica y cuándo de aspectos relacionados con cualidades discursivas, en este libro, como en los textos del dossier de *Trans*, utilizaré la distinción propuesta por Diana Taylor entre *performático* y *performativo* (Taylor 2012; Taylor y Fuentes 2011). En este sentido, uso *performático* para referirme al terreno no discursivo de la *performance* y *performativo* para hablar de cómo, a través de acciones también musicales, se “performa” la etnicidad en San Andrés.

Victor Turner se ha ocupado explícitamente de la *performance* en los últimos años de su vida, pero ya en sus primeros trabajos está presente un fuerte interés por eventos performáticos, cuyo significado social tiene profundas implicaciones performativas: los dramas sociales (Turner 1975, 37). Turner (1988) retoma esta idea en el ensayo central de su libro póstumo sobre la *performance* (175). El concepto de drama social nace para definir el movimiento ondulatorio entre estructura y proceso; cisma y continuidad. Para Turner, el desarrollo de las fases del drama social contribuye a construir la configuración social/cultural específica (en el espacio y en el tiempo) de una comunidad determinada.

Siendo una “erupción social desde la superficie horizontal de la vida social”<sup>1</sup> (Turner 1988, 171), un drama social siempre altera —en algunos casos más, en otros menos— la configuración del campo social en el que se produce. En otros términos, los dramas sociales no solo visibilizan cosas que normalmente no son visibles para los observadores ajenos al evento, sino que tampoco lo son para los observadores internos, los sujetos directamente implicados. Su capacidad de modificar el campo social reside precisamente en su carácter reflexivo.

El último Turner, cuyas reflexiones sobre una antropología renovada, a la que él llamaba “de la *performance*”, han quedado interrumpidas por su muerte, reconduce los dramas sociales a casos específicos del concepto más general de *performance*. Su concepción abarca substancialmente todas las expresiones culturales y sociales, puesto que las entiende como procesos y no como estructuras rígidas o modelos. En este sentido, no distingue explícitamente entre performático y performativo, pero la mayoría de las veces que utiliza el término

1 Todas las traducciones son del autor.

lo hace refiriéndose a eventos performáticos (formales, como funciones teatrales o rituales; informales, como comportamientos cotidianos) que tienen implicaciones performativas (dramas teatrales, como obras reflexivas y activas en la definición del campo social; comportamientos que cuestionan las reglas sociales).

Su definición del campo semántico del término se hace más puntual a la hora de definir la diferencia que existe entre *performances* sociales —que comprenden los dramas sociales— y culturales —que comprenden los dramas estéticos o teatrales— y las relaciones que las rigen (Turner 1988, 159). En particular, para él, las segundas se originan a partir de las primeras y los significados de las *performances* culturales se refieren a los de los dramas sociales; en este sentido, hay una circularidad hermenéutica entre dramas sociales (*performances* sociales) y dramas escénicos, como representaciones teatrales o cinematográficas, narrativas literarias, funciones musicales, rituales, etc. (*performances* culturales). Este es un postulado central para esta investigación.

La centralidad que Turner le atribuye al significado de las *performances* marca la principal diferencia con autores como Richard Schechner (2013) y Erving Goffman (1959), cuyas visiones tienden a dejar de un lado la cuestión del significado para concentrarse en la acción. Para el cruce entre *performance* y hacer musical —un campo del que, curiosamente, Turner no llegó nunca a ocuparse en relación con la idea de *performance*—, Philip Auslander (2006) ha propuesto la noción de *persona* musical basándose precisamente en las ideas de Goffman. Es un concepto que puede ayudar a resolver el problema de la relación entre *performance* musical, cultura y sociedad.

Auslander (2006) sostiene que, de los trabajos sobre performatividad, los más útiles para abordar la *performance* musical no son los que se refieren a las *performances* dramáticas, sino los que analizan las *performances* de la cotidianidad. La razón es que los músicos no interpretan papeles dramáticos o personajes, sino —veremos hasta qué punto— a sí mismos. Por eso, Auslander intenta adaptar a la *popular music* las teorías de Goffman sobre la presentación de la persona y su método de análisis por marcos (Goffman 1974, 1959). Este autor utiliza el término goffmaniano de rutina para indicar las ocasiones de tocar música para los músicos. Las rutinas de Goffman son contextos discretos en los que, en la cotidianidad, cada uno actúa de forma diferente, es decir, presenta su persona de forma diferente. Así, dice Auslander (2006), “no hay razón para suponer que los músicos performen la misma identidad cuando tocan música y en otras rutinas. La versión de la persona [*self*] que un músico performa en cuanto músico es a lo que llamo persona musical” (104).

Como investigador que, desde los estudios de *performance*, mira hacia la música, Auslander (2006) considera la *performance* en su acepción más amplia

que comprende lo performático y lo performativo. Sin nunca dejar de distinguir los dos niveles, centra su atención en los sujetos y ve la identidad personal como algo que puede ser performado. Sin embargo, no es la identidad personal, en general, la que le interesa, sino la *persona* musical:

El análisis que yo propongo presupone pensar a los músicos como seres sociales, no solo en el sentido de que las *performances* musicales son interacciones entre músicos [...] sino también en el sentido más amplio de que ser un músico significa performar una identidad en una esfera social. (101)

Su concepto de *persona* deriva del de *personage*, utilizado en las artes dramáticas (Graver 2003). El *personage* es un fenómeno liminal, ni individuo “real”, ni actor, ni personaje: por ejemplo, Jack Nicholson como celebridad hollywoodiense no es ni el hombre real ni el actor que interpreta un personaje, sino una forma de (auto)representación en el dominio discursivo del *star-system*. En la música, la mayoría de las veces no existe un personaje totalmente ficticio que medie entre *performer* y público, pero sí una entidad mediadora:

Cuando escuchamos tocar a un músico, lo que escuchamos es una versión que aquella persona ha construido para la propuesta específica de tocar música bajo ciertas circunstancias. La *performance* musical puede ser definida, utilizando la terminología de Graver, como *la representación de la identidad [self] de una persona en el dominio discursivo de la música*. [...] Lo que los músicos performan principal y fundamentalmente no es la música, sino sus propias identidades como músicos, sus *personae* musical. (Auslander 2006, 102)

La visión de Auslander es, entonces, *performer*-céntrica. Pero esto no significa que se tome la *performance* como simple autoexpresión del *performer*. Para él, es una forma de autopresentación en un sentido goffmaniano, y como tal no representa la personalidad del *performer*, sino que es la *persona* que el músico *performa* al reflejar las prioridades del contexto de *performance*. Muy lejos de ser individualista, el modelo *performer*-céntrico de Auslander evidencia la continuidad, en el “hacer música” que constituye la *performance*, entre *performers*, público y sociedad.

#### PRÁCTICA MUSICAL

El tercer concepto clave que uso en este texto es el de *práctica musical*. A pesar de ser de uso común en las corrientes de estudios sobre música que se centran en el hacer musical como proceso más que en los productos musicales como

objetos autónomos en sí mismos, a diferencia del de etnicidad y de *performance*, no ha sido objeto de teorización explícita en el campo de los estudios musicales y etnomusicológicos. Yo no lo uso tanto en relación con la teoría de la práctica de Bourdieu, cuyo concepto de *habitus* es, sin embargo, una referencia importante en mi concepción de la *performance* (Bourdieu 1977), como para indicar acciones musicales que acontecen en contextos muy específicos, casi siempre relacionados con el hacer musical codificado en escenas musicales específicas de naturaleza local, translocal o virtual (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004).

Las prácticas musicales de las que me ocupo en *Paraíso y frontera* pueden ser enmarcadas en el concepto general de música local, según la acepción de Ana María Ochoa (2003):

músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos —aun cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica—. (11)

Por ejemplo, el tango está discursivamente asociado por sus orígenes históricos a la cuenca del río de la Plata y, aunque rápidamente se volvió nómada y se afianzó alrededor del mundo, quedó anclado al contexto local rioplatense como principal referente simbólico. Es entonces una música local, en el sentido de que la relación discursiva o simbólica con un territorio específico queda vigente a pesar de su difusión y del hecho de que una parte considerable de su producción pueda acontecer lejos del contexto local de referencia.

Con respecto al concepto de lugar, Ochoa (2003) aclara:

Así, si bien puede haber polémica en torno a la delimitación exacta y al momento concreto de origen de los géneros musicales populares locales, su asociación histórica a un ámbito regional delimitado y concreto es clara. Local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género. [L]e doy primacía a la continuidad de la idea de “lo local” como marca constitutiva de estas músicas, ya que hoy en día las políticas de lugar son un aspecto crucial de su movilización. A medida que estas músicas se hacen más nómadas, pueden suceder dos procesos: algunas de ellas enfatizan su carácter conservador, afianzando una relación estilística e histórica con un lugar. Es decir, en el proceso creativo se enfatiza el apego al pasado, a un territorio, a un estilo heredado, a una idea de autenticidad. Pero por otro lado, otro grupo de personas que cultive los mismos géneros puede transformar el estilo radicalmente, frecuentemente desde otros lugares



o ámbitos de circulación. Esto implica que la relación entre género musical popular local y lugar no es evidente. Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales. Los conflictos en torno a dicha relación se han agudizado en la actualidad debido a la multiplicación de las formas de circulación de estas músicas. Así, las políticas de lugar inscritas en lo musical constituyen frecuentemente un campo de batalla y debate. (12-13)

Veremos más adelante diferentes declinaciones (articulaciones) de dinámicas de este tipo en los tres ámbitos musicales analizados en este trabajo (religioso, “típico” y urbano). En mi opinión, tratar las músicas refiriéndose a su relación —ya no dada, sino discursiva e históricamente construida— con los lugares es muy útil porque nos ayuda a evitar algunas trampas relacionadas con la herencia colonial ínsita en categorías como música étnica o tradicional, pues nos obliga a un análisis que tenga en cuenta las relaciones de poder que han determinado la relación música/lugar/memoria, tanto en el ámbito local como en el mercado musical global.

Es precisamente con las diferentes relaciones y redes de relaciones que se establecen experimentando el hacer musical con lo que tiene que ver la noción de *musicizing* (Small 1998). La propuesta de Small es centrarse en el hecho de que hacer música, y hacer experiencia de ella, significa sobre todo cumplir una acción; en ese sentido, la música no es un objeto sino un proceso. Por eso, propone que se conjugue como un verbo y no se use como un sustantivo: “hacer música [*to music*] es tener un papel, en cualquier sentido, en una *performance* musical, sea tocando, escuchando, ensayando o practicando, proveyendo material para la *performance* o danzando” (13).

Así, el concepto de *musicizing* no separa a los músicos del público, del producto del proceso ni tampoco de los eventos musicales de la vida cotidiana. Por el contrario, considera *to music* (“hacer música” y no “musicar”) como una acción integrativa y generativa de la actividad humana.

El acto del *musicizing* establece, en el contexto [*place*] en que acontece, una serie de relaciones, y es en estas relaciones que reside el significado del acto. Estas no se encuentran solo entre aquellos sonidos organizados que se consideran, convencionalmente, como la sustancia del significado musical, sino también entre las personas que forman parte, de una forma u otra, de la *performance*. (Small 1998, 13)



Entonces, la utilidad de esta noción reside en su carácter de concepto-puente entre dominios tradicionalmente considerados discretos —“lo musical” vs. “lo no musical”, en una *performance* musical o en la cotidianidad—. Llega más allá de la definición clásica de música como *sonido humanamente organizado* (Blacking 1977), pues si Blacking —y en general el programa de la etnomusicología del siglo xx— quería subrayar la naturaleza social de la música, como producto histórico y culturalmente definido, Small (1998) busca romper la distinción entre los productos (las músicas) y los productores/consumidores (los músicos/oyentes). En ese sentido, el *musicking* se configura como un acto de imaginación social que “moldea, o es una metáfora de, las relaciones ideales según cómo los participantes en la *performance* las imaginan: relaciones entre persona y persona, individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural” (13).

## AUTOCRÍTICA METODOLÓGICA

La conjugación de la perspectiva *emic* con la *etic* (Pike 1967) es una ambición que esta investigación comparte con muchas otras que se han realizado en los últimos treinta o cuarenta años. No sé decir precisamente hasta qué punto ha sido lograda, pero considero que esta etnografía tiene sentido solo en la medida en que intenta entender y hacer inteligible, desde otras posiciones culturales y sociales, las visiones e interpretaciones producidas por los sanandresanos sobre ellos mismos y sobre el mundo. Esto significa, por un lado, entender y respetar las conceptualizaciones nativas y, por otro, aprovechar la extrañeza de la visión del etnógrafo como sujeto externo al contexto de investigación, enunciada desde otro *locus*. Para que la etnografía sea realmente un proceso reflexivo debe basarse en el diálogo, intentando producir un encuentro lo más honesto posible entre las diferentes relaciones de poder que determinan las posiciones de los sujetos implicados.

Metodológicamente, he tratado de conjugar *emic* y *etic* en varios modos. El más superficial tiene que ver con la exposición escrita; sobre todo en los capítulos más etnográficos, he tratado de parafrasear lo menos posible las palabras de mis interlocutores. Citar ampliamente las transcripciones literales de las entrevistas y de mis notas de campo ha sido una elección más ética-metodológica que meramente estilística. Otra modalidad ha sido utilizar muchas veces categorías nativas también como categorías analíticas. No quiero decir con eso que las categorías nativas *sean* las categorías analíticas, sino que estas últimas derivan siempre del encuentro entre (mi reconstrucción de) las concepciones de los sanandresanos (a quienes he interpelado) y mi modo de entenderlas y transformarlas en instrumentos de análisis antropológico. El ejemplo más importante

de este procedimiento es la definición de los ámbitos musicales presentada en el apartado “Clasificar las músicas isleñas” (72-84).

Con respecto a aspectos metodológicos más puntuales, en el proyecto de investigación que guio, sobre todo, las primeras fases del trabajo de campo, había indicado la necesidad de observar los comportamientos de los sujetos implicados tanto en el ámbito público como en el privado, a la luz también de las teorías sobre *performance* precedentemente indicadas (Auslander 2006; Goffman 1974). Sin embargo, en la práctica, la observación del ámbito privado no siempre fue posible: una de las dificultades metodológicas que encontré en campo fue precisamente la falta de posibilidad (o de capacidad de mi parte) de instaurar relaciones personales cotidianas y naturales con miembros de algunos de los colectivos con los que pretendía investigar. Lo único que pude hacer para tratar de suplir esta falta fue recoger los testimonios informales de personas a ellos cercanas y realizar entrevistas formales, pero no estructuradas, para tratar de facilitarles a los interpelados la construcción de narrativas complejas.

Respecto de la observación etnográfica, tengo también que confesar aquí —a costa de comprometer en parte mi autoridad etnográfica— que esta no siempre fue, como escribía en el proyecto, “participante o no participante, según las oportunidades, pero siempre sistemática”. El nivel de compromiso personal y de normalización de la vida cotidiana en la isla fue creciendo con el paso del tiempo y me costó mantener, no digo cierta objetividad —no soy tan ingenuo como para haberla buscado nunca—, sino precisamente cierta sistematicidad. Pero si las notas de campo de los últimos meses se fueron espaciando en el diario, creo que la falta de sistematicidad científica en esta fase fue compensada por una comprensión quizás más intuitiva, pero también más holística, de la vida social de la isla que terminó por influenciar positivamente la investigación. En el libro, esta potencialidad no siempre aparece explícitamente, pero no tengo duda de que está bien presente entre líneas en todos los capítulos.

Las entrevistas que realicé, a pesar de que en el proyecto me proponía una mayor variedad de formas, fueron casi todas abiertas (no estructuradas). Por actitud personal, pero también con intención metodológica, intervine muy poco con mis interlocutores, para favorecer, en la medida de lo posible, la construcción de narrativas continuas. Entiendo los límites de esta forma de entrevistar, poco útil a la hora de recoger informaciones puntuales. Sin embargo, estas narraciones o *performance* del habla (Bauman 1984) son de los documentos más preciosos que se produjeron durante el trabajo de campo; considerarlas en sus acepciones performativas, más que informativas, me proporcionó indicios fundamentales para entender cómo las (auto)representaciones de las personas de San Andrés se relacionan con las prácticas musicales y con la etnicidad.

Una buena parte de mi labor fue recoger, producir —me refiero sobre todo a la documentación de los eventos performáticos— y naturalmente organizar los materiales musicales. Me doy cuenta de que muy pocas de las canciones sobre las que trabajé durante la investigación se analizan o se citan en este texto. Por un lado, me arrepiento de no haber cedido a un instinto enciclopédico llenando páginas con notas y letras de canciones locales que hasta ahora no han sido recogidas nunca de forma sistemática. Pero, si lo hubiera hecho, este escrito ya no sería una tentativa de aproximación al tema de las relaciones entre prácticas musicales y etnicidad, sino otra cosa completamente diferente.

Menos justificado es el hecho de que la misma suerte tuvieron la mayoría de los análisis de la treintena de *performances* musicales y no musicales (desfiles, marchas, cultos, misas, etc.) que grabé. El primer borrador de índice contemplaba una organización totalmente diferente de los capítulos; ahí, uno estaba dedicado precisamente al análisis formal de las *performances* grabadas. Al cambiar la estructura del texto, las *performances* quedaron diseminadas en varios capítulos y, aunque la solución adoptada me parece más coherente con el espíritu de este texto, me duele un poco no haber tenido la posibilidad de contrastarlas de un modo más formal y sistemático.

## PANORÁMICA DEL TEXTO

Llegado a este punto de la introducción, le quedará claro al lector que en este primer capítulo no me limito a introducir los que siguen, sino que clarifico el sentido en el que uso algunos conceptos clave y presento sintéticamente la metodología que apliqué en la investigación.

En el capítulo 2, presento el archipiélago, y en particular San Andrés. Para hacerlo, en el apartado “El archipiélago en el espacio caribe” contextualizo las islas en el entorno del Caribe occidental. En el apartado “Las islas del ayer...” reconstruyo sumariamente su etnohistoria, tema que sucesivamente retomo también en el capítulo 4, cuando describo el papel del protestantismo como catalizador de la identidad étnica raizal (“Puritanos y bautistas” y “Prácticas musicales corales y sentido de pertenencia”) y cuando analizo las pocas etnografías clásicas que se han realizado sobre las islas. El valor de estas etnografías no es solo documental, pues también constituyen narraciones sucesivamente retomadas por los habitantes para repensar sus raíces culturales. El apartado “Las islas de hoy...” (capítulo 2) está dedicado a la situación actual de San Andrés.

En el capítulo 3 expongo los diferentes ámbitos musicales del archipiélago. Los apartados “El corpus bibliográfico sobre las músicas isleñas” y “Clasificar las músicas isleñas” están dedicados a la revisión de la bibliografía específica sobre

las músicas del archipiélago y, con base en ello y en mi experiencia en campo, a la definición —arbitraria pero fundamentada en razonamientos explícitos en el texto— de cuatro (macro)ámbitos musicales. El apartado “Ámbitos musicales” describe tres de ellos.

A cada ámbito descrito le corresponde uno de los capítulos sucesivos, que, en conjunto, reúnen la mayoría de los datos etnográficos presentados. El capítulo 4 trata de la música religiosa; el 5, de la que llamo típica y el 6, de la urbana. Sin embargo, estos capítulos centrales no amplían simplemente la información contenida en el capítulo 3, sino que abordan aspectos específicos de los ámbitos citados y, a través de ellos, tratan de mostrar cada uno una particular modalidad de relación entre música y etnicidad.

La especificidad del cuarto capítulo, dedicado a la música religiosa, es que intenta mostrar la estrecha vinculación que existe entre la historia religiosa del archipiélago, los movimientos étnicos raizales y las prácticas religiosas corales que constituyen la tradición musical más viva de las islas (apartado “Puritanos y bautistas”). Aquí describo y analizo también discursos, celebraciones religiosas y *performances* musicales de músicos y oyentes (“Prácticas corales y sentido de pertenencia”) para mostrar cómo, a través de ellos, se construye y se reivindica la identidad étnica raizal en la isla (apartado “Identidad cristiana, etnicidad y reivindicación”).

Una estructura parecida tiene el quinto capítulo, pero esta vez, después de haber presentado dos *performances* de música típica y de haber analizado la formación del concepto *conjunto típico* a través de la historia del grupo Bahía Sonora, me centro en el análisis de una sola agrupación musical: el Creole Group. Su historia y su música permiten reflexionar sobre el papel de los géneros considerados más tradicionales de las islas en la construcción de la identidad étnica raizal, en la reivindicación política de dicha identidad y en sus relaciones con el turismo y las instituciones colombianas (apartados “Grupos típicos y tradición”, “Creole: un puente ‘entre lo viejo y lo nuevo’” y “*Performances* musicales, etnicidad y reivindicación”).

El sexto capítulo está dedicado al reggaetón, al *dancehall* y al *mode-up* (el nombre elegido por los artistas locales para designar la vía sanandresana a la música urbana). O, más precisamente, a averiguar cómo, a través de estas músicas que aspiran a ser globales más que locales, se está formando una idea más inclusiva de identidad colectiva, que trasciende la raizalidad clásica. Cruzando reflexiones sobre el mercado musical, el rol de los videoclips musicales y los debates sobre los llamados *fifty-fifties* (hijos de uniones mixtas de raizales y pañas), intento mostrar cómo la música urbana puede servir de plataforma para una nueva forma de sanandresanidad.

Por último, el séptimo capítulo recoge breves conclusiones generales, en las que trato de reunir hilos dispersos a lo largo del libro sobre las relaciones entre música y etnicidad en los varios contextos musicales y sociales tratados.



***BEAUTIFUL SAN ANDRÉS***  
**SAN ANDRÉS Y PROVIDENCIA EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO**

**1**





*Take me back to my San Andrés  
To the waves and the coral reefs  
Back to be where the sunshine bright  
Where the sea changes colors day and night.*<sup>2</sup>

## EL ARCHIPIÉLAGO EN EL ESPACIO CARIBE

EL ARCHIPIÉLAGO CARIBEÑO DE SAN ANDRÉS, PROVIDENCIA Y SANTA CATALINA pertenece políticamente a Colombia desde 1822, pero su colocación geográfica y su historia colonial dual revelan diferencias sustanciales con el resto del territorio nacional. Geográficamente, se sitúa mucho más cerca de Nicaragua y Jamaica que de la costa caribe colombiana, ubicación que ha determinado lazos históricos profundos con las poblaciones centroamericanas y antillanas. El archipiélago está situado en el Caribe suroccidental, sobre la cordillera submarina de Jamaica, a 180 km de la costa de Nicaragua y a 480 de la de Colombia. Está constituido por las islas de San Andrés (27 km<sup>2</sup>), Providencia (17 km<sup>2</sup>) y Santa Catalina (1 km<sup>2</sup>), por varios cayos cercanos a estas y a sus largos arrecifes, así como por numerosos cayos lejanos y bancos coralinos deshabitados, como Serrana, Roncador y Quitasueño.

Estos bancos, a pesar de su pequeñez, tuvieron un papel histórico no secundario, pues, además de quitar el sueño a muchos marineros por sus peligros durante la navegación, fueron utilizados como proveedores de guano para la agricultura europea y norteamericana desde mediados del siglo XIX (Ratter 2001, 84-85). En el caso del banco de Serrana, la historia de Maese Joan, quien ahí naufragó y sobrevivió ocho años antes de ser rescatado, fue muy celebre en 1700 e inspiró a Defoe para su *Robinson Crusoe*. También tienen una relevancia muy grande hoy en día por ser —con 350.000 km<sup>2</sup> de mar territorial— un recurso pesquero importante y una de las razones económicas del contencioso pluridecenal entre Colombia y Nicaragua por el derecho de posesión del archipiélago. En el 2012, la Corte Internacional de Justicia emitió una sentencia que reconoce parte de las pretensiones nicaragüenses sobre el territorio marítimo del archipiélago, lo que comprometió ulteriormente el ya inestable equilibrio ecológico, económico y político que caracteriza la vida cotidiana de los isleños (ICJ 2012; Roca 2013).

2 *Beautiful San Andrés*, canción escrita por Cecilia Francis Hall para el grupo Bahía Sonora: “Devuélveme a mi San Andrés, / a las olas y los arrecifes coralinos. / Hazme volver a donde la luz del sol brilla / y el mar cambia de color día y noche”.

Los contenciosos territoriales son una constante en la historia de San Andrés y Providencia, como en muchas otras islas del Caribe occidental, pues toda su historia colonial ha estado marcada por la inestabilidad política y demográfica. La anexión del archipiélago a la República de Gran Colombia data de 1822, apenas un año después de la constitución de esta; sin embargo, las islas siguieron siendo ignoradas por la administración central por más de un siglo. Hasta los inicios del siglo xx, los únicos hispanohablantes presentes en el territorio eran el gobernador y sus pocos funcionarios. En 1912 fue creada la Intendencia de San Andrés, una forma administrativa que no se basaba en la elección directa del intendente, pues venía nombrado desde Bogotá. En 1991, con la aprobación de una nueva Constitución nacional, el archipiélago se transformó en departamento<sup>3</sup>. Este cambio administrativo es de suma importancia, pues no solo comporta cierto aumento de autonomía, sino que sobre todo se sustenta en la elección directa de un gobernador y de los diputados departamentales. Junto con la nueva Constitución, que reconoce por lo menos formalmente las especificidades históricas, sociales y culturales del archipiélago, este cambio administrativo ha planteado una transformación radical —aunque no siempre efectiva— en la vida política isleña.

El último censo general colombiano (DANE 2005) estima la población total del archipiélago en 70.554 habitantes, aunque probablemente el cálculo esté por debajo de la realidad, puesto que una parte muy considerable de los habitantes de San Andrés no tiene residencia legal. Sin embargo, la cifra oficial hace del archipiélago el departamento más densamente poblado del país, dado que la superficie de tierra firme es de apenas 44 km<sup>2</sup>. Según estos datos, entonces, la densidad media sería de 1.603,5 personas por km<sup>2</sup>: un número que en San Andrés aumenta sensiblemente (2.524,11 h/ km<sup>2</sup>), si se considera que en los 18 km<sup>2</sup> de Providencia y Santa Catalina residen poco más de 5.000 personas. En el sector del Centro de San Andrés —o North End—, la densidad alcanzaría los 6.000 habitantes por km<sup>2</sup>. Siempre según el censo oficial, la población está dividida así: 56,98% de afrocaribeños (afroamericanos antillanos) autodenominados pueblo raizal y 42,91% de mestizos y blancos. No se consideran categoría aparte los denominados sirio-libaneses, inmigrantes mediorientales o colombianos de origen mediorientales que constituyen una comunidad relativamente diferenciada.

En el 2001, la Unesco declaró el archipiélago como *reserva de la biósfera*, para cuya gestión el departamento creó la entidad denominada Coralina, a la que hacen referencia todas las acciones e iniciativas de conservación y recuperación

3 El término departamento define, en Colombia, las macrounidades administrativas en las que se reparte el territorio del Estado.

ambiental del territorio. El nombre de la reserva, elegido mediante un sondeo a la población, es *Seaflower*: el nombre de la goleta inglesa que, en el siglo XVII, llevó a los primeros colonos puritanos a Providencia y que fue armada por los mismos puritanos que también se asentaron en Massachusetts gracias a la más famosa *Mayflower* (Parsons 1985).

Después de la anexión a la Gran Colombia, la capital administrativa fue trasladada de Providencia a San Andrés, que hoy en día, con sus casi 66.000 habitantes, es la isla más densamente poblada del Caribe. San Andrés ha sido definida ciudad insular (Avella 2000) pues, aunque el grueso de la población se concentre en North End, que reúne la mayoría de los servicios públicos y administrativos, comerciales y turísticos—, existen barrios alejados hasta 10 o 15 kilómetros que forman parte integral del territorio urbano y zonas rurales densamente pobladas en forma de caseríos (hacia la Punta Sur o South End). En algunos de los barrios o sectores alejados, en particular La Loma (The Hill), San Luis y el Cove Valley y Seaside, mayor parte de la población es raizal, o sea, se reconoce como perteneciente al pueblo criollo caribeño descendiente de los pobladores (europeos, africanos y asiáticos), asentados en la isla entre los siglos XVII y XIX. Por el contrario, hoy en día hay menos raizales residentes en North End, donde la mayoría de la población está constituida por colombianos continentales, mediorientales y extranjeros.

Los primeros, llegados mayoritariamente desde la costa caribe colombiana entre las décadas de 1950 y 1990 como consecuencia de la declaración de la isla como puerto libre de impuestos, han sido denominados *pañas* (de *spanyards*, españoles) por los raizales y constituyen alrededor del 35 % de la población. Hay fuertes conflictos identitarios entre los hijos de los migrantes continentales, que son considerados pañas por los raizales, aunque sean nacidos y criados en San Andrés (y aunque sean, por eso, isleños de hecho). Los mediorientales llegaron en el mismo periodo, migrando mayoritariamente de otros territorios del Gran Caribe, pero también directamente de Siria y Líbano, y son definidos comúnmente como sirio-libaneses. Su número alcanza cerca del 3 % y conservan su cultura, viviendo como comunidad relativamente cerrada. Ejercen, sobre todo, las labores del comercio y de hecho poseen la mayoría de los ejercicios comerciales de importación-exportación en la isla. En 1990 construyeron una mezquita, recientemente reformada. Después de las varias confesiones protestantes y del catolicismo, el islamismo es la tercera religión practicada en la isla (Ratter 2001; Valencia 2002).

El comercio libre de impuestos ha constituido la actividad central de la economía durante el periodo de puerto libre y en parte sigue siéndolo, aunque haya sido superado por el turismo. Este está transformando el sistema económico

de San Andrés —como ya ha hecho en buena parte del Caribe— de una economía de plantación a una economía del *resort* (Pantojas 2006). Lo cierto es que ha contribuido a desplazar las actividades pesqueras y agrícolas tradicionales, que siguen siendo practicadas por algunos raizales y pocos continentales, pero con evidentes dificultades. La sobrepoblación y el turismo masivo han comprometido fuertemente tanto la disponibilidad del agua —San Andrés es una isla coralina, que no retiene el agua pluvial como de pescado cerca de la costa, lo que hace no rentables estas dos actividades—. Además, la inadaptación de la escasa flota pesquera colombiana dificulta la pesca en los bancos lejanos cuya explotación, además, ha sido en parte concedida por controvertidos acuerdos internacionales a las flotas de otros países<sup>4</sup>.

Al mismo tiempo, el sector turístico está desproporcionadamente desarrollado en la isla, tanto por cantidad de visitantes como por la forma monopolista que ha asumido y que las políticas públicas departamentales y nacionales no han sabido equilibrar. La mayoría de los turistas se hospedan en *resorts* de las cadenas hoteleras Decameron y Sol Caribe, que ofrecen servicios todo incluido y por eso hacen más difícil el desarrollo de actividades turísticas más pequeñas o familiares, controladas por los locales. Se han puesto en marcha proyectos de turismo étnico, por ejemplo, el que reúne las denominadas *native lodges*<sup>5</sup>; sin embargo, no han obtenido el rendimiento esperado.

Providencia y Santa Catalina (Old Providence and Ketlina Islands), isla y anteisla comunicadas a través de un puente, son formaciones de origen volcánico con una orografía bastante accidentada. Por sus abundantes nacimientos de agua y por su fertilidad y facilidad de fortificación, fueron consideradas mucho más aptas para la colonización, a diferencia de la llana San Andrés. Juntas constituyen el único municipio del departamento, además del de San Andrés. Es un municipio definido como rural, pues el territorio está formado por barrios y caseríos. En una superficie mayor que la mitad de San Andrés reside apenas una quinceava parte de la población de la isla mayor; el 98 % de ellos se pueden considerar raizales, a pesar de que el término no se haya arraigado mucho en la

4 La sentencia definitiva del 19 de noviembre del 2012 de la Corte Internacional de Justicia de La Haya decretó la soberanía de Colombia sobre las islas y los cayos del archipiélago, pero le concedió a Nicaragua la soberanía sobre casi el 55 % del área marina que anteriormente pertenecía a Colombia. Los cayos del norte, colombianos, se encuentran así encerrados en aguas territoriales nicaragüenses y la reserva de la biósfera Seaflower se vio de repente reducida a la mitad. En el plano geopolítico, esta sentencia agudizó el conflicto que, se suponía, tenía que apaciguar; asimismo, limitó aún más las posibilidades de subsistencia autónoma de las poblaciones locales del archipiélago, reduciendo drásticamente las áreas de pesca artesanal, y puso en riesgo la protección del hábitat marino frente a las especulaciones de las grandes compañías petroleras.

5 Posadas nativas: casas privadas, mayoritariamente de familias raizales, dispuestas para hospedar turistas.

isla. Providencia ha sido la isla central del archipiélago durante los siglos pasados y tiene un papel fundamental tanto en la historia local como en el imaginario colectivo del y alrededor del pueblo raizal. Por un lado, ahí se han conformado muchos de los rasgos culturales reivindicados por los raizales; por otro, aparece como un reducto de autenticidad frente a la situación intercultural compleja de la interétnica San Andrés.

La pesca y la agricultura para el consumo local siguen siendo actividades practicadas en la cotidianidad, aunque hace tiempo hayan dejado de tener el papel fundamental de antaño. Las actividades comerciales tienden a la satisfacción de las necesidades locales y turísticas. Sin embargo, a diferencia de San Andrés, el turismo es menos invasivo —lo más común es que los turistas hospedados en San Andrés visiten por tres o cuatro días Providencia— y, en cierta medida, controlado por la población local.

Como se ve, la situación de las islas es muy diferente y las contrapone tanto el perfil geográfico y morfológico, como el perfil socioeconómico. Pero las islas son dos caras de la misma moneda y juntas representan una de las múltiples caras de aquella moneda cambiante e indefinible, objeto de codicia, amor y violencia, que históricamente ha sido el Caribe. En las palabras de Antonio Benítez Rojo:

¿Cómo dejar establecido que el Caribe es un mar histórico-económico principal, y además un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente —cada copia distinta—, fundiendo y refundiendo materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor del agua? (Benítez 1989, 10, citado en Valencia 2002, 1)

A través del Caribe se ha implantado en América la modernidad colonial europea a partir de 1492. Este metaarchipiélago, constituido de una vastísima arcada de islas (las Antillas Mayores y Menores) que separan (o unen) el norte con el sur de América, de la costa de Centroamérica y de varias islas no antillanas (entre ellas San Andrés y Providencia), es desde hace más de cinco siglos una región de tránsito y violación comercial, antaño a través de las compañías extractivas coloniales, hoy en día como efecto de la influencia neocolonial (geopolítica y del mercado global) liderada por Estados Unidos.

Las empresas y compañías coloniales, arraigadas inicialmente en las Antillas Mayores y de ahí en las Menores, han financiado el desarrollo de la modernidad europea a través del comercio triangular entre América, África y Europa. En América, este modelo económico ha significado la implantación de nuevas formas de poblamiento y de sociedad, caracterizadas por su diversidad —derivada también de la condición insular— y al mismo tiempo por su semejanza.

Como macrorregión cultural, el Caribe está conformado por pequeñas regiones distintas, pero en constante interrelación:

Es esta unión en la diversidad, la inclusión de diversos elementos, la que permite establecer la existencia de una unidad, en la que es importante tener en cuenta su conformación a partir de la existencia de diversas regiones que con sus características y dinámicas propias se están relacionando. (Valencia 2002, 2)

Siendo históricamente caracterizada por la dominación colonial, durante los primeros siglos bajo la forma de la economía de plantación esclavista, la macrorregión posee un poblamiento exógeno y heterogéneo, construido a partir de distintas diásporas (voluntarias o forzadas) que se han mezclado continuamente entre sí y con las poblaciones indígenas. La estructura étnico-social estaba diferenciada en dos segmentos fundamentales: los propietarios blancos y los trabajadores no blancos (esclavizados o no). Estos segmentos dieron lugar a una gama compleja de combinaciones étnicas y culturales, a las que les corresponden en la actualidad diferentes herencias políticas, formas de articulación económica, combinaciones étnicas y raciales. Lingüísticamente, a las lenguas coloniales (castellano, inglés, francés y holandés) se han añadido distintos tipos de lenguas criollas (Valencia 2002, 3-4).

Si, para algunos, las citadas lenguas coloniales determinan áreas culturales, para Sideny Mintz no es la cultura —entendida como un cuerpo específico de tradición— la que nos permite definir orgánicamente el Caribe. Este autor propone definirlo como un área societal (*societal area*), es decir, con patrones sociales estructurales definidos y repetidos en los diferentes territorios que lo conforman. Las culturas caribeñas, para este estudioso, solo pueden ser entendidas si se consideran desde una perspectiva histórica y procesual (Mintz 1965, 914-915). Mintz identifica nueve patrones que caracterizan a las sociedades del Caribe, y todos ellos pueden ser aplicados también a San Andrés y Providencia:

- » Una ecología de tierras bajas, insular y tropical.
- » La extirpación de los pueblos indígenas.
- » La caracterización temprana de las islas como internas a la esfera del capitalismo agrícola europeo de ultramar, basado en los esclavos africanos y en la economía de plantación.
- » El desarrollo de estructuras sociales insulares en las que se eliminan las jerarquías sociales locales y la organización de clases nacional toma una forma bipolar, que se sostiene en la dominación de ultramar. Dichas estructuras están basadas en el acceso a la tierra, la riqueza, el poder político y el uso de diferencias físicas como marcadores de estatus.

- » La interrelación continua entre la agricultura de plantación y la de subsistencia, con sus consecuencias sociales.
- » La introducción masiva de nuevas poblaciones de extranjeros en los sectores inferiores de la escala social, con fuertes restricciones a la ascensión social.
- » La ausencia de fuertes ideologías de identidad nacional.
- » La persistencia del colonialismo y de la atmósfera colonial, más que en otras áreas fuera de Europa.
- » Un fuerte individualismo, sobre todo económico, como un aspecto que caracteriza la organización social (Mintz 1965, 915-916).

Estos patrones dan una idea de los aspectos comunes de sociedades caracterizadas por la integración o la sincretización de elementos variados y múltiples, que se articulan en cada lugar de forma diferente.

Encima de las diferencias locales y subregionales se formaron características comunes o comparables que llamamos Caribbeanidad, que incluye la memoria colectiva común y que no niega las diferencias, sino las acepta y las integra. Si aceptamos además que la esencia está en la combinación específica de lo común y lo diverso, entonces tenemos aquí un criterio para definir la individualidad o especificidad del Caribe en comparación con otras regiones del mundo. (Sandner 2003, citado en Valencia 2002, 5)

Sin duda, para entender al archipiélago de San Andrés y Providencia se debe hacer referencia a la región del Caribe occidental más que a Colombia. A pesar de la integración temprana del archipiélago en el territorio de la república sudamericana, esta empezó a influir regularmente en la vida de las islas apenas a comienzos del siglo xx y solo desde 1953 de forma intensiva. La peculiaridad y las tensiones sociales presentes actualmente en las islas derivan justamente de los conflictos entre la identidad caribeña-occidental y la colombiana, que es principalmente caribeña, sudamericana y andina.

El Caribe occidental, como región geográfica y sociocultural, ha sido magistralmente analizado por Gerhard Sandner (2003) en un libro que recoge la sedimentación de sus estudios, realizados entre 1962 y el comienzo de los años 1980. Esta región caribeña va desde Jamaica hasta Belice en el norte y la selva del Darién y Cartagena de Indias en el sur. Comprende una parte insular (Jamaica, Cayman, Mangle Islands, San Andrés y Providencia, Corn Island, entre otras) y otra continental centroamericana (Puerto Limón en Costa Rica, Bocas del Toro y Colón en Panamá y Bluefields en Nicaragua). Su característica principal es, entonces, la dispersión: los asentamientos en lugares apartados unos de otros y



pertenecientes políticamente a países diferentes. A pesar de esto, puede y debe ser considerada una región cultural, pues es un territorio que se ha construido simbólicamente a través de rasgos culturales —entre otros, el inglés caribeño y la religión protestante—, étnicos-sociales —poblada por migraciones sucesivas, mayoritariamente desde Jamaica; migraciones laborales después del fin de la esclavitud, que han conformado redes parentales y sociales que persisten— y económicos —intercambios comerciales que en parte siguen activos, a pesar de las nuevas fronteras nacionales—.

La abolición de la esclavitud, efectiva en las islas en 1853, originó olas migratorias con fines laborales hacia las regiones continentales, en particular, en la época de la construcción del canal de Panamá. Pero también hubo olas sucesivas del continente hacia las islas, muchos intercambios comerciales y —no hay que olvidarlo— continuos contactos derivados de la centralidad de la actividad pesquera. Todo esto ha contribuido a la noción de unidad regional, que no se ha concretado nunca en una idea de nación, geográficamente difícil de imaginar y, más aún, de realizar.

La repartición del mar Caribe en aguas territoriales nacionales operada por la ONU ha complicado los intercambios y la circulación. En este, como en muchos otros contextos, las fronteras políticas no se corresponden con las fronteras imaginadas por las poblaciones locales, y no importa que se trate en este caso de fronteras marítimas y no terrestres: para los antillanos las aguas siempre han sido tan importantes como las tierras. Según Francisco Avella, geógrafo y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, sede San Andrés, “el Caribe occidental constituye un sueño de Nación que no se pudo realizar” (Avella, citado en Abouchaar, Hooker y Robinson 2002, 71).

A raíz de la complejidad del Caribe y del Caribe occidental, como macrorregión y como región cultural en las que está inserto el archipiélago, Inge Valencia (2002) propone la aplicación de una perspectiva sistémica capaz de dar cuenta de la complejidad de las redes que conforman un territorio físico-cultural abierto como es el archipiélago:

Abordar al Caribe, y a San Andrés Isla particularmente, desde una perspectiva sistémica más que un enfoque teórico, se convierte en un enfoque metodológico que se encamina al conocimiento de este como una red de relaciones en constante interacción y construcción. (8-11)

Esta misma autora, siguiendo a Avella, destaca la importancia del concepto de diáspora para entender las redes que conforman el territorio físico-cultural del Caribe. Pensar a través de lo diaspórico permite concebir los espacios y las



sociedades que lo habitan a escalas diferentes, que van de la local del contexto etnográfico a la regional, macrorregional y global. Las diásporas, definidas como el movimiento, voluntario o forzado, de un grupo, una comunidad o un pueblo, que se produce en la búsqueda de un nuevo territorio para asentarse, son fundamentales no solo porque han definido el poblamiento del Caribe, sino también porque han definido su modalidad de ser: unidad en el movimiento, en la diversidad (Appadurai 1996; Gilroy 1993).

La música caribeña es diaspórica en múltiples sentidos. No solo es el producto de la convergencia de varias tradiciones musicales —las más evidentes de las cuales son la euroamericana y la afroamericana—, sino que también sigue alimentándose —como toda la *popular music*— de elementos y prácticas provenientes de otras localidades. Un peso preponderante en este segundo sentido para entender la diáspora lo tienen los más de cinco millones de caribeños que viven en las metrópolis europeas y estadounidenses, y la centralidad de los géneros musicales caribeños para el mercado musical global. Así, la increíble vitalidad de las músicas del Caribe se sostiene, en parte, por el rol central que estas desempeñan en las sociedades en las que se han generado y en parte por el prestigio que tienen en el ámbito internacional, un prestigio del que los caribeños son bien conscientes. Así, como afirma, Peter Manuel:

La música es, en una palabra, el aspecto más visible, popular y dinámico de la cultura expresiva caribeña. [...] En una aldea global en la que escolares cingaleses cantan canciones de Bob Marley, vaqueros hawaianos cantan aguinaldos puertorriqueños, bandas congoleñas tocan mambos y ciudadanos vietnamitas bailan el bolero, la música caribeña se ha realmente transformado en música del mundo y, de cierta manera, en historia del mundo. (Manuel, Bilby y Largey 2006, 2)

## LAS ISLAS DEL AYER: CICLOS DE POBLAMIENTO Y ETNOGRAFÍAS CLÁSICAS

El pasado del archipiélago, y en particular su historia colonial, ha influenciado profundamente las configuraciones identitarias actuales. Echar una mirada diacrónica a las islas es imprescindible para entender estas identidades y su papel en su vida actual.

Aunque en algunos de los estudios históricos menos recientes se utilicen otros tipos de clasificación<sup>6</sup>, hay cierto acuerdo entre los historiadores en identificar, por lo menos, seis momentos en el poblamiento de San Andrés y

6 Por ejemplo, la de Cabrera (1980).

Providencia, a los que corresponden diferentes tipos de sociedad, uso del territorio y ciclos migratorios. En la década de 1980, Isabel Clemente ya había puesto el acento en la utilidad de este criterio para referirse al pasado de un territorio insular caracterizado por la inestabilidad poblacional (Clemente 1989), pero fue Loraine Vollmer (1997) quien se ocupó de compilar un relato histórico, sintético pero sistemático, ordenado por ciclos de poblamiento.

Los ciclos identificados por Vollmer (1997) son el miskito, el puritano, el llamado Siglo del Olvido, el raizal (que se divide en dos fases), el del régimen de puerto libre y, por fin, el multicultural. Para proporcionarle al lector un cuadro general de referencia, y antes de pasar a discutir algunas de las etnografías clásicas del archipiélago, en este apartado resumiré los puntos esenciales de los primeros cuatro ciclos, reservando los últimos dos para el apartado siguiente.

El ciclo miskito, que finalizó en 1629, debe su nombre a los grupos indígenas centroamericanos que visitaban regularmente las islas, para procurarse tortugas, langostas, pescados, caracoles y madera, pero que no residían allí de forma estable. El comienzo de este periodo es indeterminado, pero su fin sí está claro y coincide con la fecha de establecimiento de una colonia puritana en Providencia, aunque los miskitos siguieron visitando las islas y entablando, con toda probabilidad, buenas relaciones con los ingleses. Este tiempo se caracteriza por un impacto humano muy escaso sobre el territorio (Vollmer 1997, 26). El hecho de que esta población probablemente no residiera de forma permanente en las islas legitima la pretensión de los raizales actuales de ser considerados pueblo aborigen.

El segundo ciclo, el puritano (1629-1677), es considerado por los raizales como el periodo fundacional de su etnohistoria: el momento en el que ahondan sus raíces como etnia. Como todos los orígenes, este también tiene su componente mítico, que analizaremos con mayor detalle en el capítulo 4, junto con la historia de la colonia puritana. Por ahora, es suficiente destacar que al breve paréntesis puritano (unos doce años) siguió una fase de alternancia entre españoles y piratas ingleses en el dominio político de las islas; una etapa en la que se asentaron las bases de la futura sociedad criolla. Según Cabrera (1980), en 1641, fecha de la Conquista española, en la isla residían 400 personas libres y 381 esclavos. A pesar de la brevedad de la experiencia puritana y de las estadías de piratas como Henry Morgan (que usó Providencia como una de sus bases), es sobre todo a partir de ellas que se construye hoy el relato identitario isleño: “Somos ingleses porque somos descendientes de Henry Morgan. Todos aquí somos buenos marineros, los mejores marineros de Colombia” (Wilson 2004, 68).

El tercer ciclo, definido como Siglo del Olvido (1677-1780), empezó cuando la situación geopolítica cambió y las islas ya no se encontraban en el centro del

tablero de ajedrez de los intereses europeos. En este periodo, los navegantes se acercaron a las islas solo intermitentemente y una expedición en 1668 desde Cartagena no encontró ningún poblador. Por ser una expedición española, también cabe la posibilidad de que existieran excolonos y esclavos que residieran escondidos en el interior (Petersen 2001). En 1738, el gobernador de Costa Rica propuso enviar veinte familias a San Andrés para aprovechar las tierras y mencionó la presencia de algunos ingleses en tal lugar (Parsons 1985, 47-48). La propuesta no fue realizada, pero cuatro años después, en 1742, la permanencia de ingleses dedicados a la agricultura y a la construcción de embarcaciones en San Andrés fue confirmada por un viajero ocasional. Al parecer, casi solo viajeros ocasionales se acercaron a los arrecifes de San Andrés y Providencia durante esta época. Pocos se quedaron, pero ellos y la escasa población remanente fueron, probablemente, parte de los antepasados de la actual población raizal.

El cuarto ciclo de poblamiento, o ciclo raizal (1780-1953), se caracteriza por el fortalecimiento de la sociedad nacida durante el Siglo del Olvido, que habría integrado a los que fueron llegando posteriormente, sobre todo ingleses y esclavos (desde Jamaica o, en algunos casos, directamente desde África). En este periodo se constituyeron la sociedad y la cultura consideradas como la ascendencia y referencia fundamental de la actual comunidad raizal. El estadounidense Stephen Kemble, que pasó por San Andrés alrededor de 1780, refiere haber encontrado allí unas doce familias de mulatos (Parsons 1985). Vollmer (1997) divide este ciclo en dos momentos distintos: el primero, marcado por la economía colonial y la esclavitud; el segundo, por la abolición de esta última y el auge de la llamada economía del coco (46). Las diferentes estructuras y prácticas sociales de estos dos momentos aportaron elementos diferentes y fundamentales a la sociedad raizal. No es coincidencia que sea precisamente el paso de un momento al otro el contexto histórico en el que la escritora raizal Hazel Robinson Abrahams (2002) ambienta su primera novela.

La economía esclavista del primer periodo del cuarto ciclo (1780-1853), a diferencia de la del ciclo puritano, tuvo a San Andrés como centro. La razón fue la orografía de la isla, más apta para plantaciones extensivas de algodón que la montañosa Providencia. La Revolución Industrial inglesa, basada en esta fase en el sector textil, requería para su desarrollo este modo de producción de materias primas basado en la mano de obra esclava. De ahí la importación de un número consistente de esclavos desde Barbados, Nevis y después directamente de África Occidental (Friedemann 1989). Los historiadores citados calculan que para 1793 había en San Andrés alrededor de 400 habitantes, de los cuales 281 eran esclavos; en 1806, había 1.200 personas, de las que 800 eran esclavas. De forma complementaria al crecimiento poblacional, la Iglesia bautista fue consolidándose

como núcleo de cohesión social y de formación, bajo la dirección del reverendo providenciano Phillip Beekman Livingston. Con la implantación de la Iglesia bautista comenzó también la tradición musical de los himnos protestantes, que aún sigue viva, testimonio de la importancia de esta institución religiosa como elemento principal de continuidad cultural para los raizales.

El segundo momento del ciclo de poblamiento raizal empezó, según Vollmer (1997), con la abolición de la esclavitud (1853 para San Andrés). Al crecer la mano de obra libre, aumentaron los costes de producción de las plantaciones. El cultivo de algodón fue rápidamente sustituido por el de coco, que se ajustaba mucho mejor al trabajo libre y en pequeñas propiedades y se adaptaba a los nuevos equilibrios hegemónicos en el área. La sociedad esclavista y de plantación se volvió una comunidad que producía a través de parcelas, conjugando el monocultivo del coco con la pesca, el cultivo de hortalizas y la pequeña ganadería:

La mayor parte de los 4.500 acres de la isla se sembró con 200 a 300 palmeras por acre, cuando lo aconsejable era 70 palmeras por acre. E. Eaton, un visitante que llegó a San Andrés en 1913, escribió en su crónica lo siguiente: “La colina se alza suavemente y todas las faldas se encuentran sembradas de coco [...] el coco es la vida de la isla, es su riqueza, es su todo [...] aquí no se cultiva otra cosa fuera de coco”. (Vollmer 1997, 61)

Este producto constituyó una gran oportunidad económica para la nueva sociedad sanandresana posabolición y ocasionó también un incremento importante de la movilidad entre los habitantes del archipiélago, el resto del Caribe occidental y la cuenca del Caribe en general. Hubo migraciones de exesclavos provenientes de Jamaica y Curazao; de pastores y comerciantes estadounidenses, migrantes desde China y otras islas antillanas (por ejemplo, Caymán); de profesionales desde Trinidad, Santa Lucía, Cuba y Nassau; y de funcionarios y militares desde Colombia continental (Vollmer 1997, 57). Todos estos intercambios fomentaron también la diversidad del crisol cultural isleño, así como de géneros y repertorios musicales presentes en el archipiélago, muchos de los cuales hoy en día siguen presentes en la música típica, por ejemplo, el *calypso*, originario de Trinidad; el *mento*, de Jamaica; o el pasillo, de Colombia continental.

En los años 1920, la disminución de los precios y la competencia de otras islas productoras originaron una crisis del cultivo del coco y una fuerte depresión económica a la que correspondió también un notable decrecimiento poblacional. Paralelamente, aumentó el interés nacional en las islas antes olvidadas; después de la separación de Panamá, en 1903, se reveló esencial probar la soberanía colombiana sobre este territorio estratégico. Una soberanía que

la diversidad cultural de la población raizal de las islas podía poner en peligro. Fue así como empezaron a ser puestas en marcha iniciativas con la intención de “colombianizar” las islas. Un acontecimiento particularmente relevante en este sentido fue la implantación de la misión capuchina en el archipiélago, que ya había sido declarado *territorio de misión* por el Gobierno colombiano y la Santa Sede. Este cambio de gestión misionera derivó de una petición específica hecha al Vaticano por el Gobierno colombiano, que consideraba que “la misión inglesa no cumplía los propósitos de colombianización que el ejecutivo deseaba. Por eso solicitó de la Santa Sede el cambio de la misión inglesa por una misión de lengua española” (Castellar 1976, 6, citado en García 2010, 60). También es importante mencionar el Tratado Esguerra-Bárceñas (1928) que, por un lado, solucionó parcialmente las controversias entre Colombia y Nicaragua sobre la posesión del archipiélago y, por otro, interpuso una frontera muy concreta en las aguas entre el archipiélago y los territorios antillanos (como Jamaica) y centro-americanos (como Bluefields, Costa de Miskito, Corn Islands, etc.), con los que la población isleña mantenía fuertes lazos familiares, comerciales y culturales.

Los años entre el cuarto y el quinto ciclo, que coinciden más o menos con la década de 1950, son también el momento en el que por primera vez se realizaron en las islas investigaciones académicas de tipo etnográfico. En 1953, el antropólogo estadounidense Thomas Price Jr. llevó a cabo una investigación de dos meses en San Andrés. Al año siguiente publicó sus resultados en un largo artículo monográfico en la *Revista Colombiana de Antropología* (Price 1954). Entre 1958 y 1961, Peter Wilson, antropólogo inglés alumno de Sidney Mintz, realizó tres estancias de investigación en Providencia. De esta experiencia salieron su tesis doctoral, varios artículos y sobre todo dos libros: *Crab Antics*<sup>7</sup>, publicado en 1973, y *Oscar*, en 1974. Estos trabajos constituyen no solo las etnografías más detalladas sobre las islas, sino referencias de primera magnitud de la etnografía del Caribe (Wilson 1992, 2004). Por último, la colombiana Nina de Friedemann, quien dedicó su vida al estudio de los afrodescendientes de su país, visitó las islas varias veces a partir de los años 1960 y publicó sus aportaciones a lo largo de cuatro décadas (Friedemann 1965, 1967, 1989).

La importancia de las descripciones y el análisis de estas investigaciones no reside solo en el hecho de que sean el referente obligado de todas las

7 La edición de *Crab Antics* que he utilizado es la traducción al castellano *Las travesuras del cangrejo*, publicada en el 2003 en San Andrés por la Universidad Nacional de Colombia. A pesar de estar traducida, es la edición más completa, pues reúne los prefacios de las varias ediciones inglesas y presenta un nuevo prólogo del autor y, sobre todo, es la edición de referencia para los habitantes del archipiélago.

investigaciones antropológicas sucesivas, incluyendo esta. Hay, por lo menos, dos razones más para considerarlas aquí con particular atención.

La primera es que precisamente los años 1950 fueron de grandes cambios sociales que llevaron a la compleja situación actual. Al realizar investigaciones etnográficas de este periodo, los antropólogos citados tenían como foco de atención principal la cultura tradicional de las islas —la que se fue configurando durante el cuarto ciclo—, pero, registrándola desde la perspectiva sincrónica del trabajo de campo, tuvieron que considerar también los procesos de transformación repentina que la sociedad raizal estaba viviendo, su “desorganización cultural”, en términos de Price. De esta manera, las primeras descripciones y análisis (académicamente sesgados) que tenemos de la cultura insular también constituyen nuestra única oportunidad de mirar al archipiélago prepuerto libre desde el punto de vista estructurado de profesionales de nuestra disciplina académica. Al mismo tiempo, registran indicios que se revelarían preciosos para entender a la sociedad insular de las décadas sucesivas.

La segunda razón es el peso enorme que estas investigaciones han tenido y tienen en los procesos de negociación identitaria y de reivindicación étnica de los raizales; este peso deriva de factores directos e indirectos. Entre los primeros, la búsqueda por parte de los intelectuales isleños de descripciones exhaustivas del pasado de su pueblo que los ayuden a entender y a difundir sus raíces culturales en un periodo de redefinición identitaria radical, como ha sido la segunda mitad del siglo xx. Estos intelectuales, muchos de ellos militantes de los movimientos raizales, contribuyeron de forma sustantiva a la afirmación de la idea —hoy en día compartida dentro y fuera del archipiélago— de que los raizales constituyen una etnia diferente de las demás. Como segundo punto, entre los factores indirectos está la labor de investigación y difusión de la Universidad Nacional de Colombia sede Caribe que, aunque a veces sea vista por los militantes raizales como la “punta de lanza de la colombianización en las islas”, indudablemente ha contribuido a establecer los términos del debate sobre la etnicidad en el territorio. Para los investigadores de esta institución académica, como es obvio, los citados trabajos etnográficos constituyen fuentes recurrentes, debatidas y discutidas, que se sitúan en el centro del canon conceptual utilizado para descifrar la realidad insular.

El artículo monográfico de Price “Algunos aspectos de la estabilidad y desorganización cultural en una comunidad isleña del Caribe Colombiano” es un trabajo pionero. Digo esto no solo porque se ocupa de una isla hasta el momento ignorada por la antropología cultural, sino porque está centrado en los conflictos sociales y de clase internos a la sociedad isleña en un momento en que la antropología se interesaba más por la cohesión y la estructura social.

Esta investigación forma parte de la última etapa de “un reconocimiento de las zonas colombianas donde predomina el elemento negroide, proyecto orientado hacia la determinación del grado en el cual el negro colombiano ha retenido ciertos componentes de su herencia cultural africana” (Price 1954, 13). La sociedad sanandresana, por la forma en que es descrita por este autor, tiene rasgos profundamente afroamericanos. Aunque Price note una menor intensidad de retención de costumbres africanas, si se compara a San Andrés con Trinidad y Jamaica, señala también que no solo las costumbres africanas persisten a pesar de que el nivel de vida de los sanandresanos sea considerablemente más alto que el de las comunidades negras de esos países —todavía persistían los beneficios de la economía del coco—, sino que, si se contrasta con las comunidades afrocolombianas, los sanandresanos consideran menos negativo el aporte africano a su cultura:

El sanandresano [a diferencia del afrocolombiano, que reacciona de un modo negativo y aun agresivo a la sugerencia de que existe retención cultural africana] reconoce la función que tienen tales aspectos, particularmente en la magia, y lo que es aún más importante no los considera como mal hechos ni de carácter antisocial. (52)

El artículo de Price está marcado entonces por la búsqueda en la cultura sanandresana de lo que Nina de Friedemann (1965, 1967, 1989) llamaría *huellas de africanía*. Este tema será recurrente en la bibliografía, pero ningún análisis sucesivo será tan positivo con respecto a la presencia viva de la herencia africana en las islas. Por el contrario: considerar al archipiélago por lo que *no ha retenido* de africanías se constituirá como una constante retórica, tanto en los trabajos académicos como en los discursos de muchos isleños hasta tiempos muy recientes. Price nota la presencia de costumbres afroamericanas en prácticas como las formas de trabajo comunitario, la organización familiar, las redes de amistades, los ritos funerarios (que serán objeto principal de los trabajos de Friedemann), el idioma creole, los cuentos de Anansi y naturalmente la magia (el *obeah*, que reúne prácticas basadas en *tricks* —trucos para obtener fines específicos—, mal de ojo, etc., y creencias en la influencia de los espíritus de los muertos o *doppies*).

A pesar de su interés por las africanías, el texto está estructurado como una etnografía general clásica: es exploratorio, con su distinción entre la descripción de la organización política, la economía, la organización social, la religión, la música, el folklore y el idioma, temas a los que dedica apartados distintos. A lo largo de este recorrido general, Price anota con lucidez los signos de los cambios



y la forma en la que influyen en la vida social de los raizales y presenta en las conclusiones sus temores sobre el futuro del archipiélago, que se revelarán sobradamente fundados.

La vida de los isleños observada por Price (1954) está marcada todavía por la centralidad de la economía del coco, que “penetra todas las fases de la vida diaria y del ciclo vital del individuo y exceptuando un pequeño porcentaje de la población, las entradas dependen casi exclusivamente de su producción” (17). Adquirir tierras para este cultivo era, según el autor, la mayor aspiración de los isleños que veían en la palma no solo un medio de subsistencia, sino un modo de mantener la unidad familiar: sin cocos, la única opción de trabajo era la emigración. Por eso, poseer palmerales se consideraba un asunto de prestigio más alto que la simple riqueza. Esta valoración del cultivo de la tierra ha hecho más áspera la resistencia de los isleños a los programas del Gobierno de desarrollo comercial y turístico de la isla, cuyas primeras acciones han consistido en adquirir tierras para el aeropuerto, un hotel y otras infraestructuras. Así, en estos años ya existía una fuerte antipatía respecto de las costumbres colombianas, que revelaba “un conflicto cultural, producido por un marcado grado de aculturación que se ha efectuado a través de muchos años de contacto y que se refiere ahora a un tema de gran interés teórico: el de la estabilidad y el cambio cultural” (15).

A este respecto, Price (1954) señala una diferencia sustancial entre la asimilación de la cultura anglo y la de la hispana-colombiana:

Aunque el isleño reconoce el componente africano de ciertos rasgos culturales, asocia a muchos de estos más bien con la tradición inglesa que ha sido también suya desde los tiempos de la esclavitud y que han sido retenidos por la misma razón que ahora causan la antipatía contra la cultura colombiana. (53)

Esta es una afirmación importante. Por un lado, indica que el proceso de hibridación que ha dado origen a la cultura raizal (a lo largo del ciclo de poblamiento raizal) ya ha alcanzado un punto de estabilidad tal que rehúsa diversos aportes con respecto a los patrones culturales locales. Por otro, pone el acento sobre un hecho que será una constante en los procesos de etnización sucesivos: la polarización de las posiciones identitarias entre lo anglo y lo hispano, más que entre lo afro y lo euro. Esto ha originado “la formación de una cultura de naturaleza extremadamente tradicionalista y refractaria a innovaciones que no emanen del mundo de habla inglesa” (Price 1954, 53).

Cuando Price visitó las islas, los raizales ya tenían un sentido de identificación étnica muy fuerte, aunque todavía no se definieran en términos étnicos como pueblo. Este es un aspecto relevante, pues la mayoría de los documentos



anteriores y sucesivos, dependiendo del contexto y del *locus* de enunciación de sus autores, sí destacan la otredad sustancial de los habitantes de las islas con respecto a Colombia, pero tienden a homogeneizar su cultura con una genérica cultura antillana o anglocaribeña. En contraste, Price menciona cómo a pesar de que el individualismo es un valor principal para los isleños, que se critican y pelean mucho entre ellos, existe una fuerte cohesión social a la hora de enfrentarse a los no raizales y sobre todo al Gobierno. Y que, a pesar de que en el momento de su visita no hay concordancia sobre qué métodos utilizar para enfrentarse a la amenaza, existen “indicios de que una determinación concreta, para una acción efectiva, se está cristalizando en las mentes de potenciales dirigentes de la generación joven, pero aún no han surgido personalidades dominantes” (16). Son los primeros pasos de los movimientos raizales que siguen activos en la actualidad. Por eso, esta etnografía, a pesar de ser la menos leída de las que he citado, sigue estando muy vigente y es un punto de partida importante para comprender la actualidad de la isla (Charry 2008).

Aparte de la descripción de la cultura tradicional y de los conflictos incipientes, el punto más importante del texto del antropólogo estadounidense es su descripción de las clases sociales y del sistema de valores que las rigen. Price encuentra la existencia de dos pautas de pensamiento y conducta contradictorias con respecto a la posición social de los individuos: por un lado, el énfasis en la igualdad; por otro, las diferencias evidentes en el trato reservado a unos o a otros. Para Price, a pesar de que la gente niegue su existencia, hay dos clases en el sistema social sanandresano: la clase alta y los otros. Pertenecer a una u otra depende de la relación entre la situación económica y la conducta social.

Estas diferencias sociales y sus efectos psicológicos para el individuo, junto con el énfasis en la igualdad, han llevado a un complejo de actitudes bien definidas que caracteriza las relaciones entre las dos clases y ofrece una racionalización expresada por ambas clases, de que las diferencias sociales sí existen en realidad. En los contactos sociales diarios, los miembros de la clase alta tienden a disminuir estas diferencias expresando verbalmente los principios de la sociedad democrática y al forastero que visita la isla se le dice: Aquí todos somos iguales; todos somos pobres. Pero pronto se descubre que cada grupo da rienda suelta a la crítica acerca de las acciones y estado del otro grupo. Las familias pobres ven estas diferencias en términos meramente económicos y consideran el estatus del cual gozan las familias acomodadas como el resultado de herencias o de buena suerte más que de esfuerzo. La clase baja disminuye entonces la importancia de las formas de conducta de la alta. Para evitar la crítica, los miembros de la clase alta se empeñan en no dar la impresión de sentirse superiores y alardean sus orígenes humildes

cuando tratan con miembros de la clase baja; pero entre miembros de la clase alta, los de la baja se critican y ridiculizan. (13)

El libro de Peter J. Wilson *Crab Antics* se centra en los sistemas de valores que regulan la posición social en la cultura raizal de Providencia. Este título, que ha sido traducido al español como *Las travesuras del cangrejo*, se refiere precisamente a los mecanismos de regulación social que les permiten a los raizales mantener paralelamente el patrón de la igualdad y el de la diferencia de clase, ya destacados por Price. La metáfora tiene que ver con lo que pasa con los cangrejos negros que se recogen en los bosques húmedos de las islas: al ponerlos en un cubo para transportarlos, siempre habrá uno que trepe por encima de los otros para escaparse, pero inmancablemente los de abajo lo harán recaer al mismo nivel que ellos.

El aporte principal de este texto de Wilson es precisamente el análisis del papel de dos sistemas de valores contrapuestos pero entrelazados que moldean la vida de los isleños y sirven para descifrar la mayoría de sus comportamientos sociales. Wilson llama a estos sistemas respetabilidad y reputación, y su definición ha tenido un impacto muy fuerte tanto en la etnografía del Caribe como en la manera en que los raizales se definen a sí mismos.

La respetabilidad constituye el principio regulador más importante, podría decirse institucional, y define un sistema de valores universalmente reconocido, derivado de la experiencia colonial europea. La clase alta raizal se caracterizaba por la adhesión incondicional a la Iglesia, a todas sus actividades y prácticas, incluyendo el matrimonio religioso; por el uso del inglés estándar con sus retóricas bíblicas en lugar del creole popular y el africano; por una actitud positiva frente al ahorro, la buena salud y la higiene, y por un estilo de vida (vivienda, vestimenta, etc.) que reproducía el de los colonos plantadores del Caribe y del sur de Estados Unidos, con sus formales tradiciones victorianas (maneras de extrema cortesía, pudor, educación religiosa y posiblemente universitaria, entre otros). También el color de la piel y otros marcadores raciales que indicaran una descendencia más inglesa que africana tenían un peso significativo. Todos estos comportamientos, recursos y marcadores permitían tener una alta respetabilidad: los pastores y profesionales eran, naturalmente, los más respetables.

La reputación sirve, por el contrario, para contrabalancear el papel estructural polarizador de la respetabilidad. La reputación es una respuesta a la estratificación jerárquica colonial europea y favorece la igualdad. Es particularmente relevante para los hombres y se construye y se mide en las redes de pares: tiene que ver con cualidades como la virilidad, el coraje, el humor, las capacidades artísticas (musicales, de cuentacuentos, etc.); en pocas palabras, con el valor

peculiar de uno con respecto a los otros hombres. Tratándose de una respuesta a la baja respetabilidad, para la reputación de uno suelen valer actividades ilegales o antisociales como, por ejemplo, la habilidad en el contrabando (hoy en día, el narcotráfico), en las prácticas mágicas, en tener muchas mujeres (incluyendo a las casadas con otros), entre otras cosas. La reputación es, en suma:

esa constelación de cualidades por las cuales [un hombre] adquiere un lugar en el mundo de otros donde él es las dos cosas: un igual y una persona única. La reputación de un hombre es la muestra del respeto de otra gente por él y una preocupación por el respeto, por el buen nombre de uno está siempre latente. (Wilson 2004, 177)

La sociedad providenciana se describe en *Crab Antics* privilegiando el punto de vista *etic*: el libro “trata de presentar a Providencia desde afuera, como yo, el antropólogo observador, lo vio y lo interpretó y, habiéndolo visto, lo relata al mundo ampliamente” (Wilson 2004, 27). Por el contrario, en *Oscar* (Wilson 1992), el autor describe la visión del mundo de uno de sus informantes principales, un hombre considerado por sus conterráneos como un loco sabio. Este texto no ha sido traducido al español y no circula mucho en las islas, aunque todos, sobre todo los providencianos, saben quién era Oscar Bryan y lo consideran, hoy, un personaje destacado y curioso de las islas, pues “un inglés vino y escribió un libro sobre él”. *Oscar* es una historia de vida maravillosa y una reflexión sobre la naturaleza cultural del concepto de sanidad mental, pero es un texto atípico en la literatura sobre el archipiélago y no ha tenido la influencia mayor que habría podido tener. En mi opinión, es de los textos más útiles para entender la visión del mundo de los raizales del archipiélago.

Los últimos ensayos etnográficos que quiero nombrar aquí son los de Nina de Friedemann, en particular los que se refieren al trabajo de campo que realizó en los años 1960. El reconocimiento de la autora como estudiosa de las culturas afrocolombianas hace de sus aportaciones un trabajo no solo importante por lo que dice, sino también por la influencia que ha tenido en los discursos de reivindicación étnica raizal. Friedemann se ha centrado principalmente, como Price y como es obvio vistos sus intereses, en la herencia africana de las islas. Esto ha significado dirigir su atención principalmente a dos tradiciones: la de los rituales funerarios (Friedemann 1965) y la de los cuentos relacionados con la figura de la araña Anansi, que constituyen un corpus oral africano que se ha mantenido y readaptado en la mayoría de las sociedades caribeñas (Friedemann 1967). Cabe señalar que ambas tradiciones ya habían sido detectadas por Price.

Estas etnografías clásicas de San Andrés y Providencia tienen en común intenciones descriptivas y comparativas, por eso sus autores se preocuparon por destacar los elementos de diversidad presentes en la cultura local respecto de otros contextos. La atención de Price y Friedemann está centrada en los elementos culturales de origen africano, y establecen así uno de los principales temas de interés de la bibliografía sucesiva sobre el archipiélago. La cultura raizal viene contrastada principalmente con las otras culturas afro nacionales (las de las comunidades afrocolombianas de la costa caribe y atlántica), con lo cual queda establecida una práctica de comparación interna con el territorio nacional que facilitará una visión de los raizales como de los afrocolombianos atípicos. A diferencia de ellos, Wilson está más interesado por el conjunto de la sociedad providenciana que por las africanías presentes en su cultura. El “estudio de caso caribe” que presenta está sesgado por un interés teórico más general, por la forma de abordar el estudio de las culturas caribeñas desde la antropología, y por eso su referente de comparación es más el Caribe como área cultural general que como parte de Colombia.

Sin restarle nada al trabajo de Price y Friedemann, esta perspectiva, que podríamos llamar *pancaribeña*, justifica de por sí la atención reservada en la última década al trabajo de Wilson en el archipiélago pues, desde un punto de vista académico, la atención de los estudiosos se ha desplazado de la necesidad de justificar la pertenencia del crisol cultural insular a la cultura nacional colombiana a la voluntad de entender sus lazos con el Caribe occidental como una ficha más de la nación pluriétnica y pluricultural. Lo prueban, entre otras cosas, varias traducciones recientes (Ratter 2001; Sandner 2003; Wilson 2004) y otros aportes académicos de la Universidad Nacional, sede Caribe. Todas las etnografías constituyen una parte importante del *corpus* de informaciones culturales que, junto con la tradición viva de los habitantes de las islas, han operado y operan como materiales de construcción para pensar la identidad étnica de las islas.

## LAS ISLAS HOY: COMPLEJIDAD Y CONFLICTO

El quinto ciclo poblacional identificado por Vollmer (1997) empieza con la declaración de San Andrés como puerto libre de impuestos sobre las importaciones y termina con la promulgación de la nueva Constitución colombiana (1953-1991). En 1953, cuando el sistema económico sanandresano cambió radicalmente en virtud de la declaración de la isla como puerto libre —con el consecuente desarrollo también del turismo—, las medidas de colombianización que habían empezado a llevarse a cabo en las décadas anteriores aumentaron exponencialmente. No solo

por intensidad, sino también por calidad: por un lado, gracias a la aculturación forzada a través de la acción evangelizadora hispanófona de los capuchinos; por otro, por las migraciones de colombianos continentales y de extranjeros que, atraídos por las nuevas oportunidades económicas ofrecidas por el puerto libre, cambiaron radicalmente la composición poblacional y la configuración cultural local; por último y más olvidado —aunque en mi opinión es fundamental—, en virtud del impacto de los medios de comunicación masivos y de la cultura global sobre el *modus vivendi* tradicional isleño (Trujillo 2005).

Con respecto a las prácticas musicales, gracias a las nuevas comunidades de migrantes internos, a los *mass media* y al aumento del turismo, han llegado a la isla géneros y repertorios musicales muy diferentes de los que existían anteriormente. Pero, a diferencia de las incorporaciones precedentes y debido a los significados sociales relacionados con la mayor conflictividad social que conllevaban, estos géneros no han sido aceptados dentro del canon musical local, sino que han sido considerados como elementos extraños o hasta peligrosos para la continuidad de la tradición local.

La socióloga y activista raizal Dilia Robinson escribe justamente, en su informe para el Programa de Etnoeducación del Ministerio del Gobierno central, que la intención del presidente Rojas Pinilla al declarar la isla puerto libre era la incorporación del archipiélago como espacio social, político, económico y cultural del territorio colombiano (D. Robinson 2002). En este y en su anterior trabajo (D. Robinson 1974), la autora analizó de una forma muy contundente el impacto del puerto libre y del turismo en las islas y evidenció el progresivo desplazamiento de los raizales hacia las nuevas actividades económicas (comercio, hostelería, etc.). Este desplazamiento económico vino acompañado del desplazamiento físico de los raizales de sus tierras, quitadas, malvendidas o cedidas bajo la presión del incremento de la demanda para las especulaciones comerciales fruto del nuevo modelo económico. La gran ola migratoria que vivió San Andrés entre 1953 y 1991 cambió sustancialmente no solo la composición étnica de la población, sino sobre todo las relaciones interétnicas, lo que causó, entre otras cosas, un incremento exponencial de la conflictividad.

Si los primeros migrantes fueron en general bien acogidos en las islas, como testimonian varios relatos (Ramírez y Restrepo 2002), la llegada masiva de sirios, libaneses, palestinos y algunos judíos —todos llamados comúnmente como sirio-libaneses en las islas—, y sobre todo de colombianos continentales, causó la exacerbación de las posiciones de los raizales frente a los no raizales. Paradójicamente, mientras esta población llegaba al archipiélago atraída por las posibilidades laborales y la ausencia de conflictos violentos —en comparación con Colombia continental—, muchos isleños, forzados por la presión sobre las

tierras y las dificultades de adaptarse a perfiles laborales para los que no estaban formados, tuvieron que emigrar a las grandes ciudades colombianas o dejar el país, embarcándose en cruceros como parte de la tripulación o buscando otras formas de subsistencia. Así, como bien resume la estudiosa isleña Sally García Taylor (2010):

El fenómeno del puerto libre y las consecuencias asociadas a este generaron por primera vez fricciones y marcadas diferenciaciones entre los distintos grupos culturales presentes en la isla determinando así la presencia de un otro invasor y un yo nativo dueño de la tierra. Esto es válido tenerlo en cuenta, ya que [...] la presencia de un extraño no generaba conflicto alguno y por ende, las interrelaciones eran más fluidas, coyunturales y con efectos poco traumáticos. (63)

Y, como indica Vollmer (1997):

la pérdida del control económico y político creó la necesidad de establecer límites tanto físicos como socio-culturales. Por un lado, se delimitaron espacios públicos donde el continental no participa de forma total: las iglesias bautistas, bailaderos diurnos y nocturnos en San Luis y zonas escolares de isleños angloparlantes [...] Por otro lado, nació una actitud agresiva hacia el colombiano continental, llamado “pañá” (en alusión a la tradición española) [...] debido a su comportamiento muchas veces arrasador e irrespetuoso con la idiosincrasia nativa. (88-89)

Las difíciles condiciones impulsaron el desarrollo de movimientos reivindicativos que empezaron a afirmar la diferencia de la comunidad hoy conocida como raizal frente a los otros habitantes de las islas. El más importante ha sido probablemente el SOS (Sons of the Soil, Hijos de la Tierra), que se consolidó a mediados de los ochenta y aún hoy constituye un modelo de acción colectiva.

Por último, el sexto ciclo de poblamiento es definido por Vollmer (1997) como ciclo multicultural y hace coincidir su inicio con la promulgación de la Constitución de 1991. La nueva carta magna colombiana, elaborada y aprobada a través de un proceso participativo muy amplio que incluyó a representantes de las principales minorías étnicas y de otros colectivos de la sociedad civil, es un ejemplo jurídico de respeto por la diversidad étnica y social de la nación y el nombramiento oficial de Colombia como un país multiétnico. Sin embargo, como suele pasar con las constituciones cuando son más avanzadas que el aparato institucional que debería vigilar su aplicación, la aceptación legal de la

multiculturalidad no se corresponde con la puesta en práctica de la mayoría de las políticas sociales que los colectivos minoritarios esperaban.

Por otro lado, el modelo de apertura económica institucionalizado con la nueva Constitución consiste, fundamentalmente, en la liberalización total con el fin de integrar a Colombia al mercado global, vinculando de forma aún más intensa los intereses nacionales con los estadounidenses. Este modelo ha comportado la proliferación de los puertos libres en el territorio, quitándoles, al mismo tiempo, buena parte de sus ventajas, pues la liberalización de las importaciones ha sido generalizada. Se entiende, entonces, que el impacto sobre San Andrés haya sido muy fuerte, puesto que hizo que el turismo se convirtiera en el principal sector económico de la isla y, en consecuencia, se limitó en parte el peso de los comercios.

En el ámbito de la política nacional, la nueva Constitución ha significado una apertura al pluripartidismo al permitir que otros partidos aparte de los tradicionales (Liberal y Conservador) llegaran al ejercicio del poder. Pero quizás el cambio institucional más significativo haya sido cierta descentralización de las administraciones locales. Por poca autonomía política que se les concediera a los departamentos con respecto a otros modelos estatales más descentralizados, el nuevo marco legal sí ha comportado un tránsito de poderes económicos a las administraciones locales que, entre otras cosas, desde entonces tienen que elaborar planes de desarrollo departamentales y municipales, a través de los que se gestionan los gastos centrales y sectoriales. Estos planes de desarrollo deberían ser concertados de forma participativa con la sociedad civil.

En 1991, el archipiélago de San Andrés y Providencia dejó de ser una intendencia para volverse departamento especial. En el marco de las novedades administrativas arriba citadas, este cambio es de importancia fundamental, pues no solo los gobernadores de los departamentos se eligen por vía directa —mientras que los intendentes eran nombrados desde Bogotá—, sino que pueden y deben gestionar una porción importante del presupuesto económico local. Así, en San Andrés la nueva Constitución fue indudablemente un estímulo para la cooptación de las organizaciones locales por parte de la maquinaria política, lo cual permitió que muchos de sus líderes (en buen porcentaje raizales) ocuparan cargos políticos importantes. Este acceso al poder de los líderes locales, sin embargo, no ha significado el desarrollo de políticas particularmente incisivas, que llegaran a cambiar de manera sustancial los enormes problemas sociales y ambientales del territorio. Por el contrario, ha causado cierto alejamiento de la comunidad con respecto a las instancias de los movimientos raizales, cuyos dirigentes han ocupado el cargo de gobernador repetidas veces protagonizando también, en algunos casos, escándalos por mala gestión y por corrupción.



Aparte de las innovaciones político-administrativas, la Constitución de 1991 institucionalizó a los grupos étnicos minoritarios presentes en el territorio colombiano, que desde entonces son objeto y protagonistas de políticas y derechos especiales. Los raizales, quienes no lograron participar directamente en la Asamblea Constituyente, obtuvieron, a través de la intercesión de representantes de otras minorías (sobre todo indígenas), el reconocimiento legal como etnia<sup>8</sup> específica, diferente tanto de los pueblos indígenas —como habían empezado a reivindicar antes de esta fecha—, como de los afrocolombianos —respecto de quienes siempre han reivindicado una distinción histórica derivada de las diversas condiciones de etnógenesís—. El reconocimiento diferencial de los raizales y las peculiaridades de su territorio están en la base de la legislación especial que, en los años siguientes, fue aprobada<sup>9</sup>. Dicha legislación define los rasgos generales de la protección debida a la cultura raizal y al ambiente del archipiélago, considerado tanto territorio étnico como región fronteriza y, por tanto, objeto de una legislación doblemente diferencial.

El primer y más importante paso que se ha dado hacia el reconocimiento de las peculiaridades de las islas ha sido la política de control demográfico. Un decreto de 1991 creó la Oficina de Circulación y Control de Residencia (Occre), que proporciona mecanismos (muy controvertidos) para la regulación de la entrada y la salida de visitantes y residentes en el archipiélago. Sin embargo, la necesidad de tener una tarjeta Occre, como residente o como raizal, para poder permanecer en las islas no ha mejorado de hecho la situación demográfica; simplemente ha aumentado el número de residentes de forma ilegal en el territorio.

Por otra parte, el reconocimiento de las problemáticas ambientales denunciadas por los raizales hizo que el Gobierno declarara, a través del Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible creado en 1993, una veeduría sobre la urbanización, y exigió teóricamente la debida planeación y estudio ambiental. Esta medida tampoco ha sido muy efectiva, como testimonia el paisaje deturpado de la isla.

En fin, muy pocas expectativas generadas por la nueva Constitución han llegado a concretizarse en los más de veinte años que han pasado desde su promulgación. La desilusión causó una radicalización de la oposición política de los movimientos raizales que originó un bloqueo del aeropuerto de San Andrés en 1999 y la declaración simbólica de la secesión del archipiélago de Colombia en el 2004, además de varias marchas e iniciativas de oposición, pacíficas pero

8 Constitución Política de Colombia de 1991, arts. 7 y 310.

9 Decreto 2762 del 13 de diciembre de 1991, Ley 47 de 1993, Ley 70 de 1993 y Ley 915 de 2004.



muy firmes. Aunque las condiciones de vida de los isleños no hayan mejorado en profundidad y se mantenga su empobrecimiento, hay que reconocer importantes avances con respecto a la participación política y al desarrollo de debates e iniciativas orientados a la implantación de modelos educativos bilingües o hasta trilingües (Calabresi 2013a, 2013b). Además, la nueva Constitución ha hecho efectiva la libertad de culto y ha institucionalizado más respeto por las tradiciones locales.

Con respecto a las prácticas musicales, el canon musical tradicional se ha cristalizado aún más que durante los ciclos precedentes y refleja así la necesidad de representar una identidad étnica que, al ser reconocida legalmente como diferente de las demás, tiene que ser representada entre otras cosas por una tradición musical específica. Fuera de este canon, pero muy próximos a él, otros géneros y ámbitos musicales han creado su espacio a partir de premisas comunes con la música típica raizal (la tradición anglocaribeña), pero rehusando precisamente su cristalización.

Resumiendo, el último ciclo poblacional puede entenderse como marcado por el horizonte ideológico-político de la Constitución de 1991, con sus ventajas en el reconocimiento de la diferencia y de la etnicidad, pero también con las dificultades propias de su puesta en práctica. Y, sobre todo, no hay que olvidarlo, por su coincidencia con la apertura económica del país al mercado global liberal, con todas las consecuencias económicas y sociales que puede tener en un sistema frágil como el insular.

La cronología en seis ciclos de la historia del archipiélago propuesta por Vollmer no cambiaría mucho si se desplazara el foco de atención de lo poblacional al ámbito de la conflictividad interétnica. Efectivamente, en un contexto ambiental y geográfico tan frágil y peculiar como el de San Andrés y Providencia, la composición y la densidad de la población constituyen elementos neurálgicos del equilibrio social.

Sally García Taylor (2010), quien a la par de Silvia Torres (2010b) ha sido de los primeros estudiosos sanandresanos en ocuparse de la controvertida cuestión de la etnicidad-identidad de los hijos de uniones mixtas, ha identificado tres fracturas en el último siglo de historia de las islas. Estos puntos de quiebre indican cambios radicales en las formas de relación (y de autopercepción) de isleños y continentales, y de los raizales con las otras comunidades étnicas del archipiélago (García 2010, 70-71).

La primera fractura se produjo en 1912, cuando se institucionalizó la colombianización a través de la llegada de misioneros católicos y funcionarios públicos. La hispanización de la educación y las tentativas de conversión al catolicismo influenciaron el proceso de consolidación de una sociedad que se

centraba precisamente en el idioma inglés y en la religión protestante (García 2010, 71). Esta fractura no fue traumática, pero sí problemática, pues los raizales empezaron a ver en la asimilación de rasgos culturales pertenecientes al mundo hispano una amenaza a su identidad cultural, algo inédito anteriormente, pues la digestión de elementos diversos estaba en la base de la misma etnogénesis de los raizales como pueblo criollo.

La segunda fractura fue la del puerto libre que, por cuanto fomentó la migración masiva desde el continente y cambió radicalmente el sistema económico de las islas, sí fue traumática. En esta fase se creó la contraposición neta paña-raizal<sup>10</sup> que sigue marcando las relaciones interétnicas en las islas. La llegada de los mediorientales y su peso en la economía isleña marcó también otro punto de diferencia con respecto al periodo anterior. Sin embargo, señala García Taylor (2010), esta contraposición no generó en esta fase un rechazo a las uniones interétnicas; el valor de la etnicidad quedó sobre todo en el ámbito cultural, como marcador y valor distintivo.

La tercera fractura es denominada por García (2010) *raizalidad*:

La noción de una especie de autoconciencia respecto a una identidad etno-cultural isleña conllevó al consecuente conflicto interétnico a partir del reconocimiento otorgado a la etnia raizal, por la Constitución de 1991 y la legislación posterior, ese proceso genera la tercera fractura. No obstante, el sentido del discurso dado por la población raizal a la normatividad diferenciada generó esencialismos que redundaron en la concepción de un grupo étnico, aparentemente puro. (78)

En este caso, las uniones interétnicas sí empezaron a ser problemáticas pues con el reconocimiento legal de la diferencia y la hibridez derivada de las uniones mixtas (los *fifty-fifties*) aumentó la brecha entre los grupos enfrentados.

La actualidad de San Andrés y Providencia sigue siendo influenciada de forma muy profunda por las consecuencias de estas fracturas. Están en ellas las raíces de la asombrosa complejidad del panorama social y cultural del archipiélago, algo que puede parecer peculiar para un contexto territorial con fronteras geográficas aparentemente muy definidas, habitado por una población relativamente pequeña en términos absolutos.

Pero las fronteras físicas (las costas, los arrecifes, el mar) son discontinuidades engañosas; como la historia local muestra muy claramente, el mar Caribe occidental constituye en realidad un *continuum* con el espacio de las tierras

10 No con este término, pues *raizal* apareció por primera vez con el movimiento sos en 1984.

emergidas. El mar no es un espacio vacío que separa las tierras unas de otras, sino uno en el que se construyen redes, cruces, relaciones. Los isleños no se cansan de repetir que su departamento no es el más pequeño sino el mayor de Colombia, si se considera la porción de mar que comprende. En esta misma lógica, una buena parte de las quejas de ellos al Gobierno central tiene como objeto los derechos de explotación de dicha porción marítima cedidos a otros países. Y la sensación de aislamiento que muchos habitantes del archipiélago expresan no tiene que ver con la escasa superficie insular (las costas, los arrecifes, el mar como muros carcelarios o paredes de un castillo), sino con la fragmentación de las rutas que tradicionalmente unían a las islas con Colón, Bluefields, Boca del Toro, Corn Island, Jamaica... Insular no es sinónimo de aislado, pues para el isleño el espacio marítimo es culturalmente tan denso como el espacio terrestre y, más que separar, une las islas a otras tierras.

La complejidad del espacio insular se refleja en la densidad simbólica de los puntos geográficos de las islas. Como cada lector descubre en la adolescencia, estas suelen ser representadas como microcosmos, o sea, como universos tan complejos como el que los contiene, a pesar de su escala<sup>11</sup>. Se podría decir que lo mismo pasa con los habitantes de las *insulae*, los isleños. A pesar de que vivan en el archipiélago menos de 100.000 habitantes, un número manejable en una investigación etnográfica, la diversidad étnica, social y cultural que los caracteriza hace de ellos un colectivo muy difícil con el que trabajar, sobre todo si se considera la alta tasa de movilidad de estos isleños-no-aislados. Las rutas de esta movilidad, como dije, han cambiado en las últimas décadas, lo que ha complicado aún más la naturaleza de los hilos que componen el enredo insular. Un nudo que es, además, ya por sí mismo por lo menos doble: San Andrés, por un lado, y Providencia, por otro. Por la isla mayor, que es el contexto principal de mi trabajo etnográfico, pasan y se enredan todos los hilos. Por comodidad explicativa, intentaré reunir los principales del gran enredo sanandresano en cuatro marañas temáticas.

La maraña étnica tiene, por lo menos, dos grupos claramente definidos, los raizales y los mediorientales sirio-libaneses. Estos últimos se han quedado relativamente aislados del resto de la población, constituyendo un grupo transnacional cerrado; o sea, el aislamiento en San Andrés se compensa con redes nacionales —con otros grupos mediorientales o de origen mediorienta, sobre todo en la costa caribe— e internacionales —con los países de origen,

11 Pienso, por ejemplo, en *La isla del tesoro*, en *Robinson Crusoe* o en *La isla misteriosa* de Jules Verne. Pero las referencias del *topos* literario de la isla como microcosmos son innumerables y van desde el *Críticas* de Platón a mucha ciencia ficción, pasando por la *Utopía* de Tomás Moro.

en particular Líbano, desde donde no es inusual que haya migración directa, sobre todo de mujeres—. Por su parte, los raizales, por el contrario, a pesar de la reivindicación firme de la diversidad de su cultura, historia y tradiciones, tejen lazos sociales y familiares muy estrechos con los pañas y con otros grupos presentes en la isla —en especial, los extranjeros europeos—. En este caso, la etnicidad coincide perfectamente con la reivindicación de la identidad étnica, al punto que los raizales más radicales no consideran raizales a los individuos que, por su comportamiento, actúan de una forma no conforme a los patrones socialmente aceptados de raizalidad y al revés. Los pañas no constituyen en sí un grupo étnico, por obvias razones. En buena parte, son originarios de la costa caribe colombiana, pero también de Antioquia, Cundinamarca y otras zonas del país. No tienen un sentido de comunidad étnica general, a pesar de que la polarización de los discursos iniciada por los raizales y ya generalizada, tanto en lo político como en lo académico, haya empezado a influir en su autopercepción y quizás constituirá en poco tiempo una estrategia identitaria de reconocimiento (también político) como grupo unitario (Torres 2010a). El crecimiento gradual de los hijos de uniones mixtas hace pensar en un grupo ulterior que, en un futuro muy cercano, puede simplificar o complejizar el mosaico interétnico del territorio (Torres 2010b; García Taylor 2010).

La maraña cultural está relacionada con la étnica, pero prefiero considerarla por separado, desde un punto de vista menos contextual. Me refiero, por lo menos, a las tres grandes tradiciones culturales que caracterizan al Caribe occidental, que tienen una frontera precisamente en San Andrés y Providencia: podríamos llamarlas hispanoamericana, angloamericana y afroamericana. En la idiosincrasia isleña, estos tres elementos entran en relaciones complejas en las que es muy difícil diferenciar el papel de una y de otra. Según la posición relativa desde la que se mira, se valoriza una, se ignora otra y se niega la tercera; se resaltan las tres o se les resta importancia; se reconocen todas, pero poniéndolas en una escala jerárquica, a veces con un criterio —por ejemplo, la superioridad— a veces con otro —la autenticidad, el peso objetivo en la construcción de cierta etnicidad, etcétera—. La oposición entre las tradiciones hispanoamericana y angloamericana bajo un criterio de superioridad, por ejemplo, sigue caracterizando la oposición entre raizales y funcionarios colombianos; para los primeros, los colombianos quieren “rebajarnos a su nivel”, para los segundos, los raizales se consideraban en “una posición en la escala humana algo más baja que la que dan a los chocoanos rurales” (Price 1954, 22). Este caso es poco problemático, porque es muy polarizado y generalmente compartido entre los miembros de los dos grupos en cuestión; pero, en muchos otros, sobre todo cuando se trata de entender las autorrepresentaciones individuales, que suelen cambiar según

el contexto donde se realizan, las cosas no son tan simples. Con respecto a la música, los cruces entre estas tres tradiciones son innegables, al tiempo que difíciles de desenredar.

La maraña social es quizás la más intrincada de todas. Al decir *social*, me refiero aquí a los procesos locales y globales que influyen en la vida cotidiana de los habitantes, por ejemplo, el impacto de la industria masificada del turismo, de la sobrepoblación, de la globalización cultural o la invasión del narcotráfico en la economía informal isleña. Todos estos procesos generan contrastes y hacen compleja la autorrepresentación de los sujetos. El turismo, a la vez que crea trabajo, propicia disparidades entre pañas y raizales a la hora de acceder al mercado laboral. Genera una cantidad ingente de ingresos, que, sin embargo, se reparten de forma muy desigual entre los habitantes y, punto no secundario, la mayoría se va directamente fuera de las islas. Culturalmente, la preponderancia del turismo masivo está cambiando rápidamente la autorrepresentación y las estrategias de supervivencia de las familias, con una notable diferencia entre los varios grupos descritos anteriormente. La rapidez de este cambio ha dado lugar a una fractura generacional muy fuerte, especialmente entre los raizales, complicada por el impacto tajante de los procesos de globalización no solo económica, sino sobre todo cultural.

El incremento de la emigración de isleños deriva de la presión demográfica sobre los recursos ambientales, pero también de la atracción de formas de vida diferentes que circulan a través de los *mass media*. Se constituyen comunidades translocales y transnacionales de isleños, en las que la pertenencia étnica juega un papel menos importante que el de la pertenencia local (véase el capítulo 6). El turismo y los medios de comunicación, además, han cambiado las formas locales de producción y reproducción de la cultura, también de la tradicional raizal. Por último, pero muy importante, la posición estratégica de San Andrés y Providencia en las rutas del narcotráfico hacia México y Estados Unidos está influyendo profundamente tanto entre los pañas como entre los raizales, extranjeros o mediorientales. El narcotráfico está cambiando los patrones comportamentales y culturales, sobre todo de los jóvenes, con una rapidez y una radicalidad tales que se pueden prever cambios estructurales muy próximos en la sociedad insular.

Para el sociólogo colombiano Charry (2008), estos procesos sociales están en la base de los conflictos, mientras que lo étnico —que está en el centro de la bibliografía reciente sobre el archipiélago— sería poco más que una figura discursiva que los canaliza.

[Los cambios consecuentes al puerto libre] hicieron que el proceso social no planeado a través del cual los isleños nativos, los continentales y los sirio-libaneses iban creando redes de interdependencia mutuas, comenzara su etapa crítica de complejización, situación que desbordó el marco de acción emprendido por un grupo de isleños nativos en pro de la defensa de los derechos de su población. Como resultado de todo este proceso se encuentra el progresivo acercamiento, así como también la intensificación de los conflictos y las enemistades (celotipia) entre los diferentes grupos y actores sociales, que ahora hacen parte de la estructura social isleña, condiciones que han repercutido en la degradación de los niveles del conflicto y de la calidad de vida de todos los habitantes de las islas. Empero, resulta a su vez significativo reconocer que de tales acercamientos e interdependencias surgieron toda clase de relaciones sociales: uniones matrimoniales, alianzas políticas, comerciales, y de un nivel aún más difuso, como lo fueron las relaciones resultantes del turismo masivo. Estas dinámicas dieron paso a un nuevo y complejo orden social, caracterizado por el crecimiento urbano y demográfico irregular, el desempleo y el aumento de la criminalidad. Factores que desbordaron ampliamente las diferencias étnico culturales que caracterizaron los conflictos entre los nativos y continentales previos a la instauración del puerto libre. (69)

Si aceptamos el análisis de este estudioso, los marcadores de la etnicidad —entre los que está la música— serían fundamentales no solo para expresar la identidad étnica, sino también a la hora de construirla. Así, las contradicciones presentes en la constitución y la conceptualización de los varios géneros y ámbitos musicales isleños —que veremos con más detalle en el capítulo 3— estarían relacionados con su papel en las interdependencias sociales que subyacen al discurso étnico.

La maraña política tiene que ver, en primera instancia, con la colombianización centralista de los primeros noventa años del siglo xx, pero también con la nueva colombianización de los últimos veinte años que, en lugar de buscar la integración por aculturación a un proyecto nacional monolítico, la busca por consenso negociado en una nación que se reconoce como pluriétnica y multicultural. Es en virtud de este cambio de paradigma que la nueva fase, como ya indiqué, se caracteriza por su ambigüedad; ya no se sabe con precisión quiénes son “los malos” y quiénes “los buenos”, sobre quién recae la responsabilidad de la mala gestión y de la irresolución de los problemas básicos del territorio. La situación actual sigue siendo, en palabras de Francisco Avella (2002), de conflictividad latente y convivencia abierta, o sea, de una oposición feroz en los discursos y actos simbólicos, pero de convivencia *de facto* en la cotidianidad. Esta situación se refleja en muchos elementos de la música isleña, sobre todo

en el ámbito de la música típica, en el que, por debajo de las características supuestamente puras (*calypso* vs. vallenato; autenticidad raizal vs. importación de músicas ajenas), se esconden situaciones de convivencia no conflictivas si no se pide su conceptualización, por ejemplo, la participación de músicos pañas en los grupos de típica raizal<sup>12</sup>.

A pesar de esto, el aumento de las disparidades sociales, la sobreexplotación ambiental y la evidente conflictividad derivada del narcotráfico ya están empezando a romper con estos esquemas, mezclando no solo las cartas sobre la mesa sino también cambiando las reglas del juego.

12 Véanse los apartados “Grupos étnicos y tradición” y “Creole: un puente ‘entre lo viejo y lo nuevo’”.





***DA MUSIC.*** 2  
**ÁMBITOS Y PRÁCTICAS MUSICALES EN SAN ANDRÉS**



*Every mornin' the burro go down  
With a gallon of milk for Estrado drink  
Arroyo drink the milk, Estrado get the froth  
Look how Arroyo stand up fi fight  
When Greavance lie down di cry...*<sup>13</sup>

## EL CORPUS BIBLIOGRÁFICO SOBRE LAS MÚSICAS ISLEÑAS

COMO HEMOS VISTO EN EL PRECEDENTE CAPÍTULO, EL ARCHIPIÉLAGO ES una encrucijada pluricultural donde se mezclan, pasan y se distinguen tradiciones diferentes. No es excepción *da music*, la música, o, mejor, las músicas que permean a la sonósfera insular: *polka*, *mazúrka*, *schottische*, *vals*, *slow vals*, *quadrille*, *pasillo*, *mento* —ya no practicados sino en ocasiones peculiares, pero identificados como el patrimonio musical tradicional de las islas—; *soca*, *calypso* —que ya no son géneros en auge pero siguen practicándose y produciéndose—; varios géneros de canto coral religioso de tradición protestante —himnos tradicionales, *negro spiritual*, *gospel*, *gospel* “contemporáneo” o “urbano”: siguen vigentes y son practicados regularmente por todas las confesiones religiosas protestantes y muchas de las católicas—; *roots reggae* —que experimentó un auge imponente en los años 1970 y los 1980 y que aún hoy, sin ser mayoritario, sigue siendo muy practicado—; reggaetón, *dancehall* —que arrasan en las islas como en el resto del mundo, proporcionándoles a los músicos sanandresanos que los practican posibilidades inéditas en el mercado musical nacional y global—; clásica occidental para bandas —a menudo coloreada de ritmos y melodías caribeñas y tocada por agrupaciones escolares y gremiales—; salsa, rock, vallenato, baladas melódicas. Casi todas las citadas caben perfectamente en la idea de *músicas mulatas*, acuñada por Ángel Quintero (2009). Se hace experiencia de estas prácticas musicales en una pluralidad de contextos performáticos (Taylor 2011), como conciertos o bailes folklóricos, para turistas en hoteles y restaurantes o eventos especiales organizados por iglesias o autoridades políticas; funciones religiosas, protestantes, católicas y de otras confesiones, sobre todo cristianas; fiestas y desfiles locales y nacionales, como los del 20 de julio, el 7 de agosto, los carnavales; concursos o encuentros, de coros de iglesia e independientes o

13 En *Arroyo Drink the Milk*, un calypso providenciano de los años treinta, grabado por el Coral Group, es curioso notar la mezcla de castellano y de *Caribbean english*, usados para contar anécdotas locales de las que, una vez perdido el referente originario, es difícil entender el sentido: “Todas las mañanas el burro bajaba / con un galón de leche para que Estrado tomara / Arroyo tomó la leche, a Estrado le tocó la espuma / Mira cómo Arroyo se paró a pelear / cuando Greavance comenzó a gritar...”.

de *calypso*; bares, discotecas y *pick ups*, donde circulan producciones locales e internacionales, en su mayoría de música urbana caribeña, anglo e hispana; solos en casa o con la familia, en la cotidianidad o en las fiestas privadas; en o a través de internet, bajando y oyendo, pero también produciendo y compartiendo música y videoclips a través de la web, sus portales y redes sociales.

La variedad de géneros y prácticas presentes refleja la convergencia con el resto del Caribe de por lo menos tres macrotradiciones musicales: la europea, la africana y la indígena americana (Manuel, Bilby y Largey 2006). De estas, las primeras dos son las que han dejado huellas más directas y evidentes en las prácticas actuales, sesgadas por la circulación de la música popular del Caribe anglófono, francófono e hispano a través de las olas de poblamiento en las épocas más antiguas, de los isleños embarcados como marineros y pescadores o como trabajadores migrantes en épocas menos lejanas, y de grabaciones desde comienzos del siglo xx hasta hoy.

Pero a pesar de que, como en el resto del Caribe, en San Andrés y Providencia las músicas y danzas están entre las prácticas artísticas y culturales más arraigadas y sentidas por la población local, la bibliografía analítica sobre ellas es muy escasa. Casi todos los textos académicos y no académicos dedicados a la cultura insular se refieren a la música como una característica fundamental de la idiosincrasia isleña, pero muy pocos se detienen en ella para analizarla musicológica o sociológicamente. Esta escasez me parece curiosa en un contexto como el sanandresano, en el que en las últimas décadas ha habido, como consecuencia de la creación de la sede Caribe de la Universidad Nacional de Colombia, un notable aumento de estudios académicos, una parte consistente de los cuales es sobre temas relacionados con la cultura raizal.

En mi opinión, la falta de atención académica hacia estas manifestaciones culturales deriva de dos factores. El primero, menos importante, es el hecho de que la mayoría de los estudios promovidos por la sede Caribe en el ámbito cultural apuntan justamente al análisis de las dinámicas de conflictividad entre raizales y continentales, así como a la elaboración de propuestas para resolverlos. El segundo, que temo sea el principal, es la idea difusa de que las músicas del archipiélago carecen de originalidad. Efectivamente, a diferencia de otras islas del Caribe, en San Andrés y Providencia no han nacido, hasta hace poco (véase el apartado “*Mode up*: ¿a lo sanandresano?”), géneros musicales originales: no se ha dado *zouk* o *calypso* como en Trinidad, ni *reggae* y *mento* como en Jamaica, ni timba y son como en Cuba. Tampoco se han consolidado manifestaciones culturales originales, como el Carnaval de Trinidad, el rastafarianesimo o los *sound systems* jamaíquinos. A decir verdad, tampoco se ha compuesto mucha música original, pues la mayoría de las canciones que conforman el repertorio

de los músicos locales ha llegado de fuera. La característica principal del campo musical sanandresano, entonces, sería como mucho la de reinterpretar “a lo sanandresano” prácticas musicales externas.

Sin embargo, la supuesta falta de originalidad de las músicas locales no es una razón suficiente para ignorar un complejo de prácticas sociales que desempeñan indudablemente un papel central en la vida de los habitantes de las islas, sean o no raizales. Sobre todo, como he argumentado en el capítulo 1, si no se mira el campo musical desde una óptica simplemente clasificatoria de las diversidades musicales, sino como ámbito comunicativo y generativo de discursos culturales que van mucho más allá de lo específicamente musical. En palabras de Hernán Londoño (2008), primer director de la Escuela de Música Tom Silaya de Providencia y autor de uno de los textos más importantes escritos hasta el momento sobre el tema:

El surgimiento de grupos musicales, la identificación de los jóvenes con ciertos géneros (generalmente de origen afroamericano y caribeño) y la creciente producción de grabaciones y de videos musicales nos muestran que [...] la música y su práctica no pierde fuerza sino todo lo contrario. Hoy en día la música ocupa un lugar de importancia en la vida cotidiana de los jóvenes más que cualquier otra expresión artística y se convierte en factor generador de identidad y canal de transmisión de patrones de comportamiento y valores. No hace falta entonces recalcar la potencialidad que hay en la música como catalizador de toda esta problemática. (15)

Hasta la fecha, la bibliografía específicamente dedicada a las músicas de las islas está constituida por una quincena de textos de los que, sin embargo, solo cuatro<sup>14</sup> se proponen ir más allá de la simple descripción para abordar críticamente los procesos sociales que están detrás de las prácticas musicales (Aja 2005; Contreras 1998; Rodríguez 2008; Ruiz 1984; Sánchez 2008). Logran hacerlo solo parcialmente, pues los autores —todos estudiantes cuando escribieron las obras a las que me refiero— se basaban en un periodo muy breve de trabajo de campo, realizado casi siempre mientras cursaban estudios en la Universidad de los Andes o en la Nacional. Además, estos textos se centran únicamente en San Andrés; todavía hoy Providencia es una isla casi ignorada por los estudiosos académicos de la música como fenómeno social<sup>15</sup>.

14 Cinco, si se considera también el libro que Marisol Rodríguez Manrique (2015) dedica a la música en Providencia. No he podido leer este libro, pero me baso en una buena reseña publicada en la revista *Trans* (Camacho 2011).

15 Esta investigación no es la excepción; a pesar de que en el proyecto inicial había previsto desarrollar la mitad del trabajo de campo en Providencia, las contingencias en las que se realizó la etnografía no lo permitieron.

Los otros textos pueden dividirse en dos categorías: histórico-descriptivos e informes para proyectos. Los histórico-descriptivos más importantes son seis: un compendio de cultura raizal tradicional (Francis 1991), dos libretas explicativas de recopilaciones musicales (Bermúdez 1996, 1998) y tres capítulos de dos obras generales, una sobre músicas colombianas (Portaccio 1995) y una sobre las culturas afrocolombianas (Ministerio de Educación Nacional de Colombia 2003b, 2003a). Los informes internos que he podido leer fueron compilados por el Instituto Nacional de Formación Técnico Profesional (Infotep)<sup>16</sup> para realizar acciones de formación y profesionalización de músicos (Barcaldo 1998; Castellanos 2007; Londoño 2008). Estos informes presentan reflexiones perspicaces y bien documentadas con respeto a las músicas y a sus contextos sociales, y son a menudo más útiles para el análisis que los textos académicos.

A estos textos se les añaden varios que, a pesar de estar dedicados a otros temas, contienen descripciones o reflexiones sobre las prácticas musicales de los habitantes de las islas. Ya he hablado de algunos de ellos (véase apartado “Las islas del ayer”) que, como veremos en el apartado “Grupos típicos y tradición”, nos proporcionan pistas interesantes respecto de la función social de la música en épocas anteriores a la colombianización. Otros son un libro de historia oral (Enciso 2004), una tesis de maestría (Rivera 2002) y un artículo académico (Charry 2008).

Este corpus bibliográfico no logra describir ni analizar en profundidad las músicas insulares. No se detiene en su historia, en sus repertorios, en los géneros presentes, en las prácticas sociales o los valores identitarios que ponen en juego las músicas insulares. Antes de intentar atar los cabos sueltos de los textos referidos y de complementarlos con mis observaciones para presentar un panorama detallado de las músicas de las islas, quiero abordar un tema no secundario: la clasificación de dichas músicas en categorías más o menos discretas.

## CLASIFICAR LAS MÚSICAS ISLEÑAS

Dicha clasificación tiene un valor sobre todo expositivo, pero también analítico y epistemológico. El valor expositivo es evidente: para escribir las músicas del archipiélago hay que empezar por algún lado y distinguir de alguna forma unas de otras. Al referirme al valor analítico quiero destacar la importancia de las formas de clasificación adoptadas por los isleños para conceptualizar sus músicas (clasificación musical *folk*); estas clasificaciones son fundamentales para entender las relaciones entre música y etnicidad. Por último, el valor epistemológico

16 He podido consultar dichos informes al realizar una estancia como profesor invitado entre septiembre y diciembre del 2010.

de esta discusión reside en la dialéctica entre clasificación *emic* y *etic*: clasificar las músicas de una u otra forma, moviéndose en el *continuum* que une a los dos extremos propuestos por Pike (1967), implica diferentes visiones sobre qué tipo de conocimiento se puede producir analizándolas.

En la bibliografía citada no se plantea el tema de la clasificación como problema, pero sí se clasifican las músicas según las exigencias de los diferentes textos. Por ejemplo, Portaccio Fontalvo (1995), en su obra divulgativa sobre las diferentes tradiciones musicales colombianas, solo se fija en las músicas profanas y las clasifica por géneros. En la descripción de este autor, además, se nota cierta preferencia exotizante por el abanico de diversidades musicales presentes en el país; en las músicas citadas como tradicionales, por ejemplo, falta cualquier mención al pasillo. Al mismo tiempo, el criterio explícitamente nacional (y nacionalista) adoptado por el autor le hace ubicar exactamente en el mismo plano de poder a las músicas “locales” con las “colombianas” (y aquí sí aparece el pasillo): “Los ritmos de San Andrés y Providencia han sido enriquecidos con la presencia colombiana del pasillo y la costeña como la cumbia y la música vallenata” (Portaccio 1995, 279).

Por el contrario, el pasillo sí es anotado entre las músicas sanandresanas de baile por Cecilia Francis (1991), quien hace una macrodistinción —común a la mayoría de los autores y a la clasificación nativa— entre la música “tradicional” y la “religiosa”. Son precisamente las músicas de baile, derivadas de las músicas de salón o de bailes sociales europeos en boga en 1800, las que más le interesan a Francis, aunque esta autora también destaca la presencia del *reggae* y de “otras músicas”, haciendo alusión con esta expresión a las latinas, como el bolero, la rumba, el son, etc.

Francis (1991) incluye el *calypso* en la categoría “música tradicional”, aunque también anota una distinción con respecto a las músicas de baile que constituyen los géneros más sentidos como propios por los raizales. No hace así Ruiz (1984), quien ve las músicas de baile como una categoría distinta a la que también denomina “tradicional”. Tanto el *calypso* como el *reggae* constituirían otras dos categorías distintas, así como el complejo de las otras músicas antillanas (no solo anglo) y el de las otras músicas hispanas (las colombianas más las latinas *populares*). Esta clasificación de Ruiz se basa en la necesidad de la autora de distinguir entre la sonósfera musical anglo, la antillana y la hispana, para llevar a cabo un análisis del *reggae* como música de protesta frente a la colombianización.

A otras necesidades responde la clasificación que más éxito ha tenido, la que Bermúdez (1996, 1998) traza en las dos libretas que acompañan a sus CD de documentos musicales isleños. Este autor reconoce como principal distinción la que separa la música religiosa de la profana. Entre las músicas religiosas,

destaca sobre todo las diferencias entre los géneros de himnos protestantes más tradicionales, los *gospels* derivados de la *black music* norteamericana de los 1970 y los subgéneros que han entrado en las iglesias en los años más recientes. Con respecto a las profanas, distingue las músicas de baile social del *calypso* y *mento*, que juntos constituirían una categoría.

Como se nota, a pesar de las diferencias hay cierta homogeneidad respecto de la clasificación de las músicas insulares, en primera instancia por la tendencia a reunirlos: 1) bajo dos grandes categorías que tienen que ver con sus ámbitos de creación y ejecución (sacro y profano); 2) según una distinción por géneros musicales. Efectivamente, la forma de clasificación musical de los habitantes de las islas no se aleja mucho de cuanto se ha dicho hasta el momento, y se le atribuye el mayor peso a la distinción entre música religiosa (*church music*, *gospel music*, *spiritual*, *choral music*, himnos) y música profana (*typical music*, *traditional music*, *party music*, música de baile).

La música isleña... la música isleña debería decirse las músicas isleñas. Por un lado, está la música típica, ¿sí?, *typical music*, como el *calypso*, *polka*, *mazúrka*... Por otro los himnos, la música religiosa, que usted puede escuchar si va a un *Sunday service* en cualquier iglesia de la isla. Yo le aconsejo la First Baptist Church.<sup>17</sup>

Horacio Howard: [...] Yo hago música típica, la música que tiene raíces aquí. Es nuestra herencia cultural. *Calypso*, *mento*, *polka*... toda esa vaina [ríe]. Es nuestra música, y el *reggae* también. Pero no toco *reggae* cuando hago música típica.

Dario Ranocchiari: Y la música religiosa, ¿no es típica?

H. H.: Es otra cosa. Aunque es típica también, ¿no?, porque es una tradición de aquí. Pero yo no hago música religiosa, no soy de este tipo [ríe] [...] Yo, mi grupo, hacemos música como la que te decía, que era música para bailar, para fiestas, cosas así. Como el *reggae*, pero más viejo [antigua]. Mis padres bailaban con *calypso*, a mí me gusta bailar un buen *reggae* [ríe].<sup>18</sup>

Pero en la taxonomía *folk* hay una diferencia relevante; en las entrevistas centradas en la historia musical isleña que he realizado, a preguntas genéricas del tipo “¿Qué músicas hay en el archipiélago?”, la gran mayoría de los interpe- lados me han respondido citando únicamente los géneros considerados típicos

17 Dulph Mitchell, entrevista del 22 de mayo del 2010.

18 Horacio Howard, entrevista del 4 de marzo del 2011.



o tradicionales de las islas, y evitan nombrar, por ejemplo, el reggaetón, el *dancehall*, las baladas, el vallenato, la salsa y el rock. En eso también hay diferencias entre raizales y continentales, pero suelen limitarse a la inclusión al menos del *calypso* y, en menor medida, del *reggae* entre las músicas tradicionales (la definición de los géneros no suele ser objeto de debate... si no se habla de los géneros de música de baile juvenil, como veremos en el capítulo 6). Por lo general, como Francis, los interpelados suelen referirse a la que yo llamo música profana con la expresión “música típica” o “tradicional” y establecer otra macrocategoría para los géneros que perciben como extraños con respecto al territorio. Eso vale también para la mayoría de los continentales. Si se les pregunta explícitamente la diferencia entre música típica y música religiosa, todos indican como criterio su valor sagrado o profano. Entonces, si se les sugiere que también las músicas no locales son profanas, los interpelados concuerdan en incluirlas en una macrocategoría de “músicas profanas”, pero dando a entender que no lo habrían pensado si no se les hubiera sugerido y que les parece demasiado grande la distancia que hay entre géneros típicos e “importados” como para incluirlos en el mismo grupo.

A la pregunta “¿No es típica también la música religiosa?”, todos los interpelados han contestado que sí lo es, pero el hecho de tener un contexto de ejecución, prácticas de aprendizaje y valor emocional diferente los hace distinguir netamente una categoría de otra. Entonces, aunque no sea simétrica en su enunciación (religiosa-típica en lugar de religiosa-profana), creo correcto afirmar que la distinción fundamental en la clasificación musical de los raizales es también entre música sacra y profana, si se habla de las músicas locales. Y si se abarca el campo musical más amplio de las músicas presentes en el archipiélago, el eje de clasificación se desplaza a la distinción entre músicas locales y músicas no locales.

En la figura 1 indico la clasificación general<sup>19</sup>, según fue relatada en las entrevistas específicas sobre la historia musical y en otras más generales, en las que, sin embargo, realicé preguntas puntuales del tipo de las arriba citadas<sup>20</sup>.

En la clasificación nativa, como se ve por la dimensión de los círculos, hay cuatro categorías generales de las que solo tres tienen un consenso más o menos generalizado: la de *otras locales* fue mencionada solo por seis de once

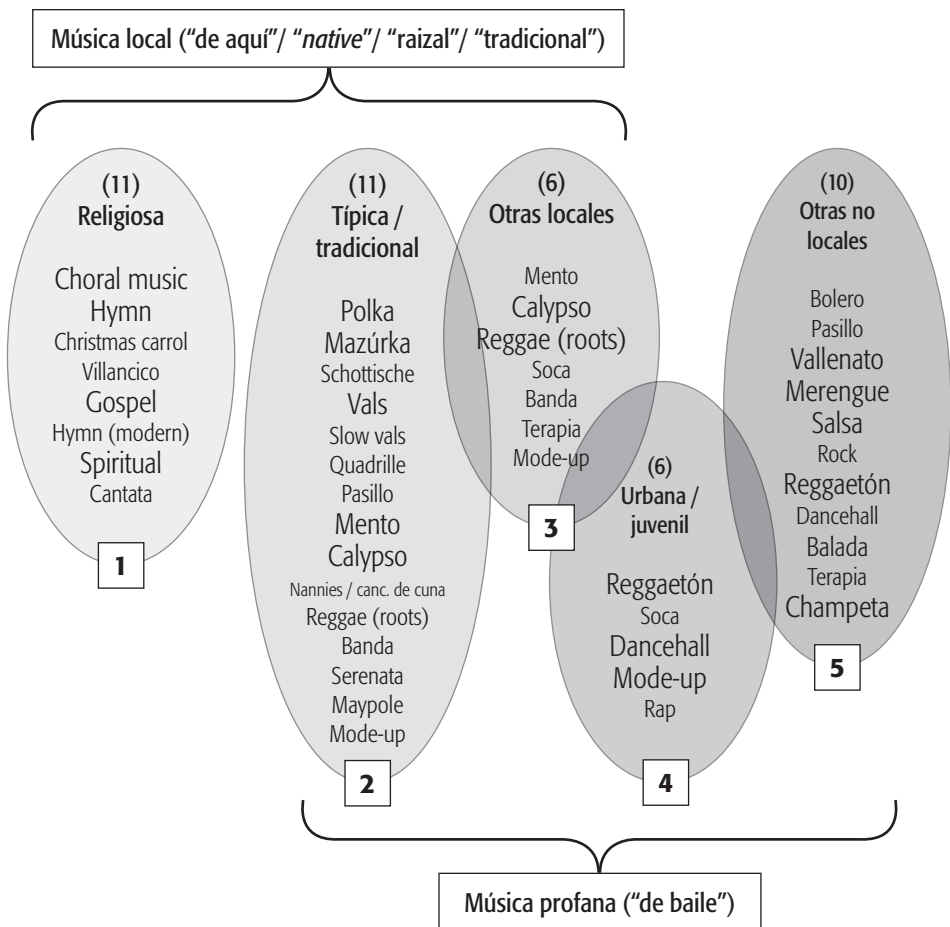
19 La figura recoge la clasificación general, pero no la taxonomía; por simplificar, no he citado todos los términos locales para cada categoría o género musical.

20 En total, realicé seis entrevistas específicas sobre la historia musical a seis personas bien informadas sobre los varios tipos de música: cuatro para la típica, una para la religiosa y una para las nuevas músicas juveniles. Las entrevistas, no centradas en la historia musical, en las que se abordó el tema de la clasificación fueron cinco. En total, entonces, se realizaron once entrevistas.

entrevistados, mientras que *música religiosa* y *música típica / tradicional* fueron citadas por todos los entrevistados. *Otras no locales* fue indicada por diez de los once entrevistados.

Los primeros dos círculos son contiguos, pero no superpuestos, pues ninguno de los entrevistados mezcló ni las categorías ni sus contenidos. En cambio, y unánimemente, todos los entrevistados consideraron la *música religiosa* y la *música típica / tradicional* como dos facetas de otra categoría más general a la que se referían como “música de aquí”, “música tradicional”, “música nativa (*native music*)” o “raizal”.

Figura 1. Clasificación *folk* de las músicas presentes en el archipiélago



Fuente: elaboración propia.

Entre el segundo y el tercer círculo sí hay superposición, pues, por un lado, *otras locales* es menos consensuada —lo que origina una repetición de los géneros en las dos categorías—; y, por otro, quienes la utilizan reconocen que es una categoría más ambigua, pues reúne a géneros que también son “típicos/tradicionales” (como el *calypso*) y otros que, aunque no lo sean, comparten con ellos la proveniencia del Caribe antillano (como el *reggae* y la *soca*). Este lazo de identificación con lo caribeño-antillano, la afinidad que se percibe entre estos géneros y los de la *música típica / tradicional* los hace sentir más “locales” que “extranjeros”. Con respecto a esta construcción de lo local frente a lo no local, “otro”, “extraño”, “extranjero”, es particularmente significativo que algunos hayan incluido en *otras locales* la terapia —género con evidentes raíces antillanas pero nacido en Cartagena de Indias— rehusándose al mismo tiempo a incluir la champeta, denominación diferente pero musicalmente casi equivalente a la terapia. Las razones hay que buscarlas precisamente en la fuerte identificación del término *champeta* y de sus aficionados, los *champetudos*, con la cultura popular cartagenera —o sea, paña por excelencia según las categorías raizales—; no puede ser “local” algo tan fuertemente relacionado con lo “continental”.

Esto nos lleva directamente al quinto círculo, *otras no locales*. Aquí vuelven a aparecer muchos de los géneros del círculo anteriormente citado junto con otros, en su mayoría de origen hispano. A pesar de las coincidencias, no hay ninguna posibilidad de superposición entre el tercer círculo y el quinto: los diez entrevistados que propusieron esta categoría concuerdan sobre su diferencia con respecto a las precedentemente indicadas. Llama particularmente la atención cómo el *dancehall* está presente en el tercer y quinto círculos, pero el reggaetón —practicado y disfrutado por las mismas personas y en los mismos contextos, como veremos—, solo en el quinto.

El cuarto círculo reúne, bajo otra denominación, con otra lógica y solo por los entrevistados más jóvenes, algunos de los mismos géneros presentes en el tercero y en el quinto. *Música urbana* es la expresión más compartida para referirse a estos géneros musicales experimentados (producidos, difundidos, gozados) en ámbitos asociados con el mercado musical global, los circuitos de discotecas y bares, los *pick ups* y la web. Las referencias primarias son el reggaetón, el *dancehall* y el *mode-up*, denominación local en vía de afirmación para referirse a la peculiar forma de hacer *dancehall*/reggaetón de los músicos sanandresanos. Lejos de ser una categoría negativa, como las del tercer y el quinto círculos (músicas “otras respecto de x”), la del cuarto círculo es una definición afirmativa, aunque todavía objeto de debate.

Con respecto al contenido de los círculos, se señala cómo han sido referidos, sobre todo los géneros musicales (las excepciones están en cursiva).

En cada círculo, a un mayor tamaño del texto corresponde un mayor número de entrevistados que lo han nombrado. Se puede ver cómo en el primer círculo destacan *hymn* y *choral music*; en el segundo, géneros derivados de bailes europeos como la *polka* y la *mazúrka*; en el tercero, *calypso* y *roots reggae*; en el cuarto, *dancehall* y reggaetón, y en el quinto, vallenato y reggaetón. Algunos de los géneros más citados aparecen de menor tamaño a pesar de haber sido mencionados por la mayoría de los interpelados; esto se debe a que han sido adscritos por ellos a diferentes categorías, evidenciando así su posición ambigua con respecto a la clasificación general.

Volviendo a la bibliografía y acercándonos al último punto de esta discusión sobre las formas de clasificación musical (el valor epistemológico), Lorena Aja Eslava (2005) propone una plantilla *etic* de clasificación que no se fija en los géneros sino en los que llama ámbitos musicales, o sea en los contextos relacionados con el “hacer música” en las islas. El uso que esta autora hace del término *ámbito* guarda muchos parecidos con la escena musical local definida, entre otros, por Cohen, y desenvuelta por Bennett en su tripartición operativa del concepto de *music scenes* en locales, translocales y virtuales (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004; Cohen 1991). Desde el punto de vista etnográfico, su texto es el de mayor alcance entre los citados, a pesar de fundamentarse en apenas dos meses de trabajo de campo. Aja (2005) identifica seis ámbitos en San Andrés.

El primero es el ámbito religioso y comprende las “actividades y prácticas musicales y de danza realizadas dentro de celebraciones religiosas (misas, liturgias, cultos) o eventos de carácter social pero con un componente religioso (entierros, matrimonios, bautizos)” (12). Elementos clave en la producción y el disfrute de la música en este ámbito contextual son los coros de iglesia (*church choir*), tanto protestantes (bautistas y adventistas, pero también evangélicos y pentecostales) como católicos.

El segundo, el ámbito público, comprende las actividades y las prácticas de música y danza que se realizan con motivo de alguna celebración profana referida o gestionada por las instituciones políticas o por los movimientos políticos o sociales. Por ejemplo, en San Andrés destacan las fiestas del 20 de julio (Día de la Independencia colombiana), del 7 de agosto (batalla de Boyacá), el 12 de octubre (descubrimiento de América y Día de la Raza) y del 30 de noviembre (fiesta de la isla, también llamado Carnaval de San Andrés). En estas y otras fechas, el gobierno departamental suele organizar paradas o conciertos en los que participan las bandas gremiales y escolares, grupos musicales locales y (en algún caso) no locales. Las marchas organizadas por los movimientos sociales, en particular los movimientos raizales, también son ocasiones públicas de

expresión musical; en ellas se suelen cantar himnos religiosos (pero fuera del ámbito religioso) y canciones de protesta.

El tercer ámbito, el de la enseñanza, reúne las prácticas relacionadas con las instituciones de formación musical presentes en la isla: colegios, institutos superiores (Servicio Nacional de Aprendizaje [SENA], Infotep, sede Caribe de la Universidad Nacional) e instituciones culturales como la Casa de la Cultura. Este ámbito debería incluir, aunque Aja no las nombre, las actividades de enseñanza informal que se siguen practicando —aunque mucho menos en comparación con el pasado— en las casas o en los barrios bajo la dirección de músicos reconocidos. También debería incluir las iglesias, pues los coros funcionan igualmente como instituciones de formación musical.

El cuarto ámbito identificado por Aja es el doméstico y de salón. Este comprende las actividades musicales que se realizan en las casas privadas y reúne fiestas tan heterogéneas como las de cumpleaños, los matrimonios o los *fair and dance*, es decir, eventos organizados para recaudar fondos por razones variadas: gastos inesperados, actividades benéficas, etc. También incluye las novenas de los entierros, aparte de la ceremonia religiosa en la iglesia, los familiares del muerto reciben en casa por nueve noches a quienes quieran darles el pésame, y comparten con ellos momentos de charla, cantos, plegarias, comida y bebida, a veces hasta el amanecer.

El quinto, el ámbito teatral, se refiere a las actividades específicamente organizadas para la ejecución de música o danzas, dirigidas a un público que se reúne precisamente para ello. Se trata, entonces, de eventos performáticos con una intencionalidad de puesta en escena, como las cantatas de Navidad de ciertos coros no pertenecientes a iglesias particulares o las que suelen ofrecer la familia Celis (“Celis’ Christmas”) y otras agrupaciones musicales de la isla. Este ámbito también incluye festivales de la canción como el Concurso Bill & Mary de la canción inédita o el Encuentro de Coros que se realiza entre agosto y septiembre; y otras cantatas como las de música y danza típica que suele organizar el padre José Archbold de la parroquia Santa María Estrella del Mar.

La autora denomina al sexto y último ámbito como comercial-privado, expresión con la que alude a las actividades musicales que se desarrollan en bares, discotecas, *pick ups*, hoteles, etc. Entre estas actividades destacan las muchas realizadas específicamente para los turistas en los grandes *resorts* (Decameron, Sol Caribe) y en otros hoteles presentes en las islas, que son actualmente casi los únicos contextos donde se puede escuchar en vivo la música típica del archipiélago.

Esta clasificación por ámbitos contextuales es seguramente más útil para una investigación socioantropológica que para una basada exclusivamente en los géneros. Es así, porque permite identificar el verdadero objeto de estudio de

investigaciones de este tipo, que no es “la música” sino las relaciones que se dan entre los distintos niveles de significación cultural a través, entre otras cosas, de los objetos sonoros musicales. Estas relaciones dependen directamente de los ámbitos en los que se producen, por lo tanto, intentar distinguir estos contextos, que forman parte de un *continuum* experiencial, es indudablemente el primer paso que hay que dar para analizarlas.

Sin embargo, la clasificación propuesta por Aja (2005) me parece en parte problemática. Para empezar, se podrían seguir distinguiendo ámbitos musicales más allá de los que la autora sugiere. Por ejemplo, un séptimo ámbito, fundamental en la experiencia musical de los habitantes de las islas hoy en día, podría ser el de los *medios masivos* que difunden y producen la banda sonora de las islas, además de generar discursos sobre ella. Otro, el octavo ámbito, podría ser el de la *escucha personal* a través de dispositivos electrónicos (*walkman*, mp3, ordenador, radio, entre otros) que, como nos enseña la bibliografía sobre el tema, tienen una importancia no secundaria en la construcción de las identidades musicales (Williams 2001). Aparte de estos que propongo, no sería difícil identificar otros ámbitos posibles, lo que convertiría la propuesta clasificatoria de Aja en una estantería demasiado llena de cajas que dificultaría la comprensión del gran conjunto, que es, al fin y al cabo, el objetivo principal de su investigación.

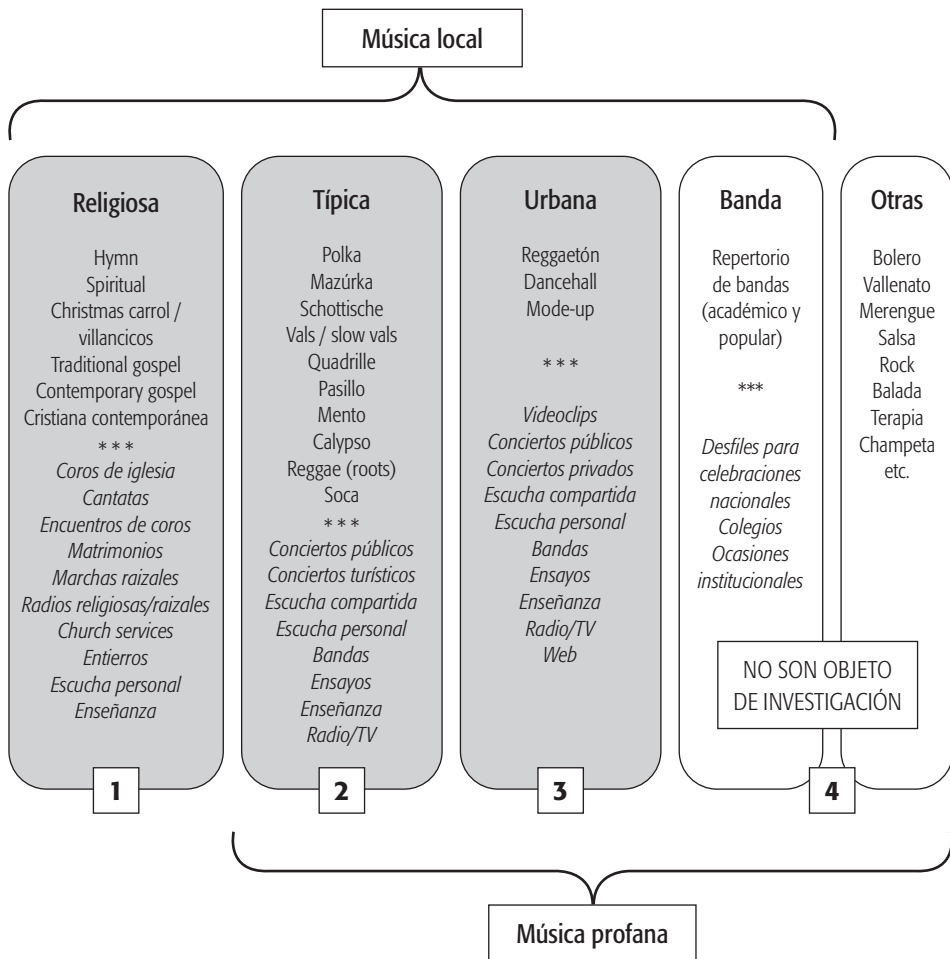
Para Aja (2005), un entierro pertenece al primer ámbito durante la misa, en la procesión y en el cementerio, pero corresponde al cuarto durante las novenas, aunque la música que se cante sea exactamente la misma. De la misma forma, cantar himnos durante una marcha raizal pertenece al segundo ámbito y hacerlo durante el *Sunday service*, al primero, aunque el himno y la gente que participa de los dos eventos sean los mismos. El problema fundamental de esta forma de clasificar, que de por sí es perfectamente legítima (como plantilla *etic*), reside en el grado de discontinuidad que introduce en el *continuum* experiencial de las músicas locales. La misma autora reconoce el problema cuando indica que “lo anterior no quiere decir que estos contextos o ámbitos se encuentren separados, por el contrario existen múltiples interrelaciones entre ellos, retroalimentaciones” (11). En el caso de mi investigación, por necesario que sea hacer distinciones contextuales, romper el circuito de las interrelaciones no me parece una opción aceptable. Al revés, es mucho más necesario entender de qué forma cantar himnos los domingos en la iglesia activa un circuito de retroalimentación con la participación política de los movimientos étnicos raizales.

Las relaciones entre música y etnicidad se basan inevitablemente en las autorrepresentaciones de los sujetos que, en varios niveles, están implicados en ellas. Por eso me parece imprescindible partir de la clasificación *emic* que he tratado de esbozar más arriba e intentar, en la medida de lo posible, construir

una plantilla funcional (*emic/etic*) capaz de distinguir ámbitos contextuales y, al mismo tiempo, de mantener intactas las interrelaciones que se dan entre elementos de unos y otros.

En tal sentido, propongo dividir el conjunto de géneros y prácticas musicales que se dan hoy en San Andrés en cuatro (macro)ámbitos, caracterizados por la presencia de una densa red de interrelaciones (personales, conceptuales, profesionales, etc.). En este contexto, prefiero el término ámbito al de escena musical (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004), porque mi clasificación intenta guardar cierta continuidad con las formas *emic* de clasificar las prácticas musicales en San Andrés.

Figura 2. Ámbitos relacionales de las prácticas musicales en San Andrés



Fuente: elaboración propia.



Puesto que no hay univocidad en la definición de las categorías nativas indicadas en los círculos tres, cuatro y cinco de la figura 1, me pareció oportuno distinguir los ámbitos en mi clasificación basándome en la definición afirmativa de los sujetos más implicados en ellos (figura 2). Por ejemplo, acepto como ámbito relacional la categoría *música urbana* (y la prefiero a “juvenil”), pues ha sido propuesta por todos los jóvenes músicos y aficionados de *dancehall/reggaetón/mode-up* que he entrevistado, pero no considero como ámbitos categorías negativas como *otras locales* y *no locales*. He dejado esta última en la figura 2 solo para especificar qué géneros no han sido objeto de investigación, precisamente porque no caben en ningún ámbito afirmativo y porque, en consecuencia, no hay interrelaciones entre ellos. Además, tampoco tienen relaciones evidentes con la etnicidad raizal.

El círculo cuatro, *música de banda*, sí tiene algunas relaciones con la etnicidad raizal. Este círculo, a pesar de no haber sido definido de forma independiente por los entrevistados, constituye, sin lugar a dudas, un ámbito relacional diferenciado con respecto a los otros; quizás sea el que se distingue más claramente, tanto en los recorridos formativos de los músicos como en la ejecución de las músicas. Su exclusión como objeto de investigación se debe a que no pude realizar un trabajo etnográfico pormenorizado con las bandas de San Andrés.

Los tres ámbitos relacionales que sí han sido objeto de estudio también reflejan tres diferentes modalidades de manifestación de la etnicidad en San Andrés: lo veremos en los próximos capítulos, dedicados cada uno de ellos a un ámbito relacional. En los apartados siguientes trataré de describir brevemente cada ámbito para que el lector pueda tener una idea general sobre los géneros (en letra normal en la figura) y las prácticas musicales (en letra cursiva) que los caracterizan.

Pero antes quiero discutir brevemente la noción de género musical, presente en todas las vertientes de investigación sobre lo musical, desde la musicología clásica euroculta hasta la etnomusicología y los estudios de *popular music*. Todas estas suelen construir sus análisis usando el concepto de género musical como marco fundamental. Además, el género también es indudablemente una categoría operativa en el ámbito de la creación musical y, más en general, en la determinación de la experiencia musical de las personas y de los grupos humanos.

A pesar de su uso tan extendido, se trata de un concepto muy controvertido, cuya validez analítica ha sido fuertemente cuestionada. El momento histórico que ha determinado sus significados actuales es el siglo XIX, en el marco del proyecto clasificatorio universalista y comparativo y de las clasificaciones



homogeneizantes y naturalizantes que han acompañado la formación de los Estados nación occidentales. Por eso, Briggs y Bauman definen el género como un tipo de discurso convencionalizado, utilizado originalmente para designar una categoría discursiva con fines clasificatorios (Briggs y Bauman 1992, 153).

La noción decimonónica de género musical ha sido cuestionada desde varias perspectivas. Por ejemplo, la etnomusicología ha intentado relativizar los conceptos de género y de música mostrando las conceptualizaciones *emic* de varias culturas y ha abierto el debate sobre el problema de la colonialidad epistemológica de las concepciones analíticas occidentales. Otra perspectiva que ha cuestionado el concepto es la de los estudios culturales y de medios de comunicación; esta ha contribuido a evidenciar los procesos históricos a través de los que, dentro de relaciones de poder complejas, se han formado y afirmado las conceptualizaciones sobre los géneros musicales. “En otras palabras, todas las categorías son construidas a lo largo de la historia y son sistemas para organizar las jerarquías entre las semejanzas y las diferencias sonoras” (Ochoa 2003, 85). La misma autora cita al respecto a McClary:

Los géneros musicales y las convenciones se cristalizan porque son aceptadas como naturales por una cierta comunidad: definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical apropiado. Pero la cristalización o legislación [en torno a los géneros] también hace que esas normas estén disponibles para ser rotas, haciendo que la música se constituya en un terreno en el cual las transgresiones y las oposiciones pueden ser registradas directamente. (McClary, citado en Ochoa 2003, 86)

Las relaciones de poder son evidentes, por ejemplo, en la constitución de géneros musicales nacionales, que identifican la idea de nación interna y exteriormente<sup>21</sup>. En esos casos, se favorece la semejanza y se borra la diferencia, fijando una estética apropiada y tachando de subalternas o inferiores las características indeseadas. Es lo que ha pasado con casi todos los géneros nacionales latinoamericanos: el bambuco colombiano se ha desafricanizado, la zamba argentina se ha desindianizado; todos se han homogeneizado para adaptarse al salón como espacio de baile de la élite criolla.

Con la aceleración del ingreso de las músicas locales al mercado musical, la clasificación de estas se ha agudizado volviéndose siempre más conflictiva. Esta situación tiene que ver con dos movimientos simultáneos de desplazamiento sonoro:

21 Véase, por ejemplo, Wade (2000).

por una parte, la acelerada relación entre tradición y cambio, a través de múltiples procesos de hibridación musical, ha desestabilizado la manera de definir las fronteras de los géneros musicales tradicionales. Lo negociable y lo innegociable (lo que se puede cambiar y lo que no) en el terreno de los géneros musicales es un territorio en disputa no solo entre diferentes culturas sino incluso frecuentemente al interior de una misma cultura [...] Surgen entonces una serie de conflictos entre tradición y creatividad, conservadurismo e innovación. Por otro lado, el poder de la industria para afectar o determinar los paradigmas clasificatorios de las músicas y sus formas de circulación, también tiene un efecto profundo sobre los géneros musicales y las prácticas culturales asociadas a dichos géneros. En otras palabras, el terreno de lo transnacional y lo intercultural, han pasado a ocupar un lugar fundamental en determinar aspectos que definen los géneros musicales. (Ochoa 2003, 89-90)

Así, la relación establecida entre los géneros musicales, la idea de nación y los procesos de identificación/etnización en todos los niveles ya no se articulan solo desde el Estado nación, sino tienen que ver con las implicaciones globales (regionalización y globalización) y con la idea de Estado multinacional. Los mapas ideológicos construidos con base en la historia sonora del Estado nación se resignifican a partir de lo glocal y producen discursos que, desde la apropiación identitaria de géneros musicales locales, reproducen la paradoja de reconocer el carácter construido de las identidades sonoras, al mismo tiempo que se apela a ellas como fundamentos afectivos y culturales naturalizados de pertenencia étnica.

## ÁMBITOS MUSICALES

### LA MÚSICA RELIGIOSA

El ámbito de la música religiosa comprende una variedad de prácticas, contextos y géneros relativamente homogéneos y distinguibles del resto de las prácticas musicales isleñas.

La tradición musical religiosa es la más antigua entre las que siguen vigentes en el archipiélago. Por lo menos desde la fundación de la First Baptist Church (1853) se practican en la isla, sin interrupción, formas de música coral protestante y es muy probable que en los años de la Colonia puritana se hayan practicado cantos religiosos de estilo más antiguo. Egberto Bermúdez (1998) identifica la tradición musical establecida por las comunidades reformadas por Lutero a comienzos del siglo XVI como el origen de las prácticas musicales actuales. Los himnos de la época de los reformados ya utilizaban —por voluntad

expresa del mismo Lutero— melodías arraigadas en las tradiciones populares o compuestas según cánones populares para facilitar la transmisión de la nueva fe. Al extenderse a Inglaterra junto con las ideas protestantes, y también gracias a la difusión de la imprenta musical, esta nueva forma de utilizar la música como instrumento litúrgico fue acogida de forma diferente por las diversas corrientes protestantes: la Iglesia de Inglaterra optó por mantener el canto florido anglicano, mientras que los sectores más disidentes —sobre todo los evangélicos— prefirieron la simplicidad melódica a las florituras de la Iglesia oficial. Si los anglicanos musicalizaban los salmos y estaban limitados por su métrica, Isaac Watts y sobre todo los hermanos Wesley optaron por componer himnos (textos y melodías) que estimularan la respuesta emotiva de las comunidades religiosas. En Inglaterra fueron en particular la expresividad y la simplicidad de los himnos de John Wesley las que contribuyeron al crecimiento de la reputación de los sectores religiosos como fervorosos y cercanos a la gente común:

el espectáculo de cientos de personas de pie cantando, que se convertiría en paradigma de la música protestante, era algo tan irresistible que propició el alejamiento de muchos de la iglesia oficial y el fortalecimiento de los sectores evangélicos y disidentes. (Bermúdez 1998, 3)

Al llegar a América, estas dos corrientes —la “oficialista”, que quería mantener el canto métrico, y la “disidente”, ejemplificada por la música de Watts en las colonias puritanas americanas y por la de Wesley en las comunidades evangélicas— se diversificaron ulteriormente. En particular después de la muerte de Wesley, en el ambiente metodista de Estados Unidos se incrementó enormemente el uso de las melodías provenientes de la música popular. Este uso se convirtió en el elemento clave del desarrollo de los himnos protestantes norteamericanos y condujo al fenómeno conocido como revivalismo: himnos con melodías pegajosas vinculadas a lo popular, ritmos vigorosos que llegaron a incluir síncopas, armonías básicas y estribillos repetidos después de cada verso. Esta tradición culminó en el himnario de Ira D. Sankey (1870), que sigue siendo de los más difundidos en las iglesias del archipiélago.

Sankey (como director del coro) y Dwight Moody (como predicador) trabajaron especialmente en el ámbito rural de los distritos más deprimidos de Estados Unidos. Era precisamente en estos contextos donde predominaba la población negra que aparecía en los *spirituals*: cantos a veces improvisados, sincopados, casi siempre en modo mayor y con una estructura escalística diferente a la diatónica que caracteriza a los otros himnos populares de tradición europea. Por el contrario, tanto la difusa estructura pentatónica como las síncopas evidencian

los lazos de los *spirituals* con las tradiciones musicales africanas y están en la base de los cultos negros protestantes que desde entonces constituyen una tradición musical y religiosa diferenciada.

En particular, en años sucesivos, los *spirituals* formaron parte de la transformación de esta tradición musical-religiosa en género de *popular music*: se trata del fenómeno conocido como *gospel* que a partir de los años 1920 incluyó no solo estructuras musicales derivadas de la *popular music*, sino también se apropió de sus formas de difusión y producción en el marco del mercado musical estadounidense. Con la expresión *gospel music*, entonces, ya no se indica solo una tradición musical religiosa practicada exclusivamente en las iglesias, sino un género *popular* de inspiración religiosa, pero perfectamente inserto en los mecanismos del mercado musical. La música *gospel* ha facilitado, además, la aceptación en las iglesias de instrumentos musicales que antes no se consideraban adecuados al contexto litúrgico, como la batería, el violín, la guitarra, los saxofones, etc., hasta llegar a los instrumentos eléctricos y a los sintetizadores. Al *gospel* tradicional, además, se han añadido en décadas más recientes subgéneros como el *country gospel*, el *reggae gospel*, el *rap gospel* y otros, el conjunto de los cuales se suele llamar *modern*, *contemporary* o *urban gospel*. Cierta parte de esta tradición, incluida la contemporánea, hoy se practica también en San Andrés y Providencia.

Pero volvamos a los Estados Unidos de finales del siglo XIX, el lugar y la época que con toda probabilidad han caracterizado las influencias más profundas sobre la música religiosa raizal. En las llamadas iglesias “primitivas” —entre ellas la bautista— estaba en gran boga el canto de himnos sin uso de libros, que dependía de la improvisación personal del pastor y de los feligreses. Generalmente, en las iglesias bautistas no se contemplaba el uso de instrumentos musicales ajenos a la voz humana, aunque pronto se aceptaron algunos entre los que destacan el piano o el órgano, utilizados en modo rítmico e improvisando.

Como es obvio, fue sobre todo la tradición musical bautista la que llegó y se arraigó por primera vez en San Andrés y Providencia. Pero, a pesar de que la gran mayoría de la población de las islas, y principalmente la de San Andrés, fuera afrodescendiente, el modelo musical seguido fue mucho más el de las iglesias blancas norteamericanas que el de las iglesias negras (o africanas) donde había nacido el *spiritual*, música que había predominado en la difusión del bautismo en Jamaica, en Trinidad y en otras islas del Caribe. En Jamaica, en particular, los cultos sincréticos afroprotestantes del siglo XIX, conocidos como *pocomania*, habrían tenido un peso importante en el desarrollo del *roots reggae*, tanto en lo melódico y armónico como en el uso del lenguaje bíblico y en la presencia de un mensaje profético (P. Manuel, Bilby y Largey 2006, 193). Hoy en San Andrés

y Providencia se ejecutan comúnmente *spirituals* y *gospels* evidentemente influenciados por elementos afro, pero esto se debe más a la injerencia reciente de estos géneros a través del mercado musical actual que a la tradición local más antigua. Según Bermúdez (1998), las peculiaridades de la implantación en el archipiélago de la Iglesia bautista y, sucesivamente, de la adventista pueden explicar las razones que han determinado una mayor fidelidad a los modelos blancos que a los negros. Mientras en Jamaica y Trinidad la sincretización con las tradiciones rituales y mágicas africanas fue muy fuerte como fenómeno de resistencia cultural, en las islas la situación social del siglo XIX —cuando no había una fuerte polarización entre esclavos y amos— y la actitud abolicionista de los pastores de las iglesias pudieron haber causado una aceptación menos conflictiva de los modelos propuestos.

Paul Gilroy menciona cómo la autenticidad racial asignada a los cantos religiosos norteamericanos se había convertido en factor muy importante de la afirmación de la etnicidad de los grupos negros norteamericanos y de los de las islas británicas, al igual que en otras zonas del Caribe y cómo este proceso, al estar vinculado con la industria del entretenimiento y de la música popular, había trascendido a otras esferas culturales. Pues bien, en el caso del archipiélago colombiano se pueden detectar en la actualidad repercusiones tardías de este fenómeno ya que el repertorio de negro-spirituals de algunos de los nuevos coros no asociados con iglesias se está convirtiendo en el más popular entre isleños y no isleños. En este proceso (y en otros en la esfera de la música pop) los factores de la autenticidad y legitimidad pueden convertirse en poderosos agentes de fortalecimientos de la etnicidad negra de los habitantes de las islas. (Bermúdez 1998, 9)

Sea cual fuera la causa del blanqueamiento (o de la no africanización) de la tradición musical religiosa de las islas, hoy en día esta sigue perfectamente vital y, mientras queda fuertemente conectada con su pasado, también se abre a las novedades más recientes. Todas las iglesias, protestantes y católicas, tienen por lo menos un coro y lo normal es que haya tres o cuatro diferentes divididos por edad (infantil, juvenil, de adultos) o por nivel de “profesionalización” (coro integrado). Lejos de ser exclusivamente agrupaciones musicales, los coros tienen un papel estructural dentro de la comunidad religiosa y de la Iglesia como institución (véase apartado “Prácticas musicales corales y sentido de pertenencia”).

Aparte de los vinculados a iglesias específicas, en las últimas décadas han surgido coros o agrupaciones musicales religiosas independientes que funcionan como agrupaciones transversales, usualmente especializadas en un repertorio

predominantemente de *negro-spirituals* y *gospel* (por ejemplo, el King's Quartet de San Andrés).

[Los coros bautistas] muestran más signos de vitalidad en lo que se refiere a la continuación de la tradición, mientras que la adventista se muestra más permeable a influencias recientes, especialmente en lo que se refiere a una mayor flexibilidad en la aceptación de estilos diferentes al modelo primigenio basado en los himnos. Por su parte, la iglesia católica de las islas ha sabido adaptarse a la tradición cultural de los habitantes raizales y muestra también cierto nivel de flexibilidad en lo que toca a la adopción de las formas y estilos musicales de las protestantes. (Bermúdez 1998, 8)

El CD producido por Bermúdez, *Praise Him* (1998), es una magnífica muestra de la variedad, calidad y especificidad de la música coral religiosa en San Andrés y Providencia, grabada directamente en las iglesias de la isla.

Las iglesias bautistas y católicas comparten hoy un repertorio común, caracterizado por el predominio de la tradición protestante sobre la católica. Dicho repertorio se consolida también gracias a encuentros interconfesionales de coros —el más importante de los cuales se celebra cada año en septiembre— y a numerosos conciertos, cantatas y concursos organizados con la intención de que todos los coros de las islas tengan la oportunidad de interrelacionarse. En estas ocasiones, la variedad de géneros es mucho más amplia que la que se da durante las misas y los servicios religiosos: géneros que van desde los himnos tradicionales de Sankey y John Wesley hasta *spirituals*, canciones para solistas acompañados en estilo *country*, *calypso*, *soca*, balada, ranchera y hasta reggaetón.

La presencia de estos géneros en ciertos repertorios corales —los de algunos coros juveniles, sobre todo de iglesias menos tradicionales— sugiere interrelaciones entre el ámbito religioso y los otros dos (típico y urbano). Lejos de limitarse al uso religioso de los patrones de géneros musicales profanos, esta forma de intercambio se fundamenta en la continuidad experiencial de la vivencia musical de los sujetos implicados: por más que la distinción entre música religiosa, típica y urbana sea bastante tajante, casi siempre las mismas personas participan en dos o hasta en los tres ámbitos.

#### LA MÚSICA "TÍPICA"

El ámbito relacional de la música "típica" es menos homogéneo que el religioso y puede parecer ambiguo, empezando por el nombre con el que he resuelto indicarlo. ¿Qué se entiende por típico? ¿No es típica también la tradición musical religiosa isleña? Naturalmente, sí. Pero, como se ve también en la figura 1, los

adjetivos “típico” y “tradicional” son los más utilizados para designar a todo el conjunto de músicas profanas características de aquel periodo histórico que va desde la época de formación de la sociedad raizal hasta la llegada masiva de los colombianos continentales a las islas (1850-1950). Efectivamente, habría podido utilizar también “tradicional” como término *emic* para denominar a este ámbito, pero los bien conocidos debates sobre tradición y modernidad (Hobsbawm y Ranger 1983) me han hecho muy reacio a su uso como concepto designativo de un conjunto de prácticas culturales relativamente estables en el tiempo, sobre todo cuando, como en este caso, un punto esencial de reflexión es precisamente su actual cristalización para ajustarse a una idea estática de “tradición musical” que favorezca la definición de una particular identidad étnica.

El término “típico” me parece más idóneo para expresar irónicamente la naturaleza de una categoría construida, que se define principalmente como bandera de la identidad musical de las islas frente al resto del mundo y, en un sentido muy especial, frente al resto de Colombia. Así, en este ámbito he reunido los géneros usualmente considerados como típicos/tradicionales con otros cuya designación es menos compartida (como el *calypso* y el *roots reggae*). El criterio que seguí fue, otra vez, mirar la densidad de interrelaciones que conectan las prácticas musicales entre ellas. El común denominador que comparten todas las reunidas en este ámbito es precisamente su valor folklórico, explotado turística e institucionalmente para diferenciar qué es “típico” de las islas y qué no lo es.

De hecho, es sobre el conjunto de géneros que trataremos a continuación que se concentran los intentos de recuperación y apropiación identitaria, tanto en el ámbito de las políticas culturales de algunas instituciones locales —Casa de la Cultura, relacionada con la Gobernación del archipiélago, el Infotep, la Universidad Nacional, sede Caribe o algunos colegios— como por parte de empresas que utilizan su folklorización para vender cierto imaginario paradisíaco del archipiélago como destino turístico, por ejemplo, las cadenas Decameron y Sol Caribe. El de las músicas típicas es entonces un campo vital y muy interesante para entender los procesos de etnización y construcción de las identidades colectivas.

Como para la música religiosa, el complejo de géneros típicos ya asentados como tales refleja mucho más la herencia europea de las islas que la africana, aunque la base rítmica sincopada y la forma de uso de muchos instrumentos (violín, guitarra, acordeón, mandolina) tengan evidentes influencias de la segunda. Estamos hablando de músicas derivadas en buena parte de bailes sociales europeos que constituyen, desde mediados del siglo XIX (la época formativa de la sociedad raizal), un patrimonio compartido con el resto del Caribe, sobre todo, pero no exclusivamente, con el anglófono. *Quadrille, vals, slow vals, mazúrka,*



*polka*, *schottische* y también *foxtrot* y pasillo han sido, durante un siglo, la banda sonora de las fiestas públicas y privadas de los raizales. Sin embargo, hoy en día se practican exclusivamente en contextos turísticos o públicos/culturales, por conjuntos musicales con un formato estandarizado y por grupos de baile vestidos con “trajes típicos”.

Con respecto a los grupos musicales, desde los años 1950 están compuestos básicamente por una guitarra —que cubre una función sobre todo rítmica y armónica—, una mandolina o un violín —que llevan la melodía—, maracas, *jaw-bone* y *tub-bass*. Estos dos últimos instrumentos, llamados también quijada de caballo y bajo-tinaja o tináfono, son considerados los más típicos del archipiélago, a pesar de que su llegada sea en realidad relativamente reciente y de que, con toda probabilidad, no fueran comunes en los conjuntos musicales anteriores a 1950 (véase apartado “Bahía Sonora y el conjunto musical típico”).

Aun cuando las cosas estén cambiando, hasta hace pocos años no era común que hubiera un miembro del grupo con el papel exclusivo de cantante solista. Quizás los grupos históricos más importantes hayan sido los sanandresanos Orange Hill<sup>22</sup> y sobre todo Bahía Sonora, que hizo giras nacionales en los años 1960 y 1970 en compañía del grupo homónimo de danzas típicas y el providenciano South West Bay. Ambos han llegado a grabar LP, principalmente gracias a la Casa de la Cultura de San Andrés. El Instituto de Estudios Caribeños y la Fundación de Música, dirigida por el etnomusicólogo Egberto Bermúdez, produjeron en 1996 el CD *Nobody Business by My Own* del Coral Group de Providencia, otro grupo imprescindible. Esta grabación representa uno de los pocos documentos sonoros grabados *in locus* con ánimo de preservar y difundir la música local como patrimonio intangible<sup>23</sup>.

Con respecto a los grupos de baile, el principal ha sido el ya citado Bahía Sonora que, bajo la dirección de Cecilia Francis Hall, ha contribuido de una forma decisiva a marcar las pautas formales de las coreografías y del repertorio dancístico típico.

Aunque quede memoria de que hubo en el pasado canciones de trabajo (por ejemplo, las de siembra o *digging songs*), de juego (*maypole*) y hasta de tambores (*keg drums*), más relacionadas con la cultura afrocaribeña que con la europea, ninguna de ellas se practica en la actualidad.

22 No he tenido ocasión de oír tocar a Orange Hill ni de hablar con sus miembros; a pesar de que esta agrupación nació hace más de treinta años y sígua existiendo, no estuvo activa durante mis estancias en San Andrés.

23 Otra grabación *in locus*, más reciente y producida con fines no académicos, es el magnífico CD *Island Groove (Caribbean Roots vol. 1)*, primera publicación de la casa discográfica independiente Roots Records. *Island Groove* reúne una muestra preciosa de la variedad de géneros y artistas providencianos activos hasta la fecha. Conjuntamente con el CD, grabado con el apoyo de la ONG local Thundaball Foundation, ha sido producido también el documental de Rojas y Salazar (2007).



A las músicas de baile social arriba citadas hay que añadir otros dos géneros que, a pesar de las diferencias de medios y lugares de proveniencia, también son considerados generalmente como “músicas típicas”. Me refiero al *mento* y al *calypso*, ambos nacidos a finales del siglo XIX en Jamaica y Trinidad respectivamente, y difundidos desde ahí por todas las Antillas e incluso de forma más efímera en los Estados Unidos y Europa.

El *mento* fue, hasta los años 1950, algo muy parecido a una música *popular* de Jamaica. Entre sus orígenes están, ciertamente, las músicas de baile social arriba citadas, pero la creolización con varias tradiciones africanas ha sido más bien fuerte; el *mento*, surgido en el medio rural, pero pronto urbanizado, ha funcionado como contenedor y reformador de repertorios heterogéneos que comprenden también *digging songs*, *maypoles* y otras piezas que, de no ser reinventadas en el *mento*, difícilmente habrían salido de la subalternidad rural jamaicana.

Esta progresiva tendencia a absorber canciones, melodías y otros elementos estilísticos de fuentes variadas ha contribuido a hacer del *mento* una especie de genérica música *folk* jamaicana —una forma de síntesis de las muy variadas músicas tradicionales de Jamaica. Con el tiempo, se ha vuelto la cosa más parecida a una música “nacional” jamaicana, conocida y apreciada por toda la isla. [El *mento*] no está asociado específicamente a ninguna comunidad particular, región, religión o grupo social en Jamaica (a pesar de que haya continuado siendo identificada con sus raíces jamaicanas rurales). Como forma musical capaz de hablarles a los que emigraban hacia la capital del país desde el resto de la isla, el *mento* estaba bien posicionado para servir como base de la primera ola de *popular music* indígena. (Manuel, Bilby, y Largey 2006, 186)

Al llegar a Kingston después de la Segunda Guerra Mundial, el *mento* se difundió en una escena musical caracterizada por el florecer de *nightclubs* y orquestas, empapados de *swing* y jazz, música cubana y *calypso*. El auge de este género, por muchos versos similares al *mento*, efectivamente empujó a los músicos de *mento* a venderse como *calypsonians* en la emergente escena turística y a compartir con el célebre género trinitario el éxito interregional que lo habría llevado también a San Andrés y Providencia.

El *calypso* como hoy lo conocemos (sus raíces se remontan hasta el año 1700) está estrictamente relacionado con el Carnaval de Trinidad. A comienzos de 1900, las prácticas musicales asociadas con el carnaval eran esencialmente de dos tipos: uno vinculado con las *masquerades* (*mas bands*) y otro con las *chantwell tends*, tiendas armadas en las calles para que los músicos pudieran tocar para

un público sentado. En estas tiendas, pronto llamadas *calypsos*, este género musical fue adquiriendo las características formales que conocemos actualmente. Las canciones de *calypso* son bailables, pero las letras son su elemento prominente: letras sarcásticas, de comentario social, a veces explícitamente de protesta, en las que se exponían los escándalos de la élite y la ridiculización de “los de arriba” y de otros *calypsonians* eran la norma (Manuel, Bilby y Largey 2006, 221). El elemento competitivo también era (y es) fundamental: a los duelos más o menos informales entre artistas (*picong duels*) pronto se les añadieron competiciones oficiales que son el verdadero tema caliente de los días de carnaval (el Road March Trophy, donde gana la canción más cantada y el Calypso Monarch Trophy, que corona al *calypsonian* del año).

A partir de finales de los años 1970, un nuevo subgénero del *calypso* empezó a imponerse en las marchas del carnaval: la *soca*. Se trata de una música de baile, con un patrón rítmico acelerado y letras breves, repetitivas y no afirmativas. El ejemplo típico es la bien conocida canción *Hot Hot Hot* (Arrow 1983), un éxito de 1983 que en San Andrés, como en buena parte del Caribe antillano, se sigue oyendo en todos los bares de playa. Nada que ver con los complejos juegos de palabras del *calypso* tradicional, pero a pesar de las protestas de los *calypsonians* más puristas —como Chalkdust o Mighty Sparrow, quienes han escrito letras muy críticas con los subgéneros “impuros” de *calypso*—, la *soca* sigue siendo una música muy vital en Trinidad y en San Andrés, la única entre las típicas que superó las fronteras de lo folklórico y que tiene un lugar —aunque quizás no muy grande— en las discotecas y los *pick ups* actuales.

La llegada de los otros géneros típicos a San Andrés y Providencia coincidió con la etapa formativa de la especificidad social y cultural raizal, pero no fue así con el *mento* y el *calypso*. Las sonoridades más “tradicionales” del *mento* y su inclusión como quinta figura rítmica en el *quadrille* isleño han contribuido a la fusión unánime de este con los típicos/tradicionales. No es exactamente así para el *calypso*, cuya adscripción a este grupo es común, pero no unánime (figura 1), y se considera de alguna forma diferente aunque se incluya en la categoría. Además de la historia de su llegada al archipiélago, lo distingue la ausencia de figuras coreográficas rígidas en el baile —que, sin embargo, son comunes en el *mento* y el *schottische*— y sobre todo la importancia de las letras. Con su llegada a las islas entre los años 1930 y 1940, el *calypso* produjo un cambio importante en la manera de disfrutar la música, aunque no haya causado de ninguna forma una pérdida de vigencia de los géneros precedentes, por el contrario, su éxito se dio en paralelo o hasta integrándose con las prácticas musicales preexistentes (Ruiz 1984, 88). Al introducir el gusto de oír letras a menudo de crítica o comentario social, el *calypso* aportó una forma de entender y utilizar la música, y

preparó así el terreno para el éxito, en las décadas sucesivas, del *roots reggae* y de las formas musicales de fusión propuestas en los últimos años por agrupaciones musicales como el Creole Group (véase apartado “Creole: un puente ‘entre lo viejo y lo nuevo’”). Aunque ya no sea un género en auge, el *calypso* en San Andrés aún cuenta con una escena minoritaria de *calypsonians*; una muestra, entre otras, de su pervivencia fue la transformación en el 2010 del Concurso Bill & Mary en una competición para premiar al mejor *calypso* inédito.

En su ya citado trabajo, Margarita Ruiz Rodgers resume en tres etapas el proceso de estructuración de la música sanandresana: la primera corresponde al desarrollo de los géneros de baile social donde se incluye el auge del *mento* y del *calypso*; la segunda empieza en los años 1950 con la decadencia de las prácticas musicales relacionadas con estos géneros, derivada de la irrupción, con el puerto libre, de las músicas colombianas/hispanoamericanas (vallenato, cumbia, rancheras, etc.); y la tercera coincide con el auge del *roots reggae* que, entre los años 1970 y la fecha de elaboración de la tesis de la autora (1984), era el género musical principal en las islas y había hecho de algunos músicos isleños los embajadores de un tipo de *popular music* de vanguardia en aquel entonces. Esta es una visión demasiado esquemática de unos procesos mucho más complejos. Tal complejidad se refleja, por ejemplo, en la coexistencia no conflictiva de géneros hispanos y antillanos desde épocas anteriores a la proclamación del puerto libre (piénsese en el pasillo) y en el aumento desproporcionado del peso del mercado musical global en la construcción de las preferencias musicales a partir precisamente de los años 1940 y 1950.

No cabe duda de que la explosión global del *roots reggae* resonó en San Andrés de forma muy diferente a la de otras partes, y volvió a conectar simbólicamente a las islas con el anglo-Caribe, en particular con Jamaica, reconocida como parte de una herencia cultural cuyo disfrute estaba siendo obstaculizado por la situación geopolítica y por las políticas de colombianización.

A ese respecto, es significativo cómo en San Andrés y en Colombia, con el término *reggae* no se indican solo el género y los subgéneros descritos por los diccionarios musicales sino, más en general, un conjunto de músicas *populares* antillanas que reúne, entre otras, la *soca*, el *zouk* y el compás haitiano. Lo explica una de las personas que más ha contribuido a la introducción en San Andrés de algunos de estos géneros antillanos:

es música haitiana, lo que llaman *reggae*. El *reggae* es otra cosa, el *reggae* es música de Jamaica, de Barbados, de Panamá, hasta Panamá hacía *reggae* en esa época [años 1970-1980]. [...] Pero [en mi *pick up* tenía] la música haitiana, que son los más sabrosos que todos, que es dialecto de los haitianos mezclado

con francés, en ese tiempo había Coupé Cloué, Totó Nécessité, tenía Bossa Combo, tenía Meridional, tenía DP Express, tenía Joe Jack [...] Es que hay una mezcla en la lengua de la gente. Ese llaman todo *reggae*, y ese no es así. [...] Pero la gente hoy le tiene, hasta *rock* mezclado dice que es *reggae*.<sup>24</sup>

El *roots reggae* emerge como género musical *popular* bien definido en los 1970 en Jamaica, pero sus orígenes —indudablemente tienen que ver con el encuentro de las riquísimas tradiciones musicales de la isla con géneros *popular* extranjeros como el R&B— son tema de debate. Para algunos, en la base del *reggae* estaría el *mento*; para otros, las músicas de los cultos afroprotestantes (*pocomania*), el *jonkonnu*<sup>25</sup> o hasta la música de banda militar (Bradley 2000). Pero hoy la mayoría de los estudiosos concuerdan en que la música *popular* urbana de Jamaica, como el *mento* antes de ella, representa precisamente una síntesis de diversas influencias estilísticas tanto jamaicanas como extranjeras, cuyo equilibrio ha continuado variando en el tiempo y por eso buscar un origen unívoco y un curso lineal es un error, pues la música *popular* en Jamaica se ha desarrollado de una forma radicalmente plurívoca; Manuel dice “desordenada”, pero me parece mucho más pertinente pensarla como “mulata”, en el sentido que Quintero le atribuye al término (Manuel, Bilby y Largey 2006; Quintero 2009).

También después de su cristalización en un género musical más o menos definido, el *roots reggae* quedó abierto a recibir las influencias estilísticas de músicas tradicionales. Por muy paradójico que pueda parecer, el éxito global del *reggae*, a través de Jimmy Cliff y sobre todo de Bob Marley, ha venido acompañado de un proceso de indigenización que ha llevado a este género, mientras viajaba por el mundo, más cerca de sus raíces (*roots*). Así, ya en 1968, el que más tarde se llamaría *reggae* se hizo vehículo y catalizador de la conciencia de clase de los despojados de los guetos de Kingston. Esta “jamaiquización” se nota claramente en la estructura musical, si se compara con formas precedentes como el *ska*: tanto su tiempo ralentizado como sus características síncopas derivarían del *mento*; su textura sagrada casi de himnos con influencia de la música afroprotestante, y después rastafari, evocada explícitamente por los Wailers y Bob Marley, entre muchos otros.

Pero son sobre todo sus letras la mayor evidencia de la “jamaiquización” del *reggae*. Con estas se recuperó una tendencia que ya había empezado en el *ska* de los años 1960 y se hacían altavoces de las instancias de los guetizados sobre temas calientes, como la violencia policial, el hambre, los barrios de chabolas,

24 Entrevista con Mr. Peps, 26 de septiembre del 2011.

25 Música de banda de origen afroeuropeo, relacionada con festividades de tipo carnavalesco.

el analfabetismo, la violencia de la calle y la opresión colonialista. El mínimo común denominador de todas estas instancias ha sido la creación de una nueva identidad negra jamaicana construida en oposición a la hegemonía blanca y colonialista, una nueva “conciencia africana” (King 2002, 23).

En este periodo se asoció definitiva y explícitamente el movimiento musical *reggae* con el movimiento político/religioso rastafari. Este había nacido de las enseñanzas de Marcus Garvey, uno de los primeros activistas del movimiento negro jamaicano, quien en la década de 1910 fundó en la isla caribeña y en Estados Unidos la United Negro Improvement Association. Sus doctrinas afrocéntricas, enfocadas en una fe escatológica, en la redención de los negros americanos anunciada por la coronación de Haile Selassié I (emperador de Etiopía) —que se habría realizado con la vuelta a África (*back to Africa*)—, se difundieron entre las clases populares rurales y urbanas al comienzo de manera minoritaria, pero con la politización de los guetos urbanos (décadas de 1940 y 1950), de forma más masiva.

La fusión de la conciencia rastafari con el *reggae* ha llevado a uno de los periodos más fértiles de la música *popular* jamaicana. Esta nueva ola de creatividad musical ha ayudado a incentivar una “revolución cultural” rasta que ha afectado a la sociedad entera. Hasta muchos hijos de la clase alta y media se dejaron cautivar por la fe rasta. El éxito internacional de Bob Marley y el creciente interés por el movimiento rastafari en otros países han ayudado a ampliar el mercado del *reggae* en otras partes del mundo, lo que ha dado un empujón a la industria musical local. (Manuel, Bilby, y Largey 2006, 196)

El éxito internacional del *reggae* no vino acompañado de una domesticación de sus contenidos de protesta, a diferencia de lo que suele pasar con la captación de géneros “rebeldes” por la industria musical global. Sin dejar de denunciar la condición de Jamaica, sus contenidos de protesta se han vuelto más universales e internacionales; piénsese en el interés para combatir el *apartheid* en África del Sur y el papel de este género musical en la constitución de Zimbabwe como nueva nación (King 2002, 90). El movimiento rastafari, de repente en el centro de la atención y de las modas globales, se encontró dividido entre la desaprobación de los “religiosos” y el entusiasmo de los “políticos”. Desaprobación de los primeros, porque veían el nacimiento espontáneo de grupos de “pseudorastafaris”, que de su filosofía religiosa y estilo de vida habían adoptado solo los *dreadlocks* y el consumo de marihuana. Entusiasmo de los segundos, porque veían en la difusión del *reggae* una herramienta poderosa de lucha para sus reivindicaciones (King 2002, 102-103).

La explosión internacional del *reggae*, a diferencia de la del *calypso* y de otros géneros caribeños, pasó antes por Estados Unidos y solo desde ahí volvió al Caribe. El productor que más ha contribuido a esta explosión, Chris Blackwell de Island Records, tenía las ideas bien claras. Por ejemplo, llevaba los másters de grabación directamente a los grupos o a los estudios norteamericanos para que su música sonara de una forma aceptable también para la juventud no caribeña —entre otras cosas, mezclando en primer plano la guitarra eléctrica y el piano en lugar de los instrumentos principales en el *sound* original jamaicano de bajo y percusiones—. También conformó el conjunto de *reggae*, tradicionalmente no muy estructurado y sin una identidad estable, con la misma formación de las *rock bands* internacionales, es decir, un único cantante principal, bajo y guitarra eléctricos, piano, percusiones y un *look* específico. Y, otro cambio esencial, empezó a publicar discos LP en lugar de *singles*.

Fue este *roots reggae*, el de Bob Marley, los Wailers, Toots and the Maytals y Peter Tosh, pero también el de Third World y Steel Pulse, el que llegó a San Andrés y Providencia como al resto del Caribe insular (Ruiz 1984, 124). A diferencia de lo que estaba pasando en otras islas, en el archipiélago no se establecieron verdaderas comunidades rastas. En cambio, la fe traída con el *reggae* sí fue abrazada por muchos jóvenes músicos y no músicos raizales, quienes de una forma sincrética añadieron elementos de espiritualidad rastafari a la práctica de su fe protestante.

El *roots reggae*, entonces, está relacionado por su historia con la tradición musical anglocaribeña, que también está en la base de la cultura musical raizal, pero su naturaleza *popular* —su modalidad de llegada “vía mercado musical global”, su sonido eléctrico, su disfrute ampliamente mediado por las grabaciones, sus letras reivindicativas pero universalistas— la hace diferente de cualquier otra música del archipiélago. A diferencia del *calypso*, con el que de todos modos comparte algunas características, el *reggae* ya no puede integrarse en las modalidades anteriores de gozo musical. Se asocia mucho más con los *pick ups* (de los que hablaremos en el próximo apartado) que con los *parties* caseros, las serenatas o los *fair and dance*. Es, en suma, una música que los isleños no pueden ver como parte del folklore local, que en la construcción de la raizalidad (posterior a los años 1950) tenía el papel de representar la tradición precedente a las olas migratorias de colombianos continentales. Al fin y al cabo, se trataba de un género que estaba revolucionando al *rock* global y, al conectarse con las contraculturas juveniles internacionales de la época, marcaba también una brecha generacional muy pronunciada.

A diferencia de conjuntos típicos históricos, como Bahía Sonora, o actuales, como el Creole Group —que han actuado en Colombia continental, e incluso



internacionalmente, en repetidas ocasiones, pero siempre en el ámbito folklórico—, el grupo de *reggae* sanandresano de los Rebels ha tenido una influencia breve pero seminal en la historia de la música *popular* colombiana, como el que ha introducido este y otros géneros antillanos (*soca*, *calypso* y compás haitiano) en el país. Los Rebels estuvieron activos entre 1982 y 1994, y produjeron varios LP. A pesar de la disolución del grupo, algunos miembros continúan desarrollando actividades musicales de varios tipos en la isla, que van desde la enseñanza hasta la producción. La experiencia de los Rebels es considerada muy importante por los raizales, no solo por haber conseguido llevar el nombre del archipiélago fuera de sus fronteras, sino también por el vasto público que supo convocar y su aporte en la realización del Green Moon Festival.

Dicho festival, que tuvo unas seis ediciones entre 1987 y 1994, ha sido el espacio musical más importante de reconocimiento y difusión de la música sanandresana y antillana en Colombia. Organizado por el entonces intendente Simón González (antioqueño), con la colaboración de políticos y gestores culturales raizales, el Green Moon Festival ha constituido el encuentro —más o menos logrado, según las ediciones— de los intereses comerciales y turísticos con la búsqueda de un lugar de expresión de las músicas locales. En el Green Moon, por primera vez en un evento de cierta magnitud, los músicos sanandresanos, tanto tradicionales/folklóricos como de los nuevos ritmos antillanos de entonces, pudieron tener un espacio para presentar sus propuestas frente a la totalidad de la nación, gracias al incremento del turismo en las fechas del festival y a una buena cobertura mediática. Los Rebels, padrinos del evento, compartieron el escenario con estrellas de la música antillana, como Inner Circle, Kaiso Jazz, The Itals, Kassav y el mismo Mighty Sparrow, pero también con bandas y artistas de Colombia continental como, por ejemplo, Toto la Momposina.

La presencia de artistas continentales, bastante criticada en la época, revela el carácter integracionista del festival. Una iniciativa que, evidentemente, nada tenía de contestataria, pues buscaba más, con los sectores más moderados de los activistas raizales, promover a través de la música un diálogo entre la cultura continental y la isleña (Sánchez 2008, 8). Sin embargo, hay que destacar que tanto la trayectoria de los Rebels como la del Green Moon Festival están marcadas por la exotización de la cultura insular frente a la colombiana más que por la integración de ambas.

Con respecto al grupo, su música no consiguió imponerse en el país, a pesar de los LP publicados, las giras repetidas y de que los integrantes del grupo hubieran trasladado su residencia a Medellín durante unos años. Era la época de auge del vallenato y de otros géneros de la costa caribe que se estaban transformando en la referencia musical catalizadora de la identidad nacional (Wade 2000).

La marginación de los exóticos músicos sanandresanos en la capital antioqueña, con su *look* rasta y sus ritmos lejanos, los indujo a volver al archipiélago.

En cuanto al festival, a pesar de su importante papel como mostrador y catálogo de la cultura musical isleña, no se puede ignorar su rol funcional en la maquinaria del imaginario exotizante puesto en marcha por los poderes fuertes de la incipiente industria turística. El Green Moon representaba la quintaesencia de la imagen que los empresarios continentales querían (y quieren) vender de las islas: un paraíso mágico, donde la luna es verde y el mar es de siete colores, donde la gente es alegre y canta y baila bajo los palmares (canta y baila *reggae*, agitando sus rastas).

A pesar de que ya no sea, desde hace dos décadas, un género de moda, hoy en día el *reggae* —tanto *roots* como en su acepción amplia de música *popular* antillana— forma parte del imaginario turístico de las islas, vendidas en el mercado nacional como *playas de la nación* y *el rincón antillano de Colombia*. El recuerdo clásico de San Andrés, que inunda las tiendas del centro y brilla en la cabeza de los vendedores ambulantes de mangos y alcohol, es un gorro de los colores de la bandera de Etiopía desde el que penden una decena de gruesos *dreadlocks* de lana afieltrada. En los hoteles, y en especial en los de la cadena de *resorts all inclusive* Decameron, que tiene una programación musical estable, se alternan noches de música tradicional/folklórica con noches de *reggae*: los grupos que tocan en ambas son los mismos (con algunas variaciones en la formación). Al mismo tiempo, grupos de música tradicional/folklórica, como el del exRebels Horacio Howard, el Creole Group y los Red Crab, integran un repertorio de *roots reggae*, que tocan con la misma formación instrumental del resto de su repertorio (incluyendo *tub-bass* y *jawbone*), tanto para turistas como en eventos públicos e institucionales.

Esto no significa que hoy en día no existan agrupaciones específicamente de *roots reggae* en San Andrés, con un repertorio exclusivo de este género y que canten canciones que reflejan, en parte, las instancias sociales que lo caracterizan. Job Saas (de los Rebels) y Albert “Bolo” Gómez, por ejemplo, producen solo *roots reggae*, el primero durante varios años con su grupo Roots and Culture y ahora como solista; el segundo, con The Holy Conquerors. Otro músico, Jimmy Archbold, también activo en el ámbito de la enseñanza de música típica, produce como solista canciones y discos de *roots reggae*, cuyo sonido “típico” suele justificarse precisamente por el compromiso que tiene con sus *roots*, sus raíces. Félix Mitchell, autor de la mayoría de las canciones originales y de protesta del Creole Group, acaba de fundar —entre otros, con “Bolo” Gómez— el grupo de *roots* Royal Rudes, cuyo primer estreno fue una canción para reclamar la libertad de las islas (Royal Rudes 2013). Estos músicos y agrupaciones no se



mueven fuera de los circuitos turísticos ni se pueden permitir expresar posiciones radicalmente adversas a la folklorización del *roots reggae*: todos tocan en los hoteles cuando pueden, incluyendo en su repertorio los éxitos de *reggae* internacional requeridos por quienes los contratan. Pero tienen actitudes y valores relacionados con el rastafarianismo e intentan conciliar como pueden su integración al sistema turístico/comercial con el apego a su cultura y la denuncia de la situación social de la isla.

Resumiendo, hoy el *roots reggae* es uno más de los géneros “típicos” del archipiélago y se diferencia en eso de sus descendientes más o menos directos: el *dancehall* y el reggaetón. Estos últimos, como veremos en breve, conforman el tercer gran ámbito musical de San Andrés, el más reciente e *in fieri*, que replica a generaciones de diferencia dinámicas parcialmente compartidas con el *calypso* antes y con el *roots reggae* después: la apropiación de géneros musicales antillanos *popular* como música juvenil, indisciplinada y escandalosa. La nueva edición del Green Moon Festival, realizada en octubre del 2012<sup>26</sup>, se puede tomar como símbolo de la convergencia y del contraste: junto a los Rebels, parcialmente reunidos para la ocasión por primera vez después de casi veinte años, y a estrellas internacionales como Gyptian y Kassav, se han subido al escenario los jóvenes artistas sanandresanos de música urbana que están teniendo un éxito clamoroso, ya no solo en el archipiélago sino en todo el país.

#### LA MÚSICA URBANA

Como muestra la programación del Green Moon Festival del 2012, existe una fuerte continuidad entre el *roots reggae*, el *reggae* en sentido amplio, el ámbito de la música típica y la música sanandresana urbana. Tienen en común, por lo menos, el hecho de haber sido todas “músicas juveniles”, es decir, músicas distintas a las anteriormente establecidas en las islas. Comparten también su carácter de *popular music*, cuyo éxito local se debió al principio a su éxito regional o global y que solo sucesivamente han sido resignificadas como hechos culturales locales.

La música sanandresana urbana es un ejemplo evidente de este proceso de resignificación —o de “localización”— musical que todavía no se ha completado. Si el *calypso* es “música local”, a pesar de que se reconozca su diversidad con respecto a los géneros típicos más antiguos, el *roots* no se considera propiamente “local”, aunque sí comparte escenario con la música típica. El *reggae* amplio (*soca*,

26 Edición que no pude presenciar ya que se llevó a cabo más de un año después de la finalización de mi última estancia de campo.

*zouk*, etc.) es de alguna forma afín al espíritu antillano de la tradición musical local, pero está entre el *roots* y la música de discoteca.

Nadie, aparte de algunos de los músicos más implicados en este ámbito, considera la música urbana como una “música local”. Sin embargo, como intentaré demostrar en el capítulo 6, lo es. La designación para ella de un ámbito distinto se debe, también en este caso, a que la mayor densidad de relaciones establecidas por los músicos jóvenes de géneros urbanos (*dancehall*, reggae-tón y, como veremos, *mode-up*) no se da con los músicos y en los contextos de música típica, sino entre ellos y en otros contextos de producción, disfrute y difusión locales, nacionales y globales. Pero antes de describir brevemente estos contextos, necesitamos poner los géneros musicales urbanos de San Andrés en sus contextos de referencia globales.

Se suele pensar el *dancehall* como un estadio sucesivo al *roots reggae*, al grado que con el término *reggae* —que en San Andrés, como hemos visto, reúne una variedad de géneros antillanos— se designa al conjunto de los dos. Sin embargo, aún más que en el caso de los orígenes del *roots*, sería reduccionista pensar de forma lineal estos géneros como nacidos de forma unívoca el uno del otro.

Detrás del *dancehall* está, sin lugar a dudas, la tradición de los *sound systems*, que desde los años 1950 ha desempeñado un papel fundamental en el disfrute y la producción musical jamaicana. Un *sound system* consiste, básicamente, en una serie de dispositivos de reproducción y amplificación de sonidos grabados en vinilos, capaces de difundir música a un volumen suficiente para animar fiestas y reuniones de calle. Estos “sistemas de sonido” transportables se convirtieron en la base de la industria musical jamaicana: de la competición entre sus dueños y DJ para adjudicarse los favores del público y hacerlo bailar toda la noche, nació buena parte de la riqueza y variedad de la cultura musical jamaicana. La economía informal inducida por los *sound system* constituía un aliciente suficiente para el desarrollo de la vida musical en una isla casi completamente carente de un mercado musical formal. Para el éxito de un *sound system* era necesario tener los discos más requeridos, producir *remixes* exitosos y, sobre todo, defenderlos (incluso con armas) de los concurrentes. A través de los *sound systems* se difundieron en los suburbios y en el centro de Kingston la música cubana, el *calypso* trinitario, el autóctono *mento* y sobre todo el *rhythm'n'blues* afroestadounidense, que desempeñó un papel seminal para toda la música popular jamaicana (y antillana) de ahí en adelante.

Si el *ska* fue el primer fruto de la llegada del *R'n'B* a la isla, a través de los *sound systems*, se puede decir que el *dancehall* es el más reciente. A sus espaldas está toda la historia de los *sound systems*. A mediados de los años 1980 esta práctica musical que había sido hasta entonces exclusivamente espontánea, como

los bailes de calle, se volvió también una forma musical publicada y vendida en el ámbito discográfico.

Manuel, Bilby y Largey (2006) sintetizan eficazmente algunas de las características principales del *dancehall*, contrastándolas con las del género *roots*:

Las diferencias estilísticas entre *roots reggae* y *dancehall* (fuera de Jamaica conocidos también como *ragga*, *dub*, *bubbling*, o *rub-a-dub*) son tan pronunciadas que parece raro referirse a los dos como “*reggae*”. [...] Hasta el idioma utilizado en los dos géneros es diferente: la mayor parte del *reggae* clásico usa el inglés estándar, usualmente con un toque bíblico, mientras que el *dancehall* comunica con el poder expresivo del *patois/patwa* [creole] jamaicano, muchas veces soltado a alta velocidad, y si a los norteamericanos o las élites de los centros urbanos locales les cuesta trabajo entenderlo, peor para ellos. Además, mucho *roots reggae* utiliza generalmente el formato “canción” tradicional, con composiciones originales con melodías fluyentes, una progresión de acuerdos, y versos y refranes. El *dancehall*, al contrario, utiliza típicamente al *deejay* entonando versos en los que normalmente es un corto, repetitivo motivo [*tune*] (“*chune*”) sobrepuesto a un “*riddim*” (acompañamiento rítmico), que suele consistir en un *ostinato* repetido y muchas veces digitalmente generado o reproducido. A diferencia del rap, los versos usualmente vienen cantados en una simple, repetitiva melodía más que hablados, pero los *deejays* son considerados respecto a eso de forma diferente de los cantantes de *roots reggae*, y si un *deejay* como Shabba Ranks canta desafinando con respecto a la tonalidad del *riddim*, a nadie le incomoda. (200-201)

Algunos elementos del *dancehall* se conectan explícitamente con el *roots*, por ejemplo, ciertas estructuras rítmicas —por lo menos hasta mediados de los años 1980— y algunos ideales rasta, que siguen presentes en las letras del *dancehall* “consciente” de artistas como Sizzla. Pero, a pesar de estas continuidades, no cabe duda de que la exaltación de un estilo de vida lujoso y mafioso —con toda su parafernalia de cadenas de oro, puros, coches y armas— contrasta radicalmente con los valores espirituales propugnados por Marley o Tosh. El *dancehall* es un género y una cultura musical ideológica y temáticamente mucho menos homogénea que la del *roots*. Las diferentes posturas, estilos y pensamientos de sus protagonistas han generado la idea difusa de que el *dancehall* es de por sí una forma de expresión contradictoria (Cooper 1994).

Una característica destacada de las letras de *dancehall* es su obscenidad (*slackness*), que desde el comienzo de la explosión de este género ha sido reivindicada como otro elemento distintivo y opuesto al compromiso político/social (*consciousness*) del *roots*. Aunque estuviera presente también en el

*roots*, en el *mento* y en otras tradiciones musicales anteriores, el *dancehall* pone la *slackness* en el centro de sus discursos y prácticas. La exaltación de lo indecente y lo lúbrico es políticamente muy incorrecta y tiene sus extremos más dramáticos en la abierta homofobia y en la reducción de las mujeres a simples objetos sexuales. Sin embargo, representa también “una gozosa y explícita negación del impoluto esnobismo de la burguesía del centro de la ciudad” (Manuel, Bilby y Largey 2006, 206). Así, de alguna forma, también es una afirmación activa de empoderamiento de los estratos más marginados. El realismo, el individualismo y la crudeza de las letras del *dancehall*, como de las del *hip hop*, pueden y quizás deban ser criticados; pero no cabe duda de que reflejan una parte de la realidad social de los contextos en los que se han generado estas letras y, sobre todo, de que les hablan a millones de jóvenes de todo el mundo que encuentran en ellas alguna relación potente con su experiencia (Manuel, Bilby y Largey 2006; Stolzoff 2000).

No cabe duda de que el *dancehall* es profundamente sexista, aunque autoras como Carolyn Cooper destacan también el papel activo de las mujeres en las letras sexistas de los hombres DJ, en el sentido de no ser ignoradas o, como mucho demonizadas, como en el *roots reggae*, sino de estar presentes —aunque ciertamente mucho más con y por sus cuerpos que por sus valores más espirituales o por sus mentes— como agentes de la acción. Esta presencia ha abierto también el campo a artistas mujeres, quienes a pesar de ser cuantitativamente muchas menos que los hombres, se han revelado perfectamente capaces de manejar el lenguaje musical del género y demostrar —utilizando los mismos términos discursivos de los DJ hombres, incluida la exaltación de las partes anatómicas más íntimas— que no tienen por qué ser simples objetos de actos “obscenos” sino que pueden ser perfectamente sujetos de ellos (Cooper 2004).

Lo demuestra muy bien Lady Saw, quien en canciones como *Stab Out the Meat* “describe su acto sexual a un nivel de detalle que hace parecer a Yellowman [DJ conocido por su *slackness*] un cleriguito de altar”, y en el escenario es perfectamente capaz de agarrar al primer hombre que se le acerque, tirarlo al suelo y simular un coito con él (Manuel, Bilby y Largey 2006, 207).

Como en la champeta cartagenera, en el *wining* de la *soca* trinitaria y en muchos otros tipos de música “obscena” caribeña, la simulación del coito es en el *dancehall* el paso de danza más común. Efectivamente, una parte consistente del poder afirmativo del *dancehall* deriva —como lo indica su nombre— de la centralidad de la danza entre sus prácticas, además que como tema en las letras de muchas canciones.

La música [*dancehall*] no existe para ser escuchada en un iPod en el metro sino en un patio [*yard*: patio o área privada donde se puede organizar una fiesta] o en un *club*, donde las mujeres exponen gozosamente sus cuerpos y atuendos a medida y dominan la pista de baile, muchas veces bailando entre ellas más que con hombres. (Manuel, Bilby y Largey 2006, 205)

Los movimientos de la danza emergen y desaparecen con una rapidez increíble o se quedan asociados a un particular *riddim* (reutilizado en varias canciones). Al fin y al cabo, es la danza lo que convoca al público del *dancehall* en las calles o en los *clubs*; y si sus letras son indudablemente importantes, las *performances* dancísticas son el verdadero centro de sus prácticas musicales y una de las claves principales de su éxito en el mundo.

Como ha pasado con el *hip hop*, una cultura musical con la que comparte parcialmente sus raíces y muchas prácticas y discursos (Mitchell 2001; Ranocchiari 2011), el *dancehall* se ha expandido por el mundo, al comienzo gracias a su fascinación como música local jamaicana. Como el *black English vernacular* (BEV), con la difusión del *hip hop*, el creole jamaicano (*patwa*) se ha expandido con el *dancehall* hasta llegar a constituir una especie de lengua franca entre sus seguidores anglohablantes no caribeños. Pero, muy pronto, la difusión global de este tipo de música ha comportado una relocalización que va más allá de la simple imitación de un género extranjero. El caso más célebre de relocalización del *dancehall* es el del reggaetón.

El reggaetón se desarrolló entre Panamá y Puerto Rico a finales de los años 1980, gracias a la comunidad jamaicana presente en estos dos países y, a través de ella, llegó también a otras comunidades de migrantes caribeños (entre las que están los sanandresanos), instaladas en el país centroamericano originalmente para la construcción del Canal y después para trabajar en la industria bananera.

Al comienzo, los artistas locales traducían las letras del *roots reggae* de Jamaica al español y las cantaban con sus melodías originales creando el que se denominaba “reggae en español”, pero conforme el *reggae* jamaicano evolucionaba de su vertiente *roots* al *dancehall*, el “reggae en español” se convirtió en reggaetón y su centro de producción se desplazó de Panamá a Puerto Rico. Las producciones de músicos como Vico C, en las que el *hip hop* y el *dancehall* se mezclaron en español, incrementaron la popularidad del género que hoy es de los más exitosos entre la juventud global, sobre todo pero no exclusivamente hispanófono.

Musicalmente, el reggaetón no se distingue mucho del *dancehall*, aunque varios de sus productores en San Andrés destacan la existencia de diferencias sutiles pero esenciales: su ritmo está caracterizado por cortes regulares sobre un *beat* marcado por la batería y, como en el *roots* y el *dancehall*, destaca la

reproducción de *riddims* previamente utilizados en otras canciones. Como para el *dancehall*, en las letras de reggaetón coexisten temas sociales con letras sexualmente explícitas y violentas (con una sostenida preponderancia de las segundas).

El reggaetón se confunde en muchas cosas con el rap, pero se asemeja al *dancehall* en el hecho de que las letras son cantadas más que habladas [*rapped*] y en que los *riddims* estándar son reutilizados de canción en canción. Efectivamente, la mayoría del reggaetón solo utiliza un *riddim* —al que los jamaicanos llaman *dem bow*, que suena como un *beat* de *soca* ralentizado. (Manuel, Bilby y Largey 2006, 113)

El *dancehall* y el reggaetón llegaron a San Andrés y Providencia como habían llegado el *calypso*, el *roots* y los otros géneros de *reggae* antillanos (*soca*, *zouk*, etc.): a través de la circulación de grabaciones y la difusión en los medios masivos. Con respecto a las grabaciones, probablemente la comunicación relativamente continua —a pesar de las fronteras transnacionales— con comunidades culturalmente afines en la costa centroamericana de Panamá, Costa Rica y Nicaragua (Colón, Bocas del Toro, Puerto Limón, Bluefields) influyó en la difusión del *reggae* “amplio” y del reggaetón que, como hemos visto, se estaba “cocinando” precisamente ahí. Al mismo tiempo, la comunicación directa con Jamaica —menos intensa pero quizás ideológicamente más importante para los raizales— ha favorecido la circulación del *dancehall* “puro” jamaicano.

Pero, como en Jamaica, también en San Andrés un papel fundamental para la circulación de estas músicas lo han tenido los *sound systems*, definidos localmente como *pick ups*. Se les debe a algunos de los *pick ups* sanandresanos más importantes de los años 1970 y 1980 (como el Príncipe, el Rojo, el Pachanguero y sobre todo el Super Hit y el Super Tanque de Guerra) que, además de la música colombiana, haya seguido arraigándose en la isla también la música antillana, obstaculizada por la mayor dificultad de desplazamiento entre el archipiélago colombiano y el resto del Caribe insular. En palabras del dueño del Super Hit y del Tanque de Guerra, Mr. Peps:

Yo viajaba todos los domingos a Barranquilla y regresaba el jueves. Tocaba el viernes, sábado y domingo, los dos *pick ups*, uno en el Centro, tocaba en el Colegio Bolivariano, a los estudiantes, tocaba en los hoteles, y todo lo que pasaba ahí, el Pachanguero, los que pusieron sus *pick ups* más grandes después del mío, yo lo abrumaba: uno en la Loma y uno en el Centro, uno en San Luis, uno en el Centro... lo dejaba todas las semanas uno en el Centro. Entonces, yo viajaba a Barranquilla [...] y yo miro a la izquierda, donde había la oficina de Aerocondor. Santo Domingo-Puerto Príncipe: jueves a tal hora. Ese era



un domingo, entonces se iba los martes y los jueves. Uno se podía viajar el martes y regresar el jueves. [...] Cuando uno tiene un *pick up* uno tiene que tener música, tiene que tener lo que pide la gente. [...] Me fui directamente a Haití-Puerto Príncipe. [...] Cuando llego al aeropuerto escucho un disco que se llama *Fo fo fo*, eso era Joe Jack. Al día siguiente voy a un negocio de discos y [traje] 24 *long plays*. ¡24 LP! [...] El *hit* en este tiempo era uno que se llamaba *Play the Music*: tenía *Fo fo fo*, tenía *Coupé Cloué*, tenía *Lina*... total, [organicé un baile en] una caseta que tenía don Alfredo de la Rosa, ahí cerca del estadio de béisbol [del Centro de San Andrés], de ahí [la gente llegaba], casi llegaron a Cinco Esquinas. Tuve que devolver la gente, la primera noche que yo toqué ahí. Ahí uno casi no alcanzaba... había como tres, cuatro mil personas. Como cuatro, cinco mil personas. Para un solo baile es mucha gente. El *man* se vendió todo lo que tenía en la cantina. [...] Tenía discoteca de tango, hasta ranchera. ¿Usted pide un disco hoy? Pongamos que es un viernes. El viernes siguiente usted tiene ese disco. Yo viajaba a Bogotá, viajaba a Barranquilla, viajaba a Cartagena [...] viajaba a Panamá, viajaba a Santo Domingo, a Curaçao, a Martinica, a Puerto Príncipe, yo soy el primero que comenzó a traer esa clase de música a San Andrés.<sup>27</sup>

Este testimonio muestra claramente la variedad de influencias musicales que convergieron en San Andrés mucho antes de que existieran las facilidades de difusión dadas por los medios masivos y la web. A pesar de que a Mr. Peps no le guste la música urbana actual, afirma que “no tiene gracia” y añore el hecho de que a sus bailes podían ir tranquilamente familias<sup>28</sup>, el disfrute actual del *dancehall* y del reggaetón sigue en la línea de la tradición de los *pick ups*. Aunque ya no existan en San Andrés *pick ups*, entendidos como empresas cuyo capital real consiste en la posesión exclusiva —por lo menos en la intención— de ciertas grabaciones musicales y de los equipos técnicos capaces de hacerlos sonar a máximo volumen en casetas, patios y calles, sí sigue vigente, como en buena parte de Centroamérica, Sudamérica y el Caribe, la práctica de alquilar y montar altavoces poderosos detrás de furgonetas para amenizar fiestas de baile. Siguen existiendo casetas y bares de playa, situados a lo largo de toda la isla, y de propiedad y gestión sobre todo de raizales, que cubren la misma función de selección y difusión musical en formas parecidas a las de los *pick ups*. Algunos de ellos, como el Khella’s Bar, tienen un público mixto de turistas y locales, mientras que otros están pensados más para los clientes locales. Otra tipología de escucha de música que tiene alguna relación con los *pick ups* es

27 Entrevista con Mr. Peps, 26 de septiembre del 2011.

28 Entrevista con Mr. Peps, 26 de septiembre del 2011.

la que se realiza dos o tres días por semana en las muchas galleras de la isla, donde las peleas de gallos se entremezclan también con momentos musicales y de consumo de alcohol.

Pero ha sido la difusión a través de los medios masivos la que más ha propiciado el impacto del *dancehall* y del reggaetón en las islas. Las redes televisivas nacionales colombianas llegaron al archipiélago en los años 1960 (Trujillo 2005), y operaron al servicio de la colombianización, pero sobre todo de la difusión de la *popular music* colombiana, hispana y estadounidense del momento. En los años 1990 y durante la primera década del siglo XXI, el reggaetón se ha establecido como uno de los géneros de *popular music* hispana más presentes en los medios de comunicación latinoamericanos, al tiempo que el *dancehall* se adjudicaba parte de la tarta en el mundo anglo y fuera de ahí. La popularización de internet es la que más ha posibilitado, en San Andrés y Providencia, la difusión de estos géneros musicales. A pesar de los graves problemas de conexión a la web desde el archipiélago, un creciente número de jóvenes isleños ha empezado (en la primera década del siglo XXI) a utilizar la red digital como escenario de información, goce, difusión y hasta producción musical, sobre todo de los géneros citados. Como veremos con más detalle en el capítulo 6, la web está siendo central en las prácticas relacionadas con la música urbana, que están desempeñando un papel identitario importante para los jóvenes sanandresanos; entre ellas, la producción musical diferida, la grabación y difusión digital de videoclips y los intercambios comunicativos en comunidades virtuales.

Contemporáneamente y del mismo modo que en buena parte del Caribe, el crecimiento de la industria turística en las islas no ha venido acompañado de un incremento de la valorización del patrimonio cultural local, sino del desarrollo de actividades relacionadas con el ocio, el exotismo y la sensualidad (Sheller 2003, 36). Se han multiplicado los bares y las discotecas, frecuentadas también por isleños, pero pensadas sobre todo para atraer al mercado turístico. Este tipo de bares y discotecas, muchas veces situados en el Centro y en conexión con hoteles (es el caso de las discotecas del Sol Caribe Centro y del Hotel Sunrise, por ejemplo), han empezado a constituir un circuito musical central para la difusión, entre otros géneros, del reggaetón y del *dancehall* internacionales y de los producidos localmente.

La coyuntura peculiar de influencias musicales heterogéneas, escenarios de producción/disfrute locales y digitales y la conciencia de los músicos de estar desempeñando por primera vez un papel específico y no periférico en el panorama musical colombiano están impulsando la creación de una denominación que identifique el peculiar modo de producción musical urbano sanandresano: el *mode-up*.



***PRAISE HIM*** **3**  
**RELIGIÓN Y RAIZALIDAD A TRAVÉS DE LA MÚSICA CORAL**



*No more evil on us shall befall  
Soon there'll be peace and justice for all  
We're together as one in God's might  
To gain freedom we'll win every fight!*<sup>29</sup>

## PURITANOS Y BAUTISTAS<sup>30</sup>

### LA FUNDACIÓN MÍTICA DE LA RAIZALIDAD

EN LAS PRIMERAS CONVERSACIONES DE CUALQUIER VISITANTE CON LOS isleños del archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia) suelen aparecer dos temas discursivos, dos mitos fundacionales que justifican el origen étnico del pueblo raizal. El primero tiene que ver con la historia de la isla de Providencia como refugio de piratas y, en particular, como base de Henry Morgan para sus ataques al Imperio español. El segundo, con la implantación en Providencia de una colonia puritana. Ambos asuntos están relacionados, como es evidente, con la herencia cultural inglesa y en contraposición a la soberanía política *de facto* hispana.

Dejando por ahora de lado a los piratas, el tema de los puritanos constituye el referente principal de los raizales para explicar su diferencia étnica, tanto en un nivel de discursos cotidianos como en el de la elaboración intelectual por parte de estudiosos sanandresanos (por ejemplo, Petersen 2001). Desde la antigua colonia de New Westminster, fundada en Providencia por “el barco gemelo al que ha fundado New York [*sic*], ahí el Mayflower, aquí el Seaflower”<sup>31</sup>, parten los hilos ideológicos fundamentales para la estructuración del entramado discursivo de la raizalidad. La visión idealizada del paréntesis puritano en Providencia (1629-1641), que presenta a los colonos ingleses como héroes épicos que han intentado rescatar su época de la corrupción terrenal, fundando en el Nuevo Mundo (en Massachusetts como en Providencia) el reino de Dios en la tierra, constituye el elemento principal de la reivindicación de la idiosincrasia raizal.

29 Estrofa del himno del movimiento radical raizal AMEN-SD, escrito por el capitán Manuel Suarez O'Neill: “No más mal sobre nosotros caerá / Pronto habrá paz y justicia para todos / Estamos juntos como uno solo en el poder de Dios / Para lograr la libertad ganaremos cualquier batalla”.

30 El presente apartado constituye una reelaboración y traducción al castellano de parte del artículo de D. Ranocchiari y G. Calabresi, “Ethnicity and Religion in the Archipelago of San Andrés, Providencia and Santa Catalina”, publicado en el *Bulletin of Latin American Research*, vol. 35, n.º 4, pp. 481-495, 2016.

31 Entrevista con activista raizal, hombre de 39 años, bautista, 17 de octubre del 2010.

Sin embargo, esta visión idealizada no se corresponde del todo con la que cuentan las fuentes históricas. La colonia fue fundada por la Company of Adventurers of the City of Westminster, financiada por miembros influyentes de la oposición a Charles I, como el conde de Warwick y John Pym. Fue la segunda colonia puritana en el Nuevo Mundo después de la de Massachusetts; como todas las colonias puritanas, se trataba de una empresa fundamentalmente comercial aunque, por lo menos en sus comienzos, tenía también la ambición de crear una nueva sociedad según los dictámenes del cristianismo calvinista.

Entre las primeras medidas tomadas después del establecimiento de la colonia estaba la de construir dos casas parroquiales. Al parecer, el primer pastor se había instalado en la casa del gobernador “para influenciar positivamente al amo de casa”, pero sin mucho éxito, pues los contrastes entre los dos sobre la gestión de los asuntos de gobierno llevarían al aprisionamiento y la repatriación del pastor acusado de traidor. Las razones son interesantes: “[el pastor] había insinuado a los plantadores que los mercaderes [*adventurers* de la compañía] estaban exclusiva y codiciosamente deseosos de ganancias personales y que se mostraban de manera hipócrita como buenos para conseguir fines no buenos” (citado en Turnage 1975, 11). Parece muy probable, entonces, que desde el comienzo hayan existido fuertes conflictos de liderazgo y de visión sobre la naturaleza de la colonia entre los puritanos más intransigentes, liderados por los pastores y los delegados de la compañía, aliados con los puritanos más interesados en el éxito económico que en la creación de una ciudad utópica (Clemente 1994, 334).

Hay también otros indicios que llevan a reconsiderar la imagen idealizada de los primeros años de la colonia como marcados exclusivamente por el esfuerzo puritano de construir una ciudad ideal. A pesar del desarrollo de una economía agrícola con vistas a la exportación, la colonia nunca fue rentable como los inversionistas esperaban. Varios estudios (Moreno y Robinson 2010; Newton 1914; Petersen 2001; Turnage 1975) destacan el contrabando y la piratería como el otro tipo de ganancia económica que compensaba la escasa rentabilidad del comercio agrícola. Ya en 1629 se levantó en Providencia la primera fortaleza; unos años después la isla dispondría de trece. Se trataba naturalmente de medidas defensivas pues, como le escribió a la compañía el gobernador de la colonia, la isla se encontraba “en el corazón de las Indias y en la boca de los españoles” (citado en Turnage 1975, 13). Pero sería ingenuo creer que, precisamente en los años en que los ingleses intentaban rodear el orden geopolítico impuesto por el Tratado de Tordesillas, la pequeña isla de Providencia fuera apetecida solo por sus tierras cultivables. No puede ser una coincidencia que los ya citados inversionistas de la compañía se hubieran vuelto más tarde los estrategas del

Western Design de Cromwell. Lo dice explícitamente Newton, en 1914, al comparar la colonia caribeña con la de Massachusetts:

Pero mientras sus condiciones de relativo aislamiento permitieron a los jefes de Massachusetts fundar una teocracia pura que se ha quedado inmutada durante cuarenta años, la situación de Providencia, los debilitantes efectos de su clima tropical [*sic*] y la siempre presente tentación de depredar a los vecinos españoles se han mostrado fatales para el ideal puritano y, antes de que hubieran pasado cinco años, convirtieron a la isla en una mera base fortificada desde donde hacer la guerra de piratería contra las Indias españolas. (Newton 1914, 121-122)

Simón Zacarías, piloto holandés prisionero de los españoles durante muchos años, ya informaba en 1620 que los ingleses de Bermudas habían intentado poblar Providencia organizando la agricultura, pero también la piratería: “y se ha dicho en estas tierras y en sus provincias y en la tierra firme que en el mismo paraje han robado enemigos algunas fragatas” (citado en Moreno y Robinson 2010).

La cita anterior proviene de los textos elaborados por el académico de la Universidad Nacional de Colombia Santiago Moreno González y por la escritora raizal Hazel Robinson para una serie de carteles pensados para ser expuestos públicamente en las calles del centro de San Andrés. En línea con la versión encontrada en los temas discursivos actuales, según estos autores, la idea de colonia puritana modelo fue abandonada gradualmente:

Así, el proyecto de colonización de las Islas Somers [Bermudas] y de Providencia resultó para los puritanos una historia de desencanto: poco a poco fueron viendo cómo su idea de organizar una sociedad bajo los mandatos de la religión, de la justicia y la equidad, se esfumaba. Ambas islas se convirtieron paulatinamente en estación de descanso o nido de piratas, en fortificaciones donde descansaban los corsarios antes de enfrentarse a los barcos españoles o antes de ir a la conquista del Darién. (Moreno y Robinson 2010)

A pesar de la seriedad del trabajo historiográfico y divulgativo que Moreno y Robinson realizaron para la exposición, la idea del abandono progresivo del ideal religioso a favor de los imperativos muy terrenales de la *realpolitik* colonial es poco coherente con las fuentes históricas citadas. Es más probable que, desde el comienzo, los propósitos de los puritanos hayan sido ser plantadores y piratas, o por lo menos que estos fueran los motivos de los inversionistas de la compañía. Con respecto a este tema, es indicativa la anécdota citada en *Island Heritage. A Baptist View of the History of San Andres and Providencia*, del pastor norteamericano Turnage, en 1977, para la Colombian Baptist Mission en Cali:

Aquellos puritanos timoratos de Dios amaban la libertad cuanto odiaban a los españoles. Algunos consideraban el saquear un barco español como una justificable represalia pues los españoles habían capturado muchos veleros ingleses. Otros sentían que, por su propia seguridad, habrían tenido que dejar en paz a los barcos españoles. Sin embargo, había algunos puritanos entusiastas que estaban listos para desahogar su ira sobre cada barco español que pasara demasiado cerca de su isla. (12)

Después de esta premisa, el autor cuenta que una vez cuatro jóvenes robaron una lancha para atacar una pequeña fragata guatemalteca. Una tempestad repentina los hizo naufragar en el cayo Roncador, donde sobrevivieron tomando agua de lluvia y sangre de tortuga. Cuando un velero holandés se acercó a Roncador, dieciocho meses después, solo había quedado uno con vida.

[Al volver a Providencia el] pastor Sherrard vio en el superviviente un buen ejemplo del hecho de que atacar barcos españoles no era una modalidad honesta de hacerse ricos rápidamente. El domingo siguiente, después del sermón, el náufrago salvado hizo un agradecimiento público por su liberación, comulgó de su vida pecaminosa e hizo voto de expiar en el futuro. (13)

Sin embargo, sigue el texto, pasando a otro argumento: “Después de apenas una década de libertad, buenas cosechas y saqueos provechosos de barcos españoles, los puritanos salieron de la protección de la Providencia” (13); ¿habrá sido porque siguieron viviendo de forma “pecaminosa”? Efectivamente, cuando los españoles tomaron la isla en 1641 encontraron seiscientos esclavos negros, índigo, cochinilla y más de medio millón de ducados de oro: nada mal para una colonia de agricultores cuya rentabilidad económica se consideraba en Londres un fracaso total. Los puritanos fueron expulsados de la isla, que quedaría probablemente despoblada.

A la historia de la colonia puritana contada por los historiadores, se superponen otras que, más allá de su rigor histórico, son extremadamente significativas en cuanto al papel que desempeñan en el imaginario de y sobre los raizales. Como nota Clemente (1994), si bien los años puritanos “en nada contribuyeron a la formación económica y social posterior, sí dejaron una huella imborrable en la memoria colectiva y en los mitos identificadores de la sociedad” (331). En diversas conversaciones que registré en mis notas de campo, a la hora de tocar el tema de la historia del archipiélago o, más genéricamente, de las razones de la diferencia entre los raizales y los (otros) colombianos, los interpelados señalaron como causa el origen inglés de los primeros:

Es que nosotros somos ingleses. Tú ves mi piel negra, ¿sí? Y piensas que no puedo ser inglés. Pero yo te digo: mis padres, los padres de mis padres, eran ingleses. Puritanos. Porque en Providencia había puritanos: son ellos que vivieron por primeros ahí. Por eso nosotros somos protestantes. Por eso hablamos inglés, porque venimos de los puritanos de Providencia.<sup>32</sup>

Los puritanos fundaron una colonia en Providencia. Eso fue en 1600 más o menos. Después vinieron los esclavos y otros pobladores: holandeses, españoles, chinos... Muchos otros. Pero se puede decir que nuestro origen es puritano y su influencia se sigue viendo en San Andrés. Si usted va a Providencia [ríe]... Ahí ¡están convencidos [de] que son ingleses! Dicen que los sanandresanos hablamos mal, pero que ellos sí hablan inglés.<sup>33</sup>

En estas como en muchas otras afirmaciones se da por sentada una continuidad en el poblamiento del archipiélago negada por las fuentes históricas: el fracaso de la colonia puritana y el despoblamiento de las islas después de la reconquista española excluyen la posibilidad de una descendencia genealógica puritana para los actuales pobladores, y aún más si se habla de San Andrés. Sin embargo, en esta isla circulan varias versiones de la historia del poblamiento, según las cuales muchos puritanos habrían escapado en lanchas de Providencia y se habrían refugiado en el interior de San Andrés. Según el historiador raizal más importante, Walwin Petersen (2001), “más de 500 colonos han escapado de Catalina [Providencia] de esta forma” y han fundado los principales asentamientos raizales de la Loma de San Andrés (28-29).

No habiendo trabajado con las fuentes históricas primarias, no puedo corroborar o desmentir esta afirmación de Petersen. Pero sí puedo afirmar que su versión es la que les parece más natural a la mayoría de los raizales. Si no es posible decir con certeza que haya habido continuidad demográfica, es indudablemente cierto que la influencia de los puritanos sigue intacta en las autorrepresentaciones de muchos isleños, quienes conciben el pasado puritano como un punto de partida significativo para describir cómo se ven hoy en día a ellos mismos.

De hecho, la temporada puritana, aunque efímera y controvertida, se considera tan significativa porque su versión idealizada tiene mucho que ver con la sociedad imaginada por los movimientos raizales actuales. El puritanismo inglés y las reivindicaciones raizales tienen en común sobre todo la concepción de una sociedad utópica: la “*city upon a hill*” imaginada por John Winthorpe, una sociedad

32 Diario de campo, 15 de marzo del 2011.

33 Entrevista con activista raizal, hombre de 39 años, bautista, 17 de octubre del 2010.

basada en principios religiosos, y por eso infalible (O. Collins 1999, 63-65). Es un punto de fuga por definición inalcanzable, que sin embargo delinea un sentido prospectivo que nos permite ordenar el conjunto de las instancias raizales en una visión coherente.

Las concepciones puritanas de la sociedad ideal tienen muchos puntos de contacto —también varias diferencias doctrinales— por lo que, en otros tiempos y por vías históricas diferentes, finalmente habrían terminado por enraizarse en las islas gracias a la implantación del bautismo. Los bautistas llegaron al Caribe inglés desde los Estados Unidos alrededor de 1780; el primer pastor bautista, el afroamericano exesclavo George Liele, empezó su labor de predicación entre negros en Kingston, Jamaica. Su relación con el poder colonial fue, como se puede imaginar, conflictiva y marcó de una forma muy definida la posición política de los bautistas en la región. Se trata de la misma inconformidad política que marca también la historia reivindicativa de San Andrés y Providencia.

El fundador de la First Baptist Church de San Andrés, Philip Beekman Livingston Jr. (1814-1891), nació en Providencia pero se crio en la Providence Plantation, cerca de Kingston, Jamaica. Sin duda, Livingston ha sido la persona más influyente en la determinación de la sociedad isleña actual y es considerado el padre fundador por antonomasia de la comunidad étnica raizal.

Alrededor de su vida, historia y leyenda se confunden. Muchos episodios han adquirido *a posteriori* un sentido de providencialidad que los transforma en temas discursivos centrales en las narraciones sobre la raizalidad. Espejo y fuente de estos asuntos es también el ya citado libro *Island Heritage*. Un ejemplo que se refiere a la primera juventud de Livingston es el siguiente:

Pocos meses antes de terminar su aprendizaje, el velero en el que trabajaba llegó a Kingston, donde usualmente hacía su primera etapa después de haber dejado Inglaterra. Por haberse enterado de que su madre se encontraba en la ciudad, Philip pidió permiso para alejarse momentáneamente del barco para visitarla. El permiso le fue denegado repetidamente. Afervorado por verla, decidió abandonar el barco. Así, la noche anterior a la hora de zarpar para los puertos occidentales de Jamaica, se escapó. [...] Philip dijo que su huida fue uno de los anillos de la cadena de los eventos en la providencia de Dios que lo trajo a San Andrés. Un día o dos después el barco naufragó y la tripulación entera, incluido el sustituto de Philip, se ahogaron o fueron comidos por tiburones en Annotte Bay. (Turnage 1975, 20)

En 1834, Inglaterra aprobó la ley de abolición de la esclavitud. La madre de Livingston decidió aplicar la legislación inglesa también a sus propiedades en



Providencia, a pesar de que el archipiélago pertenecía a Colombia desde 1822. Fue así que envió a su hijo a la isla, “para que se hiciera cargo de la finca de ella, emancipara a los esclavos y dividiera las tierras entre ellos y él mismo” (Turnage 1975, 20). Livingston liberó a sus esclavos de Providencia en 1834, cuando en Colombia la abolición fue declarada en 1851 y aplicada en el archipiélago, al parecer después de una carta del mismo Livingston, hasta 1853. Ordenado pastor en Estados Unidos, Livingston se casó y se mudó a San Andrés donde fundó su congregación y empezó por la alfabetización de los exesclavos.

Su grupo de estudiantes construyó un refugio con techo de hojas y suelo de tierra bajo un tamarindo en May Mount. Tenían que encontrarse por la noche porque trabajaban en los campos durante el día. El trabajo de este joven enseñante fue el tedioso y humilde inicio de una nueva era en la historia de las islas. (Turnage 1975, 21)

Con la liberación de los esclavos, la división de la tierra entre ellos, su alfabetización y la fundación de la First Baptist Church, el reverendo Livingston puso las bases de la futura sociedad raizal. A lo largo de los 35 años siguientes siguió influenciando fuertemente la vida de los isleños. Otros tres Livingstons, quienes le sucedieron, hicieron lo mismo ocupando su lugar en la iglesia hasta 1922.

#### IGLESIAS Y REIVINDICACIÓN: LOS MOVIMIENTOS RAIZALES

El inconformismo político genérico, de matriz protestante, que había llevado antes a los puritanos más idealistas, y después a Livingston, a contraponerse a las autoridades seculares de su época, estaba destinado a exacerbarse a lo largo del siglo xx, y así se asociaron de forma más estrecha reivindicación y religión.

Por ejemplo, entre 1926 y 1937, los pastores bautistas de San Andrés presentaron varias denuncias a las autoridades colombianas, en las que reivindicaban los valores angloamericanos frente a los hispanos, la doctrina bautista frente a la católica y el inglés frente al castellano. El contexto era el de un enfrentamiento muy fuerte con el intendente y con la misión capuchina, que en virtud de un concordato entre Estado e Iglesia católica había recibido el control de la escuela pública en las islas. Los capuchinos, llegados en 1927, empezaron con celo su actividad misionera con el doble objetivo de colombianizar a los isleños y de erradicar completamente las instituciones protestantes, a las que se referían en sus prédicas como “iglesias del Diablo” (Clemente 1991, 233). La confrontación se jugó principalmente en dos lugares clave interrelacionados entre sí: los púlpitos y los bancos de escuela. La escuela, por su importancia tanto en la formación

del buen protestante como para la aculturación, vio los enfrentamientos más violentos (Calabresi 2013a, 2013b). Por ejemplo, en 1926, en el momento más caliente de la disputa con Nicaragua por la posesión del archipiélago, los soldados colombianos se instalaron en dos colegios bautistas elegidos “por su posición estratégica” y los destruyeron casi completamente “para conseguir leña para cocinar” (Clemente 1991, 225). Los pastores reaccionaron incitando a las familias a retirar a sus niños de las escuelas públicas (léase católicas) y obtuvieron que las de los barrios más militantes se vaciaran. Además, fundaron dos nuevos colegios en los que se enseñaba exclusivamente en inglés.

En 1953, un nuevo concordato les concedió a los católicos la exclusividad de culto en territorios de misión —como, por ejemplo, el archipiélago—. El resultado fue la clausura de varios colegios protestantes. La reacción de los pastores no se hizo esperar y se dio en dos frentes diferentes. El primero fue internacional y puso en acto, quizás por primera vez en las islas, una modalidad de lucha que se volvió usual para los movimientos raizales sucesivos: el recurso estratégico a sus contactos internacionales para apoyar campañas de denuncia. Hasta la prensa internacional y los presidentes norteamericanos Truman y Eisenhower se hicieron eco de las protestas en el archipiélago. El segundo frente fue local:

La comunidad protestante reaccionó de inmediato para defender sus iglesias y sus escuelas: en Providencia, los padres de familia, en un movimiento súbito y espontáneo, descolgaron fusiles y tomaron machetes para marchar a defender la escuela de Santa Isabel; allí esperaron serenamente la llegada de los funcionarios que debían poner en ejecución una orden que nadie se atrevió a llevar. En San Andrés, en la escuela de la Loma, [...] llegó todo el mundo con machete, con pistola, con hachas, para esperar a Max [el intendente que tenía que clausurar el colegio] pero no llegó. (Clemente 1991, 242)

Los años 1960 vieron a las iglesias alejarse formalmente de la contienda política y el surgimiento de movimientos más secularizados. Estos se constituyeron a partir de un programa de reivindicación de la etnicidad, entendida como implante general por como la habían concebido los bautistas, pero que incluía también otros marcadores culturales. Las instancias principales reivindicadas en esta época eran la autonomía política y el acceso de los raizales al gobierno local, la defensa del inglés y de una educación bilingüe, y el control demográfico y ambiental en un periodo de drástico aumento demográfico. Su método consistía en reclamos ante las autoridades nacionales, facilitados por la activación de redes sociales que involucraban a los siempre más numerosos raizales con estudios universitarios, residentes en Bogotá.

A diferencia de las formas de resistencia de los años anteriores que habían tenido por cuadro organizativo las iglesias bautistas, los movimientos de los 60 y 70 incorporaron el marco de referencia de la cultura asimilante y sus instituciones [...] como vías posibles para el logro de un desarrollo autónomo. (Clemente 1991, 257)

Las políticas de colombianización y el fracaso de los intentos de mediación menos radicales llevaron a algunos sectores de isleños a ver como única solución posible para el territorio la secesión política. En los años 1960, Marco Polo Archbold Britton escribió a la Vicepresidencia de Estados Unidos con el fin de solicitar apoyo para la creación de un nuevo miniestado en el Caribe. La respuesta fue negativa, pero, exiliado en Nueva York, fundó el Comité pro-Independencia de San Andrés, que elevó en 1972 una petición a la comisión de descolonización de las Naciones Unidas. En 1977, hubo otros intentos separatistas y en 1978 fue fundado el Islander Civic Movement, sucesivamente Movimiento Autónomo Regional (MAR). En 1984, nació Sons of the Soil (SOS) (Hijos del Suelo), en cuyos círculos ha nacido el etnónimo *raizal*.

El SOS ha sido quizás el movimiento más influyente de la historia de los raizales, no tanto por sus éxitos políticos como por haber logrado que ciertas concepciones respecto de la identidad raizal y de las modalidades de protegerla pasaran a la conciencia colectiva. En su primer manifiesto, indicaba entre sus prioridades la unión de todos los isleños para luchar por su supervivencia como pueblo, alcanzar el bienestar de los raizales (los “hijos de la tierra”) sin perjuicio ecológico, la exigencia de un proceso democrático no violento, el derecho a la autodeterminación, la posesión de la tierra, la fundación de medios de comunicación en inglés y la enseñanza bilingüe en los colegios (SOS 1987).

No obstante, aunque los movimientos de este periodo fueran de corte secular, seguían teniendo fuertes elementos de continuidad con los religiosos:

Muchos de sus dirigentes y activistas pertenecían a las iglesias protestantes, habían sido miembros activos del culto o se habían educado bajo la dirección de los pastores. De ellos, conservaban el estilo oratorio y las referencias bíblicas. El reconocimiento al papel desempeñado por la Iglesia bautista en la formación cultural isleña y en la defensa de las tradiciones propias, en particular de la enseñanza del inglés, se ha manifestado tanto en los programas como en las estrechas relaciones sostenidas con la Iglesia. (Clemente 1991, 252-253)

La Constitución aprobada en 1991, muy diferente a la anterior, define a Colombia como un Estado multicultural y reconoce explícitamente a los raizales como

minoría étnica nacional. Pero, para desilusión de los militantes, los logros “en el papel” no se han traducido en la solución definitiva a los problemas de las islas.

El mismo año de aprobación de la Constitución el archipiélago dejó de ser una intendencia para transformarse en un departamento estatal. Este cambio administrativo conllevó la elección directa del gobierno local y, de hecho, les ha entregado el gobierno a los raizales. Las responsabilidades políticas de las últimas dos décadas de administración local recaen entonces sobre las clases dirigentes raizales, cuyos líderes procedían también de los movimientos “laicos” de los años 1970 y los 1980. La incapacidad de estos administradores de llevar adelante las propuestas que ellos mismos propugnaban como militantes ha causado una fuerte pérdida de credibilidad en dichos movimientos.

En este contexto de crisis del liderazgo “laico”, la comunidad raizal ha vuelto a congregarse alrededor de sus líderes tradicionales: los pastores. El primer episodio manifiesto de transformación del panorama reivindicativo aconteció en 1999, año en que se realizó una marcha culminada con el bloqueo de la carretera principal de la isla y del aeropuerto. La marcha estaba coordinada por varios líderes, entre ellos algunos pastores bautistas y un sacerdote católico, reunidos por primera vez bajo la sigla-paraguas de AMEN-SD (Archipelago Movement for Ethnic Native Self-Determination). Los participantes pretendían que el entonces presidente colombiano, Andrés Pastrana, desempeñara su rol de garante del acatamiento de la legislación especial sobre los raizales, aplicando las medidas reunidas por AMEN-SD en un manifiesto de trece puntos. Entre ellos, “el cumplimiento estricto de las normas que protegen al pueblo raizal, la aprobación del Estatuto Raizal, la reubicación de residentes ilegales, la erradicación de los asentamientos tuguriales y la declaratoria de emergencia ambiental en San Andrés” (Guevara 2006, 10).

Al bloqueo de 1999, que aparece en casi todas las narraciones orales como un momento clave del surgimiento de la conciencia étnica actual, siguieron otros episodios de protesta marcados por su carácter religioso. Natalia Guevara nos presenta la transcripción del manifiesto de invitación a una marcha:

Una nueva demostración del Pueblo Raizal se realizará el 19 de noviembre.

La organización [AMEN-SD] invita cordialmente a todos a participar a la marcha que se tendrá el 19 de noviembre de 2004 a las 3:00 p. m. empezando desde la Mount Zion Baptist Church en el sector de Perry Hill [la Loma], San Andrés Isla. El propósito de la marcha es de invocar la voluntad del Señor, su único hijo Jesucristo y el poder del Espíritu Santo a guiarnos y ayudarnos en la Santa lucha en contra de la opresión, sobrepoblación, corrupción, expropiación, falta de oportunidades laborales y equidad, que nosotros estamos viviendo en

nuestro archipiélago, bajo la colonización y los abusos del Estado Colombiano. (Guevara 2006, 19-21)

Guevara cita también algunos eslóganes aparecidos en la misma ocasión:

Who we are? The Raizal People! What we want? Self-determination! What we get? Discrimination, intimidation, overpopulation.

En Dios unidos estamos, solos perecemos: dadnos la libertad y la salvación.

No power is everlasting except the one of the almighty God (From no won we fear no man!).

Territory and dignity/ That is what we natives need/ Protection and liberation/ Here in our home land.

Wi no niid non muo koropshan, wi no niid non muo ouvapapiulieshan, wi no niid non muo fals ienjel. Aal wi niid iz self-ditormination. Yeeh! Dat da weh wi rally niid.<sup>34</sup>

Las mismas pancartas y dinámicas (marchar cantando himnos, hacer paradas con plegarias dirigidas por pastores o fieles) se utilizaron tres años después, en el 2007, en una marcha que culminó con la arriada de la bandera colombiana, la izada de la de AMEN-SD y la consecuente declaración de independencia del archipiélago. Esta marcha constituye el ápice de la parábola de AMEN-SD, pues si por un lado ha quedado en la memoria colectiva como la más multitudinaria de la historia del archipiélago, por otro ha originado una nueva fractura en el movimiento raizal y ha causado el fin del AMEN-SD como coordinador de las organizaciones raizales. A partir de entonces, AMEN-SD se ha transformado de cartel unitario de los movimientos en un movimiento más: el más influyente y radical, pero solo una entre muchas voces discordantes. El paso de la autonomía a la independencia, más simbólico que efectivo, ha sido juzgado como demasiado largo por una parte considerable de los militantes.

#### MEMORIA, RELIGIÓN Y RAIZALIDAD

En mi primer encuentro con Bill Francis, responsable de comunicaciones del AMEN-SD, le pedí que me contara la historia de su organización. Creía que me iba a hablar de la decisión de reunir a los militantes raizales de manera coordinada en 1999; que relataría las marchas, el bloqueo de la gasolinera, del aeropuerto;

34 Pancarta en creole: "No necesitamos más corrupción, no necesitamos más sobrepoblación, no necesitamos más falsos ángeles. Todo lo que necesitamos es la autodeterminación. ¡SÍ! Eso es lo que realmente necesitamos".

y, por fin, que se referiría a la declaración de secesión de las islas de Colombia que AMEN-SD realizó en 2007. Pero Bill Francis empezó a narrar desde mucho más lejos, y delineó el origen del movimiento y la etnogénesis de los raizales:

En el caso particular de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, la historia nombra y renombra a los puritanos como los que la historia reconoce de haber establecido un asentamiento durable. Este asentamiento fue hecho por hombres blancos y por esclavos negros. Y a partir de ellos se fue consolidando más y más una cultura, unas costumbres, unos valores, una visión propia del cosmos, que nos genera una identidad diferente a la de toda el área.

Una identidad que no justifica ninguna afinidad con Colombia:

Resulta que, en las luchas independentistas de las colonias españolas, nosotros nada tuvimos que ver con ellos. [...] Colombia llega a tomar San Andrés y Providencia y las costas de Nicaragua como punto estratégico para lo que llamaban la Gran Colombia. No era porque nosotros hubiéramos ido hacia ellos a decir “queremos ser parte de ustedes”. Ellos con razón de estrategia militar, tomaron San Andrés. [Los colombianos] empezaron a actuar como poseedores, como dueños del territorio y desconociendo a sus habitantes.

Llegados a este punto, me relató brevemente esta historia:

un esclavista, Livingston, su madre, una Archbold [uno de los más antiguos apellidos raizales], mandó a su hijo a que liberara los esclavos. [...] Pero este señor no simplemente liberó a los esclavos de la esclavitud como tal, sino que los liberó como personas, que es diferente. ¿Por qué digo que los liberó cómo personas? Cuando uno es convertido en esclavo, se convierte en un instrumento de su amo. Y ningún instrumento tiene propiedad[es]. El señor Livingston liberó al instrumento y lo volvió persona, dándole propiedades. O sea, estas tierras las tenemos porque el amo nos la entregó: sale uno de la esclavitud con vida, como persona, con planes, con proyecciones, con libertad. Dueño de la tierra. Colombia en el transcurso del tiempo fue incorporando la tierra de San Andrés a su mapa y declarándola su propiedad, ejerciendo, según ellos, entre comillas, soberanía. Desconociendo al pueblo.<sup>35</sup>

Para explicarle a un forastero el origen de su movimiento étnico-político, Bill Francis, en su discurso como directivo del AMEN-SD, estaba trazando una narración compleja en la que relacionaba las reivindicaciones de los raizales

35 Entrevista con Bill Francis, 28 de mayo del 2010.

con la acción antiesclavista del fundador de la First Baptist Church. Así, dejaba clarísima la existencia de un lazo histórico muy fuerte entre religión e inconformidad política, y manifestaba una visión según la cual, desde siempre, la libertad de los isleños ha pasado por la victoria de la moral cristiana/protestante sobre la injusticia: la esclavitud en el régimen imperialista del siglo XIX, la colombianización en el XX y lo que va del XXI.

El AMEN-SD se considera un movimiento étnico/político secular. No es un movimiento religioso en su estructura ni en sus reivindicaciones, que apuntan a la protección de la cultura raizal y a una solución drástica a la sobrepoblación. Tampoco es expresión directa de una de las iglesias existentes en San Andrés; en él participan militantes bautistas, adventistas, pentecostales, católicos y no afiliados. Sin embargo, varios directivos son pastores (su presidente es el de la First Baptist Church) y la mayoría de sus militantes están afiliados a una iglesia. Hasta el acrónimo de su nombre, considerado “una casualidad” por algunos líderes entrevistados, es el resultado de una errata voluntaria: así, en lugar de contraer el nombre “Archipiélago Movement for Ethnic Native Self-Determination” en AMENS-D, se prefiere anticipar el guion una posición para hacer resaltar la fórmula religiosa *amén*.

Todavía más significativas son las retóricas utilizadas por sus líderes y militantes, sean o no pastores. Cito algunas expresiones sacadas de entrevistas y del diario de campo:

Lo que nosotros pedimos es lo que Colombia pedía a España en la época de su independencia. Pero no lo reconoce: es como un caballo que anda y no mira sus pisadas. No se acuerda de dónde viene y por eso no trata a su próximo como trataría a sí misma.<sup>36</sup>

O, de manera todavía más explícita:

Yo tengo documentos colombianos, pero no soy colombiano. No lo soy. No quiero ser parte de una nación que conquistó con sangre su independencia. Nosotros recusamos la violencia, somos un movimiento cristiano. Preferimos construir nuestra independencia por la vía larga, aunque sea una vía llena de sufrimientos, porque pueden matar nuestros cuerpos, pero nuestros espíritus quedan intactos.<sup>37</sup>

36 Diario de campo, 1.º de agosto del 2011. Conversación con un hombre durante la celebración del Emancipation Day.

37 Entrevista con activista raizal, hombre de 39 años, bautista, 17 de octubre del 2010.



Tanto el discurso de Bill Francis como los de muchos otros militantes y líderes raizales denotan un uso de la memoria histórica local basado en la construcción de paralelismos y recursividades, cuyos protagonistas —explícitos o implícitos según el caso— son los primeros puritanos, los primeros bautistas y los actuales militantes raizales. No se trata de un uso impropio o arbitrario de la memoria histórica, a pesar de que no siempre los nexos históricos establecidos sean correctos desde un punto de vista estrictamente factual, como por ejemplo en el caso de la idea de una filiación genética entre puritanos ingleses y raizales actuales. No es por nada que, ya en 1954, Thomas Price notaba que “en cierto sentido [la Iglesia bautista en San Andrés] es el símbolo de la vida isleña y el núcleo de resistencia contra la cultura forastera” (39). Es importante subrayar el acento cultural más que religioso que Price imprime a su afirmación, porque el verdadero punto de la cuestión es cómo y por qué las instancias religiosas se han entrelazado tan inextricablemente con las étnicas. Para contestar a estas preguntas no es suficiente recordar el papel activo de la Iglesia bautista en los diversos episodios de inconformidad política; es aún más importante la coyuntura histórica en la que el bautismo se ha difundido en San Andrés. Escribió el reverendo Livingston:

Los cambios sociales y comerciales que se han dado en esta isla desde el año 1850 hasta la actualidad han sido maravillosamente grandes. En aquel tiempo existía la esclavitud y el algodón era cultivado por los esclavos. Había algunas palmas de coco dispersas que se utilizaban para fabricar aceite de coco y también se extraía el carey de las tortugas. Estos productos eran intercambiados por ropa y otros elementos básicos para los esclavistas quienes a su vez eran comparativamente pobres. [...] Respecto a los esclavos y sus hijos, no concibo cómo pudieron subsistir de otra forma que no fuera robando a sus dueños [...]

La emancipación llegó en 1853. Muy pronto se manifestaron los efectos de la bonanza cocotera entre la población emancipada; compraron y limpiaron tierras, talaron árboles madereros y en su lugar sembraron el coco, de tal manera que a la llegada de 1856 San Andrés se había convertido en la tierra del coco. [...]

Quienes controlan el comercio de la isla son principalmente antiguos esclavos o sus descendientes. Sus casas son ahora de madera, cercadas, pintadas, y mucho más bonitas y costosas que las de sus antiguos dueños. El dinero es abundante y las personas que en 1850 se inclinaban hasta el suelo para recoger cinco centavos y estaban dispuestos a clamar “ay amo” con sus pobres harapos, ahora son vistos a bordo de las goletas con sus sombreros y finos vestidos, diseñados en linos y muselinas, ordenando que los botes sean



enviados por sus cocos y encargando costosas mercancías de los Estados Unidos. Mientras los capitanes a escondidas los llaman negros y orangutanes, se deshacen en elogios en su presencia, lo que los hace sentir tan importantes como emperadores o césares. [...] Huesos y músculos es el capital que trae la riqueza aquí. Es el rey coco quien reina, y el que logra una buena cosecha hace la diferencia. [...]

Cuántos cambios sociales y comerciales en un cuarto de siglo; las ruedas del destino debieron virar ¡Dios mío!. (Citado en Archbold 2010, 310-312)

Estos extractos provienen de un informe de 1873 preparado por Livingston para la Commercial Agency of the United States of America, de la que era el agente comercial en San Andrés. Este papel del fundador de la First Baptist Church es significativo y pone en evidencia cómo sus relaciones directas con Estados Unidos trascendieron los asuntos exclusivamente religiosos, delineando también la línea futura del desarrollo económico de la isla. En términos geopolíticos, refleja el cambio de influencias hegemónicas en el área, que ve a Inglaterra perder siempre más peso y a Estados Unidos, encaminarse hacia la Doctrina Monroe.

Pero lo que nos interesa más en este momento es la portada del cambio social y la coincidencia exacta de este con el enraizamiento del bautismo en las islas. Efectivamente, como sugiere Bill Francis en la entrevista arriba citada, se trata de un cambio que justifica plenamente su ascensión como punto de partida de la etnogénesis de los raizales. La economía del coco les permitió a los exesclavos empezar su vida libre bajo el mejor de los auspicios, confirmados además por una doctrina religiosa que considera el éxito económico como una manifestación del favor de la Providencia. La rapidez con la que el “rey coco” logró allanar las diferencias económicas y sociales facilitó el nacimiento de una sociedad criolla cuyos lineamientos generales coinciden con los reivindicados hoy en día por el AMEN-SD. Los del reinado del “rey coco” han sido los años más prósperos hasta la fecha para San Andrés, mientras que para los raizales crecidos en las difíciles condiciones actuales aquellos años representan una perdida época de oro.

La nueva sociedad isleña de finales del siglo XIX no tardó en considerar a los pastores como sus verdaderos líderes políticos además de religiosos, pues las autoridades colombianas no ejercían ninguna soberanía efectiva. Empezando con Livingston y durante muchos años después, los pastores fueron, además de los únicos maestros de escuela, los únicos médicos, los reguladores de los registros de estado civil, los jueces en las controversias para las herencias, los pacificadores en las peleas y los intermediarios con las autoridades colombianas

en los raros casos en que era necesario interactuar con ellas. Si a estos papeles se les añade el de líderes religiosos y referentes morales, se entiende cuán extendido debía ser su control sobre la vida social de los isleños. Vigilaban, por ejemplo,

la asistencia puntual a la escuela y al culto; el decoro de la vestimenta y el uso de zapatos; las fiestas, bailes y embriaguez; el adulterio; las prácticas de medicina popular, atacadas como hechicería, *obeah*, etc.; los excesos en las manifestaciones de duelo durante los entierros. (Clemente 1991, 59)

Además, a través del control de los matrimonios, imponían los límites a la congregación y, por extensión, a la sociedad. Estando prohibido el casamiento con los no profesantes, en una sociedad tan profundamente controlada por los dictámenes religiosos, no profesar significaba de hecho aislarse socialmente: “teniendo en cuenta la cantidad de funciones que la Iglesia concentraba bajo su autoridad, es posible afirmar que fuera de ella no había verdaderamente ‘salvación’ y que las consecuencias del castigo podían ser particularmente duras para el afectado” (Clemente 1991, 59).

Aunque en un contexto histórico completamente diferente y con características específicas muy diversas, el orden social que se realizó en los años de bonanza posteriores al fin de la esclavitud y a la implantación del bautismo revela asombrosas semejanzas con el ideal perseguido por los primeros puritanos de una sociedad recta, igualitaria y temerosa de Dios.

A partir de la segunda década del siglo xx, el repentino interés de Colombia por sus islas olvidadas cambió radicalmente esta situación al transferir muchas de las citadas funciones sociales al Estado o a la Iglesia católica. Una de las razones de la aversión endémica entre la Iglesia bautista y las autoridades nacionales reside indudablemente en la reticencia de la primera a esta transferencia. Pero es importante destacar que en el peculiar contexto etnohistórico del archipiélago, marcado por el papel fundacional de la First Baptist Church, sería reduccionista considerar el malestar causado por esta pérdida de prerrogativas como una simple reacción de una institución religiosa frente al incremento del peso social de instituciones laicas. Por el contrario, ha significado la ruptura de una modalidad densa de organización social tradicional, profundamente imbricada con la etnogénesis de la comunidad raizal y central para la vida social de la comunidad.

La iglesia, como edificio y como comunidad, constituía el verdadero centro focal de la vida social isleña: una población rural, relativamente dispersa sobre el territorio y que se ocupaba de sol a sol de las faenas agrícolas y del mar, tenía en las reuniones de culto las ocasiones principales de interacción con los otros miembros de la comunidad. Estas reuniones constituían los acontecimientos sociales por

excelencia y, por ser las fiestas con música y bailes fuertemente estigmatizadas por los pastores, también representaban una de las pocas ocasiones de diversión y de disfrute musical socialmente aceptadas. Las prácticas relacionadas con la música coral no solo constituían el centro de las celebraciones litúrgicas, sino también momentos fundamentales de socialización e intercambio social, además de funcionar como “una escuela real de formación de músicos y cantantes” (Clemente 1991, 59).

## PRÁCTICAS MUSICALES CORALES Y SENTIDO DE PERTENENCIA

Sean bautistas, adventistas o católicas, las iglesias siguen constituyendo uno de los pilares de la vida social de muchos raizales, aunque haya cambiado profundamente el significado social e identitario que se les asocia. Si es verdad que los servicios religiosos y las prácticas preparatorias de estos ya no son las únicas ocasiones de reunión social, ni mucho menos las principales oportunidades de diversión musical consideradas respetables, sí siguen siendo *también* eso. Aún más importante, en algunas iglesias sanandresanas dichos momentos constituyen hoy en día unas de las pocas ocasiones regulares, si no las únicas, de *performance* pública de la raizalidad.

Los cultos, misas y otros tipos de servicios religiosos tienen siempre un carácter performativo además de performático (Taylor 2011); en ellos no solo los oficiantes ejecutan acciones simbólicas inherentes a las prácticas religiosas de la comunidad, sino que la comunidad en su conjunto (oficiantes y feligreses) se representa a sí misma frente a sus propios miembros y al mundo. En el caso de las iglesias de San Andrés, frecuentadas y gestionadas por raizales, no es solo la comunidad religiosa la que se representa, sino también la comunidad étnica.

Las largas premisas etnohistóricas que han ocupado este capítulo hasta aquí son herramientas imprescindibles para entender este pasaje fundamental en su articulación específica en el espacio y en el tiempo. Pero es en los eventos performativos relacionados con los servicios en las iglesias donde se hace visible dicha superposición entre lo religioso y lo étnico, en particular, a través de las prácticas musicales corales.

Varios autores, la mayoría de los cuales se han ocupado de coros protestantes norteamericanos, conciben la música religiosa como un medio de construcción de lazos sociales que va más allá de lo estrictamente religioso (Baggetta 2009; Clawson 2011; Heider y Warner 2010). En su trabajo etnográfico sobre el coro juvenil de una iglesia de New Jersey, Schnable (2011) se plantea el problema de entender cómo las prácticas religiosas forjan estos lazos sociales y construyen el significado social de la comunidad. Sus conclusiones son que estos lazos se

crean a través de la experiencia emocional de hacer música juntos (*musicking*, diría Small), la comprensión compartida de los significados de las narrativas religiosas de los textos de los himnos, la *performance* ritual durante los servicios y la presencia conjunta y repetida en el espacio sagrado de la iglesia. “Los coros religiosos conectan cantando a la juventud con la organización de la iglesia y simbólicamente con la comunidad afroamericana local y global” (Schnable 2011, 1). Basándose en la propuesta de Putnam y Campbell (2010) de aplicar el concepto de capital social no solo a los movimientos sociales sino también a las comunidades religiosas, la autora afirma:

[Quiero] ofrecer una respuesta respecto a cómo las organizaciones religiosas forman relaciones fuertes entre sus miembros. Mi investigación demuestra que algunos de ellos desarrollan estas relaciones de niños y adolescentes, y que la práctica religiosa de cantar en un coro constituye una modalidad en la que estas relaciones entre miembros jóvenes y adultos se hacen más profundas y se cementa la lealtad hacia la iglesia como organización. (Schnable 2011, 4)

En su etnografía, Schnable (2011) ha comprobado que la Iglesia, como institución, utiliza deliberadamente los ensayos y las *performances* musicales durante los cultos y, en otras ocasiones, para que entre sus feligreses se construyan y conserven estrechos lazos sociales (5). En San Andrés pasa exactamente lo mismo: a través de la participación en los coros compuestos por grupos de pares crecen la intimidad y la solidaridad entre los participantes y sus familias, sobre todo en el caso de los coros juveniles. Al mismo tiempo, la amplia gama de actividades conexas a la mera actividad musical (recaudación de fondos para los trajes, organización de eventos, cantatas, preparación de meriendas y comidas para los ensayos, organización de los cultos con los diáconos y pastores, servicio de guarderías, etc.) crea una intensa red de relaciones que se alarga prácticamente a la comunidad religiosa entera.

También es interesante el marco teórico propuesto por la autora, que considera dos tipos de aproximación posibles al problema. Uno, de tipo durkheimiano o neodurkheimiano (R. Collins 2004), consiste en mirar lo que pasa en las iglesias a través de la lupa del ritual, que es, al fin de cuentas, la ocasión performática de actuación de los coros, sobre todo durante los cultos. Adoptar esta perspectiva significa, fundamentalmente, centrarse en los eventos rituales como marco para la ejecución musical, un poco en la línea de lo que propone Turner (1966) en su segunda etapa de pensamiento. La segunda posibilidad por la que se decanta la autora implica poner en el centro del análisis el concepto de práctica. En este caso, el acento recae en la cotidianidad y en las formas reiteradas

de entrar o aprender las actividades religiosas, en un contexto formal e informal de aprendizaje. Schnable (2011) no cita a Goffman, pero la afinidad con su concepción de la representación en la vida cotidiana es evidente y arroja luz sobre las modalidades de interrelación entre la identidad de los sujetos, los discursos (individuales e institucionales) y la *performance* a través de la música *gospel*.

Optar por esta perspectiva le permite a Schnable (2011) relacionar las “cosas eminentemente religiosas que las iglesias *hacen* con la formación de lazos sociales que crean” (5). Mirándolo desde una perspectiva más general, el concepto de práctica sirve para conciliar los modos en que las instituciones sociales forjan el comportamiento humano con la posibilidad de realizar cambios en estas por parte de los actores sociales implicados. Otro trasfondo teórico se apoya en su idea de que el poder está presente en todas las relaciones sociales, incluso las más cotidianas.

Como la práctica de la medicina contemporánea no puede ser entendida sin referencias a los hospitales y a las compañías de seguros [*sic*], mi análisis demuestra que la práctica del canto coral *gospel* tiene que ser entendida en referencia a la Iglesia como institución. (Schnable 2011, 12)

Comparto plenamente esta afirmación. La práctica musical coral en San Andrés no puede ser considerada *aparte* con respecto a los discursos y a las *performances* de la identidad y de la etnicidad realizados por la(s) iglesia(s) sanandresana(s); su práctica musical es parte integral de la historia religiosa de la isla y de la construcción de la raizalidad. Veamos algunos casos de prácticas musicales relacionadas con el ámbito de la música religiosa en San Andrés.

#### SUNDAY SERVICE EN LA FIRST BAPTIST CHURCH

Los cultos (*services* o *worships*) comunitarios bautistas, sobre todo los que se realizan los domingos, son un elemento central de la vida de la Iglesia. Como la Biblia no proporciona instrucciones específicas sobre la estructura de estos cultos, cada iglesia es libre de organizarlos como estime más oportuno, en línea con el principio de libertad religiosa en la relación entre creyentes y Dios que está en la base de la doctrina bautista (Leonard 2003). El papel central de la música en los cultos bautistas es bien conocido y se fundamenta, entre otras, en dos citas bíblicas: “hablando entre vosotros con salmos, con himnos y cánticos espirituales, cantando y alabando al Señor en vuestros corazones” (Efesios 5:19) y “servid a Jehová con alegría; venid ante su presencia con regocijo” (Salmos 100:2).

La primera legitima la música como forma privilegiada de rezo, o sea, de comunicación entre los creyentes y Dios. La segunda relaciona la comunión con Dios con el gozo espiritual y suele ser interpretada como una invitación a rezar manifestando, a través de la música, la alegría de servir a Dios.

No existe entonces una forma institucionalmente determinada de estructurar los *baptist worships* y en San Andrés, como en el resto del mundo, estos varían según la iglesia y la ocasión. Sin embargo, no todos los que se celebran en San Andrés son considerados iguales con respecto a su forma de relacionarse con la tradición religiosa local. Los cultos considerados más tradicionales son los de la First Baptist Church:

En [la First Baptist de] la Loma [el culto] solo es en inglés. Nada de español, allí. Solo en inglés, es como se hacía cuando nadie o casi nadie hablaba español, ni el pastor hablaba español, y queremos que siga nuestra tradición de... de alabar a Dios.<sup>38</sup>

Tienes que ir a la Iglesia Bautista de la Loma, a la Primera Iglesia Bautista. Ahí verás los cultos tradicionales que hay en San Andrés, cómo se hacían... Bueno, en otras iglesias también, la de Lynval [en el Cove], aquí [en San Luis], pero en la Loma es diferente. [...] No cambian tanto el modo de hacer el culto, y los cantos, los *gospels*, son más tradicionales también.<sup>39</sup>

Me gusta ir a la [iglesia de] la Loma, pero prefiero otras, donde el ambiente es más relajado. Ahí es más formal, es bonito, porque es muy tradicional, pero a mí me gusta también ir a otras partes, a otras iglesias.<sup>40</sup>

Supuestamente, la calidad tradicional de estos servicios deriva del lugar en el que se celebran —que, como hemos visto, no es cualquier iglesia— y de las formas asumidas por el ritual. Es verdad que en la First Baptist, a diferencia de la casi totalidad de las otras iglesias, no se celebran cultos en castellano, todos los servicios religiosos son rigurosamente en inglés. Los cantos corales, que constituyen un elemento clave del ritual, en esta iglesia suelen ceñirse bastante al repertorio y a las modalidades performáticas de la tradición clásica del archipiélago, la de los himnarios bautistas oficiales norteamericanos, y deja normalmente fuera los himnos contemporáneos, sobre todo los que tienen bases musicales con ritmos urbanos (*soca*, *cumbia*, *reggaetón*). Además, por

38 Entrevista con Dulph Mitchell, 22 de mayo del 2010.

39 Entrevista con Julia Martínez, 22 de octubre del 2010.

40 Diario de campo, 11 de mayo del 2011. Conversación con una muchacha raizal encontrada en la antigua Claymount Baptist Church.

lo menos hasta la mitad de los años 1990, no se utilizaban aún en esta iglesia instrumentos musicales eléctricos o no tradicionales (Bermúdez 1998).

A pesar de todo eso, el carácter tradicional de los cultos de la First Baptist Church no me parece dictado tanto por las modalidades que se emplean en ellos —que es la explicación presente en los discursos de los interpelados—, sino por los significados que se les asocian, que se deducen de las formas de sus discursos. El repertorio musical, por ejemplo, es indudablemente un poco más clásico que el de otras iglesias, como pueden ser la antes llamada Claymount y la Mount Zion. Sin embargo, pude escuchar en varias ocasiones en la First Baptist himnos con bases de *soca*, cuyas letras, como las de todos los otros himnos, se proyectan en un gran telón blanco justo detrás del púlpito, exactamente como en un karaoke. El director del coro de adultos, figura muy presente durante los muchos momentos musicales de los *Sunday services*, me indicó que es verdad que en la First Baptist se siguen utilizando también himnarios clásicos, pero que de este repertorio “tratamos de cantar [solamente] uno o dos [himnos] por culto”<sup>41</sup>, muy raramente se canta más que eso. Dijo también que los himnos que se cantan en ocasiones como el servicio dominical (el más importante de la semana) suelen ser cerca de diez. Y continúa:

“Aquí es importante seguir con la tradición, esta iglesia es la más antigua, la referencia de las iglesias de la isla. No solo bautista. ¿Sabes la historia de Philip Livingston?” [Yo le pregunto:] “¿Pero no todo lo que cantáis aquí es tradicional?” “No”, me dice, “es verdad. Los tiempos cambian y aunque aquí como decía intentamos seguir con la tradición, también introducimos cosas diferentes. A mí me gusta también cambiar un poco”<sup>42</sup>

Lo que dicta la percepción de tradicionalidad de los cultos de la First Baptist no es el hecho de que sus modalidades conserven las formas consideradas más auténticas (típicas) de la cultura religiosa raizal, sino la representación de la diferencia étnica que proporcionan. De los elementos de tradicionalidad arriba indicados, es el idioma el más significativo, pues rehusarse a celebrar servicios en castellano indica claramente que lo que está en discusión es quiénes deben adaptarse (integrarse) si quieren formar parte de esa comunidad y qué representa pertenecer a ella.

41 Diario de campo, 15 de diciembre del 2010.

42 Diario de campo, 15 de diciembre del 2010.



Dario Ranocchiarri: Solo celebran cultos en inglés, ¿verdad?

Dulph Mitchell: Sí, así es.

D. R.: ¿Por qué? Quiero decir, está muy bien que lo hagan, pero ¿por qué si todas las otras iglesias hacen cultos dobles, en las dos lenguas?

D. M.: No es que no queramos que los de lengua española vengan: las puertas están abiertas, siempre están abiertas. Pero queremos hacer las cosas como las hemos hecho siempre, porque en esta iglesia está nuestra identidad como isleños [raizales]. Si alguien no entiende inglés, hay muchas iglesias, bautistas, adventistas, católicas, muchas iglesias que hacen cultos en español. La característica de la nuestra, que es la iglesia más antigua de las islas, es que los cultos son en inglés. Nuestra gente, los que vienen aquí, son casi todos isleños: ¿por qué teníamos que organizar cultos en español? Nuestra cultura, nuestra cultura religiosa, ha sido siempre en inglés.<sup>43</sup>

El pastor Howard tiene una opinión parecida:

Muchas otras iglesias bautistas se han abierto a las personas de habla hispana. No estoy en contra de eso, porque el evangelio tiene que llegar a todas partes, pero la iglesia de la Loma tiene que mantener la cultura. Si empezáramos a hablar en español eso tendría una influencia negativa en nuestra cultura. (Howard 2002, 109)

No he oído nunca pronunciar una palabra en castellano dentro de la First Baptist Church, con la significativa excepción del saludo que algunos pastores suelen hacer, antes de dar por terminada la celebración, a eventuales turistas presentes. También mi familia y yo fuimos saludados por la comunidad la primera vez que presenciamos un culto:

“Saludamos a nuestros amigos que han venido a visitarnos en nuestra bonita isla. ¿Les está gustando San Andrés?”, ha pronunciado el pastor [sustituto de Raymond Howard]. Todos se han vuelto hacia nosotros [...]. “Sí, ¡mucho!”, he dicho, y me he quedado callado. “¿De dónde vienen?”, ha insistido el pastor. “De Italia...”, “¡Bienvenidos!”. Y más o menos con estas palabras ha terminado el culto, la gente se ha ido yendo mientras el coro presente cantaba un último himno.<sup>44</sup>

43 Entrevista con Dulph Mitchell, 22 de mayo del 2010.

44 Diario de campo, 15 de mayo del 2010. *Sunday service* en la First Baptist School.



Este saludo, que he oído repetirse en algunas ocasiones en los dos años siguientes, muestra claramente cómo los pastores de la First Baptist son muy conscientes del papel simbólico de su iglesia, tanto dentro de la comunidad (étnica, no solo religiosa) como en representación de ella frente al resto del mundo: frente a los paños, los que “no viven como raizales”, y frente a los turistas, “huéspedes”<sup>45</sup> que justamente identifican en el edificio y en los cultos comunitarios de la First Baptist Church el corazón latente de la cultura raizal de la isla.

La iglesia de la Loma [First Baptist Church] es la madre, la primera de todas las iglesias bautistas. Todas las demás iglesias del archipiélago salieron de esta. Pero también las iglesias adventistas y católicas tienen que ver con esta iglesia, no solo porque en una época solo existía esta, sino por su vital importancia religiosa, cultural y política. (Howard 2002, 108)

Durante el trabajo de campo asistí a una media decena de cultos en la First Baptist Church. A continuación, reporto las notas de campo de uno de ellos que me parece particularmente ejemplar:

Ayer, otro culto en la First Baptist. He llegado un poco antes, sobre las 9:00, así es que las puertas de la iglesia todavía estaban cerradas. He aprovechado para caminar hasta el famoso árbol de tamarindo bajo el que Livingston dictó las primeras clases a los esclavos [...].

Al volver, ya las puertas estaban abiertas y dos muchachos (varones) de unos 14 años estaban charlando frente a ellas, vestidos de un blanco impecable y con guantes blancos. [...] Entro y también me saludan con un “welcome”. Nomás entrar me crucé con [una cantante *gospel*, militante de AMEN-SD y empleada de la Universidad Nacional], quien está con una mujer más anciana: nos saludamos, me dice que cantará después de Navidad en esta misma iglesia, pero tengo que decirle que no estaré (¡qué pena!). Me pasa al lado Oakley Forbes [líder de AMEN-SD y principal lingüista del creole local] y cuando me siento veo a Dulph Mitchell [líder de AMEN-SD] sentado en su lugar usual (uno de los bancos de la extrema izquierda, cerca de la puerta lateral) con el pastor Howard, que me han dicho que sí va a hablar hoy, es casi el director de AMEN-SD por completo [...].

Aprovecho para describir el espacio, me doy cuenta de que no lo he hecho nunca hasta el momento. El campanario ha sido durante mucho tiempo el

45 Entrevista con Dulph Mitchell, 22 de mayo del 2010. También para este líder, como para otros, ser raizal no significa necesariamente tener una filiación biológica, sino sobre todo vivir como un raizal. Para él, hay raizales que ya no lo son (no viven como tales). Los turistas, a diferencia de los “invasores”, son “huéspedes”.

punto más alto de San Andrés. Ha sido muy criticada la decisión de construir las antenas justo al lado de la iglesia, arruinando así tanto la primacía del campanario como el perfil mismo del paisaje. El exterior del edificio, completamente de madera y siempre bien pintado de blanco, con el techo rojo y unos detalles en negro, no debe de haber cambiado mucho desde 1800. El interior está así distribuido: tres puertas, una pequeña por la pared lateral y una principal en la fachada, pasada la cual a la izquierda suben unas escaleras (también de madera) bastante amplias, que llevan a la balconada interna que hace una amplia C a lo largo de tres lados del edificio. Por lo visto esta balconada, inclinada hacia el centro del edificio, ha sido añadida posteriormente con el aumento de los feligreses. En los cultos que he visto, no suele llenarse mucho a no ser que estén presentes alumnos del colegio bautista; por eso es preferida por los jóvenes y adolescentes. En la sección de la balconada que está detrás del presbiterio, durante los *Sunday services*, suele ponerse un operador de Teleislas que retrasmite el culto cada semana. Abajo, el amplio espacio no tiene divisiones artificiales, la continuidad es interrumpida solo por las delgadas columnas que sostienen la balconada. Detrás del presbiterio, debajo de la balconada, hay un área cerrada que funciona como sacristía de los materiales necesarios para oficiar los cultos (a la que se accede por dos puertas). En la parte central, la más amplia, hay dos largas filas de bancos y debajo de la balconada de la izquierda, al lado de las ventanas, otra fila más estrecha. Es en esta donde suelen ubicarse algunos de los miembros más ancianos y respetados de la comunidad: por ejemplo, Dulph Mitchell y Walwin Petersen. El área a la que llamo presbiterio [que de hecho es una especie de escenario] es un amplio palco elevado, en cuyo centro surge un pequeño púlpito desde el que los pastores y las pastoras (invitados, invitadas y residentes) suelen por lo menos empezar sus sermones. Digo eso porque varios pastores, pero sobre todo el pastor Howard, suelen desplazarse por la iglesia mientras predicán (ayer no fue la excepción). En el presbiterio hay sillones, donde pastores, diáconos, ancianos e invitados se sientan mientras otros hablan o cantan, y hay espacio suficiente para un coro de treinta o cuarenta personas y algo más. Como se ve, el espacio público es muy homogéneo, la única discontinuidad radical es la balconada y hasta el palco/presbiterio está en una relación espacial relativamente continua con la platea donde surgen los bancos. En las partes laterales del área cerrada de la sacristía, cerca de las puertas laterales, están colgados muchos marcos con los retratos de todos los pastores que se han sucedido en este siglo y medio, desde Philip Livingston hasta el predecesor de Raymond Howard.

Me siento en un banco de atrás, en el centro. Después de un poco llega Hazel Robinson [escritora raizal] y se sienta en frente de mí. El culto comienza con un poco de retraso, sobre las 9:45. [Después de una breve bienvenida]

comienza la primera música: es increíble lo central que es la música para los feligreses. Con las primeras notas cambia el ritmo de los movimientos, de la respiración de la gente, parece que no esperan nada más. Hay una señora no muy anciana tocando bastante bien el órgano (un piano digital, en realidad): es una pieza solo instrumental. Cuando está a punto de terminar, interviene Emil Bowden, diácono y director musical, que da otra bienvenida invitando a la gente a alabar al Señor, “our sweet Jesus”, levantando los corazones y cantando para él. Mientras termina de hablar, comienza una base grabada de un himno que me suena bastante tradicional (no en estilo clásico, del siglo XIX, pero sí de los años 1960 o 1970), aunque no he conseguido identificarlo. Emil, su compañera y todos los feligreses lo entonan. Emil anticipa los versos con el tono inspirado de un predicador. En un telón, justo por debajo de donde está la cámara de Teleislas, se suelen proyectar las letras; pero las de este himno no.

Mientras se pierden las últimas notas, el pastor Raymond Howard se levanta de su silla y se acerca al púlpito. La base musical cambia, pero no se interrumpe. El pastor habla de la providencia, de cómo la comunidad tiene que estar unida para la paz en la isla, sobre todo los domingos, que “every day is a special day, every Sunday is a special Sunday to please the Lord, que everyday we have to work, for our family and for our community, for our land, our beautiful island”. El tono se calienta mientras habla, se hace más inspirado. Habla con los ojos cerrados, gesticulando mucho. Varios feligreses contestan con “Yes!” en los puntos más fervorosos de su discurso, que empezando por Juan 1:14 (“The Word became flesh”, etc.) apunta a reforzar el sentido de comunidad de fieles, de comunidad de miembros de la iglesia First Baptist. “God is not looking for perfect people, He’s looking for people who love each other” (o algo así) son sus últimas palabras.

Interviene brevemente una mujer leyendo un texto. Sigue Emil quien presenta a un coro de mujeres adultas, que sube al escenario. El himno es *Since Jesus Came Into my Heart*, otro himno tradicional (he comprobado en internet: este ha sido escrito por Rufus McDaniel, norteamericano: es un himno clásico, estrenado en 1915 en Filadelfia): habla de la alegría de acoger a Jesús, de los cambios que intervienen en el interior de uno a pesar de las dificultades de la vida exterior. Tiene una melodía pegajosa, muy simple, así como el texto que tiene su equilibrio en la repetición del verso que le da nombre. Al coro se añaden la mayoría de los feligreses, quienes aplauden al terminar la ejecución.

Después de una pausa por motivos técnicos (no encuentran las bases), arranca *Gonna Stand by Me*, un *country* de Luther Presley (el autor de *When the Saints Go Marching In*). Lo hacen un poco más rápido que en las versiones que he oído en internet y a una sola voz (este coro no es de los mejores que he oído). Se proyectan las palabras en el telón, pero (quizás por respeto al coro) los

feligreses no cantan con voz muy alta aunque sí se muevan, de pie, a ritmo, y algunos sigan el ritmo con palmas.

El culto sigue, se alternan intervenciones de personas que antes estaban sentadas entre el público: una mujer que lee una parábola, un señor que pide que se levanten diez personas para rezar por los jóvenes del barrio que tienen problemas de drogas —tiene preparada una lista de nombres, que distribuye a los primeros diez que se levantan—.

Después, comienza la parte más musical, la parte central quizás, en la que todos y todas llegan literalmente al éxtasis musical y religioso. Emil es el maestro de ceremonias indiscutiblemente: junto con una mujer, con el apoyo de un pequeño coro, dirige una larga secuencia de cuarenta minutos de himnos. Son de todo tipo, sobre todo modernos, aunque muchos con un sabor clásico actualizado con bases de piano eléctrico que tienden hacia el country o al *contemporary gospel* melódico norteamericano. Es increíble la participación de la gente en esta parte: todos cantan de todo, baten palmas, muchos cierran los ojos y levantan las manos, algunos hacen pasos de danza en el pequeño espacio que les permite la fila de los bancos. Es indudablemente el clímax emotivo y participativo de las casi tres horas del culto (y no por nada está en su centro).

Me llama mucho la atención la relación entre la subjetividad de los feligreses/cantantes y el sentido de comunidad que se expresa en el canto. No puedo evitar comparar con los cantos católicos a los que estoy acostumbrado, en los que la preocupación de quienes cantan es de *confundirse* con los otros, de cantar de forma homogénea y unitaria (cumplir la tarea, de cierta forma). Aquí no: muchos cantan con los ojos cerrados, buscan a través del canto una relación directa y personal con Dios al mismo tiempo que lo hacen juntos con el resto de la comunidad. Es una actitud *worshipful* (no sé cómo traducirla, ¿adorante? No...). Se entrelaza de una manera muy especial lo individual con lo colectivo en eso... el coro y los melismas de los coristas, el coro y los feligreses cantando, los solos y las voces al unísono, la partitura y la improvisación... Es esta actitud, que tiene un sentido emocional y religioso (los dos son distintos y complementarios), que le da sentido a todo eso. De este capital emocional (personal y compartido a la vez) viene la fuerza social que se canaliza como fuerza política a través de AMEN-SD y las otras declinaciones reivindicativas de la raizalidad. Quizás sea esto el verdadero sentido étnico, el rol étnico que desempeña la música religiosa en la isla: contribuye a crear una comunidad intensa alrededor de la iglesia.

Cuando esta parte termina y Emil se retira, la energía que todavía fluye entre las bancas confluye en el sermón muy intenso del pastor invitado de esta semana, en este caso una pastora (de la que no he captado el nombre). La presenta Raymond Howard. A su sermón, que dura una media hora, sigue el de Howard.

Este, concluyendo el culto, habla de una forma muy carismática e intensa. Me recuerda, efectivamente, al padre Marcelino, pero su influencia es aún mayor. Los feligreses, evidentemente, lo adoran. Howard habla casi siempre con los ojos cerrados, es asertivo, pero no demasiado vehemente en sus gestos y tono de voz, un equilibrio casi perfecto de intensidad, no sobreactúa nunca. No lee, ni tiene apuntes. Pide una base musical mientras habla. En cierto momento se baja del escenario y comienza a andar por el corredor central entre las bancas, siempre con los ojos cerrados. [...] Al final vuelve al escenario, abre los ojos, despide a los presentes y agradece. El culto termina.<sup>46</sup>

Como se deduce de esta amplia descripción etnográfica, la experiencia musical es una parte central de la *performance* religiosa que acontece todos los domingos en la First Baptist Church. El canto coral, ya sea en la ejecución formal de un coro, en la de los feligreses reunidos bajo el liderazgo del director musical o en la manifestación espontánea de feligreses particulares, es la expresión armónica del conjunto de la comunidad. La comunidad muestra a través del canto, no solo su alabanza al Señor, sino también su sentido de existencia como grupo: religioso y —por las peculiaridades de la First Baptist Church— además político y étnico. No hay que olvidar, al fin y al cabo, que el pastor Howard también es el líder del movimiento AMEN. En otra ocasión discutí este punto con un feligrés, miembro de un coro de esta iglesia:

Entonces le pregunto sobre AMEN-SD y el pastor Howard. Lo veo hesitar un poco. [...] “Yo no soy muy de AMEN”, dice. “He ido a las marchas, pero no soy un militante muy comprometido”. Dice algo como: “creo que tiene razón, aunque algunas cosas son muy fuertes para mí. Tipo que algunos quieren echar a los continentales: yo tengo familia paña también [...] así que no sé cómo se puede solucionar eso. La gente no puede seguir viniendo aquí, la sobrepoblación es real, pero no sé”. Pregunto sobre la relación entre Iglesia y política: “Siempre ha habido un papel de los pastores en la vida de la comunidad”. [...] Le pido que dé su opinión sobre el pastor Howard, cómo ve que sea líder de AMEN y de la Iglesia: “No lo veo mal, como te decía, los pastores son nuestros pastores en todo y tienen que actuar para la comunidad, no solo hablando de Dios”. Le pregunto si se habla de actualidad política, de cosas políticas en los sermones de la First Baptist: “No es que se habla de política, eso no. Pero la vida de la gente entra en la iglesia, en lo que el pastor dice, su sermón, por eso sí que se habla de actualidad y la actualidad a veces es política. Entonces, hay alusiones a lo que pasa y a través de la palabra de Dios (el pastor habla estrictamente de lo que ve y siente a partir de la Biblia), que nos sirve como

46 Diario de campo, 19 de diciembre del 2010.

guía, como cristianos, como bautistas, para actuar en la vida cotidiana. Y eso, añade, también debe servirnos para nuestra vida política, para denunciar la corrupción y el daño que se le está haciendo a la cultura de los raizales, a nuestra lengua, a toda la isla. Es muy grave eso, y la comunidad de una iglesia como la nuestra, que es raizal, pues aquí solo se predica en inglés, y que es tan importante como símbolo de nuestra cultura, tiene que denunciarlo”. Le hago una última pregunta sobre el tema: “¿Sí es útil hablar desde el púlpito para tener apoyo con AMEN?”. Lo piensa. “Sí, pero no es abuso. Es como te dije: es nuestra responsabilidad hacer algo, como cristianos también. Y nuestra guía es Dios, como cristianos y por eso la comunidad apoya y va a las marchas y canta himnos mientras marcha. Yo creo que es bonito, porque es moral, no es solo por intereses políticos”.<sup>47</sup>

## ENSAYOS DE COROS

Si las *performances* en los cultos son los momentos formales de ejecución de la música coral y las de los encuentros de coros y cantatas son otros momentos formales pero excepcionales, es en los ensayos donde se construye cotidiana e informalmente el sentido de pertenencia al conjunto musical y, a través de ello, a la comunidad religiosa y étnica.

Las siguientes notas etnográficas sobre un ensayo del coro de adultos de una de las iglesias raizales de la isla, intercaladas con unos comentarios, pueden ayudar a entender este punto:

Entro en la iglesia [donde el ensayo] ya ha empezado, aunque hace poco. Hay unas veinte personas, entre adultos y ancianos, sentados en los primeros bancos de la izquierda. Hay hombres y mujeres, un poco más de mujeres. En frente, sentado en el borde del escenario, está [el director], quien sonriendo con un gesto me indica que me siente.

Todos tienen fotocopias y circulan algunas viejas copias (después [el director] me dice que fueron traídas años atrás desde Estados Unidos) del *Baptist Hymnal*. Casi siempre cantan sin distinción de voces (con alguna excepción), todos juntos, aprendiendo la melodía y entrando en ella con la naturalidad que da la costumbre. Algunos de los himnos eran nuevos para el coro, me dijo el director, pero todos ya los habían oído [los coristas] en esta u otra iglesia, en esta u otra época. O sea: hoy hay pocas novedades en el repertorio, aunque según [el director] normalmente solo hacen dos himnos “tradicionales”.

A pesar de las partituras, en la mayoría de las piezas [los coristas] no siguen la música en el pentagrama sino en un CD en el que están grabados la base

47 Diario de campo, 15 de diciembre del 2010.

[musical] y el canto, y con [el director] quien tiene una voz muy bella y entona [el himno] con ellos. Eso del CD es obvio, pero evidentemente contrasta con lo que varias personas [...] me habían dicho de los coros de adultos de las iglesias más tradicionales: que encontraría gente que todavía lee la música en el pentagrama, mientras “los otros [coros]” solo usan CD.<sup>48</sup>

En contextos norteamericanos, la no utilización de partituras sino exclusivamente de grabaciones es una característica de las iglesias afroamericanas (Schnable 2011, 14). Efectivamente, en San Andrés —donde se ha arraigado más la tradición protestante blanca que la negra—, los ancianos concuerdan en que en otros tiempos la gran mayoría de los miembros de los coros podían leer música. Esta capacidad se ha ido perdiendo y ha coincidido con la difusión de las grabaciones y con el creciente apego de la tradición negra del *gospel*.

El ensayo se ha desarrollado así. Todos acomodados en los primeros bancos de la fila central, pero de pie para cantar. [El director] con las fotocopias en las manos y un reproductor de CD muy cerca. Cantan unos al lado de los otros, las buenas y las malas voces (ayuda a acostumbrarlos a que afinen las voces de forma conjunta [...]) y mientras cantan casi siempre se mueven según el ritmo —aunque curiosamente mucho menos que cuando lo hacen durante los *services* (¿*performance?*)—.

El primer himno es *He's So Good to Me*, sobre una base *rock/gospel*. Lo ejecutan a varias voces, dos o tres [...] Después de una breve pausa (caramelos, agua, charlas), [el director] los devuelve al orden: comienza la base de *Send the Soldiers Home*, himno con base *country*. Es un himno interesante, sobre todo por su texto pacifista: lo están ensayando en un periodo aún más convulso de la vida de la isla, de explosión de la violencia debida, probablemente, a un cambio de hegemonía en los carteles de narcos que controlan las rutas que pasan por el archipiélago. Se nota que no es un himno al que están acostumbrados: se escuchan las voces inseguras y tienen que empezar de vuelta un par de veces. Interesante el comentario [del director] (normalmente muy posado) a la primera repetición: “Sing it with your heart!” (o algo así, “cantad con el corazón y el alma, necesitamos un himno como este en este momento”. [...]) A la segunda repetición van mucho mejor y la conclusión a dos voces (llamada y respuesta) es muy eficaz.

El repertorio de himnos contemporáneos, sobre todo en estilo *country*, ha llegado también a las iglesias más tradicionales de la isla. Aunque en estas es

48 Esta cita y las siguientes son tomadas del diario de campo, 15 de diciembre del 2010.



todavía bastante difícil oír *gospels* contemporáneos a ritmo de vallenato, reggae-tón o *dancehall*, en este ensayo, como en el culto analizado anteriormente, es evidente la presencia de un repertorio de este tipo, llegado directamente desde Estados Unidos y en algunos casos reelaborado en la isla por músicos locales. Un ejemplo es el de Laureano Pomare (Bermúdez 1998):

Charlan alegremente por un par de minutos, el ambiente ya es más alegre y amistoso. Una señora ofrece un paquete de caramelos, bromean entre ellos y con [el director]. Después, [el director] le pide a una señora que toque el piano eléctrico y empieza el *Christmas carol Let Put Christ Back Into Christmas* [...]. También el sucesivo *The Junebells Are Ringing* tiene acompañamiento en vivo. (21)

La melodía pegadiza de *The Junebells Are Ringing* es muy característica del repertorio clásico bautista del que forma parte. Es sobre todo este repertorio el que se ha establecido como tradicional en las islas; ejemplo de ello son las pistas dos y cinco de *Praise Him* (1998), una magnífica muestra de cantos corales en San Andrés y Providencia, producido por el musicólogo de la Universidad Nacional Egberto Bermúdez. Ambas pistas han sido grabadas en la First Baptist Church. En ellas, como en la interpretación durante el ensayo citado, el acompañamiento se realiza con el piano tocado en vivo y se apaga momentáneamente el reproductor de CD. Durante los servicios religiosos a los que asistí en la First Baptist, himnos de este tipo suscitan una respuesta particularmente entusiasta por parte de la congregación, que bate palmas y canta junto con el coro. Este repertorio suele estar aún más integrado en la dinámica del ritual que el más reciente: se alternan himnos y lecturas, que casi siempre tienen vínculos temáticos entre ellos.

[El director] toma la palabra, les agradece a todos y explica qué harán durante el próximo ensayo. Nombra a la cantata de Navidad, repite la fecha. Pregunta si hay dudas. Interviene un señor, pero no puedo oír bien [su creole]: dice que le pidieron que preguntara si el coro puede cantar en otra iglesia, no sé cuándo (es interesante este hecho de los intercambios y visitas de coros, fuera de los encuentros de coros formales).

Estos intercambios se dan sobre todo en ocasiones como matrimonios, bautizos y entierros, o en celebraciones específicas propias de cada iglesia. Hay que destacar también la interconfesionalidad que los caracteriza: coros bautistas pueden cantar con motivo de entierros en iglesias católicas, adventistas, etc., y al revés. Prácticas como esta, desde una óptica de diálogo interreligioso (aunque



exclusivamente cristiano) —o, mejor, de reconocimiento de una base ideológica y cultural conjunta— han facilitado la creación de un repertorio musical común. Más aún, de una cultura religiosa/étnica común, cuyos elementos raizales son hegemónicos: el *gospel* protestante, los aspectos religiosos bautistas (véase, por ejemplo, el caso de padre Marcelino Hudgson en el próximo apartado del capítulo).

Una señora dice una broma (que no entiendo) y muchos se ríen, [el director] también. Otra vocaliza unas notas, canta un par de versos con aire de broma y muchos se ríen, bromean: el ambiente es alegre, informal, una ocasión social como las otras. Alguien le devuelve la seriedad [al grupo] con una cita religiosa sobre la bondad divina, pero solo un momento: todos vuelven a hablar juntos, a contarse cosas de la vida cotidiana, se forman unos grupitos. De vez en cuando la misma señora de antes canta algunas notas, como si no pudiera contenerse... el ambiente ha dejado de ser solemne, ¡sin lugar a dudas! En cierto momento, alguien prende otra vez el CD de las bases, con volumen bajo, mientras todos charlan. Después [el director] les pide que lo escuchen y recita una oración. Cuando termina, varias personas hacen preguntas sobre el himno que suena en el trasfondo. [El director] explica que tratarán de hacerlo a más voces, aunque no tantas como las que se oyen. Varias personas están excitadas como niños con la idea de la cantata de Navidad que les espera.

En la mayoría de los ensayos musicales, no solo de *gospel*, el hecho de formar parte de un equipo y compartir un objetivo común crea un ambiente de cercanía y solidaridad social. Este clima de compañerismo se funde, en el espacio sagrado de la iglesia y en la ocasión de reunión marcada por la música religiosa, con otra forma de sentido de pertenencia social, más específica y más amplia: la que une a los miembros del coro con el resto de la comunidad religiosa. Este elemento emergió varias veces durante la conversación que tuve con el director del coro en cuestión después del ensayo y con otros miembros de varios coros sanandresanos:

[Pregunto al director] de qué forma el coro o los coros ayudan a la unidad de la comunidad (pregunta demasiado directa e interpretativa, pero no sé cómo expresarlo mejor). Dice que “el coro une a la gente porque la música une a la gente. Es nuestra música, como el *quadrille* o la *polka*”, [pero] además es una oración. Tú cantas a Dios, pero lo haces con los otros de tu comunidad, no solo: eso es importante para que la gente se sienta en familia, eso une a la gente. Uno no canta solo para sí, sino para toda la iglesia y si le sirve a uno para hacer vida social en la iglesia (hay personas solas, que quieren estar en el coro para tener amigos, ocasiones de hablar), lo más importante es que sirve

para toda la comunidad”. Le pregunto si los ensayos también sirven para eso. “Claro”, dice de inmediato, “hoy ha sido un ensayo breve, porque a veces uno no tiene la fuerza de estar mucho tiempo”, pero ensayar es formar parte de un equipo, superar dificultades juntos. “Muchos nos conocíamos bien desde antes, pero cuando estás en el coro es diferente: todos se hacen amigos, se cuentan cosas, se ayudan recíprocamente. Es como una comunidad dentro de la comunidad de la iglesia.

Algo parecido expresa también la cantante solista y directora de coros Emilce Pomare:

Emilce Pomare: [...] Todas pueden cantar, armonizan. A una la invité en el coro adventista como invitada. A mí también me invitan, más allá de mi iglesia, para que cante en otros coros, porque piensan que una voz bonita le da más cosas al coro. Pero no es así. El coro es el conjunto, no es que uno cante por todos. Eso no se puede.

Dario Ranocchiari: No se puede, ¿por qué?

E. P.: Porque no es así. Un coro funciona solo si todos cantan, los buenos y los malos, y lo hacen juntos. Los buenos, los que tienen voz, y los que no tienen, están juntos, al ladito, y se apoyan unos a otros. Hay varias voces, hay voces solistas, pero un coro, lo que es un coro, funciona si las personas se apoyan unos a otros.

D. R.: Como en la vida...

E. P.: [ríe] Como en la vida, sí. ¡Ojalá fuera la vida así! Es lo bonito del coro, que tú compartes. Tú compartes. O ahora estoy cansada, muy disgustada por la música. Pero continúo, porque es así, hay cosas bonitas también, no solo de música sino humanas.

D. R.: De amistad, comunidad...

E. P.: Amistades yo hice muchas en el coro, sobre todo de la iglesia, la iglesia ya es un... ya eres hermano de todos, en Dios digo, y el coro es lindo también por eso.<sup>49</sup>

La construcción del sentido de pertenencia pasa por el apego emocional causado por la música religiosa:

Le pregunto [al director] qué significa para él el coro en la iglesia. Empieza haciendo una comparación con la católica: “Los católicos también cantan,

49 Entrevista con Emilce Pomare, 23 de noviembre del 2010.

pero es diferente en general. Para nosotros, la música es la oración, es nuestra forma de agradecer a Dios. La música es maravillosa para eso, porque le habla al corazón, de corazón a corazón”. Es una cuestión de emoción para él, no pasa por la racionalidad sino por el hecho de “cantar juntos”. “Cantando te sientes parte de la comunidad. ¿No querías cantar tú también durante el ensayo?”<sup>50</sup>

Si, por un lado, el director destaca la diferencia que existe entre la forma protestante de utilizar la música como elemento religioso y la católica, por otro, subraya el valor universal de la música como actividad humana supuestamente capaz de unir personas diferentes, a través de un vínculo emocional. Son muchos los miembros de coros que me han referido cuán importante es la manera de cantar con emoción la música religiosa. Esta emoción se puede generar (para sí y para los otros) con un buen himno (buena melodía, buen ritmo, buenos arreglos), con buenas voces (sobre todo solistas) y buenas letras. En palabras de una mujer activa como corista en otra iglesia bautista de la Loma:

El canto es emoción. Es oración, oración juntos con los demás. Con los que has crecido, tus vecinos y los que simplemente son tus vecinos por ser hermanos en Dios. [...] Puedes suscitar emoción si el himno es un buen himno, buen ritmo, eso es importante. Buena melodía... Muchos viejos himnos tienen buena melodía, por eso se siguen cantando [canta un verso de *Praise Him* y ríe] Las buenas voces suscitan emoción. Cuando canta alguien, y hay muchos con verdadero talento, la gente llora, llora de verdad. Es tan bonito eso, cantar y llorar y ver llorar a las personas por ti, por tu canto. [...] Yo no canto bien, canto más o menos [...] pero junto con los otros sale bien, somos muchos corazones cantando. Y servimos a los que tienen voces mejores [...] voces que son en sí un regalo de Dios. Voces que resaltan al coro, y son solistas, pero les sirve el coro y ellas sirven al coro. Todo junto. [Ríe] Es difícil de explicar...<sup>51</sup>

A pesar de la centralidad dada al poder directo de la música de suscitar respuestas emocionales, otros interlocutores destacan también el peso de las letras de los himnos. Su mensaje, conjugado con una música eficaz, sería entonces fundamental para generar la respuesta emocional de los oyentes: “El mensaje. Sin mensaje, que casi siempre es de la Biblia, no te emocionarías tanto. Sería solo una buena música, pero una buena música la oyes también en el boliche”<sup>52</sup>.

50 Diario de campo, 15 de diciembre del 2010.

51 Entrevista con corista raizal, mujer de aproximadamente 35 años, 23 de octubre del 2010.

52 Diario de campo, 11 de mayo del 2011. Conversación con una joven fuera de la antigua Claymount Church.

Afirmaciones de este tipo muestran cómo las respuestas emocionales no son simplemente efectos directos (universales y aculturales) de la escucha musical. Por el contrario, para que respuestas así puedan surgir es necesario que los oyentes/miembros de la comunidad compartan una plataforma de significados que permita “entender una experiencia emocionalmente intensa como es una *performance* musical o religiosa” (Schnable 2011, 15). En contraste con otros autores, para los cuales esta plataforma compartida se forja durante los servicios, Schnable destaca la función fundamental de momentos extrarrituales, como los ensayos, que al ser más informales, sociales y cotidianos facilitan la construcción de referencias cognitivas comunes que permiten interpretar lo que se está escuchando (músicas y letras, gestos y sermones) de forma compartida, para construir, en breve, los discursos y las narrativas comunes que subyacen a cualquier tipo de comunidad.

El significado social del discurso compartido por la comunidad religiosa tiene que ver también con la identidad histórica de esta música, que por supuesto, puede y debe cambiar en el tiempo —como toda tradición—, pero también tiene que quedar anclada a su pasado a través de una narrativa compartida. En el caso del *gospel* de San Andrés, como en el de la mayoría de las tradiciones religiosas afro, el valor emocional y religioso de la música como canal privilegiado de comunicación con Dios convive con la interpretación de la experiencia de la esclavitud y la reivindicación de la excelencia musical de los afrodescendientes:

[Pregunto a un hombre después de un ensayo en la iglesia adventista de San Luis] por qué, según él, la música religiosa es tan importante para los isleños y me sorprende hablando de esclavitud: “Todos, si [usted] pregunta, le dicen que descienden de ingleses puritanos. Puede ser, pero sobre todo de esclavos. Y los esclavos, africanos, siempre se expresan con la música: es su forma de alabar. Es su forma de escribir, de vivir. Así, por eso nuestra música religiosa es tan fuerte, tan bella y le gusta a tanta gente: los que descendemos de africanos somos así, lo llevamos en la sangre. No podíamos escribir, no podíamos tocar tambores, pues empezamos a cantar. Cantamos cosas, himnos, de blancos, en muchos casos. Pero ¡solo los negros pueden cantarlos y bailarlos así como hacemos nosotros!”<sup>53</sup>

En discursos como este, comunes no solo en San Andrés sino también en Estados Unidos, se asocia el *gospel* con cierta identidad afroamericana. Aunque en la isla no se suela incluir el *gospel* en la categoría de la música típica, esta sí

53 Diario de campo, 2 de diciembre del 2010.

se asocia con la identidad raizal, destacando sobre todo la naturaleza cristiana de esta última:

Dario Ranocchiari: La música religiosa, los coros, ¿son música típica?

Entrevistada: [sonríe] Si no es música típica eso yo no sé... Claro que es típico, típica como el *calypso*, la *polka*, más típica que el *reggae* que hacen muchos rastas estos [ríe]. Más típica porque, aunque los coros [*sic*] no... no han sido escritos por nosotros, muchos o todos vienen de afuera, los himnos vienen de nuestra cultura, que es cristiana, que es nacida de puritanos. Y piratas [ríe], pero los puritanos son más importantes. Eran ingleses los dos, por eso hablamos *Caribbean English*.<sup>54</sup>

Pero quizás sea en este punto de la conversación con el director de coro anteriormente citado donde se evidencia mejor la idea de la interrelación entre coro, iglesia y raizalidad:

Pregunto sobre la importancia del coro en la vida de la iglesia. Me dice que el coro es la iglesia. Después matiza: “No quiero decir que sea la cosa más importante, lo importante es la oración y la comunidad: que todos somos hermanos. La iglesia es nuestra guía en la sociedad, sobre todo para los raizales. Para ellos la iglesia siempre ha sido muy importante, la iglesia fundó nuestra comunidad, desde los puritanos hasta hoy. Hasta que Colombia...”. Deja el tema suspendido, prefiero no insistir. Vuelvo al coro: ¿por qué es la iglesia? “Porque todos, o casi todos, participan de alguna forma en el coro. No solo cantan o dirigen como él, sino que ayudan en la organización, en los encuentros, etc. Todas las familias tienen gente en los coros, jóvenes, niños, adultos, todos tienen a alguien, todos conocen a los que van a cantar. Todos se saben los himnos y cantan con el coro” [...]. De cierta forma, digo, toda la comunidad es el coro, porque todos cantan con los coros oficiales. En muy pocas ocasiones he oído al coro cantar con el silencio de la congregación, digo. Sonríe: “Sí, todos cantan, porque cantar es orar, una oración. A veces es duro cuando tú has trabajado tanto para preparar efectos vocales particulares, voces distintas y cosas así, con el coro, y ¡no se oye porque todos cantan! [Ríe]. Pero esto es lo bonito, uno nunca está solo en el escenario, el coro guía los cantos pero es la comunidad entera que canta.”<sup>55</sup>

54 Entrevista con con corista raizal, mujer de aproximadamente 35 años, 23 de octubre del 2010.

55 Diario de campo, 15 de diciembre del 2010.

Sea cual fuera el valor colonialista y colombianizador de las políticas religiosas y educativas de las primeras misiones cristianas, hoy es innegable que existe un clima de tolerancia y aceptación recíproca entre las confesiones protestantes y la católica. Muchos raizales, también militantes, son católicos practicantes.

Santa María Estrella del Mar (San Luis, Gough) y San Francisco de Asís (Barrack) son dos de las iglesias católicas más importantes situadas en sectores tradicionalmente raizales. Bajo la supervisión del padre providenciano José Archbold, quien es párroco de la primera desde hace varias décadas, nacieron y crecieron tanto el grupo musical Bahía Sonora como el grupo dancístico omonimo que, como hemos visto en el capítulo dos, establecieron el estándar de este ámbito musical. El padre Marcelino Hudgson, joven párroco de la segunda iglesia, participó como fundador del movimiento AMEN-SD, para después alejarse de él cuando se hizo más radical:

Yo participé muy activamente en el movimiento raizal a partir de sus comienzos. Desde 1999 nos veníamos reuniendo con los pastores Hermann McNish y Alberto Gordon [...]. Nos preguntábamos en qué consiste nuestro pastoreo si todo se está deteriorando. [...] Después empezamos a tocar las puertas de los otros pastores para manifestarles nuestra preocupación, y comenzaron a surgir ideas: salir del entorno de nuestros feligreses, tratar de impactar y alcanzar la isla. Nos decíamos: tienes tu iglesia llena, empecemos a movilizar a la gente para que encarne el evangelio, que nuestras prédicas interpelen la gente, la isla, la situación. (Hudgson 2002, 120)

Pero, con el pasar del tiempo —expresa en esta entrevista— cometieron el error de creer que todos los problemas son sociales, olvidando que todo viene de Dios:

Poco a poco, más que confiar en Dios, se fueron dando otros intereses, salieron otras personas y se perdió el norte raizal en su primera concepción. Antes, nuestras reuniones estaban antecedidas de oraciones y alabanzas. Creíamos que si llevamos la gente a Dios se podían resolver los problemas. (120)

En su opinión, el error de AMEN-SD fue precisamente olvidar que su acción social tenía que ser una acción religiosa.

No sé si sea imposible levantar un movimiento con la fuerza espiritual, no sé si sea una ingenuidad pensar que, a punta de oraciones, congregaciones,

evangelio, caminatas religiosas, podemos impactar lo social, lo moral. Yo siempre lo he creído posible con el lema de si Dios está con nosotros ¿quién contra nosotros? [...] Sin embargo, lo que al comienzo fue un movimiento de pastores se fue cambiando, y llegamos hasta el momento en el que ya no nos sentíamos protagonistas. Éramos las fachadas, a pesar de que en el corazón del movimiento sabíamos que el impulso venía de atrás. (121)

El padre Marcelino habla de AMEN-SD como de un movimiento “de pastores”. La utilización de esta expresión para designarse también a él mismo es interesante, pues si es verdad que el término y la metáfora de cuidador de rebaños tiene la misma validez en el ámbito católico que en el protestante, es solo en este último donde se designa específicamente a quien en la iglesia de Roma se reconoce como sacerdote. Detrás del uso de este término por parte de un cura —y de su participación junto con los pastores en un movimiento como AMEN-SD— se esconde una de las características fundamentales del catolicismo raizal: su alto nivel de osmosis con el protestantismo.

El padre Marcelino es un hombre muy carismático, con un don natural para la palabra que aprovecha muy bien, tanto en sus programas religiosos en la televisión y en la radio local como en la iglesia. En las misas a las que pude asistir se mostró siempre muy eficaz y atractivo, por su voz profunda y bien timbrada así como por su gestualidad posada pero incisiva. Su estilo, como él mismo reconoce, tiene mucho que ver con su identidad raizal y el ambiente bautista de San Luis en el que creció:

Mi estilo es el de un joven que nació en una cultura, en una religión y que vivió el culto bautista. Por eso dicen que predico como un pastor. Reconozco mi ascendencia bautista, tengo claro este sincretismo, que para mí es una gran riqueza. No es sorprendente encontrar en mi iglesia a cualquier pastor bautista, y yo he predicado en la Primera Iglesia Bautista. (119)

Su intención es lograr acercar aún más la tradición católica con la protestante, no solo desde el punto de vista confesional, sino étnico y cultural:

Al comienzo de mi trabajo, hacer procesión o rezarle a la Virgen no era bien visto en la Loma. La gente me decía: no, padre, a mí me da pena, ¿qué dirá la gente? Pero yo, que había estudiado mariología, me propuse introducir su conocimiento. Fui hablando de María y mandé a hacer en Bogotá una imagen, pero una imagen distinta. Mandé unas fotos de muchas isleñas para que se pareciera a ellas, y de niños porque los angelitos que la acompañan fueran negros. Pedí que tuviera el mar azul detrás. Y cuando me mandaban fotos

de cómo iba, yo las corregía: que aumente los labios, que mejore los ángeles, hasta que ¡estuvo! Llegó y la llamé la Reina de las Olas, y la gente empezó a quererla. (119)

Cuenta el padre Marcelino que hasta el obispo quedó felizmente impresionado por este catolicismo sincrético:

Él [el obispo] a su llegada, preguntó por mí. Yo tenía temor por mi participación en el movimiento raizal. Pero le expliqué cómo había sido eso y le hablé claramente de los errores que habíamos cometido. Él consintió muchas cosas. Me ha dicho que esta es una de las iglesias que más le ha impactado por la alabanza, el jolgorio, la alegría, la vida que se respira aquí; que aquí detectó qué puede ser el catolicismo en San Andrés, los católicos negros raizales; que aquí encontró música, elegancia, alta moralidad, gozo; que en otras iglesias encuentra lo mismo que en el interior, y que, en cambio, aquí debe preguntar qué sigue, qué debo hacer, hasta dónde van a cantar, porque aquí cualquier cosa puede suceder. (120)

La música forma parte de este programa de catolicismo raizal, como me contó en una ocasión:

la música siempre fue un elemento fundamental de la vida [en la isla], “servía para aprender, como mnemotécnica” y para hacer cuentas, que “si te pedían cuánto es X por X no lo sabíamos, pero si te decían que lo cantarás sí lo sabíamos”. Además, la música “para la gente de aquí [los raizales] es la forma natural de alabar a Dios, de comunicarse con él”. “Por eso ponemos tanta música en la misa, será por ahí el 80 %”.<sup>56</sup>

Efectivamente las misas oficiadas por el padre Marcelino tienen muchos elementos que las acercan a los cultos protestantes y, en particular, a la tradición bautista isleña:

En la misa de hoy, el coro presente era el de los niños, aproximadamente entre seis y doce años, quince niños de los dos sexos. La primera parte de la misa, quizá la más interesante desde el punto de vista de la novedad de culto, ha sido pronunciada con énfasis por parte del cura, caminando lentamente por el pasillo central de la iglesia, con una gestualidad acentuada respecto al estándar, mientras el coro le hacía de base musical cantando las mismas palabras de la liturgia [...] que el cura pronunciaba. En algunos momentos, el

56 Esta cita y las siguientes son tomadas del diario de campo, 17 de octubre del 2010.



cura se ponía a cantar, con su voz profunda, armonizando con el coro. Estas modalidades performativas han sido indudablemente las más novedosas de la misa, una buena sincretización de lo católico y lo protestante a través de lo raizal. El padre Marcelino es un cura muy carismático y lo ha demostrado con su actuación eficaz y atractiva, su voz profunda y bien timbrada que revela capacidades de dicción (¿aprendidas?) fuera del común.

Hay que desglosar los aportes musicales en minutos y porcentajes, para después parangonarlos con los de los cultos bautista y adventista. De todas formas, no ha llegado al 80 % pero sí ha estado muy presente la música, con cerca de diez himnos, la misma cantidad que en los cultos protestantes que he visto. El coro de niños era muy débil musicalmente, ha sido formado hace muy poco por lo que me dijo una mujer, así es que esto también hay que tenerlo en cuenta. Pero su repertorio ha sido muy interesante: una mezcla de canciones de tradición anglocatólica, con la gran mayoría de himnos protestantes: varios con una sonoridad decididamente tradicional, no digo Sankey, pero casi. En particular, me ha llamado la atención uno que tiene como refrán “built upon your rock” y otro en el que el coro —sin lograrlo pero solo por sus capacidades— ha intentado hacer un *gospel* negro. [...] La participación en los cantos se dio de forma relativamente esporádica, imagino que es también por las habilidades de los niños, excepto en un par de ocasiones en que todos los feligreses se transformaron en un coro unitario.

Al comparar estas notas con las que he tomado en la iglesia católica de San Judas, regida en aquel entonces por el continental padre Álvaro, las diferencias sobresalen de forma muy nítida:

Voy a la misa de San Judas, casi por casualidad [...]. La iglesia es nueva, completamente renovada el año pasado, con un buen capital y [la ayuda de] un buen estudio de arquitectos. Me dijo el padre Álvaro que ha sido financiada completamente con el dinero de las ofrendas y de las actividades parroquiales.

Los feligreses son en buena parte blancos de clase alta, la mayoría paña pero también [hay] muchos raizales de la élite [...]. El culto ha sido completamente en español [...] a diferencia que en la iglesia bautista, el sacerdote es el único oficiante y, como tal [al ser el cura del continente], ¡no podría hablar en inglés aunque lo quisiera pues no lo conoce! También las canciones (tocadas y cantadas por Divi con cuatro o cinco chicas en las voces y cuatro [entre chicos y chicas] en los instrumentos) eran completamente en español y arregladas con ritmos y tonos definitivamente latinoamericanos. Todo el cancionero religioso (presentado como *Cancionero de San Judas Tadeo, SAI*, del que se distribuyeron copias entre todas las personas asistentes) es latinoamericano y está escrito en español. No hay ni un texto en inglés, ni un canto anglocaribe.

El papel de la música en el culto es limitado y de decoración, exactamente como en [la mayoría de las parroquias] romanas o latinoamericanas en general. No existe una centralidad litúrgica de la música, que es cuantitativamente limitada (en este caso, no ha alcanzado el 10 % del tiempo [de la misa]) y no se mezcla con los momentos litúrgicos, con los que siempre existe una bien definida solución de continuidad. Además, y sobre todo, [la exhibición musical] no comporta ninguna o solo una muy escasa participación activa de los feligreses en el canto: no hay fervor tampoco en los pocos que cantan; a diferencia [de lo que pasa en las] iglesias raizales (también católicas), el canto en San Judas no es la oración por excelencia, sino un añadido.

El de la iglesia San Judas es un caso límite, pues está situada en el sector de Sarie Bay, el más exclusivo de la isla, lugar de residencia sobre todo de las élites locales (también raizales), de los comerciantes de origen mediorienta y de extranjeros. Sin embargo, su ejemplo nos ayuda a señalar la diferencia representada por las iglesias católicas regidas por raizales.

En ellas, tanto en las conducidas por curas raizales como en las situadas en contextos menos excepcionales que el del caso arriba citado, las modalidades del culto presentan innegables afinidades con las protestantes. El repertorio musical católico reúne fundamentalmente dos tradiciones: la protestante, común a las otras confesiones cristianas de las islas, y la católica latinoamericana, en particular la que, después del Concilio Vaticano II, ha empezado a producir composiciones inspiradas en la música tradicional y la *popular music* (Bermúdez 1998, 14). Es probable que el éxito en las islas de esta última tradición (la católica) se deba también a sus afinidades con la primera (la protestante): ambas comparten el apego a lo popular como medio privilegiado para vivir emocionalmente y difundir el mensaje religioso a través de la música. Por lo tanto, no solo en las misas católicas es común que se canten directamente piezas sacadas de los himnarios bautistas y adventistas, o que se canten piezas de contenido y tradición católica interpretados según patrones musicales y performativos sincretizados con los protestantes, sino que el repertorio más católico también comparte con el protestante ciertos elementos ideológicos.

## IDENTIDAD CRISTIANA, ETNICIDAD Y REIVINDICACIÓN

Ya en 1954 —al comienzo de la época de la colombianización en la que, como hemos visto, las misiones católicas tuvieron un papel relevante—, Thomas Price escribió sobre la existencia de una osmosis *de facto* entre catolicismo y protestantismo en San Andrés:

Es interesante anotar que hasta los católicos en su mayor parte, llamados *job Catholics* (católicos de conveniencia) por los demás, hablan y piensan como protestantes, ocasionalmente asisten al culto de la Iglesia Bautista y participan del énfasis bautista en la lectura de la Biblia y en el uso de la misma como guía en la vida diaria. Por esa razón más que por cualquier otra hay una notable falta de discriminación entre los miembros de las dos religiones y los conflictos y las discusiones acerca de la naturaleza de la doctrina casi no existen. (1954, 39)

Las prácticas musicales y religiosas descritas en los apartados anteriores confirman sustancialmente esta afirmación, basada en observaciones realizadas casi medio siglo antes, con décadas social y políticamente muy agitadas de por medio. Las críticas hacia las medidas colombianizadoras (entre las que destacan las políticas de conversión de las misiones católicas) están omnipresentes en los discursos de los raizales, pero no confunden casi nunca el problema de la connivencia política entre los misioneros católicos y el Estado colombiano con cuestiones de fe religiosa.

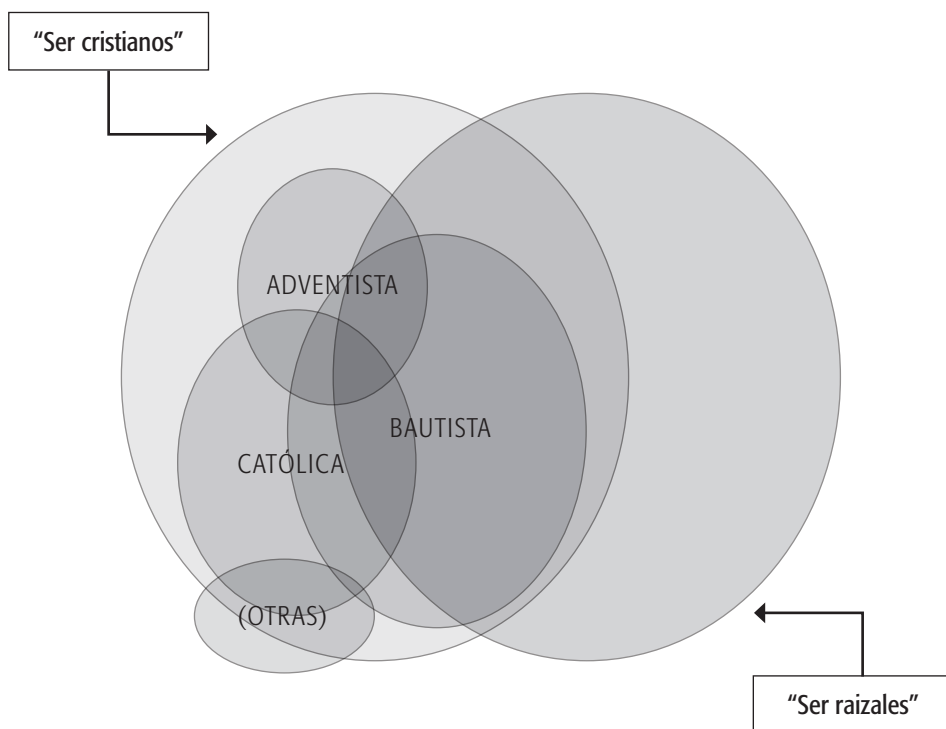
En el contexto religioso, por lo menos hasta la Constitución de 1991, ha existido en las islas una fuerte hegemonía política de los católicos que, como hemos visto en el apartado “Memoria, religión y raizalidad”, ha pasado a ejercer funciones sociales y administrativas antes reservadas a los protestantes (educación, registros de bautismos, defunciones y casamientos, etc.). Desde el punto de vista cultural, sin embargo, es el catolicismo el que ha tenido que integrar elementos protestantes para poderse arraigar en el contexto isleño. En cierta medida, entonces, se puede decir que culturalmente el protestantismo en general y el bautismo en particular desempeñan un papel hegemónico en las islas, no solo en contextos raizales. Lo prueba también el número de feligreses y el peso social y político de la Iglesia Bautista Hispana y de otras iglesias bautistas que surgen en barrios donde los residentes son en su mayoría continentales. Explicaba hace dieciocho años (y en dieciocho años los números han crecido considerablemente) el pastor principal de la Bautista Hispana:

A la iglesia [Bautista Hispana] actual concurre gente de todo San Andrés, desde el Hoyo Soplador, San Luis, el Cove, los barrios populares. Tenemos quince sedes al aire libre en distintos sitios, cada una bajo un pastor asociado. Cada pastor tiene veinticinco líderes bajo su mando, al que le ayudan y asisten, más o menos, cuatrocientas personas en algunas sedes [...] tenemos 16 pastores asociados, 20 ministros, 150 diáconos, y 350 líderes entrenados [...] Actualmente nuestra iglesia es la iglesia bautista más grande de Colombia. (Manuel 2002, 156)

A una lógica similar parecen responder el prestigio y la eclosión de matrículas de la First Baptist School, frecuentada cada año por más jóvenes de origen continental, cuyos padres buscan para ellos no solo una educación bilingüe (castellano e inglés estándar) y una escuela que disminuya la distancia con los contextos sociales propios de la élite raizal, sino sobre todo consideran positivamente el complejo de valores morales predicados por los bautistas raizales (Calabresi 2011).

Esta centralidad del bautismo se debe, sin lugar a dudas, a su importancia en la constitución de la identidad étnica raizal y se fundamenta en las densas relaciones simbólicas que existen entre sus prácticas religiosas y culturales, la memoria social y la etnicidad. A pesar de que la superposición no sea perfecta —y no podría serlo, pues identidad religiosa y étnica se mueven a niveles de identificación diferente—, hay indudablemente una fuerte osmosis entre ellas.

Figura 3. Osmosis entre identidades étnicas y religiosas



Fuente: elaboración propia.

En la figura 3 he intentado expresar visualmente esta osmosis. En el plano de lo religioso, a pesar de la presencia marginal —con excepción de la islámica— de religiones no cristianas (que he incluido en la categoría *otras*, donde añado las evangélicas), las confesiones protestantes de más larga trayectoria en las islas y la católica comparten una identidad cristiana que está muy presente en los discursos de los raizales. Ser cristianos, como una forma más general y menos problemática de la reivindicación de la identidad religiosa, es una articulación inclusiva que, a pesar de las fuertes diferencias confesionales internas a ella, permite un espacio ideológico y discursivo común en el que son posibles los intercambios y las influencias descritos en los apartados anteriores, en los que la confesión bautista desempeña un papel primario.

En el plano de lo étnico, la idea de ser raizal tiene en esta identidad cristiana compartida una de sus bases fundamentales. En las reivindicaciones raizales existe un fuerte protagonismo de los protestantes y la idea de raizalidad está fuertemente asociada con el protestantismo (sobre todo bautista). Pero no por eso quienes están afiliados a otras confesiones cristianas (principalmente católicos) están excluidos de la raizalidad ni de los movimientos que la reivindican. No es el ser religioso sino el ser raizal lo que decide la adscripción al movimiento.

Según una estudiosa que se ha ocupado de religión y política en San Andrés (Guevara 2006), no es infrecuente que se diga que la poca participación de los padres católicos o adventistas en los movimientos étnicos/políticos raizales no deriva de su religión, sino del hecho de que proporcionalmente pocos raizales son católicos y pocos curas son raizales. Durante mi investigación pude averiguar que no es así, aunque esta sea efectivamente una de las explicaciones que los interlocutores raizales suelen dar a esta cuestión; muchos raizales, también militantes de los movimientos, son católicos y por lo menos dos curas han participado activamente en ellos. El factor discriminante reside, quizás, en el grado de identificación que estos raizales católicos tienen con los valores culturales (y no religiosos) protestantes; esta identificación no es paradójica, puesto que, como hemos visto, una buena parte del catolicismo raizal mantiene relaciones fuertes con la visión del mundo y las prácticas protestantes. Sea cual fuera la confesión religiosa de los raizales, la cultura protestante/bautista sigue siendo el eje primario alrededor del cual se articulan la identidad raizal y su reivindicación.

En este contexto general hay que mirar el hacer música (*musicking*) de las comunidades religiosas isleñas, si se quiere entender de forma profunda las imbricaciones que tiene con la etnicidad raizal. Existen algunos casos atípicos de música religiosa en la que se reivindica explícitamente la identidad raizal, pero no se trata de música hecha para ser cantada en la iglesia. Un ejemplo son

algunas canciones de Bill Francis, de tema religioso, pero de estilo *country*, o el himno de AMEN-SD, *Challenge for Freedom*, citado en el epígrafe de este capítulo.

A pesar de la existencia de estos casos especiales, los miembros de los coros no vinculan de forma explícita la función política de las iglesias con la práctica musical. Pero sí asocian estrechamente las prácticas musicales religiosas con el proceso de construcción y mantenimiento de la comunidad religiosa, y con la identidad étnica raizal. Los miembros de los coros, a su vez, están vinculados con la acción político-reivindicativa de los movimientos raizales.

Varios estudiosos han reconocido el papel de las iglesias protestantes afroamericanas en la participación de las comunidades en la acción política; Putnam y Campbell (2019) llegan a afirmar que los miembros de comunidades religiosas serían mejores ciudadanos que los no religiosos: más comprometidos con los deberes y derechos de la vida política, más dispuestos a realizar trabajos voluntarios, a hacer donaciones, a votar. Me cuesta aceptar por completo esta afirmación, pero considero sin duda que el capital social que se activa a través de la pertenencia a cualquier comunidad religiosa puede ser utilizado también para propósitos políticos que van más allá de lo estrictamente religioso.

Entonces, el *gospel*, la música religiosa del archipiélago, a pesar de no haber sido compuesta en las islas, de no tener elementos estructurales o performáticos especialmente distintos de los que se pueden encontrar en otras partes del Caribe o en Estados Unidos, de no ser explícitamente reivindicativa de la etnicidad raizal ni de las instancias políticas de los movimientos raizales, tiene un papel central en la construcción de la raizalidad como identidad étnica y en su reivindicación a través de movimientos como AMEN-SD. Forma parte integral del complejo de elementos culturales que se reconocen como marcadores de la raizalidad; al mismo tiempo, su función cohesiva dentro de las comunidades eclesiales permite activar un capital social esencial para las prácticas reivindicativas de la raizalidad.

***TRUE BORN ISLANDERS.*** **4**  
**MÚSICA TÍPICA ENTRE TRADICIÓN Y REIVINDICACIÓN**





*I'm not no Russian, neither American, oh no  
I'm not no Chinee  
But here I am: I am a true born Islander  
Oh, we are true born Afrocaribbeans  
We are true born Islanders  
We are true born Afrocaribbeans.<sup>57</sup>*

## GRUPOS TÍPICOS Y TRADICIÓN<sup>58</sup>

### DOS PERFORMANCES DE MÚSICA TÍPICA

PARA EMPEZAR, REPRODUZCO DOS RELATOS EXTRAÍDOS DEL DIARIO DE campo. El primero:

Ayer fui a la iglesia [católica] S. M. Estrella del Mar, aquí abajo, en San Luis. He tenido suerte, pues habían organizado una noche de folklore que resultó ser muy interesante. [...] El evento forma parte de [las actividades organizadas por] el padre Archbold previas a la Navidad. En las misas, están invitando cada día a un coro diferente, de otra iglesia, pero esta noche —la tercera— los feligreses [...] han organizado una noche de folklore (Fidel Corpus, defensor del pueblo de San Andrés, es quien presenta la iniciativa) para “divertirse sanamente” y recaudar fondos (con una cena posterior al espectáculo, para la que han vendido previamente los tiquetes). El sitio no es la iglesia sino el Centro de Oración Juvenil: una vieja casa de madera, un palafito sobre el agua tranquila del Gough, muy deteriorada por el salitre. [...] Es una sala de unos 10 m por 12 m, con una terraza anexa que da al mar. Las paredes y el techo están pintados de azul, pintura ya vieja pero bonita; imágenes religiosas decoran las paredes, pero tiene un lugar de honor una pintura (creo que de Eligio Corpus [reconocido pintor y bailarín]) con bailarines tradicionales bailando en la playa de Sound Bay. La sala se hace pequeña por la gente: habrá unas 100 personas, buena parte son los mismos que participaron en la misa. El 70 % de las personas asistentes son mujeres de mediana y avanzada edad; el 20 %, niños y preadolescentes de los grupos de la iglesia y el 10 %, hombres.

57 *True Born Islander*, escrita por Job Saas, e incluida en su álbum *Roots and Culture*: “No soy ruso, ni americano, oh no / No soy chino / Pero estoy aquí: soy un verdadero isleño / Oh, somos verdaderos afrocaribeños / Somos verdaderos isleños / Somos verdaderos afrocaribeños”.

58 Este capítulo es una versión reelaborada de “Entre lo viejo y lo nuevo: tradición, reivindicación y turismo en la música contemporánea sanandresana”, contenido en el libro editado por Solano (2016). Se publica aquí porque estoy convencido de que solo una lectura contextual de los otros capítulos permite entender plenamente sus argumentaciones.

Fidel Corpus tiene un operador de cámara que graba todo lo que pasa. Él hace de presentador e insiste en decir que todos tienen que bailar.

Durante el evento, hay dos grupos invitados: dos señores (Leanta Corpus y Roosevelt Williams) del viejo grupo de danza Bahía Sonora y el grupo de baile de la Unidad de Cultura. La idea general es volver a proponer la tradición folklórica para que no se pierda, como dice repetidamente el presentador [citación aproximada]: “Niños, ¿no quieren bailar? ¡Quiere decir que no quieren a lo nuestro! Pero sí les gusta bailar cuando las luces están apagadas, ¿eh?” [risas] “Bueno, aquí no apagaremos las luces, pero esta noche es la demostración de que se pueden divertir sanamente, sin necesidad de drogas ni de otras cosas. Solo de buena música y de la compañía de amigos y de la familia”.

Que quieren promover las tradiciones folklóricas, lo demuestra también el hecho de que hayan presentado a una señora con la tarea de leer partes del libro de Cecilia Francis sobre los bailes típicos. Es significativo que, en lugar de leer la parte general sobre el origen y la diferencia histórica de los bailes, la señora lea la descripción coreográfica de estos: como si quisiera que todos se levantaran para aprender a bailar al viejo estilo. Después de la presentación de Fidel Corpus, abren las danzas la hermana de este, Leanta, y Roosevelt. Bailan un *schottische*, un vals, una *mazúrka*: todos vienen explicados, leyendo páginas de Cecilia Francis (quien también está presente en la sala).

Para tocar, los organizadores han contratado (pagándoles algo: este punto ha sido motivo de chismorreo) a los muchachos de Red Crab, quienes en esta ocasión, se han limitado al repertorio más clásico, ejecutado de la forma más neutra posible (léase: de manual, sin variaciones significativas).

Después de la exhibición ejemplar de varios géneros típicos, Fidel Corpus anuncia al grupo de danzas de la Unidad de Cultura, que presenta —con una coreografía más elaborada, de escenario; trajes impecables, con sombrilla y todo; maquillaje perfecto; expresión sonriente y fija en las caras, como de manual— una *polka* y después las cinco figuras del *quadrille* en su declinación isleña (*mazúrka* y vals, con la sustitución de los clásicos *minuet* y *galop* por los más arraigados localmente *foxtrot* y *mento*).

Terminada esta parte más formal y didáctica, Fidel Corpus ha invitado otra vez a bailar. La invitación ha sido acogida por casi todos solo cuando los muchachos de Red Crab han empezado a tocar un *mento*: el único baile tradicional no coreográfico, más o menos libre (el *calypso* aún más, pero este ya es una categoría más reciente con respecto a los tradicionales puros presentados esta noche y no ha sido ejecutado). Este hecho es significativo, pues confirma cuán desarraigada está ya la costumbre de bailar normalmente los bailes tradicionales con coreografía fija.

El contexto, en suma, era una mezcla curiosa que todavía no había tenido la ocasión de ver en la isla: un grupo formado expresamente para tocar en hoteles, tocando solo para locales (la mayoría raizales); no se les pide que canten o que hagan su *show*, sino que acompañen a grupos de baile —o sea, que cumplan con la función tradicional de los grupos típicos—. Pero —y aquí la diferencia— el contexto no es exactamente el tradicional, una fiesta de baile, sino un evento que *quiere evocar* una fiesta de baile de antaño, pero que es de hecho una reconstrucción (y con fuertes elementos didácticos). (Algo en parte parecido se había dado en la breve *performance* de los Red Crab en Bogotá, en el almuerzo de clausura de la Semana Raizal [1.º de noviembre del 2010]).

El evento ha sido interesante tanto por su carácter pedagógico, como por su naturaleza eminentemente raizal en la presentación del folklore. Pero también por su carácter religioso. Religioso porque, por un lado, se llevaron a la iglesia (para ser más estrictos, al Centro Juvenil) danzas que antaño no se bailaban en este espacio. Lo subrayaba el padre José: “Esta es la demostración de que se puede bailar como cristianos, siendo cristianos”. Por otro, el hecho de ser un evento parroquial también le dio un carácter de espontaneidad que no se da en aquellos que reúnen a un público de desconocidos (por ejemplo, al final Fidel Corpus se me acercó y me dijo: “¿Por qué no quiso bailar, profesor?”, “Es que no sé bailar eso...”, “Pero ¿tiene vergüenza de qué? ¡Si estamos en familia!”).<sup>59</sup>

El segundo:

Hotel Cocoplum Beach, en el Gough [San Luis]. [Mi familia y yo] vamos después de cenar, con una amiga. Hemos quedado con Chuco [Ángel Quintero Rivera, de la Universidad de Puerto Rico] para tomar algo juntos en su hotel, pues por lo visto se exhibirá un grupo nuevo de música típica, los Red Crab. Son muchachos muy jóvenes, entre los catorce y los veinte años de edad [a excepción de Humberto Hudgson, de más de cuarenta], casi todos estudiantes del [colegio el] Rancho de San Luis. Por lo visto han aprendido a tocar en unos encuentros en la escuela [...]. No todos son raizales. Tienen dos guitarras, unas maracas, un violín, claves, *tub-bass* y quijada [*jaw-bone*]. El más talentoso, Miguel Ángel, toca la quijada y es paña, hijo de pañas... Habla creole, por supuesto, tiene quince o dieciséis años y ha pasado la mayor parte de su vida aquí en San Luis; sin embargo es un dato curioso para todos —también para los raizales— que toque tan bien la quijada.

Llegamos cuando Chuco y su mujer terminaban de cenar. Pedimos una botella de vino. Tenemos mucha curiosidad de oírlos tocar. El contexto es el clásico de un hotel de lujo, aunque este es de los menos ostentosos [...] y más

59 Diario de campo, 3 de diciembre del 2010.

agradables: está a la orilla del mar, tiene un precioso jardín con palmeras, una terraza cubierta, hamacas, etc. Los jóvenes de Red Crab están armando sus instrumentos frente a la pared de la cocina, a un lado de la terraza. En las mesas habrá unas treinta personas, la mayoría terminando de comer.

Casi no tengo ocasión de hablar con Chuco antes de que comience la música: los chicos interpretan una pieza instrumental, un *mento*, atrayendo la atención también de parte de los que estaban tomando el fresco por el jardín o la playa. Al final del tema se presentan brevemente. Siguen con *Avispa* [canción en español grabada también por el Creole Group]. La canción habla sobre un chico que es demasiado “picaflor”, según el padre de la chica a la que el chico quiere. La versión no es muy diferente de la de Creole: un *souk*, pero muy *calypso* también. Otras dos canciones son *calypsos* muy acelerados; serían *socas* si los instrumentos no fueran tan acústicos: ya he oído los dos, pero no sé identificarlos por nombre. Sigue *No Woman No Cry* de Marley: aquí también, a pesar de que el género siga siendo *reggae*, el color dado por los instrumentos (sobre todo la rítmica rica y variada de la quijada) la transforma casi en un *mento* —tributo involuntario a las raíces del *reggae*—. Es que el *reggae* con una formación típica tiene un *sound* muy peculiar, bonito, que solo he oído en San Andrés. Otros temas a lo largo de la presentación (habrán hecho en total una docena): *Ah ah, oh oh*, que también toca siempre Creole; el omnipresente en contextos turísticos *Hot Hot Hot* [un célebre *soca* de Arrow]; *María Cristina (me quiere gobernar)* [de Níco Saquito, de los años 1930, una guaracha cubana popularizada también más recientemente en versión salsera]; otra de Marley, *One Love*, con la que concluyen el concierto (donde también vale lo que he dicho antes, pero, al ser esta más lenta, parece más *reggae*). Pero el verdadero tema sorpresa es de Céline Dion: el célebre *My Heart Will Go On*, banda sonora de *Titanic*. Esta versión, bien *roots*, admito que me hizo bastante gracia porque efectivamente no suena nada mal: los chicos han logrado hacer que suene muy épica a pesar de todo (es una versión solo instrumental). Pero lo que sí ha sido aún más curioso es que Céline Dion se haya transformado, sin solución de continuidad, en la canción infantil de juego *Brown Girl in the Ring* [una canción tradicional de las Indias Occidentales inglesas, difundida en particular en Jamaica y, naturalmente, en San Andrés]. En suma, ¡un buen popurrí!

De todas formas, los grandes ausentes han sido los géneros tradicionales más clásicos —que también son los que menos vigencia tienen en un complejo de géneros que ya no tienen vigencia fuera de contextos muy peculiares—. [Una amiga sanandresana] se ha acercado a uno de ellos y le ha pedido que den una breve explicación de estos géneros ausentes para Chuco y para mí. El resultado

ha sido que han hecho una breve demostración de la *polka*, *mazúrka*, vals y *mento*, explicada por Miguel Ángel de forma bastante irónica.<sup>60</sup>

Estos dos eventos musicales, estas dos *performances*, tienen hilos comunes y elementos contrastantes. Muestran claramente algunas características peculiares del ámbito de la música típica que analizaré en este capítulo.

Con respecto a los hilos comunes, el más evidente es la presencia en las dos del mismo grupo musical, Red Crab: como grupo acompañante en el primer caso (en el que el foco de atención principal se encontraba en las demostraciones de danzas típicas y en su explicación) y como atracción principal en el segundo (en el que su concierto constituía el plato fuerte de la noche en el hotel). Como he indicado en las citas, los Red Crab acababan de formarse en la época referida, pero en los años siguientes se establecieron como uno de los grupos típicos más activos en los hoteles de San Andrés. La juventud de la mayoría de sus participantes es su característica principal. Una consecuencia negativa de esta es que la formación ha sido relativamente inestable (a causa de los desplazamientos de algunos por estudios escolares y asuntos familiares); por otro lado, la inexperiencia de los músicos ha marcado también la calidad de sus ejecuciones desde un punto de vista estrictamente musical.

Pero las consecuencias positivas son más importantes y apuntan a la posibilidad de que finalmente se produzca un relevo generacional de los grupos más antiguos, con todas las características de cambio musical y de renovación de la tradición que consiguen. La afirmación de grupos típicos de las dos generaciones precedentes a esta ha producido, por ejemplo, con respecto al repertorio, la introducción en este ámbito musical de dos nuevos géneros musicales: el *calypso* y el *reggae*. El segundo no ha logrado aún una plena aceptación en la clasificación nativa de la música típica, pero varios temas pertenecientes a estos géneros sí han entrado de manera contundente en el repertorio compartido. Con los Red Crab, el repertorio tiende a actualizarse aún más con temas pertenecientes a otros géneros; el caso de Céline Dion arriba citado es un ejemplo de esto, pero estoy pensando sobre todo en la introducción en los conciertos (más recientes con respecto a los referidos atrás) de piezas musicales cantadas al estilo del *dancehall* o del *rap*. De hecho, por lo menos uno de los miembros del grupo colabora también, como cantante o *beat-box*, con artistas de música urbana, como Obie-P y Shungu.

También la formación del grupo y el estilo de ejecución musical presentan elementos de innovación que no se encuentran en otros grupos típicos, por

60 Diario de campo, 10 de mayo del 2010.

ejemplo el uso muy marcado de la guitarra rítmica, del *tub-bass* y de las otras percusiones en ritmos sincopados que los aproxima a los patrones de géneros urbanos. Estos elementos son significativos sobre todo porque, por lo general, tanto la identidad musical del grupo como la escena musical en la que se mueve (que es la de la música típica, sin excepciones) quedan sólidamente ancladas en las modalidades reconocidas de forma compartida como típicas y tradicionales. O sea, no se trata de un grupo de fusión, que intenta construir puentes entre diferentes modalidades y tradiciones musicales —es lo que hace, como veremos, el Creole Group—, sino de uno manifiestamente de música típica. La presencia de estos elementos dentro de una escena musical normalmente tan estática y formalizada deja algunas esperanzas de que estas músicas permanezcan vitales y no sean reproducidas solo como marcadores culturales folklorizados, relacionados con la época fundacional de la sociedad raizal.

Dicha continuidad se debe, en buena parte, a las modalidades de formación del grupo. Cuando hablo de continuidad con la tradición no me refiero a la tradición musical idealizada, presente en los discursos de la mayoría de los interpelados sobre el tema (una formación musical por imitación, en buena parte dentro del ámbito familiar y en las iglesias; una práctica no profesional —generalmente no retribuida— de la música, etc.). Me refiero a las características efectivas del campo de la música típica por como se ha configurado en las últimas décadas, que tienen en el cruce entre explotación turística y reconocimiento como marcador étnico su mínimo común denominador. Los Red Crab vienen de unos talleres de formación musical impartidos en algunas escuelas, en horario extraescolar, por músicos adultos de música típica. A pesar de la fragmentariedad de estas experiencias de formación, cuya financiación ha sido muy discontinua, así como el apoyo formativo a los maestros, el hecho de que por lo menos en este caso hayan funcionado como semillero musical denota cierto interés hacia este ámbito cultural y la existencia (o persistencia) de funciones sociales de la música que permiten fomentar este interés. En este caso específico, el principal aliciente son las posibilidades económicas proporcionadas por el turismo.

Se trata de un tema que conlleva elementos conflictivos y constituye uno de los asuntos más importantes en los debates actuales alrededor de la música típica. También está presente, entre líneas, en los dos episodios arriba citados; si el concierto en el Cocoplum es un evento musical explícitamente pensado como parte del plan de entretenimiento turístico del hotel en cuestión, la noche de folklore en la Santa María Estrella del Mar supuestamente no tiene que ver con el turismo, sino con ciertas prácticas tradicionales parareligiosas. Sin embargo, sus intentos didácticos (no tanto “una fiesta de baile, sino un evento que *quiere*

*evocar* a una fiesta de baile de antaño”, como escribí en la nota de campo) lo acomunan con la *performance* turística por ser sobre todo una representación formalizada de lo que se considera el folklore local, lo “típico”. El hecho de que la parroquia haya tenido que pagar algo al grupo, a pesar de ser normal y comprensible en la coyuntura actual y forme parte de las reivindicaciones principales de los músicos (que quieren ser reconocidos como gremio profesional), ha originado unos chismorreos durante y después del evento: normalmente en el archipiélago no se cobra por realizar actividades que tienen que ver con la iglesia, sino que se considera la participación como un diezmo. La música se les cobra a los turistas o a las autoridades, no a los locales.

El contraste entre la tradición más antigua (hoy idealizada) de la participación espontánea de los conjuntos musicales en las actividades sociales religiosas y la realidad del mercado musical local actual —en el que se intenta imponer el reconocimiento económico de un trabajo especializado— muestra claramente cómo Red Crab y los otros grupos típicos se mueven bajo un semblante que *representa* a la tradición musical de la época de oro, pero que sigue las lógicas actuales del campo musical sanandresano. Esta es una observación obvia, casi redundante, sin embargo, hay que tenerla claramente en cuenta cuando se trata de entender cuándo y cómo la música típica se ha vuelto un marcador de la etnicidad raizal.

Si nos fijamos en las características discrepantes de las dos *performances* citadas en lugar de concentrarnos en sus elementos más parecidos, la más importante es la ocasión musical: como hemos dicho, un concierto turístico, por un lado, y, por otro, un *program* de algún modo reminiscente de un *fair and dance*<sup>61</sup> tradicional. Por un lado, músicos locales y un público de turistas; por otro, músicos locales y un público local. En una parte, un hotel; en la otra, un local anexo a una iglesia. Aunque ambos eventos formen parte de la actual tradición de la música típica local, su profundidad social es incomparable, sobre todo si se considera que varios elementos presentes en el evento de la parroquia Estrella del Mar tienen resonancias fundamentales para quien conozca desde dentro un mínimo de historia musical isleña.

Para empezar, la parroquia misma. A pesar de ser católica, la iglesia en cuestión ha amparado durante muchos años, con el apoyo del padre providenciano José Archbold y de su predecesor, el desarrollo del grupo que ha marcado el estándar de las músicas y danzas típicas en el archipiélago: Bahía Sonora.

61 Un *fair and dance* (lit. feria y baile) era una de las ocasiones sociales de divertimento (y ejecución musical) más comunes e importantes en las islas. Se trataba de fiestas, usualmente organizadas por una familia para hacer frente a gastos extraordinarios, en las que se vendía comida y se ofrecía música para bailar (véase Hall [1991]).



En el mismo local en el que se desarrolló el evento al que asistí en el 2010, décadas antes ensayaban sus coreografías los miembros de este grupo fundado y dirigido por Cecilia Francis Hall, conocida con el apodo de Miss Chiqui. Dos de los miembros actuaron en el 2010, y aunque ninguno de los músicos que componían el grupo musical de acompañamiento en la época haya estado presente (de los sobrevivientes nadie sigue tocando<sup>62</sup>), sí lo estaba Miss Chiqui. Como he destacado también en las notas de campo citadas, son sus palabras —recogidas en un libro de edición de autor (Francis 1991)— las que dieron el marco didáctico a las demostraciones musicales y coreográficas realizadas durante el evento.

#### BAHÍA SONORA Y EL CONJUNTO MUSICAL TÍPICO

La importancia de Bahía Sonora para San Andrés se debe a muchos factores, la mayoría de los cuales tienen que ver precisamente con Cecilia Francis Hall. Durante una de nuestras conversaciones, que tuvo lugar casi exactamente cuarenta años después del día de creación del grupo, Miss Chiqui sacó su cuaderno de notas de 1972 y empezó a leérmelo:

[Antes de la fundación de Bahía Sonora en 1972] existían grupos no organizados formalmente, que mantenía el cura párroco de San Luis en su afán de rescatar danzas tradicionales agonizantes. Este pequeño grupo de cuatro bailarines, prolongación de un grupo de ancianos bailarines encabezado por el señor Alciano Stevens [Mr. Jero], de casi ochenta años, al que le encargaron de entregar bailes tradicionales al nuevo grupo. En esta tarea influyó mucho Miss Gal Gal, integrante del antiguo grupo. Al instalar el nuevo grupo, la suscrita [Cecilia Francis] recibió a cuatro bailarines: Leanta Corpus, Leonita Dawkins, Antonio Duffis y Eligio Corpus [pintor]. Músicos: Eusebio Martínez, José Tommy Williams, Sandy Steel, Edward Pomare, Lindbergh Bestán Greenard, Roberto Barker, a quienes hasta entonces era necesario pagar para presentaciones y ensayos del grupo. Estando encargada del grupo la suscrita como directora y Burdie May como coordinadora, fueron reclutadas dos parejas más: Laura Corpus, Estela Pomare [hijas de Miss Gal Gal], Roosevelt Campbell y Emerson Williams. Instalado el grupo, se iniciaron las prácticas formalmente. Fue constituido un solo grupo al ser incorporado el conjunto musical al grupo de danzas, y fue adoptado el nombre Bahía Sonora para indicar el nuevo grupo. Nombre que llevaba el conjunto musical que ahora lo respaldaría como parte del mismo, y también del barrio de origen [un sector de San Luis denominado, en inglés, Sound Bay]. Repertorio: el grupo

62 A pesar de esto, durante el trabajo de campo pude grabar *performances* audiovisuales de tres componentes originarios del grupo musical Bahía Sonora: Alfario Bryan, José “Tommy” Williams y Donivan “Bull” Corpus.



ejecutaba al iniciarse los siguientes bailes: *schottische*, *slow waltz*, *quadrille*, *mazúrka*, *polka*, y el señor Alciano Stevens interpretaba un baile denominado *jubber*?... era como un baile del Sur de Estados Unidos, *tap dancing*, como él vivió en Colón [Panamá] por un tiempo... También bailaba lo que se denominaba el *plat-pole*.<sup>63</sup>

La necesidad de constituir un grupo folklórico (típico) formalmente estructurado surgió en 1972, porque los entonces directores de la Casa de la Cultura de San Andrés querían que aquel año las islas fueran representadas en el Concurso Nacional de Danzas Folklóricas. Antes de esta fecha, a pesar de que naturalmente la música que más tarde habría sido definida como típica se tocara cotidianamente, no existían conjuntos con una identidad musical propia. Uno de los papeles de Cecilia Francis como directora fue, precisamente, darle una identidad al grupo organizando, investigando y formalizando las músicas y las coreografías de las danzas.

Este fue realmente el grupo que dio a conocer [la música]... Antes a la gente de aquí como que no le importaba. Ahí, eso otra vez... Estaba como desorganizado, nosotros los organizamos. Yo hice bastante investigación con la gente mayor: esto está bien, esto no está bien... cómo se hacía... entonces ensayábamos mucho. Bueno, y Eusebio [Martínez] sí era como una enciclopedia, se acordaba de todas las piezas antiguas.

Ya en esos años, las necesidades del mercado musical imponían cambios importantes en las formas, hasta entonces usuales, de ejecutar e interpretar esta tradición musical. El listado de primeras actuaciones de Bahía Sonora, conservado por Cecilia Francis, muestra claramente la vinculación que ya existía, en 1972, entre música típica, turismo y ocasiones oficiales/institucionales:

Cecilia Francis [leyendo]: [Primer concierto en el hotel] Bahía Marina: hoy es el Mar Azul, creó. Hotel El Dorado, Instituto Bolivariano para la fiesta de los valores cristianos, Hotel El Isleño, Hotel El Isleño otra vez... ya llamaban al grupo por cualquier evento especial. Teatro Fundadores en la ciudad de [incomprensible]. Viaje a Manizales para la Feria. Despedida del padre visitante... para la Semana Santa siempre se acostumbraba traer a la parroquia [Santa María Estrella del Mar] a un sacerdote de afuera, entonces... Invitación de la primera dama al Coliseo.

Dario Ranocchiari: Muchas [actuaciones]... restaurantes, hoteles...

63 Esta cita y las siguientes son tomadas de la entrevista con Cecilia Francis Hall, del 11 de mayo del 2011.

C. F.: Sí. Y un crucero. Padre visitante otra vez. Hotel El Dorado. Conferencia. Viaje por tablados y parques de Bogotá. Coctel de la intendencia. Coctel para el ministro de Educación. Todo estaba muy bien organizado para esta época, era como una novedad, ¿no?

D. R.: Y había mucho trabajo, ¿no?

C. F.: Sí. Había como una hermandad entre dos ciudades [San Andrés una de ellas] en California. Se hizo como un intercambio, en el Coliseo, y ellos hicieron sus danzas, pero algo parecido al nuestro: *square dance*, algo como... parecido al *quadrille*. Y cantaron también. [Sigue leyendo:] Excursión en el barco turístico *Afga[ni]stán*, en el Cove. [Con el] grupo de los Nomads, unos norteamericanos que venían periódicamente en su propio avión y todo...

Se impusieron también cambios importantes en las formas dancísticas y musicales a raíz de las exigencias mediáticas:

C. F. [sigue leyendo]: La nueva dirección se encargó de pulir estos bailes, sin alterar la coreografía, con el ánimo de acoplar a la perfección las parejas para el concurso nacional. La Casa de la Cultura contrató a una coreógrafa para ayudar al grupo. La nueva dirección hizo correcciones en el *quadrille* eliminando tan prolongada pausa entre las figuras. Por ejemplo, hay cinco figuras, pero la primera figura... y cada figura tenía su ritmo. Pero demoraban mucho para volver, entonces no parecía un solo baile. Entonces lo eliminé, porque uno, con la televisión había que...

D. R.: Claro, que adaptarse a los tiempos de...

C. F.: Claro. Este baile duraba ocho minutos y medio. Tuvimos que reducirlo a cinco. [sigue leyendo] También incorporó al repertorio el *calypso*, luego de la debida investigación, y más tarde una estampa folklórica que recuerda al nativo en faenas de la cosecha de cocos. [...] Hicimos también una cosa para el Canal 7, y bueno, la única salida fuera del país fue a San José de Costa Rica, fue en una convención turística, en el Teatro Nacional de Costa Rica y en el Canal 7. En esta presentación en el canal tocaron boleros y todo eso... entonces cantó Alfario [Bryan], a todos les gustó. [...] En esta presentación que hicimos en Costa Rica, hicimos una investigación también con todo el vestuario de la cumbia, llevábamos [también] una cumbia. Me tocó explicar que la música no era la auténtica: yo lo que hice fue... tocaba el acordeón: tocaba yo la melodía, y dejé solo a la percusión de vez en cuando. Pero cuando salimos de allí, la gente tuvo que pensar que éramos gente de Barranquilla [se ríe].

No tiene que sorprender que el grupo nacido para adaptar la música anglo-caribeña del archipiélago a las nuevas exigencias presentara también boleros y

cumbias a una audiencia internacional. Por un lado, el papel de representación que precisamente a partir de entonces tendrían también los grupos folklóricos del archipiélago en el ámbito público imponía que se mostrara lo típico: lo típico regional, en el caso de ocasiones musicales nacionales (como el citado concurso de danzas folklóricas), pero también lo típico nacional, en eventos internacionales.

Por otro lado —y es un punto fundamental—, la designación de las músicas locales anglocaribeñas como las únicas legítimamente típicas se ha ido construyendo paralelamente a la conciencia étnica raizal, a partir precisamente del éxito de los grupos musicales que han seguido las huellas de Bahía Sonora. No es casual que boleros y pasillos formen parte del repertorio de los músicos más ancianos y sean reconocidos por estos como géneros típicos, pero que hayan ido desapareciendo progresivamente del repertorio y de la clasificación de la música típica de los más jóvenes. Wilson (2004), por ejemplo, nota que “la música colombiana estaba al día en 1961” (144). Cecilia Francis cuenta:

C. F.: Teníamos aquí era bolero, eso sí, todos los boleros que tú quieras. Estaba... como estaba la Sonora Matancera, pues todo el día tú oías a la Sonora Matancera. Aquí vino una vez Bobby Capó, o uno de estos cantantes famosos, que estaba en Abacoa, tenía ahí su casino y vino, trajo ahí como dos de ellos. Entonces había muchos boleros, había... También había muchos contactos con Cuba, estaba el aparatito ese... tocadiscos, ¿no?

D. R.: Sí...

C. F.: Entonces se ponían los discos y la gente aprendía.

No se componían muchas canciones originales, pero se adaptaba de todo:

D. R.: El repertorio de canciones era casi todo... o sea, ustedes no escribían canciones nuevas, ¿no? Alfario escribió algo me parece, ¿no?

C. F.: Pues sí ellos... arreglaban. Pues, el tema musical era *Beautiful San Andrés* que yo hice cuando me di cuenta que debíamos tener un tema musical porque... yo hice eso como tema musical de... entonces traje a Leanta, la que tiene voz para cantar, y le enseñé eso un día en el piano, entonces ella cantó para que Eusebio y ellos [aprendieran]. Entonces cada presentación la terminábamos con *Beautiful San Andrés* y danzaban, pues con una pequeña coreografía para despedir el baile. Ellos tocaban... cualquier cosa que escuchaban por ahí cantaban y, como le digo yo, cantaban boleros, cantaban lo que sea, cantaban pasillo. Este... Laureano Pomare cantaba *calypsos* y cosas así. Como él vivió en Panamá... Panamá tenía mucho que ver porque había mucha gente de

acá viviendo allá y los *west-indians*, la gente de Trinidad y todas estas partes, trabajaban allá por el asunto del Canal. Entonces se conocieron y tenían las mismas costumbres y... entonces ellos venían y traían estas cosas acá y la gente pues... Sí, ellos cantaban cualquier cosa. Y ahora, los muchachos con su rap...

Centroamérica y Panamá, en particular, tuvieron un papel determinante también en la conformación del que será reconocido, desde Bahía Sonora en adelante, como el conjunto típico:

C. E.: Porque en esa época, por ejemplo el tináfono [*tub-bass*], le dimos este nombre cuando... cuando establecimos el grupo [Bahía Sonora]. Esto no existía todavía en San Andrés, esto lo trajo un señor [Garay] que vivía exactamente en esta casita rosada [indica una casa muy cerca de la suya] y que vivió mucho tiempo en Colón, Panamá. Entonces, él introdujo [el tináfono], esto fue por... creo en 1948. La quijada [*jaw-bone*] existía, pero no tanto. Usábamos era... la guitarra, las maracas; y en cuanto a percusión, usábamos [...] el *keg drum*, de la familia de los tambores [construidos con latas y contenedores de metal reciclados]. Pero eso desapareció porque no había entonces quién [los] reparara o quién supiera [...] Entonces, la quijada sí la tocábamos pero no tanto. Además no había un grupo así, como organizado. Los señores se reunían y tocaban, y yo creo que por eso, seguramente, el tináfono no existía todavía antes de nosotros. Llegó en [los] 1940 y muchos, con Mr. Garay. Era músico, tocaba la guitarra, cantaba estos boleros de los Panchos. Estaba Garay, Candelario Garay; estaba un señor, Benjamín Chow; Eusebio [Martínez]. Estos tres se reunían con otro señor aquí abajo. Es que la gente de antes era como muy musical, entonces no había como digo conjuntos organizados, simplemente se reunían a cantar. Se reunían en la casa de Garay. [El capitán] Rankin era el de la mandolina. Tocaban todos estos boleros... viejos, de estos tiempos. Tocaban... *Amorcito corazón*, lo de esos. Imitaban pues... a Los Panchos. Este señor, Benjamín Chow, él tocaba también... la flauta no era, sino... el clarinete. Esto lo aprendieron ellos ahí en el [Colegio] Bolivariano cuando estaba recién iniciado.

Estos recuerdos de Cecilia Francis explican por qué ni en las etnografías clásicas sobre el archipiélago (véase apartado “Las islas de ayer: ciclos de poblamiento y etnografías clásicas”) ni en las escasas ocasiones en las que se habla de la música local se mencionan los instrumentos que hoy se consideran los más típicos de la tradición raizal. En su etnografía, Price Jr. (1954) busca precisamente los elementos culturales más relacionados con la herencia africana de las islas: la utilización del *tub-bass* o de la *jaw-bone* habría llamado de inmediato

su atención, pues los dos tienen homólogos en África Occidental y se utilizan en Sudamérica, Centroamérica y el Caribe, sobre todo en tradiciones musicales marcadas por elementos africanos (el candombe uruguayo, el son jarocho veracruzano, la música afroperuana, entre otras). Pero de la música local destaca apenas que se trata de “una variación de los temas encontrados principalmente en Jamaica, Trinidad y Panamá y [que] se compone tanto de elementos euro-americanos como afrocaribes, caracterizados por el uso de canciones norteamericanas acompañadas por un acompañamiento y ritmos latinoamericanos” (48). Con respecto a la conformación del conjunto musical, escribe que está compuesto por dos guitarras, una mandolina (*mandola*), maracas y a veces un violín. Refiere también haber tenido noticia de la presencia de tambores de tipo afrocubano que, sin embargo, habrían desaparecido algunos años antes de su visita. Como géneros musicales, destaca el *country* y el *hillbilly* estadounidenses, y “ocasionales *calypsos* de Colón y Trinidad” como los más populares, junto con la música del Caribe hispano que había empezado a hacerse popular gracias a la difusión de discos y tocadiscos. Respecto del baile nota que ha permanecido muy africano, “tal como ocurre con los demás [bailes] negros en el Nuevo Mundo. Sus variaciones individuales tienen mucho que ver con las del área de Cartagena, con bailes como la rumba, valse, polka y porro (*mento*)” (48). En cuanto a Providencia, Wilson (2004) nos proporciona aún menos información que Price Jr. sobre la música, pero al nombrar el conjunto típico lo describe como conformado por “muchachos adolescentes tocando guitarra, acordeón y maracas” (144): ni *tub-bass* ni *jawbone* aquí tampoco.

El hecho de que estos dos instrumentos hayan sido introducidos por Bahía Sonora como componentes fundamentales del grupo típico es una evidencia clarísima del papel fundamental que ha desempeñado esta formación para la música sanandresana y su cambio. Hoy en día, ningún grupo de música típica se considera tal si no contempla la utilización del *tub-bass* y de la *jaw-bone*. Pasa lo mismo con el vestuario utilizado por los bailarines de este grupo, que sigue sirviendo de modelo para los trajes de los conjuntos coreográficos folklóricos actuales. Dichos trajes imitaban las vestes de la época victoriana: *fracs* para los varones y cuellos altos, puntillas, faldas muy abultadas, corsés, tocados y sombreros, zapatos con tacones, paraguas (también con puntillas) para las mujeres. Parecen ser la imagen (más colorida) de las ricas señoras dueñas de las plantaciones jamaicanas, pero algo no encaja: es el delantal, también decorado con puntillas, pero un delantal, al fin y al cabo. Explica Cecilia Francis:

Necesitábamos un vestido típico, para las presentaciones. Era el vestido de las épocas más antiguas, muchos los teníamos bien guardados, debajo de la cama,

de las madres, abuelas. Así pensamos hacerlo así, pero después le pusimos también un delantal. El delantal, por que se recuerde que nuestras mujeres eran las criadas, en las casas de las señoras, blancas, ricas [ríe], o quizás no tanto ricas, pero...

Efectivamente, por muy europeo que sea el estilo musical y su forma de interpretarlo, no hay que olvidar que el contexto de interacción que permitió la difusión de las músicas de salón en toda América fue el de las plantaciones esclavistas, en las que, ya fuera por imitación de sus amos o porque eran llamados a tocar para ellos, los esclavos aprendieron e interiorizaron esta tradición musical.

Se debe a Bahía Sonora, entonces, la formalización de las pautas coreográficas de los bailes de salón, la introducción del *tub-bass* y de la *jaw-bone* como instrumentos característicos del conjunto musical, y también la elaboración formal del traje considerado típico del archipiélago<sup>64</sup>. La producción en tan poco tiempo de cambios tan importantes en la manera de gozar y concebir la música típica —de hecho, que haya nacido la idea de la existencia de una música típica— tiene indudablemente que ver con la ya destacada necesidad de responder a los requerimientos del mercado turístico y musical, que exigía características performáticas muy diferentes de las que tenían los conjuntos musicales de la sociedad isleña de finales del siglo XIX y comienzo del XX.

En aquella época, las funciones sociales de la música profana —de comentario social, pero sobre todo de animación de las fiestas de baile— no precisaban la existencia de grupos musicales formales, sino de agrupaciones espontáneas. En términos de reputación y respetabilidad, Wilson (2004) destaca cómo la primera estaba relacionada con el número y el valor de habilidades masculinas, entre las cuales las más importantes eran las sexuales, “cercanamente aliadas a las habilidades verbales o expresivas” (180), y el talento musical tenía un lugar destacado. En los años 1950 como hoy, el de músico es básicamente un oficio de hombres. “A todos los hombres les gusta cantar y la mayoría de ellos, en Providencia, toca la guitarra”, pero solo “unos pocos pueden cantar o tocar realmente bien hasta el punto de que pueden disfrutar de una mayor reputación” (180). Los buenos músicos, entonces, solían tener una reputación alta, a veces a pesar de otros defectos que normalmente la disminuirían, por ejemplo, la adicción

64 También se debe a Cecilia Francis la adopción, por parte de los músicos típicos, de la camisa floreada, al estilo hawaiano, que sigue siendo utilizada. Su origen, según me relató Miss Chiqui, no tiene que ver con el grupo musical Bahía Sonora, sino con el de reggae Los Rebels: “Claro, dije yo, tenemos que utilizar las camisas que usa la gente tropical, camisas de estas, de flores y cosas [...] entonces introduje esto para ellos. Y hasta ahora [los músicos] están utilizando camisas de colores, para dar vida a la cosa. Entonces Zacarías [Williams, exintendente] nos costeó las camisas para los [siete], y ellos le pusieron nombre: ‘¿Qué camisa van a utilizar?’. ‘Pues, ¡las zacarías!’” (entrevista con Cecilia Francis, 11 de mayo del 2011).

al alcohol, la excesiva frescura con las mujeres o las deudas. La reputación, un sistema de valores basado en el individuo e independiente de la posición social, “permitió [a estos músicos talentosos] asociarse libre e íntimamente con otra gente, y con bastante independencia de su posición de clase” (182).

A pesar del valor reconocido, en términos de reputación, a los buenos músicos, esta actividad estaba relacionada —y en parte todavía lo está— con toda una serie de prácticas y actividades sociales asociadas con la inmoralidad y la poca respetabilidad. Puede parecer una contradicción, pero no lo es si se considera desde el punto de vista de la dialéctica destacada por Wilson entre dos sistemas de valores contrarios y complementarios como los de la respetabilidad y de la reputación. Tanto Price Jr. como Wilson destacan que, para los miembros de las familias respetables, las actividades musicales profanas se consideraban inoportunas y que “solo en ocasiones especiales bailan las muchachas solteras de la clase alta” (Price 1954, 48). Las músicas profanas, banda sonora de las fiestas en las que los solteros iban esencialmente para buscar pareja, eran actividades aceptadas, pero en las que la frontera entre lo respetable y lo no respetable era muy sutil: a pesar de las evidentes diferencias en términos de aceptación social, era similar a lo que ocurre en la actualidad en las discotecas concurridas por los jóvenes reggaetoneros. Música y alcohol, ayer como hoy, estaban muy relacionados, así como el juego de azar; después de las carreras de caballos, “al atardecer, empiezan el baile y las bebidas. Y mientras el primero se acaba a la medianoche, la última sigue hasta que se acaba el ron” (Wilson 2004, 53).

#### AMBIVALENCIA CULTURAL DE LA MÚSICA TÍPICA

Con Bahía Sonora y los grupos típicos sucesivos, el panorama arriba descrito ha experimentado cambios significativos. Como dijo el padre Archbold en la noche de folklore relatada al comienzo de este capítulo, “es la demostración de que se puede bailar como cristianos, siendo cristianos”; él se refería, naturalmente, al contraste entre aquel baile y los protagonizados por los jóvenes en las discotecas de música urbana actuales, pero lo mismo vale —con un salto atrás en el tiempo de cuarenta años— para el cambio aportado por Bahía Sonora en la concepción de la música profana.

En los años 1970, el incremento de la población continental que arribó como consecuencia de las políticas de colombianización, el régimen de puerto libre con el consecuente incremento del turismo, la llegada de los medios masivos y la necesidad de promover el archipiélago como región colombiana atractiva y peculiar hicieron que el juicio negativo frente a estas prácticas musicales se hiciera más tenue y que, por el contrario, cobraran más valor otros papeles



sociales. Por un lado, trabajar como músico en los hoteles empezó a ser una fuente de ingresos mejor que muchas otras; por otro, las instituciones empezaron a utilizar la música como elemento del folclore local para representar al archipiélago ante el resto del país y para identificarlo en relación con otros destinos turísticos nacionales. Al mismo tiempo, los movimientos de oposición a la colombianización de las islas empezaron a rescatar este mismo folclore como un marcador esencial de la diferencia cultural de los raizales y como una herencia tradicional para defenderla de las presiones colombianizadoras y globalizantes.

En este proceso de resignificación cultural de la música típica, abundan las contradicciones y las ambigüedades. Por ejemplo, hay muchos puntos de contacto entre la (re)presentación en San Andrés por parte de los conjuntos típicos de la música anterior al puerto libre (*quadrille*, *polka*, *mazúrka*, *vals*, etc.) y la escena del *quadrille* en la isla de Carriacou, como ha sido descrita por Rebecca S. Miller (2005). En esta pequeña isla de las Antillas de Barlovento, a diferencia de lo que ha pasado en San Andrés y Providencia, ha persistido en el tiempo una fuerte tradición musical afrocaribeña (por ejemplo, de música *big drum*) y una marcada conciencia como afrodescendientes. También ha existido una larga y rica tradición de *quadrille*, que está experimentando una fuerte crisis en las últimas décadas. Según Miller, la decadencia actual deriva principalmente del origen europeo de este género, cuyas rígidas formas musicales y simbología performativa en general denuncian una relación evidente con el pasado colonial y su elitismo racial y cultural. La relación traumática con la esclavitud es muy sentida por los carriacouanos, quienes poseen una fuerte conciencia étnica y reivindican activamente su afrodescendencia. Pero, en contraste, el *quadrille* sigue teniendo una gran visibilidad en los eventos turísticos y de representación institucional, locales y no locales, como también en los raros eventos comunitarios locales, rituales y no rituales (Miller 2005, 403).

La autora propone interpretar las reacciones discordantes y ambiguas frente al *quadrille* que, como en San Andrés, se producen en Carriacou, reelaborando la noción de ambivalencia socializada (*socialized ambivalence* [Herskovits 2007, 295]) como ambivalencia cultural (*cultural ambivalence*):

[Hay ambivalencia cultural] cuando una sociedad o los individuos que de ella forman parte se encuentran en conflicto con alguna expresión de identidad cultural. Como la ambivalencia cultural significa una ruptura con la comprensión histórica de la comunidad y de sí mismos, su presencia en una comunidad pequeña [...] indica la pérdida de una tradición local y conlleva serias consecuencias, bajo los fuertes efectos homogeneizadores de las formas culturales globales. [...] La ambivalencia cultural emerge típicamente en



momentos de trastorno social y se manifiesta a través de representaciones conflictivas y diversas percepciones de la identidad. (Miller 2005, 404-405)

La fuerte conciencia étnica de los carriacouanos los lleva a evaluar el *quadrille* de modo ambiguo, como herencia cultural pero también como imposición colonial:

Es en contraste con este conocimiento de su identidad ancestral que los *kayaks* [carriacouanos] evalúan el significado y el valor del *quadrille* en sus vidas actuales. Este significado comprende la asociación continua del *quadrille* con sus orígenes europeos, una concomitante memoria colectiva del colonialismo y de la esclavitud, y la contradicción histórica del elitismo percibido del *quadrille* en una sociedad por otros aspectos igualitaria. (Miller 2005, 433)

En San Andrés no es tanto la herencia africana la que entra en contraste, en términos de ambivalencia cultural, con la europea clasista de la sociedad colonial, sino el igualitarismo puritano que —como hemos visto detenidamente en el capítulo 4— en muchos aspectos sustituye a la africanidad como raíz fundamental de la identidad étnica actual. La sociedad sin clases constantemente reivindicada en Carriacou contrasta con el elitismo manifiesto, por ejemplo, en los trajes tradicionales de la música típica. En San Andrés, esta contradicción es aún más evidente, pues no solo se evoca el igualitarismo social de los sanandresanos, sino también su falta de discriminación racial. La música y los bailes típicos, al mismo tiempo que afirman una identidad étnica fuerte y definida, basada en una sociedad ideal, alegre, próspera e igualitaria, llevan en sí también los rastros de su opuesto: los contrastes de la sociedad colonial, la contraposición racial y social, el fantasma de la esclavitud y de la opresión. Lo muestran muy bien las palabras de Cecilia Francis respecto de la presencia del delantal en el traje isleño (citadas en el apartado anterior), así como el uso de camisas hawaianas por parte de los grupos típicos actuales. Ambos son elementos, entre otros, que manifiestan performativamente la ambivalencia cultural en la que sigue moviéndose el ámbito de la música típica isleña: entre la reconstrucción arqueológica de una era pasada y la revisión actual de ella; entre prosecución de una tradición secular y la adaptación a los estándares turísticos actuales de la región caribe; entre representación hegemónica oficial de una identidad cultural y la reivindicación subalterna de una etnicidad que se propone subvertir el orden social y político actual del archipiélago.

Todas estas contradicciones —y nótese que entiendo esta palabra en sentido positivo y no negativo, pues es en los intersticios de las contradicciones donde

se produce la posibilidad del cambio cultural— están presentes en el grupo que ha recogido la herencia de Bahía Sonora llevándola hasta nuestros días y que se ha convertido en el ícono musical de San Andrés.

Los siguientes apartados están dedicados al análisis de su *musicking*, su hacer música en el sentido más amplio posible: como colectivo musical, acción performativa, ejecución musical (performática) y significado literario.

### CREOLE: UN PUENTE “ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO”

El Creole Group fue fundado por Orston Christopher en 1986. Christopher, uno de los músicos isleños más destacados de su generación, tocaba la guitarra, cantaba y arreglaba la mayoría de las canciones del repertorio del grupo, que se movía entre los géneros tradicionales de la música típica, incluyendo naturalmente el *calypso*, el *country* y los ritmos latinos más arraigados (pasillo, ranchera y rumba).

El grupo que, como Bahía Sonora, quería también aprovechar las nuevas posibilidades económicas proporcionadas por el turismo, ha experimentado diversos cambios en la composición de sus miembros, en el estilo musical y en la identidad del grupo. En estos cambios reside una de las claves de su éxito: la capacidad de adaptarse a las distintas exigencias dictadas por el mercado musical local y por las diferentes vocaciones de sus miembros.

En 2001, después del fallecimiento de su fundador, Creole editó su primer álbum, *Foss na' Fighting (Ni escándalos ni peleas)* (Creole Group 2001). Es un disco grabado, producido y editado en San Andrés por el sello Red Rock de Walt Hayes y Luis O'Neill (este último, exmiembro del grupo de *reggae* Los Rebels) y contiene diez temas compuestos o arreglados por Christopher. En buena parte, se trata de canciones muy conocidas en la isla, como *Rumba del mar*. El pasillo instrumental que cierra el álbum, *Arizona*, es un buen ejemplo para entender el sonido peculiar que asume este género musical sudamericano en el archipiélago.

Con respecto a la composición del conjunto musical, en esta época Creole estaba compuesto por Marlon Acosta Pomare (mandolina y dirección del grupo después del fallecimiento de Christopher), Orlyn Greenard (guitarra), Leodan Greenard Archbold (*jaw-bone*), Elkin Myles Drake (voz y guitarra), Alex Martínez Pomare (*tub-bass*) y Fandor Barker Greenard (maracas). La mayoría de ellos pertenecen a familias con una larga tradición musical; Bestán Greenard, por ejemplo, quien es padre de Leodan y tío de Fandor y Orlyn, ha sido uno de los referentes principales de Bahía Sonora. También el padre de Orlyn, “Pozo” Greenard, es cantor y afirma saber de memoria las letras y las melodías de más

de cien canciones “de los viejos tiempos”<sup>65</sup>. Como los Greenard, también los Martínez<sup>66</sup> cuentan entre sus miembros con varios músicos célebres, entre los que destaca Eusebio, de Bahía Sonora. En pocas palabras, el Creole Group tiene muchos hilos genealógicos que lo atan a la gran tradición musical sanandresana, que siempre tuvo en el sector de San Luis —el puerto principal de la isla hasta comienzos del siglo xx— uno de sus centros principales.

*Foss na' Fighting* es un álbum importante, sobre todo por su valor documental y su producción totalmente local<sup>67</sup>, pero no marca un cambio sustancial en las modalidades de entender y utilizar la edición musical respecto de otros precedentes locales. En este primer álbum de Creole se nota la influencia del CD editado por Egberto Bermúdez del Coral Group de Providencia, sobre todo en la voluntad de presentar una recopilación de alguna forma equivalente del folklore musical sanandresano (Coral Group 1996), voluntad que lo acerca también al vinilo *Música folklórica y popular de las islas de San Andrés y Providencia* (Bahía Sonora y South West Bay 1980). Aunque el antecedente más similar parece ser *Al son del mar* (Bahía Sonora 1981); como este, es un álbum que presenta una amplia muestra del repertorio de un grupo que se quiere proponer como referente de la música típica del archipiélago en el mercado musical colombiano.

El segundo álbum de Creole, por el contrario, sí determina un cambio sustancial en las modalidades de la edición musical de la música típica. *Hold On* (Creole Group 2004) es un disco que consigue conciliar las finalidades de venta directa a los turistas después de las actuaciones en los hoteles con una producción curada y editada por una discográfica asociada con la *mayor* Warner Music. Fue producido por Rafael Ramos Caraballo, presidente de la Corporación Cultural Cabildo y director del Mercado Cultural del Caribe, que cada año, desde el 2008, convoca en Cartagena de Indias a las entidades, empresas y artistas relacionados con la promoción cultural caribeña. Para entender las razones que han determinado un cambio sustancial en tan solo tres años, hay que mirar no solo al productor, sino también a los miembros del grupo. Félix Mitchell, el nuevo nombre que aparece en los créditos del disco, está marcando la diferencia para Creole, al que se integró entre el 2002 y el 2003. Pertenece a la misma generación que la mayoría de los otros integrantes del grupo y tuvo la más clásica formación musical sanandresana:

65 Entrevista con Pozo Greenard, 30 de marzo del 2011.

66 Se trata de un apellido solo aparentemente paña, pues hay Martínez en San Andrés desde el siglo xix.

67 Por ejemplo, comparado con *Al son del mar* de Bahía Sonora, vinilo publicado en 1981 por la cbs Colombia.

Yo empecé en la iglesia cantando en el coro. [...] Y desde los ocho años yo me escapaba y me iba a correr con mi tío, ahí en Duppy Gully. [...] Y a los doce años me caí, me caí y no le dije nada. Vine a la casa, me curé yo solo, y ellos supieron poco después; entonces me quitaron la moto y mi mamá me mandó a estudiar a la escuela de bellas artes, que en este tiempo era la Casa de la Cultura. [...] Bandola empecé, bandola y guitarra. Empecé y... como te dije, yo no quería estudiar música, pero [...] no tenía otra opción. Y ahí fui, y fui estudiando, y estudié [música típica] con el maestro Ben Green [...], como por... cinco o seis años con él, y aprendí.<sup>68</sup>

Pero su verdadera pasión no era la música típica sino el *reggae* y por eso empezó a tocar en el grupo Black Stars y no en uno de los varios grupos típicos activos en su juventud:

Nosotros [los Black Stars] abrimos cinco Green Moon Festival seguidos [1989-1993], tocamos con gente pesada, fuimos con The Maytals, bueno, yo toqué con Felix MacGregor, Lucky Dube, Culture, [...], Diblo Dibala, sí, con toda esa gente, también con el rey del *calypso* que es [The Mighty] Sparrow, tocamos con él... intercambiamos con Pato Banton, no me acuerdo bien pero muchos, los Tigres del Norte, los mexicanos, compartimos con ellos... Vilma Palma... Muchos.

Para Félix, que entre los años 1970 y 1980 era un adolescente, el *reggae* siempre ha significado más que un simple género musical. Él entiende el *reggae* como parte integral de la cultura raizal, a diferencia de los isleños de la generación inmediatamente precedente a la suya que no veían con buenos ojos esta música:

El *reggae*... el *reggae* se volvió parte de nuestra tradición, ¿por qué? Porque cuando empezó en Jamaica, con la cercanía que tenemos, había barcos y nosotros empezamos a escuchar *reggae*. Al mismo tiempo que empezó allá, nosotros empezamos a escucharlo acá. Y de tanto tiempo entonces, se volvió parte de nuestra tradición. [...] Nosotros empezamos a oír Lee Scratch Perry [pionero del *reggae* en Jamaica] y toda esta gente antes... Cuando yo era pelao, eso era lo que pegaba, entonces llegó Bob [Marley] y empezamos a escuchar un *reggae* diferente. Sí, se volvió parte [de la tradición].

Considerar el *reggae* como una música local también sanandresana lleva a Félix a entender en general, de una forma mucho más inclusiva que lo común, todo el abanico de géneros de la música típica, incluso mirando hacia el pasado...

68 Esta cita y las siguientes son tomadas de la entrevista con Félix Mitchell Gordon del 5 de noviembre del 2010.

La música ranchera, la música ranchera llegó antes del *reggae*, la música *country*... todo esto es parte de la tradición, ahora lo que pasa es que los viejos se están muriendo y entonces la música *country* se muere con ellos. Mi padre tiene muchos, muchos *records*... [...] Tiene muchos acetatos de música religiosa y música *country*. Y todo esto. [...] Entonces, toda esa música se volvió parte de nuestra tradición, entonces, cuando nosotros tocamos una ranchera o un *country*, no es que estamos tocando música de otra parte sino también de nosotros. Porque hay mucha gente que ha escrito rancheras y música *country* y que son de acá, como parte de nuestra tradición ahora, así, imagínate. Una canción que está en tu tradición desde hace más de cincuenta años, ¿cómo no va a hacer parte?

Como imaginando el futuro:

Tú te vas a dar cuenta en poquito tiempo cómo los niños que están cantando ahora [música típica, y alude a Red Crab], ellos utilizan la música típica y cantan las canciones de sus ídolos de ahora, o sea, cantan *reggaetón* y *dancehall*. Entonces, ya esto se va a volver... parte de la tradición de aquí.

Quizás sea esta propensión de Félix Mitchell a romper los esquemas relativamente rígidos de la música típica el ingrediente que le faltaba al Creole Group para producir un disco como *Hold On* que, sin salirse de este ámbito musical, ha sabido reinterpretarlo y hacer que se acercase otra vez a la vida actual de los raizales.

Una cotidianidad muy diferente de la de antaño: los estragos de la colombianización, la sobrepoblación, el impacto del turismo en la economía y en la música local y la profunda mutación antropológica<sup>69</sup> de la sociedad sanandresana están presentes, explícita o implícitamente, en este álbum que es, muy probablemente, el producto editorial más importante que la música típica sanandresana haya presentado hasta hoy. Contiene trece canciones, dos de las cuales son de Orston Christopher, cuatro de autor desconocido (dos locales y dos de tradición hispanoamericana), una de Cecilia Francis (*Beautiful San Andrés*), una de Richard Bent (*María Antonia*) y cinco de Félix Mitchell.

El de este último es un aporte cuantitativamente importante, sobre todo si se considera su reciente integración al grupo y la general escasez de composiciones originales recientes en el ámbito de la música típica. Pero su verdadero peso es cualitativo, pues reside en la novedad de algunas de estas canciones

69 Cito aquí una expresión de Pier Paolo Pasolini que, en sus *Lettere luterane* (2009), describía con asombro los cambios, no solo sociales, vividos por los italianos a partir de la segunda posguerra.

respecto de los patrones tradicionales. Aludo sobre todo a tres de ellas —tres *protest songs* cuyas letras analizaré con más detalle en el siguiente apartado—, pero también al *soca* titulado *Rub a Dub*<sup>70</sup> y al *reggae*/balada romántica *Latina*, pues todas ellas, a pesar de ser música típica en el sonido y en la percepción general, conservan una relación muy fuerte con el *reggae roots*. El *reggae*, que ya con Los Rebels había entrado en el imaginario sanandresano y colombiano como una música de algún modo local, aunque no precisamente típica (véase el apartado “La música típica”), en *Hold On* se integra perfectamente a los géneros más tradicionales. Hablo de integrar porque, más que incluir temas propiamente de *reggae roots* —como acontece a veces en los conciertos de Creole—, este se encuentra en la raíz de muchas canciones, sin hacerse visible siempre de forma explícita. Así lo explica Félix:

Yo he sido *reggaeman* toda mi vida, pero desde que empecé a tocar la música tradicional me ha tocado olvidarme del *reggae* un poco. No del todo porque cuando escribo canciones yo escribo más que todo *reggae*, pero tocado como... por ejemplo, *Hold On* es un *reggae*, tocado como música típica. Y todo lo que voy a escribir va a ser *reggae* porque es lo que más conozco.

La vocación de *rastaman* de Félix lo lleva a insertar en la música típica una atención en el mensaje de los textos, que no es usual en la música de la isla y tampoco en el *calypso*.

F. M.: Ahora, bueno... Creole ha sido, es el puente entre lo viejo y lo nuevo. Yo me atrevo a decirlo porque sé que es así.

D. R.: Sí, y me lo dicen todos.

F. M.: Y lo digo por qué, porque anteriormente los viejos, ¿qué hacían? Grababan una que otra canción que... eran como cantadores, ¿me entiendes? Cantaban algo y lo repetían, era como una canción de ritmo y de algunas letras, pero era repetitiva, ¿no? Entonces, qué pasa [...] en Creole empezamos a escribir canciones y las empezamos a grabar. Las de nosotros, o lo contemporáneo, lo que la gente pensaba, desde nosotros hasta ahora. Claro que grabamos uno que otro *cover* [versión] de los viejos para mostrar ese respeto, y de dónde viene nuestra raíz, la tradición de ellos también, entonces siempre nosotros los miramos con respeto, inclusive en nuestras grabaciones, grabando algo. Pero nosotros ya grabamos lo de nosotros.

70 El *rub-a-dub* es una de las variaciones del *dancehall*, pero sobre todo se entiende con esta expresión a una forma de bailar en la que los miembros de una pareja frotan (*to rub*) sus caderas de una forma explícitamente sexual.

Así, mientras musicalmente con Creole el abanico de géneros aceptados como típicos se amplía considerablemente, incluyendo fusiones entre *soca*, balada, *reggae*, *souk* y *mento*, desde el punto de vista de las temáticas tratadas en las letras aparecen explícitamente los problemas sociales y políticos de San Andrés.

Es una de las primeras veces en la historia musical de San Andrés que un grupo musical puede vivir de la música. Porque todos vivimos de la música, no hacemos nada más. Entonces quiere decir que Creole ha llevado el grupo a un nivel que se puede vivir, pero con canciones hablando de la realidad. Claro que estas canciones nos han traído problemas en ciertas partes, pero mataron a Bob Marley y a Peter Tosh por... [sonríe] por estas cosas. O por menos, en Bogotá matan por un peso [...]. Ser artista de la conciencia, no vivir en el lodo y aparentar de estar viviendo en un edificio de cinco estrellas, todo el gozo, ¿me entiendes? Entonces yo podría estar cantando, cantando de algo que... yo vivo en una isla tan bella, mar de siete colores, verdes que tal vez no se ven en ningún lugar en el resto del mundo... Y no hablar de que nos están invadiendo los colombianos, nos están mandando más y más cosas, sicarios, cocaína, todas estas cosas, ¿cómo podríamos no hablar y cantar de eso? Entonces nos hemos dado cuenta de que ser artistas de la conciencia siempre toca la conciencia. Y si yo quiero un cambio en mi isla, hay que pregonar.

Pregonar, para Félix, significa componer canciones:

A veces muchas canciones que escribo, por ejemplo ahora en este nuevo [álbum, el todavía inédito *Inside*], hay una que creemos que tal vez la prohíban o que nos van a dar problemas [*Little Jenny*]. Porque, en un retén, un soldado mató a una niña de trece años, le disparó por la espalda, entonces cantamos de esto [...] Entonces, cuando uno dice [cosas como estas] corre el peligro de que lo maten también. Pero yo he recibido muchas amenazas, cuando nosotros [los raizales] estábamos en nuestra lucha por la independencia, yo soy el que escribe los eslóganes, yo soy el que iba en la camioneta diciéndole a la gente que... Había un general que se llama Serrano, que fue nombrado el mejor policía, fue el que capturó a Pablo Escobar. Entonces él nos llamó y nos dijo que éramos traidores y... yo hice una canción, esa canción sí que me dio problemas. Una canción pues para cantar, pero como eslogan. Donde iba los policías me querían raquetear. Pero yo no soy uno fácil de amedrentar, no tengo miedo fácilmente. Yo voy a seguir cantando, y todo eso es parte de lo que uno siente, que uno piensa. Ya no escribo música balada porque ya yo... [...] Ahora la gente necesita saber qué es lo que les está pasando.



Hay una fuerte continuidad entre su elección de seguir el camino de una renovada música típica y la lucha política en los movimientos raizales:

D. R.: ¿Y tú estás en AMEN?

F. M.: Sí, yo era el encargado de los jóvenes. En el año 1997, encargado de la parte de jóvenes. Era muy activo ahí. Después... éramos fuertes pero el sistema utilizó cosas para dividir y eso. En la división está la caída. Entonces, muchas personas... pero aun así yo sigo con mis canciones. Siempre cuando van a hacer una protesta o un concierto de protesta a mí me invitan.

Escribir canciones significa para Félix rastrear las memorias perdidas de la historia de los raizales y difundirlas, haciéndolas entendibles para los demás. Esta anécdota, recurrente en sus narraciones como también en las de otros militantes raizales, es un buen ejemplo:

F. M.: Yo estaba tratando de cantar sobre un señor que se llamaba *mister Mullian* [¿?], un señor de esos bravos de la antigüedad. Dice la historia que el gobernador que estaba iba al Cove a pasar una revista [...] y un árbol se cayó en la mitad de la carretera donde él tenía que pasar [con] su caballo. Y mandó un mensaje a decirle al señor Mullian y decía que el lunes iba a pasar, y quería que cortara ese árbol y que tuviera el camino libre para que pudiera pasar. Entonces el lunes, cuando [el gobernador] pasó, ahí encontró el árbol, encontró [un] hacha, encontró una pila de agua. Y el señor [Mullian] salió con su rifle y obligó a bajar al gobernador y a cortar el palo, y a limpiarlo y a sacarlo de la carretera. Esta es una historia verdadera, bueno, puedes hablar con el señor Tiety [Duffies] que te va a decir de eso también... De estas historias, él te puede decir [...] Pero la gente aquí no conoce estas historias. [...] Mucha gente no sabe eso... nos han enseñado sobre Cristóbal Colón, sobre Bolívar, y no nos han enseñado nada... ¿ves en los colegios? Nada sobre la historia de San Andrés. Entonces, si esto no es un plan para que la gente no quiera su historia, dime: ¿qué es?

D. R.: Plan o no plan, el resultado es lo mismo...

F. M.: El resultado es lo mismo. Entonces... pero si tú estudias el colonialismo, eso es lo que han hecho todos los colonialistas desde los tiempos pasados hasta ahora que Colombia se hizo con nosotros también. Porque lo está haciendo.

La valorización de la cultura raizal, incluyendo también la música, es un punto clave de su discurso:



Yo represento a mi isla con todo el orgullo, porque yo me siento orgulloso de ser raizal, de ser diferente, pero respetando la diferencia de los demás también. Porque ahorita que estuvimos en África, vimos que, aunque nosotros venimos de allá, vimos que era un poco diferente, adoptamos unas costumbres de ahí que aquí son diferentes..., pero bien, respetando los unos a los otros. Nosotros tocamos nuestras canciones, ellos, las de ellos, hicimos una fusión entre ellos y nosotros y salió bien. Bien, realzando la cultura del uno y el otro: eso es lo que Colombia debería hacer aquí, en vez de tapar nuestra cultura, sino mostrarla a la gente que viene. Tendría una isla más bonita, más..., mejor preparada, y la gente que vendría aquí no sería un turista como el que está viniendo, de todo-pago.

Es a raíz de la necesidad de valorizar lo raizal como capital cultural de las islas que Félix, a pesar de su apertura hacia las nuevas formas musicales como “parte de la tradición”, considera problemática la aceptación, por parte también de los raizales, de que en los premios artísticos más glamurosos del archipiélago (los Premios Nuestra Identidad) la música típica resulte muy arrinconada:

Si tú te das cuenta, [los Premios] Nuestra Identidad, ¿qué es lo que nos identifica? ¿El reggaetón? ¿El *dancehall*? Y tú te fijas en estos premios, casi no hay nada sobre nuestra cultura, ¿sabes...?, no hay músicos [típicos], las canciones culturales típicas casi no son tenidas en cuenta... y mira, en las votaciones, los que más votan son niños, los jóvenes a los que les gusta el reggaetón. No es como en los premios Grammy [Awards] que tienen doscientos manes especializados en música [...] pero aquí como están haciendo las votaciones no me gusta, porque aquí los reggaetoneros tienen más... más gente o más fans que alguien de la música típica. Nuestra música típica nunca va a subir en eso, en los Premios Nuestra Identidad, nunca. Ahora, si tú tuvieras que impulsar algo, debería ser algo que nos identifica, de música típica. Ahora, en el Concurso de Bill & Mary, es un concurso de música típica, y como lo cambiaron la gente se enojó, porque ahora no puedes cantar lo que sea, sino *calypso*.

Alude al Concurso Bill & Mary, que ha sido transformado recientemente de competición general de canciones a un festival de *calypsos* inéditos. Una transformación que ha suscitado fuertes polémicas, tanto entre la población (también raizal) como por parte del Gobierno, que en el 2011 retiró su apoyo económico a la iniciativa. Félix participó en el 2011 con un *calypso* sobre la falta de fomento institucional a la cultura raizal, titulado *Culture Little Worm* (*Gusanillo de la cultura*). A pesar de que el galardón fue adjudicado a otro tema (véase apartado “Decirlo claramente’: las letras reivindicativas”), esta canción

testimonia su esfuerzo para que la música típica se mantenga vigente sin cristalizarse en una mera representación folklórica del pasado.

Es muy interesante también la estrecha vinculación ideal que se crea entre la música típica más reivindicativa y la música religiosa que, como hemos visto en el capítulo 4, fundamenta indirectamente la etnicidad raizal:

D. R.: Yo, desde que llegué, casi todas las personas con las que he hablado me dicen “Ah, tienes que hablar con los de Creole, tienes que conseguir a Félix”. Hasta cuando... ¿tú conoces a Julia Martínez [cantante de música religiosa]?

F. M.: ¡Tiene una voz increíble...!

D. R.: Increíble. Y estuvimos hablando un día de música religiosa y todo eso, y no sé cómo terminamos hablando de las canciones de ustedes. Y yo la paré y le dije “Pero Julia, estabas hablando de *gospel* y has terminado con *Hold On*, ¿cómo pasó eso?”. Y ella me dijo: “Bueno, porque como la música religiosa es tan de nosotros y nos identifica a nosotros, las canciones de Creole lo hacen de otro modo, pero hacen lo mismo”.

F. M.: Sí, es la misma... las voces, el *gospel*, es casi lo mismo. El *gospel* es como el llanto, pues un llanto de una gente que sufre a su Dios, a nuestro Dios, entonces el *Hold On* viene como un llanto pero ya... es a Dios pero ya llamando la atención al Gobierno, al sistema. Y pues... básicamente la gran mayoría de nosotros los que cantamos música, por ejemplo por fuera de la iglesia, hemos empezado en el coro. Tenemos entrenamiento vocal, entrenamiento musical, porque en la iglesia están los mejores cantantes, están en la iglesia, porque no hay nadie que cante como los que hay en la iglesia. Y el entrenamiento que reciben... no lo tienen por ejemplo los reggaetoneros que comienzan a cantar, o hablar [ríe] o declamar...

Al fin y al cabo, todo vuelve a remitir a la identidad cristiana:

Fuimos desafortunados a ser colombianos o de aceptar de ser de ellos. ¿Desafortunados por qué? Porque ellos no tienen esta forma de ver la vida. Por ejemplo, nuestra base es la Biblia, no matarás y todo eso, pero ellos no. Entonces... son estas cositas que nos hacen [diferentes].

Sin embargo, la reivindicada diferencia cultural de los raizales con respecto a los colombianos continentales y la determinación con la que se enfrentan a políticas nacionales que consideran colonialistas no le han impedido a Creole Group integrar, en los últimos años, a un músico sanandresano pero paña por cultura y ascendencia. Todo empezó con la necesidad de hacer el *sound* de la

banda más redondo y completo, poniéndolo en condiciones de competir en un mercado musical global y no solo de defenderse en un contexto de amenización turística local.

Hemos puesto... por más de... cientos de años habían prohibido el tambor, en nuestra música, y hace como unos... cuatro o cinco años Creole se atrevió a decir no, el tambor es una parte de nosotros, la parte negra de nosotros, y es que ¿vamos a representar nuestra parte negra sin tener un tambor? Entonces, nos atrevimos... Dio un poquito de miedo porque, tú sabes, la aceptación, la idiosincrasia que venía, la psicología que venía también, todo eso era como algo... Entonces, empezamos con el bongó. No nos dijeron nada, empezamos con la tumbadora. No dijeron nada... Y le metimos batería. Y ahora, el grupo número uno en la isla, el único grupo típico que ha llevado la... la tradición musical a todas partes del mundo, el grupo más viajado de la historia [de las islas tiene percusiones].

Como muestra esta cita, los miembros de Creole eran conscientes de que la decisión de integrar percusiones en la música típica habría podido encontrar resistencias culturales en una sociedad como la sanandresana, que se identifica étnicamente a través de lazos tan fuertes con su herencia colonial blanca y que, hasta hace muy poco tiempo, tendía a recusar firmemente su componente africano. Aún más dudas deben haber tenido a la hora de elegir al baterista, pues John “Chavo” de la Hoz es hijo de migrantes costeños, de Barranquilla:

Nací aquí en San Andrés, en el año 79, febrero, de Carnaval en Barranquilla. Mis padres son de la costa pero yo me siento de San Andrés porque la verdad es que San Andrés me ha brindado muchas cosas y el corazón mío hacia el pueblo raizal o hacia San Andrés es muy agradecido. [...] El primero que vino, mi abuelo. Mi abuelo siempre ha sido viajero, él trabajaba en su camioncito y dijo “Bueno, vamos para San Andrés, es una isla bien bonita”, y se vino. Luego se trajo a sus hijos, estamos hablando de casi 39, 40 años. Yo soy el último de siete, ya cinco nacieron aquí. Entonces ya se criaron [aquí]... nadie vive en otra parte [...]. No, yo lo digo, digo que soy sanandresano. Obviamente las raíces son de por allá, y a veces los isleños le dicen a uno “No, que tú es paña”, y no, puedes decir que soy paña pero mi corazón está aquí, yo me siento raizal, y hago muchas cosas por... por... por raizal, porque con Creole difundimos siempre nuestra cultura a donde vamos.<sup>71</sup>

71 Entrevista con John de la Hoz, 25 de noviembre del 2011.

Casos como el del Chavo, que rompen con la dicotomía clásica raizal/paña, los discutiré con más detalle en el capítulo 6. Pero volviendo a Creole, la apertura determinada por el aporte de Félix ya presuponía la necesidad de cambios sustanciales también en la formación orgánica del grupo. El problema ha sido y sigue siendo, razona Félix, cómo trasladar la música típica al mercado musical global (y a la *world music*) sin que pierda su idiosincrasia local:

E. M.: Nosotros hemos pensado en ser diferentes, pero en lo mismo, o sea, nuestra tradición mantenerla, pero ser diferentes dentro de esta tradición. [...] Mira, nosotros somos el grupo número uno de San Andrés ahora porque nosotros hemos sido lo más natural posible. No hemos tratado de copiar... Lo que hacemos es de nosotros. [...] O sea, que es una oportunidad que nosotros tenemos de ser... de ser íconos. Porque esta canción, esta música solamente está aquí. Y [lo que] nosotros queremos es sacarla. Ahora yo estoy pensando en sacar la tina y ponerle un bajo. Y dejar a todo lo demás. O tal vez dejar la tina y ponerle un bajo. Y ponerle unos pitos: trompeta, trombón y saxo... llevarlo a un nivel para que podamos competir afuera. Yo creo que eso sería llevar nuestra música típica a un nivel, pues, que la gente lo reconozca como algo... del mundo, ¿no?

D. R.: Y ¿crees que [así] lo reconocerían más?

F. M.: Claro, por ejemplo, yo tengo plan de ponerle una guitarra eléctrica con distorsión, pero la distorsión no cambiaría la base de la música: seguiría siendo la música típica pero tocada con otros instrumentos, con otros toques. [...] Bueno, [por ejemplo,] el *reggae*, el *ska*. El *ska* empezó diferente, entonces los manes del *reggae* empezaron a tocar el *reggae* de una forma más... como... típica, cuando empezaron. Si tú escuchas algunas canciones, empezaron de forma típica. Pero entonces, al ir traspasando barreras, Bob Marley lo llevó a una forma más melódica, más armoniosa, más poderosa, mejor cantada, mejor estructurada, pero seguía siendo lo mismo. Entonces esto es lo que a mí me gustaría, estoy tratando de hacer ahora un grupo de cuatro [...] y hacer música típica con estos instrumentos, a ver cómo suena. Por ejemplo, *Hold On*: hacer *Hold On* con un bajo en vez que una tina. Y tal vez ponerle unos pitos. Y en el solo, en lugar de que sea una guitarra electroacústica, ponerle una guitarra eléctrica con una distorsión, ahí a ver. Porque... yo creo que he visto muchos grupos culturales en el mundo que van muy bien, y que les meten instrumentos más modernos, ¿no? Pero que uno lo escucha y dice, no, esta es la música típica de este lugar.

D. R.: Sí, es verdad.

F. M.: ¿Me entiendes? Entonces, eso es lo que queremos hacer, que nuestras músicas... Y el baterista de nosotros [Chavo de la Hoz] nos ha dicho siempre,

“Vayan preparándose porque como ya la terapia y el tropipop ocupó [los primeros lugares en las clasificaciones,] ya la música de nosotros también está abriendo caminos para ocupar el espacio”. Y pues, lo único que se puede hacer es trabajarlo, trabajarlo, estar en el estudio, grabar, hasta que...<sup>72</sup>

El cambio del que Félix hablaba durante mi trabajo de campo es un proceso complejo, que no necesariamente se producirá según sus expectativas, pero que indudablemente está contribuyendo a la revitalización de las músicas típicas locales también a través de la constitución de semilleros musicales:

[Creole quiere] ser un modelo, por eso la escuela [de música que les gustaría abrir a los del grupo], porque desde que nosotros empezamos, hicimos que la música... Porque viajamos para Europa por seis años seguidos. O sea, que a la gente le gustó: a la gente le gustó, vio que nuestra música sí era buena, entonces en los colegios [de San Andrés] empezaron a incrementar [la demanda de formadores en música típica]. Yo he sido profesor en un colegio que se llama Cajasai y [...] hemos hecho una presentación en el desfile del 7 de agosto en San Luis. Y tocando la música y cantando. Y eso ha llamado mucho la atención, y al año siguiente más colegios se sumaron. Y eso... Creole ha sido el responsable de estas cosas, porque la gente vio que sí, que una quijada de caballo y una tina [*tub-bass*] te lleva más lejos que una guitarra eléctrica. Mis guitarras son eléctricas [ríe], pero quiero decirte que la tradición también es importante. Y Creole es... Yo soy el que escribe las canciones, la gran mayoría, y pues, eso me da a mí un cierto orgullo porque todos los grupos que vienen detrás de nosotros ahora cantan esas canciones. Como nosotros cuando empezamos cantamos las de los viejos, pero ahora no, ahora como te digo una que otra, por respeto.

Sin embargo, hay muchos elementos contradictorios en las dinámicas internas del grupo y en las relaciones entre Creole y el mercado musical local. *Inside*, el tercer álbum del grupo, sigue inédito a pesar de estar más o menos preparado desde hace ya algunos años. No conozco en detalle las razones de este retraso, que en palabras de los músicos deriva esencialmente de falta de presupuesto. Pero, aunque se tratara exclusivamente de un problema económico, este demuestra como mínimo la falta de interés de los posibles patrocinadores locales (la Gobernación) y no locales (las varias entidades de fomento cultural colombianas y la editora del segundo disco, MTM). Una desatención que, como investigador, no puedo evitar considerar como miope, debido a la importancia

72 Esta cita y las siguientes son tomadas de la entrevista con Félix Mitchell Gordon, del 5 de noviembre del 2010.

del trabajo que está tratando de llevar adelante Creole para la revitalización (y no solo la mera conservación) del patrimonio musical raizal.

El máster de *Inside*, que he tenido ocasión de escuchar por cortesía de los miembros del grupo, sigue en el surco de *Hold On*, pero va más allá, desarrollando algunas premisas que ahí se encuentran solo en un estadio embrionario. La batería de Chavo se integra muy bien con los instrumentos tradicionales, en particular con el *tub-bass*, cuyas peculiaridades tímbricas no tapa sino que hace resaltar. Está claro que la batería y las guitarras eléctricas que Félix usa en algunos temas hacen que el sonido general del disco sea más estándar y menos marcadamente local, en comparación con los otros discos, pero eso no afecta en ningún modo su identidad estética raizal, remarcada además en un nivel temático por las letras de tres nuevas *protest songs*. Con respecto al *reggae*, en *Inside* este género no se bosqueja como en el disco anterior, sino que está explícitamente presente en el tema que cierra el álbum, dedicado a la necesidad de encontrar la fuerza para reconstruir la isla de Providencia después del paso del huracán Beta, en el 2005. También la única canción en castellano, *Chica de mi tierra*, representa una novedad significativa y bastante atrevida, pues se trata de una champeta cartagenera tocada con instrumentos isleños. A pesar del no muy escandaloso texto, no es tan obvia la elección de incluir una champeta en un álbum que quiere ser de música típica y que contiene fuertes elementos de reivindicación raizal en contra del colonialismo colombiano; este género musical representa precisamente el tipo de cultura (o subcultura) paña contra la que se alzan los movimientos raizales más radicales<sup>73</sup>.

Contradicciones como esta caracterizan todo el recorrido de Creole y están estrechamente relacionadas con las especificidades del mercado musical isleño, que es pequeño y escasamente maleable. No debería sorprender que en *Inside* convivan una champeta cartagenera y un tema sobre la necesidad de devolver los pañas al continente, cuando el grupo que ha producido el disco denuncia justamente que la mayoría de las ganancias generadas por la economía isleña no van a los isleños, pero inevitablemente vive de un contrato con la mayor cadena hotelera colombiana.

73 La champeta es un género musical y una subcultura urbana nacida en Cartagena de Indias y difundida por todo el Caribe colombiano, en particular en la ciudad de Barranquilla. Está estrictamente asociada con fiestas populares de baile que guardan cierta filiación con los *sound-systems* jamaicanos. Las letras y el baile de la champeta suelen ser sexualmente muy explícitos, como el *wining* trinitario o el *dancehall*. Siendo una música caribeña relacionada estrictamente con géneros afines en las Antillas y en África Occidental, la champeta tiene mucho más que ver con la música sanandresana que otros géneros colombianos. Pero su asociación estricta con el paña hizo que se transformara en un símbolo con los efectos negativos de la colombianización.

Sí, porque el hecho de que en Creole “todos vivimos de la música, no hacemos nada más” no se debe ciertamente a las entradas de los conciertos ni a la venta de discos compactos, sino al contrato que vincula al grupo con los hoteles Decameron. Esta cadena colombiana de resorts *all inclusive*, que tiene establecimientos en los principales países de Centroamérica, en el Caribe, en Perú, en Cabo Verde, en Senegal y en Marruecos, controla un buen porcentaje de la industria turística del archipiélago. Solo en San Andrés hay cinco resorts de Decameron, y en la época de mi trabajo de campo Creole tenía un contrato para exhibirse una vez por semana en cada uno de ellos, con un *show* de música típica. Por música típica se entiende, en este caso, un repertorio muy estereotipado, sobre el que el grupo tiene limitada posibilidad de influencia:

F. M.: [En conciertos para residentes de la isla] no tocamos las mismas canciones que hacemos en el Decameron porque... [ahí] estamos cumpliendo contrato, porque por contrato hay que cantar *calypso*, música de los 1970 y *country*, porque [a] los canadienses... les gusta la música *country*.

D. R.: O sea, ¿en el contrato que tienen ya tienen...?

F. M.: Sí, estipulado... música de los 1970, o sea baladas... *calypso*, *soca*, y *country*. Estos tres.

Tener un contrato para trabajar de manera estable como músicos es un lujo en San Andrés, donde, como hemos visto, tanto por razones culturales como por la falta de un mecanismo de reconocimiento profesional, este oficio no se percibe como un verdadero trabajo. Por eso, a pesar de sus posiciones políticas, Creole no tiene ningún interés en perder la posibilidad de recibir este ingreso regular y lo considera un recurso precioso para poder seguir trabajando también en sus proyectos. Por eso, la estrategia elegida por el grupo ha sido la de duplicar su identidad musical en dos agrupaciones paralelas: el Creole Group y el Creole Fusión.

D. R.: ¿Ustedes cuántos son en el grupo?

F. M.: Siete [en el Group]. En la Fusión, en el hotel [Decameron], esto ya es diferente.

D. R.: Es diferente, ¿no?

F. M.: Sí, eso es para... se hizo para trabajar en un hotel, le metimos un piano, y tenemos a otros dos cantantes. Pero cuando nosotros viajamos, somos los que estamos tocando instrumentos, nada más.

Como veremos en el apartado “*Performances* musicales, etnicidad y reivindicación”, las *performances* del Group y de la Fusión son muy diferentes y generan una sensación de contradicción en quienes tienen la posibilidad de presenciar ambos eventos. El contrato con el Decameron hace también que se vuelvan ambiguos los objetivos a mediano y largo plazo del grupo: ¿se puede conciliar la idea de ser un grupo de amenización turística con la de ser un grupo socialmente comprometido? ¿Se puede trabajar de manera estable para una empresa en San Andrés y cultivar una carrera en el mercado musical nacional o incluso global?

Estas dudas vocacionales quedan irresueltas en Creole y arrastran consigo cuestiones profundas, relacionadas con la identidad étnica y artística, el proceso creativo y el servicio a la comunidad local:

D. R.: Ustedes [...] decidieron quedarse en la isla. Muchos músicos dicen “Bueno, la plaza es Bogotá, me voy a Bogotá...”.

F. M.: Y nosotros queríamos ir a Bogotá. Lo que pasa es que tenemos un buen contrato con Decameron. Yo soy de los que... a mí no me importa dejar a Decameron, porque yo sé que en Bogotá tendría una plaza más grande y estaríamos mejor. Pero ¿qué pasa? Yo me pregunto, ¿será que yo en Bogotá puedo escribir como escribo acá? Aunque la mayoría de canciones yo las he escrito cuando estaba de *tour*. Pero no me quedaba ya más de un mes, un mes y medio, pero ir a Bogotá sería... todo eso, el amor de la familia, que nos ayuda a inspirarnos, el llanto de la mamá que le mataron al hijo... estas cosas son las que hacen que uno piense mucho... en no querer irse también. Pero yo sé que económicamente, comercialmente, nuestro futuro no está acá. Porque nosotros no tenemos una... aunque económicamente, nosotros hemos vendido hasta 2.000 CD solo con los canadienses, vendiendo en los hoteles. Hasta 2.000 CD. [...] Y está bien, pero no, yo quiero que se me reconozca nacional e internacionalmente como artista, como músico, como un escritor. Entonces, si yo quiero eso... yo quiero ganarme un Grammy [Award]<sup>74</sup>. Y aquí es difícil que lo puedas ganar, ¿me entiendes? Pero, como tú dices, mis respetos para el grupo que se quedó, porque eso demuestra mucho amor también por lo suyo. Y por eso tal vez no hayamos llegado en lo más alto, porque el amor por lo de uno es más alto que el amor por la ambición.

74 Aunque el Grammy siga pendiente, en el 2013 Félix consiguió ganar el Rototom Latino Contest para la mejor banda *reggae* sudamericana con el grupo Royal Rudes (del que forma parte también Chavo).



## “DECIRLO CLARAMENTE”: LAS LETRAS REIVINDICATIVAS

Independientemente de donde Félix Mitchell escriba, cuenta sobre todo qué canciones compone, a quiénes le hablan y cómo y en qué contextos Creole las toca. Dejo para el próximo apartado el análisis de sus *performances* musicales —esenciales para construir y entender los significados sociales asumidos por la música típica— y me concentro aquí en las letras de algunas de las canciones más reivindicativas de la música típica.

Pertenece a este ámbito la casi totalidad de las canciones abiertamente reivindicativas, que constituyen, de todas formas, un corpus bastante reducido. El *calypso* que ganó en el 2010 la competición Bill & Mary es un buen ejemplo de ello. *Progress Is More Than Cement* (*Progreso significa más que cemento*), escrita por Lucho O’Neill (exmiembro de Los Rebels), es un largo listado de cosas que el autor no consigue tragarse sobre la gestión de la isla:

Sabemos que nuestra isla está sobrepoblada  
y por eso tenemos tantos problemas acumulados.  
Ellos han venido como buscadores de oro a destruir el lugar  
y si reclamas te escupen en la cara.  
“Ya vale, dijo el abuelo, no podemos aguantar más”  
Gritamos pidiendo paz, pero la justicia tiene que llegar antes.  
Basura tirada por toda parte, nadie puede explicarlo...  
Coro: No, señor presidente, el progreso es más que cemento.  
Calles inundadas cuando llueve, dinero gastado en vano.  
Coro: No, señor presidente, el progreso es más que cemento.<sup>75</sup>

Y así siguiendo, hasta la segunda estrofa:

Sabemos que los que vienen de afuera están ocupando todo el espacio,  
llevando más gente desde afuera, y los nativos han sido desplazados.  
Ofrecen mucha pasta para comprar nuestra tierra  
pero lo que les incomoda es ver a negros ricos.  
Al infierno el virrey, dice Oakley, no podemos aguantar más,  
Juntémonos todos y echémoslos afuera.

El mensaje es claro y refleja la inconformidad de los raizales frente al hecho de que los que llegan de afuera, sean colombianos, mediorientales o extranjeros en general, estén quitándoles espacio a los nativos en una tierra ya

75 Esta cita y las siguientes corresponden a mi traducción de *Progress Is More Than Cement*.

muy sobrepoblada. La solución puede ser, dice el autor, citando a Oakley Forbes (dirigente de AMEN-SD y eminente lingüista raizal), acabar con el “virrey” (una alusión a la posición de AMEN, que ve a Colombia como una evolución del colonialismo español del Virreinato de la Nueva Granada) y echar a todos los que sobran. La estrofa siguiente retoma otros discursos recurrentes de la inconformidad raizal:

Sabemos que el gobierno central tiene un plan malvado,  
exterminarnos como pueblo y quedarse con nuestra tierra.  
Algunos nativos isleños los ayudan a jugar su juego  
pero de estos individuos no quiero ni decir el nombre,  
cuidado con los traidores, dice Harry, no merecen pena ninguna.  
Vamos todos juntos y echémosle la orina que merecen.

Que algunos raizales han traicionado a su gente es una idea que sale continuamente en los discursos de los militantes: “hay raizales que no merecen ni el nombre de raizal, porque no se portan como tales”, me dijo, entre otros, el señor Dulph Mitchell, anciano líder de AMEN-SD<sup>76</sup>. La misma idea emerge aquí cuando, en el listado que se intercala con el estribillo, se dice:

Pedro [Gallardo Forbes, gobernador raizal hasta el 2012] dice que es un colombiano al 200 %.

Coro: No, señor presidente, el progreso es más que cemento.

La idea de que exista o haya existido un plan secreto del Gobierno para extinguir a los raizales como etnia es un mito con una consistente base de verdad, que de vez en cuando vuelve a brotar en los discursos de los militantes. Es interesante que aquí, como en la estrofa final de *Aha aha* de Félix Mitchell, se hable de ello en términos absolutos: la lupa a través de la cual los raizales miran la realidad tiene casi siempre un trasfondo ético-religioso muy consistente. Esto se nota claramente también en la considerada *protest song* por excelencia en el archipiélago: *Hold On* de Félix Mitchell.

*Hold On (Aguanta)* ha sido escrita “como un *reggae*, pero tocada como música típica”<sup>77</sup> y es un perfecto ejemplo de cómo la visión político-religiosa raizal, que está en los cimientos de los movimientos étnicos/sociales (véase apartado “Puritanos y bautistas”), puede asociarse sin dificultades con el protestantismo

76 Entrevista con Dulph Mitchell, 22 de mayo del 2010.

77 Entrevista con Félix Mitchell, 5 de noviembre del 2010.

institucional y también con la mística del *reggae roots*. Aunque musicalmente la influencia de este último género sea mínima —por lo menos en la versión grabada en CD— y la canción suene profundamente a música típica, sus letras son tan *roots* como los grandes clásicos jamaicanos. La primera estrofa presenta la situación de San Andrés:

Cada día ellos hacen una conversa y dicen, “las cosas mejorarán”,  
pero la realidad, primo, es que los papis se están forrando  
porque al hacerse tan cara la vida, le meten tanta presión a este lugar  
que transforman a San Andres Island en un gran gran desorden.<sup>78</sup>

La crítica a la clase política es evidente también en la estrofa siguiente:

Ellos solo se acercan mientras hacen su gran campaña [electoral].  
Cuando son elegidos, te dan la espalda abriendo el champagne del diablo.

Después, incita el coro:

Aguanta, no importa si los niños.  
Aguanta, no importa que el sistema.  
Aguanta, Dios nos ha impuesto todo.  
Él se ocupará de los idólatras y de su sistema.

El sentido de entrega a la voluntad divina es evidente, así como, de todos modos, la rabia y la necesidad de no entregarse:

Adelante, isleños, salten en el tren para Sion.  
Si lo pierden será más difícil y amargo como hierro herrumbroso,  
porque la visión de nuestros líderes nos lleva hacia una gran destrucción  
patrocinada por el idólatra [Satán] y su gran constitución.

Se hace evidente en estas letras, sobre todo en la última estrofa, la combinación de la visión escatológica que fundamenta la mística rastafari con la inconformidad política. Es la vía clásica, seguida por las reivindicaciones raizales y descrita en el capítulo 4, pero aquí el discurso es sostenido por la música típica y encarnado en un alma *reggae*: las políticas de los gobiernos (locales y no locales) están erradas porque, alejándose de la vía correcta indicada por

78 Esta cita y las siguientes corresponden a mi traducción de *Hold On* del Creole Group.

Dios, están conduciendo la isla hacia la destrucción; el patrocinador de esto es el diablo “y su gran constitución”... ¿Colombia y su Constitución?

Otro tenor, menos místico y más prosaico, lo tiene *Jail Them* (*Que los encarcelen*). Indicada como *reggae pop* en la libreta del álbum, las letras de esta canción tienen trazos en común con los comentarios sociales típicos del *calypso*, en el que a veces es difícil entender las referencias anecdóticas si no se conoce bien el contexto en el que se enmarca lo que se cuenta. El coro deja claro el punto del discurso:

Que los pongan en la cárcel, nada de “casa por cárcel”; ¡que los pongan en la cárcel!<sup>79</sup>

La crítica es a los políticos, otra vez, quienes al ser inculcados por corrupción y otros delitos pueden muchas veces elegir el arresto domiciliario, mientras que los “pobres” no tienen esta posibilidad. Este punto de injusticia social es la ocasión de provocar a uno de los políticos de la época, el exgobernador raizal Silvio Casagrande May:

Cristóbal Colón ha matado a sesenta millones.  
Hitler y Mussolini, otro millón.  
Yo les quiero contar de Silvio Casagrande  
ha dañado a ochocientos echándolos [del trabajo], hambriento, chillante,  
famélico señor.

Casagrande, nombrado gobernador después de un escándalo de corrupción protagonizado por su predecesor, echó a muchos funcionarios del gobierno por hacer cuadrar las cuentas. Estas letras le costaron a Félix bastantes críticas y amenazas de ser denunciado por difamación por parte de Casagrande, quien sin embargo finalmente decidió no ir por vías legales. El texto termina del mismo modo que *Hold On*:

Yo los oigo hablar de reestructuración.  
Lo único que hacen es crear hambruna.  
Yo les quiero hablar de la revelación.  
Ellos deberán hacer frente al chico malo llamado Satán, azufre, codicioso, fuego.

Una canción del álbum inédito *Inside* sigue en parte en la misma onda pícaro e irónica. Se trata de *Aha aha*, un *calypso* que recuerda a muchos viejos

79 Esta cita y las siguientes corresponden a mi traducción de *Jail Them* del Creole Group.

*calypsos* clásicos de la tradición del carnaval, en este caso específico, tiene mucho en común tanto en la estructura como en el estribillo con *Barbados Carnival* de Mighty Panther:

Sí mi gente, escuchad:

Coro: Aha, aha...<sup>80</sup>

Y el cantante empieza a contar las aventuras que tuvo una noche con “una niña llamada Carnaval” y que, al ser descubierto por su mujer, tuvo que convencerla de que quien se revolcaba en el suelo con la chica no era él sino Mike Tyson:

Es gracias a eso que todavía puedo cantar.

Habría preferido pelear con Osama Bin Laden.

Mientras la canción avanza, queda cada vez más claro que el juego de identificación del cantante con el protagonista es un espejo que refleja la imagen de uno o algunos políticos locales. También el cantante propone irónicamente a Creole como el mejor partido por el cual votar:

Vota por Leodan, por él y por Modam [Félix].

No importa que viva en una gran “mansion” [en español en el texto].

Yo sé y digo que es un buen, buen hombre.

Coge tu papeleta y vota el número uno.

Nosotros no tenemos que ver con ningún hombre gordo.

Ellos solo han machacado al plan.

Fuego, fuego a todos los planes malvados.

Creole no hace alianzas con ningún malvado *babylonian*.

El final está relacionado con el mito de la edad de oro raizal (véase “Puritanos y bautistas”):

Hace mucho tiempo existíamos el uno para el otro

y en estos tiempos San Andrés era para unos y otros.

Ayudarse el uno con el otro, amarse el uno al otro,

asistirse entre nosotros, amar a tu hermano.

80 Esta cita y las siguientes corresponden a mi traducción de *Aha aha* del Creole Group.

La canción *Paña Man (El hombre paña)* es otro ejemplo de este tipo de retórica que presenta una contraposición clara entre raizales y pañas, recordando los abusos de la colombianización:

Paña Man, a combatir su dominio  
viviendo en tierra de nativos.  
La tierra que supuestamente es nuestra herencia  
de parte de nuestros abuelos  
en algún lugar, en algún modo la hemos perdido por falsos tratos y trucos  
Juntos con los políticos para hacer esclavos a los hombres nativos.<sup>81</sup>

La misma contraposición neta sale de una de las canciones más directas y abiertamente polémicas de Creole, también contenida en el álbum todavía inédito *Inside*. Se trata de *Occre*:

Con la Occre o sin la Occre ...  
Coro: Occre!  
Tenemos que sacarlos.<sup>82</sup>

Sería difícil ser más explícitos: la Oficina de Control, Tramitación y Residencia (Occre) está encargada del control de la residencia y de la circulación de personas en las islas (véase apartado “La islas hoy: complejidad y conflicto”) y con “sacarlos” se alude a los pañas. Se trata de uno de los puntos más controvertidos, también entre los mismos militantes, del “programa” de AMEN-SD. En esta canción, Félix no expresa tanto el apoyo a la vertiente más radical del movimiento, sino la urgencia de hablar menos y actuar más, sin ignorar que, a pesar de la existencia de una oficina de control de residencia, la gente sigue estableciéndose ilegalmente en San Andrés. Para que el mensaje llegue más claro, Félix termina la canción en español:

Escuchen, eso es lo que tengo que decirlos:  
[en español en el original:] Ya no queremos ser más colonia, solo exigimos  
autonomía  
Nuestro problema es sobrepoblación, ¡reubicación!, la sola solución...<sup>83</sup>

81 Traducción propia de *Paña Man* del Creole Group.

82 Traducción propia de *Occre* del Creole Group.

83 Traducción propia de *Occre* del Creole Group.

El máster del álbum *Inside* contiene muchas más canciones con letras explícitas que *Hold On*. En *Little Jenny*, Félix decide contar un episodio que conmocionó a la isla y hacerlo con palabras claras. Es un texto importante, pues a pesar de conservar todo el trasfondo místico rastafari, deja de referirse a cuestiones generales para abordar directamente —haciendo crónica de la realidad, diría un rapero— episodios concretos. “La gente no se espera que yo escriba una canción de estas”, me dijo en una entrevista, “o sí lo espera, pero no se espera que sea tan directo, tan radical, porque ahí lo estoy mencionando todo. Y estoy diciendo lo que yo pienso, lo que quiero es decirlo claramente”<sup>84</sup>.

Escuchen:

Coro: Estoy listo cuando estás listo  
para quemar Babilonia.

Coro: Estoy listo cuando estás listo  
para demoler Babilonia.

Coro: Estoy listo cuando estás listo  
para aplastar Babilonia.

Coro: Estoy listo cuando estás listo  
para destruir Babilonia.

Porque les digo: Babilonia es la madre de todas las abominaciones.

Todo lo que haces es corromper esta nación.

Ellos dicen que nos protegen.

Les doy la espalda, ¡boom! Nos asesinan.<sup>85</sup>

“Ellos”, en este caso, no son los políticos, sino los policías y los militares que, por como lo ven muchos raizales, con la excusa de un mayor control sobre el narcotráfico, a menudo militarizan la isla y sobre todo sus sectores más raizales (la entrada de San Luis, del Barrack, de la Loma), lo que contribuye a aumentar aún más la sensación de estar constantemente vigilados por el Ejército nacional. Enseguida cuenta Félix:

Una noche los soldados hacían un “retén” [en español en el texto].

Era alrededor de las diez.

Buscaban alguien escapado de la cárcel.

Listos para erradicar cualquiera que los enfrentara.

84 Entrevista con Félix Mitchell, 5 de noviembre del 2010.

85 Esta cita y las siguientes corresponden a mi traducción de *Little Jenny* del Creole Group.

Entonces le dispararon a “la pequeña Jenny y su amigo” quien, al ver el retén y sin tener los papeles de la moto en regla, intentó darse la vuelta y buscar otro camino. Le dispararon, dice Félix, “como si fuera un talibán”: pero se trataba de una niña raizal de 13 años, Jenny Ellis Sjogreen.

Que el fuego los queme, que el fuego los queme a todos, los *babylon*.

El fuego del que habla Félix es, por supuesto, el fuego del castigo divino y no de una instigación a responder con violencia, algo completamente extraño a la lógica profundamente pacifista de los movimientos raizales.

### **PERFORMANCES MUSICALES, ETNICIDAD Y REIVINDICACIÓN**

Para empezar a analizar los diferentes eventos de ejecución y goce musical, quiero contrastar las notas que tomé sobre dos *performances* en directo de las dos almas de Creole. La primera, de Creole Fusión:

Última actividad de ayer: concierto [de Creole Fusión] en el Decameron [San Luis], finalmente. En la noche (la del sábado) supuestamente dedicada al *calypso* y a la música típica local y caribeña (lo que, en el estereotipo turístico sobre San Andrés como Caribe insular colombiano, es lo mismo). [Ha sido] un concierto turístico —y, como tal, tristemente, la única forma [de oír regularmente y] en vivo la música tradicional de San Andrés—. <sup>86</sup>

La otra, del Creole Group (aunque, significativamente, sin Chavo):

Una noche importante, para mí, y casi inesperada. Claro está que no se ha hecho publicidad sino boca a boca, pero ayer ha sido celebrado en San Luis por los raizales de los movimientos el Emancipation Day, fiesta (no oficial) en la que se recuerda la liberación de los esclavos en San Andrés. Tendría que ser, me dice un señor con el que intercambio unas palabras y que vive en frente del Coliseo de San Luis (donde se hace la fiesta), la fiesta de los raizales, de la isla, no el 20 de julio [fiesta de la Independencia de Colombia]. El momento central ha sido el concierto del Creole Group: un concierto no turístico y no institucional del grupo, ¡una rareza!<sup>87</sup>

86 Esta cita y las siguientes sobre el Decameron pertenecen al diario de campo, 17 de octubre del 2010.

87 Esta cita y las siguientes sobre el Emancipation Day pertenecen al diario de campo, 1.º de agosto del 2011.



En el Decameron, con el grupo Fusión:

El concierto [...] se ha desarrollado como una actividad de animación, nada más. No ha habido ni folklore, ni folklórico (su adaptación a fines turísticos o de representación de un pasado mítico), sino apenas una folklorización aproximada y exotizante, que realmente se limita casi solo a la camisa tropical (¡Hawai!) y a los tres bailarines [que danzaban] en frente de la tarima (dos chicas y un chico, como se ve en [mis] videos).

Durante el Emancipation Day con el Group:

El concierto [...] ha sido, a pesar del poco público, muy poderoso. El grupo ha acompañado a las y los estudiantes de la First Baptist School mientras bailaban las coreografías tradicionales. Los chicos de Creole, por una vez, no llevan ninguna camiseta de flores sino su ropa normal, cotidiana: el turismo es otro tema, hoy está muy lejos a pesar de la presentación museográfica de los géneros típicos y sus coreografías (el grupo juvenil de danzas dirigido por Raúl baila todas las figuras de un *quadrille*, una *polka* y una *mazúrka*). El Chavo no está: ¿una iniciativa demasiado raizal-militante para él, o es por otra razón?

En el Decameron:

Desde el punto de vista del repertorio, ha sido limitado y no ha tocado ni los clásicos del *calypso* tradicional de San Andrés y Providencia (ni *Beautiful San Andrés*), a los que aludía el nombre de la velada; ni los del *calypso* internacional. Un poco de *soca*, un tema de Byron Lee and the Dragonaires, un poco de *reggae roots* poco comprometido y el resto, temas de fiesta anglocaribeña y nada más. Todas las canciones han sido utilizadas solo para hacer bailar al público ([que ha estado] relativamente estático), simplificando los estribillos y transformándolos en elementos fácilmente memorizables también por quienes no hablan inglés. El *tub-bass* ha sido un puro elemento escenográfico, aniquilado por el sonido de la batería. Casi lo mismo le ha tocado a la quijada, que resaltaba un poco más solo gracias a su tímbrica peculiar también con respecto a la de las maracas. Completaban [la instrumentación] un piano eléctrico, dos guitarras (clásicas, tocadas de forma rítmica) y [una] eléctrica (melodía).

Durante el Emancipation Day:

Félix se acerca otra vez al micro y grita un par de veces: “Yes my people!”. La gente reacciona con aplausos y gritos. Habla de un silencio [sobre la esclavitud] que dura desde hace cuatrocientos años, hace alusiones al hecho de que el

pueblo raizal todavía no es realmente libre. Y habla de disfrutar con nuestra bella tierra, nuestra bella lengua, nuestra bella música. Y al grito de una mujer, “¡Música maestro!”, arrancan con *Hold On* (el hit), la canción protesta por excelencia en San Andrés. El público es entusiasta: cantan con él, repiten el estribillo, baten las palmas.

En el Decameron:

Evidenciando la falta de solución de continuidad entre el concierto y las actividades rutinarias del hotel, el concierto ha sido introducido por el animador [turístico] responsable de las actividades nocturnas, quien, subido al escenario, ha cantado una breve presentación del grupo [musical] sobre una base instrumental, invitando al público a bailar imitando una simple coreografía esbozada por él y los bailarines. Al final del concierto ha vuelto a subirse al escenario, interactuando otra vez con los músicos para concluir [con una recomendación para los turistas], “no se pierdan nuestra discoteca, que terminará a las 02:00, ni las actividades en el agua y otras que empezarán mañana a partir de las 10:00”.

Durante el Emancipation Day:

Al terminar *Hold On*, Félix habla de la importancia de no quedarse callados y de tener el coraje de denunciar las injusticias, porque de otra forma se quedarán esclavos para siempre. Dice que no hay que tener miedo y por eso quiere cantar *Jail Them*. El público pide una canción, dice que después y mientras cambia de idea: el segundo tema es *Occre* y *Jail Them*, el tercero. Contentando a la señora de antes, siguen con *Stuckall Bus*. Al terminar, pide la atención del público y dice “ahora I want you to listen carefully”. El grupo comienza los primeros acordes de *Crucial*, un *roots reggae* a la vez político y religioso (muy escatológico) del artista de Dominica Nasio Fontaine, con quien termina la actuación.

En el Decameron:

[El cantante que solo canta con la Fusión] ha sostenido la mayor parte del *show*, toda su parte central. En sus intervenciones habladas entre una canción y la otra se ha limitado a repetir (con una entusiasta reacción del público) el juego típico de los resorts turísticos del “¿Dónde está Colombia? ¿Dónde está Argentina?...”

Durante el Emancipation Day:

Félix, que siempre es muy buen *performer* en el escenario, esta noche da lo mejor de sí. A pesar de que el público sea escaso y sobre todo mal colocado para que pueda transmitir vibraciones emocionales a los músicos, consigue sostener perfectamente la escena: transforma la cancha vacía en frente de las graderías en un espacio amplio de *performance*. No teme alejarse del grupo (en los límites dictados por el cable) para enfrentar directamente al público sentado. Por otra parte, me dice después: “Este es mi público, mi gente y pocos o muchos, con él sí que siento energía”.

En el Decameron:

Con respecto al espacio de *performance*, una escenografía de falsas cañas de bambú (estilo cabaña de náufrago) hacía de fondo a un escenario más que respetable, situado estratégicamente a espaldas de la pared que divide el hotel de la carretera [circunvalación de San Luis]. No logré hacer fotos que lo muestren, pero muchas personas residentes en San Luis se han subido al muro divisorio, sobre todo niños, para poder echar un ojo al concierto. Un espacio tripartido, entonces, y totalmente asimétrico —si se considera como parte de ello también este tercer sector, el teóricamente excluido del *show*, pero al que los músicos se han dirigido varias veces mientras tocaban y en las pausas—. Escenario, platea de turistas y platea de isleños excluidos del contexto de *performance* oficial.

Durante el Emancipation Day:

[A] pesar de la luz horrible, el escenario es muy significativo: San Luis, un mural de Eligio Corpus que retrae a escenas tradicionales de la isla (los cocos, los bailes, la caña de azúcar, la First Baptist Church) y una gran bandera de AMEN-SD colgada justo detrás de los músicos. El público, escaso, es muy participativo: hay gente de las casas de enfrente, muchos ancianos militantes que han bajado solo por eso desde la Loma, una cierta cantidad de alumnado y profesores de la First Baptist School... solo los raizales, naturalmente.

En el Decameron:

[A]l final, con la invitación al público a subirse al escenario, ha sido emblemático el sentido del concierto: “que ustedes se sientan protagonistas, señores turistas, que bailen y se diviertan en el calor del Caribe”. Un solo de baile sexy por el bailarín, implicando también a una turista cincuentona y con alusiones

sexuales todo menos que implícitas y enseguida el de una bailarina, con alusiones parecidas.

Durante el Emancipation Day:

El pastor [...] se acerca al micro al retirarse la última pareja de bailarines y hablando de la música dice: “This is one of the things that make us a Nation, make us a people. And we need to be proud of this. This is a part of our heritage. We need to cherish these things, we need to love these things, when I see these young... these young people dancing this kind of music I feel something begins crawling upon my skin, I mean, that’s da fi we thing, that da we, black man, that is our thing, Caribbean people, that is our, and we need —I’m going to repeat— we need to appropriate, we need to love, and we need to cherish and conserve. This is our heritage. Let us continue listening to the Creole Group”<sup>88</sup>. Es para notar cómo pasa del inglés estándar al creole precisamente cuando se emociona más, cuando sus palabras se vuelven sincopadas y fervorosas...

Los contrastes entre estas dos *performances* son evidentes y resumen bastante bien las diferentes perspectivas que tienen las dos encarnaciones de Creole, la Fusión y el Group. Pero la diferencia está sobre todo en el contexto de *performance*: la noche de amenización turística en el caso del hotel, la celebración del aniversario de un acontecimiento fundamental para las reivindicaciones raizales en el caso del Emancipation Day.

Una celebración, esta última, que pertenece indudablemente al ámbito público identificado por Aja Eslava (2005) pero que no tiene nada de la planeación, el apoyo institucional ni el carácter masivo de las fiestas patrias colombianas del 7 de agosto y del 20 de julio. El concierto del Emancipation Day no ha gozado de ningún respaldo por parte de las autoridades y ha sido organizado por militantes de los movimientos raizales, la mayoría de cuyos líderes estaban presentes en el evento. Ninguno de los medios de comunicación locales externos a los movimientos ha publicitado el evento, solo dos radios militantes. Sin duda, no es una cita que les agrade a los políticos institucionales, porque, a pesar de su escasa magnitud en términos de participación y su carácter celebrativo y no de abierta oposición, representa el mismo tipo de inconformismo que ha originado

88 “Esta es una de las cosas que nos hace una nación, nos hace un pueblo. Y tenemos que estar orgullosos de ella. Es parte de nuestra herencia. Tenemos que cuidar estas cosas, tenemos que amar estas cosas, cuando veo esos jóvenes... estos jóvenes bailando este tipo de música, se me ponen los pelos de punta, quiero decir, [en creole] eso es cosa nuestra, eso somos, negros, [en inglés estándar] esa es cosa nuestra, caribeños, esto somos, y necesitamos —lo repetiré— necesitamos volver a apropiarnos, necesitamos amar, y necesitamos cuidar y conservar. Esta es nuestra herencia. Ahora sigamos oyendo al Creole Group”.

en años recientes las manifestaciones clamorosas citadas en el apartado “Las islas hoy: complejidad y conflicto”. El siguiente episodio, que precedió la celebración arriba descrita, es significativo a este respecto:

Al parecer, todos los años pasa algo que obstaculiza la celebración. Los conspiracionistas (como los llama un funcionario raizal que no pertenece a los movimientos, con el que he hablado del asunto) dicen que son las autoridades quienes sabotean esta cita. Yo no sé, la verdad es que era bastante escéptico sobre el tema hasta ayer. [...] Pero, al llegar al Coliseo de San Luis a las 19:00, había unos hombres esperando adelante del Coliseo cerrado. Pregunto y me contestan que se fue la luz el día anterior, unos problemas en los transformadores solo del Coliseo (!) y que [la empresa de electricidad] no vino a arreglarlos. Efectivamente, nada pasa hasta las 20:00, cuando unos hombres de la organización piden el favor a los hombres presentes de ayudar a trasladar los equipos [de música, altavoces, etc.] a la cancha externa del Coliseo, al lado de la carretera. Terminamos los preparativos que se está haciendo tarde. Los chicos de Creole, que han llegado, están inquietos porque a las 21:00 tienen que estar en un hotel para trabajar. [...] Finalmente, el evento puede empezar.<sup>89</sup>

Todos los elementos presentes en el Emancipation Day se relacionaban directamente con la reivindicación de la etnicidad raizal. La elección de la localización: el sector de San Luis, lejos del Centro y centro de la isla hasta comienzos del siglo xx y, en este sector, el Coliseo, el lugar donde se cierran las celebraciones para el 7 de agosto, con la realización de actividades tradicionales raizales. La simbología del evento: la ocasión de la celebración es la liberación de los esclavos que está en la base de la etnogénesis raizal, la organización del espacio de *performance* frente al mural que representa la vida tradicional raizal, la exposición de la bandera oficial del archipiélago, adoptada por el movimiento AMEN-SD. Asimismo, la *performance* lingüística, que iba desde el inglés estándar con acentos bíblicos en las intervenciones formales de los organizadores al creole de las partes más informales de sus discursos y de las palabras de Félix Mitchell, entre una canción y la otra. Y, por supuesto, la *performance* musical y coreográfica que ha sido el corazón del evento: la representación convencional y museográfica del folklore raizal, con los géneros musicales considerados más tradicionales, los bailes de salón correspondientes y los trajes típicos vestidos por las y los bailarines; y la presentación del “grupo número uno” de la música típica raizal actual, por una vez sin ropa de escena y sin límites de género musical en la *performance* de los temas más marcadamente políticos y reivindicativos.

89 Diario de campo, 1.º de agosto del 2011.

Una *performance* concluida, hay que destacarlo, con la versión de un tema no muy conocido de un artista no muy famoso y no sanandresano:

Raging out of control, world on fire  
Red hot fire burning, Lord, Lord  
Some hoping and praying for things to get better  
But Rasta know it a go get worse, so much worse  
Signs of the times are getting clearer, Lord, Lord  
And His Majesty is getting nearer, clearer everyday  
[...]  
Things a go brutal unh  
Down in a Babylon yeah  
Things a go crucial now, so much a crime and violence  
Things a go brutal, unh  
Down in a Babylon yeah  
Things a go brutal now, now, now, Lord, Lord know  
[...]  
It gonna get worse before it gets better  
Things a go brutal, now, now, now, now, unhh.<sup>90</sup>

Están lejos las anécdotas locales, tema de muchos *calypsos* (entre los que está *Stuckall Bus*, pedido al grupo por una señora del público): *performando* este tema Félix Mitchell se muestra como una *persona* musical diferente de la que se presenta en el Decameron con la Fusión y en la mayoría de las actuaciones con el Group. Es un lenguaje, el de un *roots reggae* como este, que parece lejano del que suelen usar los raizales y que se asocia a su música. Pero al mismo tiempo refleja claramente la visión del mundo de muchos raizales: el marco religioso en el que interpretan la ola creciente de violencia y rencor que está experimentando la isla, la sensación de inevitabilidad del desastre ecológico que se les viene encima, la necesidad de confiar en Dios, el uso de recursos retóricos que los sermones de las iglesias protestantes comparten con los discursos políticamente disidentes de los militantes de AMEN-SD. Es un *reggae* compuesto por un forastero que habla en términos abstractos de una visión apocalíptica

90 “Fuera de control, el mundo en llamas. / Rojo fuego caliente ardiendo, Señor, Señor. / Algunos esperando y rogando para que las cosas vayan mejor, / pero el rasta sabe que irán peor, mucho peor. / Signos de que los tiempos se van aclarando, Señor, Señor. / Y su majestad se va acercando cada día más. // [...] // Las cosas se vuelven brutales, uh, / aquí en Babilonia. / Las cosas se vuelven cruciales ahora, tanto crimen y violencia. / Las cosas se vuelven brutales, uh, / aquí en una Babilonia, sí. / Las cosas se vuelven brutales ahora, ahora, ahora, Señor, el Señor lo sabe // [...] // Se pondrá peor antes de que mejore. / Las cosas se vuelven brutales ahora, ahora, ahora, uh”. *Crucial*, de Nasio Fontaine, contenida en el álbum *Universal Cry*.

del futuro..., pero, performado en el contexto del concierto del Emancipation Day, podría estar hablando de San Andrés con los ojos de un raizal.

A medio camino entre las actuaciones rutinarias en el Decameron y la extraordinaria del Emancipation Day, podemos mencionar las que el Creole Group suele realizar en los conciertos organizados por las autoridades con ocasión de las principales festividades de las islas. Se trata de conciertos de cierre de las celebraciones de las que forman parte y están caracterizados por ser colectivos —una amplia muestra de artistas locales y, en algún caso, invitados de afuera— y no limitarse a un solo ámbito musical, ya que participan bandas, agrupaciones de música urbana y típica, además de, eventualmente, artistas no locales. Estos conciertos se financian con el presupuesto destinado a las celebraciones públicas y por eso constituyen para los artistas un ingreso económico, además de una ocasión importante de visibilización en vivo de su trabajo frente al público local.

Los temas de la compensación económica y de la elección de las agrupaciones participantes son objeto de algunas de las críticas más recurrentes por parte de los músicos a las instituciones gestoras de las políticas culturales. La difusión y la reiteración de estas críticas no refleja solo un problema real en la valorización del patrimonio cultural local: es también un signo inequívoco de la importancia simbólica y económica de estos eventos para quienes producen música en San Andrés. En una escena musical tan pequeña —no por cantidad ni calidad de los artistas, sino por el movimiento económico y las ocasiones musicales que genera—, los conciertos público-institucionales son de las raras ocasiones que tienen los músicos locales de exhibirse frente a una porción considerable de la población residente. Junto a otros pocos eventos —entre los que destacan los ya citados Bill & Mary y Nuestra Identidad—, estos conciertos son espacios de balance anual para la escena musical isleña; momentos de autocelebración y visibilización de sus artistas frente a la comunidad. Para entender de qué tipo de evento se trata, puede ser útil citar aquí mis notas sobre el concierto que siguió al desfile de carros temáticos de los Carnavales de San Andrés de 2010:

Salgo hacia las 16:00 para ver qué hay en el Centro. Cambian el recorrido del bus, en la avenida 20 de Julio hay un desfile de disfraces y carros temáticos. Bajo y alcanzo la cabeza de la procesión: montados en una camioneta están tocando los Red Crab, con su repertorio normal, seguidos por un grupo de bailarines vestidos en estilo vagamente afro. Sigue un carro del ejército, que se esfuerza por parecer típicamente raizal reproduciendo un carro campesino, del que cuelgan cocos, una guitarra, una quijada de caballo y un *tub-bass* de poliéster. Sigue el carro de la Fuerza Aérea, el más animado del desfile: encima

de un barco decorado con hojas de palmera y fruta-pan hay un señor en frac [el traje típico masculino], una niña y una mujer vestidas [con el traje típico femenino], una mujer con una camiseta de Bob Marley y un gorro jamaicano con falsas rastas, un hombre con traje de capitán de barco (los que, con los pastores, eran los líderes tradicionalmente reconocidos en San Andrés). [...] El desfile llega frente al escenario montado en la plazoleta-muelle de la avenida Newball, enfrente del Coral Palace [sede de la Gobernación]. El gobernador y su mujer, vestidos de lino blanco, compuestos y sonrientes, asisten al desfile desde el balcón. Toda la gente, abundante, apretada y exultante —casi todos residentes, muchos raizales— espera el comienzo del concierto: pero el presentador dice que empezará a las 20:00. Entre puñados de maicena y petardos, la gente se dispersa por la ciudad, aunque con cierto malhumor por tener que esperar casi tres horas. [Mis amigos] y yo nos vamos también en busca de un bar.

Volvemos a las 20:20, hay mucha gente reunida. La cantidad es hasta mayor que en la tarde. Se nota una euforia alcohólica general que, desde el comienzo, deja prever problemas: al fin y al cabo esta gente (como [mis amigos] y yo), tuvo de las 17:30 a las 20:00 para emborracharse, matando el aburrimiento. Llegamos cuando el Creole Group está empezando a tocar, abriendo el concierto. La gente aplaude, aunque la mayoría piensa más en la bebida y en la maicena que en la música. Creole toca seis temas, sus *hits* no políticos: *Jumping Polka*, con su compás tradicional; *Stuckall Bus*, que siempre divierte a la gente con su historia del puticlub montado en un bus que en cierto periodo daba vueltas a la isla, de un colegio a otro; *Avispa*, *Latina*, otra (no me acuerdo); cierran naturalmente con *Hold On*. Este último es el único tema político: está claro que, con el gobernador ahí y comiendo del plato de la administración, esta vez estaría fuera de lugar una *performance* centrada en la crítica. Pero *Hold On* ya es mucho más, un himno en cierto sentido. Una presentación de Creole frente a un público local sin este tema sería impensable. Muchos cantan con Félix el estribillo.<sup>91</sup>

El concierto continuó con las *performances* de varios grupos de música urbana local, algunos de los cuales residen en Bogotá o Cartagena, donde tienen un éxito considerable en discotecas y una carrera discográfica en ascenso. La música de estos grupos, principalmente *dancehall*, ha contribuido a excitar aún más a la multitud y, cuando algunos jóvenes empezaron a pelearse a un lado de la plaza, el concierto fue interrumpido anticipadamente.

Ocasiones como esta —cuyo significado social no reside, naturalmente, en las letras de las canciones ni en los géneros musicales o en la *performance* de

91 Diario de campo, 30 de noviembre del 2010. Celebraciones de los Carnavales de San Andrés.



agrupaciones específicas, sino en la posibilidad de festejar masivamente— constituyen momentos en los que se representa la variedad musical sanandresana en una única narrativa, donde no hay una real solución de continuidad entre lo típico y lo urbano, lo paña y lo raizal. Creole y los otros grupos típicos que participan en conciertos de este tipo tienen un papel estructural preciso en el marco de la representación de lo que son (se considera que sean) la música y la cultura sanandresanas: representan la tradición, las raíces raizales que hacen del archipiélago un departamento de Colombia diferente de todos los demás. La visibilidad que se le da a la música típica como representación de la identidad de las islas —como folklore local, diferente pero estructuralmente igual a las otras músicas folklóricas que representan los otros departamentos colombianos— da a entender una relación compleja con las reivindicaciones étnicas que utilizan la misma música para identificar a un colectivo mucho más específico (los raizales versus los paña).

En el caso de los conciertos que Creole hace fuera del país, la mayoría de los cuales están relacionados de una forma u otra con la representación de Colombia en varios tipos de eventos internacionales, las *performances* muestran declinaciones aun diferentes de las formas de representar su identidad musical y cultural. A este respecto, un buen ejemplo es el concierto que realizaron en el 2010 en el John F. Kennedy Center de Washington, D. C., con el patrocinio de la Embajada de Colombia en Estados Unidos<sup>92</sup>.

Este concierto se realizó en un contexto muy formal: un gran teatro, con público sentado y un funcionario de la institución norteamericana para dar la bienvenida al grupo antes y para despedirlo después. Había un programa de sala en el que se indicaban los títulos de los temas, además de una breve caracterización de Creole como un grupo “con la misión de preservar la lengua creole y la diversidad musical de las islas”. Abriendo con *Beautiful San Andrés*, el grupo quiso indicar con claridad el sentido identitario de su música como propia del Caribe insular colombiano; sin embargo, después de haber presentado a sus integrantes, Creole decidió hacer un cambio —solo uno, pero significativo— a la lista impresa en el programa de sala; una variación sobre la que el mismo Félix quiso llamar la atención: “Vamos a hacer un pequeño cambio ahora”, dice el cantante después de haber agradecido a la embajada por haberles permitido estar ahí, “en vez de *Rumba del mar* vamos a cantar *Hold On*”. El vocero del grupo no le proporcionó al público norteamericano, naturalmente inconsciente, ninguna explicación sobre el contexto específico, muy peculiar, en el que se enmarca este tema; hacerlo habría estado, sin duda, fuera de lugar, teniendo en cuenta quién

92 En este enlace es posible ver el concierto íntegro del Creole Group en el Kennedy Center: <http://www.kennedy-center.org/explorer/videos/?id=M4136>.

había hecho posible el evento y *Hold On* fue la única canción de protesta de las doce que el grupo interpretó en una hora de concierto.

Este gesto es significativo, porque representa otra vez la paradoja en la que tiene que vivir el grupo: su vocación de referente étnico/identitario del pueblo raizal —frente a su comunidad y, en particular, ante las personas que militan en los movimientos— y su papel constante como representante del folklore local —frente a los turistas, a las instituciones locales y nacionales, así como al público internacional—.

Un modo de leer estos contrastes entre las identidades musicales y las *performances* del Creole Group y de la Fusión, y dentro del Group entre sus *performances* en contextos diferentes, es considerarlos en términos de representación e identificación. Cuando tocan para turistas, las *personae* musicales<sup>93</sup> (Auslander 2006) de los miembros de Creole —que están relacionadas con la identidad grupal Creole Fusión— se manifiestan en elementos y acciones performativas diferentes que cuando tocan, como Creole Group, en eventos no turísticos, por ejemplo el Emancipation Day. Otra modalidad, en cierta medida intermedia entre los dos extremos, se (re)presenta cuando performan, como *personae* del Creole Group, en eventos públicos institucionales como los conciertos de las fiestas locales y patrias o los conciertos internacionales relacionados con las instituciones colombianas. Estos deslizamientos performativos pueden ser entendidos como posiciones variables, dependiendo del contexto específico de cada evento, en un *continuum* que tiene como extremos, por un lado, la representación de algo y, por otro, la identificación con algo.

Con el término representación entiendo un medio a través del cual se muestra (representa, performa) algo que quizás tiene que ver con nosotros, pero que nos interesa sobre todo con fines estratégicos. Con identificación, por el contrario, un medio que consideramos que nos define (identifica, refleja), independientemente del hecho que podamos también utilizarlo para fines estratégicos. Jocelyne Guilbault (1985) utiliza esta distinción para tratar de entender cómo pudo el *quadrille* en Santa Lucía pasar de ser una música impuesta a los esclavos por sus amos europeos a una tradición que identifica étnicamente a los santalucianos: un tema que toca de cerca también a San Andrés.

Ciertamente, por lo menos al comienzo, cuando el *quadrille* europeo les fue presentado, los negros santalucianos no se asociaban (identificaban) con este tipo de *performance*. [...] Sin embargo, aunque la *performance* del *quadrille* no

93 Con *personae* musical, Auslander (2006) se refiere a la versión de sí (*self*) que cualquier músico performa en cuanto músico (véase el apartado "Etnicidad" en el primer capítulo).

se correspondiera con sus concepciones artísticas, era su interés aprender la danza del *quadrille* europeo y su protocolo, y también volverse competentes en ejecutar esta nueva coreografía dancística y en tocar este nuevo idioma musical. Sin descartar la posibilidad de que simplemente les gustaran estas *performances*, la actitud de los santalucianos hacia las noches de *quadrille* puede ser vista en muchos casos como una respuesta estratégica a circunstancias específicas. Integrando la *performance* de las noches de *quadrille* a su propia tradición, los santalucianos utilizaron el *quadrille* como medio de representación (sustituto) más que como medio de identificación (retrato de quiénes eran). Esta actitud estratégica está relacionada con el concepto de que cuanto más uno se asemeja a una persona poderosa, más poderoso se vuelve. De hecho, asociándose con las *performances* de *quadrille*, los músicos y bailarines santalucianos negros se veían asociados también con [el valor social de sus amos]. (34-35)

Independientemente de la luz que el caso ilustrado por Guilbault arroja sobre la construcción de la tradición musical típica sanandresana, me parece interesante razonar, con la pareja conceptual representación/identificación, en términos sincrónicos más que diacrónicos. Si reemplazamos las noches de *quadrille* relatadas por la etnomusicóloga canadiense por las noches de música típica en los hoteles sanandresanos, el panorama se complica, pero se hace aún más sugerente.

En este caso, las modalidades performativas utilizadas en los contextos turísticos entrarían en el dominio de la representación: adaptarse a los patrones definidos por la industria turística es, al mismo tiempo, una imposición hegemónica sobre un colectivo subalterno, una estrategia económica de maximización de los proventos y una modalidad de relacionarse simbólicamente con el mundo gozoso de *las-vacaciones-de-los-ricos/blancos/extranjeros-en-el-Caribe*, que es un mundo ideal pero también una realidad muy concreta en los sitios que, como San Andrés, han sido elegidos para la construcción de estos peculiares enclaves utópicos a los que llamamos *resorts*. Elementos performativos como el vestuario, los géneros musicales interpretados, el baile sexualmente alusivo y la alegría de vivir que es obligatorio exhibir tanto encima como en frente del escenario contribuyen a esta representación, complicada con respecto al caso de la introducción del *quadrille* en Santa Lucía, por el hecho de que la demarcación entre la música performada en los hoteles (*soca, reggae roots, calypso...*) y la que se considera identifica a los raizales no está tan bien definida como la que pudo existir entre la música de los esclavos santalucianos y la de sus amos europeos. Así como la mayoría de los citados elementos performativos son también *simultáneamente* elementos de identificación.

Es precisamente en esta ambivalencia donde se articula la negociación continua de la etnicidad: entre la representación de la raizalidad, como parte del estereotipo caribeño-antillano construido por los turistas —y también por los mismos sanandresanos—, y la identificación como raizales, miembros de una comunidad étnica que se define en contraposición a los pañas. En estas ambigüedades reside la superposición de las identidades musicales de Creole Fusión y Creole Group, así como —dentro de las actividades del Group— las diferencias entre sus *performances* público-institucionales locales e internacionales. Se utiliza la música para reivindicar la etnicidad cuando la *performance* se hace medio de identificación y no solo de representación; en los casos citados, con intensidad decreciente, durante el Emancipation Day, en el concierto en el Kennedy Center y en el de los Carnavales de San Andrés.

**MODE-UP.** 5  
**¿DE LA RAIZALIDAD A LA SANANDRESANIDAD?**



*Up and down, we rule di eria  
South and town, we rule di eria  
Hill and all around, mi se da we rule di eria.*<sup>94</sup>

## LOS FIFTY-FIFTIES Y LA CUESTIÓN GENERACIONAL<sup>95</sup>

NOS ACERCAMOS AL FINAL DE ESTE RECORRIDO ETNOGRÁFICO POR LA ISLA de San Andrés y sus músicas. En los tres capítulos precedentes he justificado, en primer lugar, mi decisión de adoptar los (macro)ámbitos musicales como criterio organizativo en este trabajo; después he analizado dos de ellos: el de la música religiosa y el de la música típica. Este capítulo responde al mismo orden lógico de los que lo preceden, pues se ocupa del ámbito de la música urbana. Pero, al mismo tiempo, evidencia el carácter esquemático, casi solo expositivamente válido, de este criterio.

Digo eso porque, en la actualidad, alrededor de las músicas urbanas se están produciendo dinámicas que rompen con los esquemas preconstituidos de la etnicidad en la isla. Si los géneros y las prácticas musicales asociados a este ámbito parecen clara y razonablemente diferenciables de los otros, el criterio principal que los hace tales (ser la música en boga entre los jóvenes) es transversal con respeto al conjunto de la sociedad sanandresana. Paña y raizal, anglo e hispano, local y global, tradicional y *popular*, en casos excepcionales hasta religioso y profano: la mayoría de las diferencias analíticas que nos han guiado hasta el momento se encuentran de algún modo presentes en este ámbito musical. No siempre de forma armoniosa o equilibrada, pero ahí están, muchas veces suscitando críticas o entusiasmos, discusiones y reflexiones entre los diferentes sujetos implicados en esta modalidad de hacer música en las islas. Ningún ámbito musical sanandresano es tan vital y reciente como la música urbana y no hay duda de que muchas cosas han cambiado desde mi última visita al archipiélago.

Si el papel de la música religiosa como marcador de la etnicidad raizal está implícito y el de la música típica es explícito pero ambiguo, el de la música urbana es abiertamente conflictual y objeto de rechazo. Algunos géneros (reggaetón y champeta, por ejemplo) y prácticas musicales —como las noches en las discotecas del Centro— se suelen identificar con la cultura paña (en particular,

94 Hety & Zambo, "Wi Rule di Eria": "Pa'riba y pa'bajo, dominamos el entorno. / Al sur y al Centro, dominamos el entorno. / En la Loma y alrededor, dominamos el entorno".

95 Una versión reducida de este capítulo ha sido publicada bajo el título "Música urbana en San Andrés isla. ¿Hacia una etnicidad más inclusiva?" en *Cuadernos del Caribe*, n.º 19, 2015, pp. 11-23.

costeña) y constituyen entonces marcadores utilizados para reforzar la idea de la fundamental otredad de los continentales respecto de la cultura isleña. Como consecuencia, se rechaza categóricamente la asociación de prácticas y géneros urbanos actuales con la tradición cultural y musical isleña. Dicho de otra forma, para la mayoría de las personas con las que he hablado, la música urbana representa lo que *no es* la cultura raizal.

Pero, a pesar de estos discursos, las prácticas musicales urbanas sí forman parte del conjunto de herramientas culturales utilizado para la construcción de identidades personales y sociales en San Andrés, sobre todo, en términos de identidad juvenil (Rodríguez 2008). Es precisamente la naturaleza abierta de este fenómeno y la gran variabilidad de sus posibles articulaciones con los otros procesos sociales, culturales y políticos en acto en las islas lo que me hace pensar que fomentar el debate sobre ello puede ser útil para que quien vive en el archipiélago disponga de más herramientas para (re)pensar la realidad isleña.

La música urbana es una expresión del cambio radical derivado del aumento exponencial del peso (económico, cultural, político, social) de las dinámicas globales en el contexto local del archipiélago. Si la globalización no es una novedad sustancial de finales del siglo xx y se remonta al inicio de la modernidad, la intensidad que ha alcanzado en las últimas décadas ha transformado la vida social con una rapidez raramente vista antes y ha amplificado las fisiológicas diferencias de cosmovisión entre las generaciones. En este sentido, hay que leer la música urbana sanandresana como la música de los jóvenes, a pesar de que exista una innegable continuidad entre los actuales géneros urbanos (reggaetón y *dancehall*, fundamentalmente) y otros géneros caribeños como el *soca* y el *zouk* (véase apartado “La música urbana”).

Contemporáneamente y del mismo modo que en buena parte del resto del Caribe, el crecimiento de la industria turística en las islas no ha venido acompañado de un incremento de la valorización del patrimonio cultural local, sino del desarrollo de actividades relacionadas con el ocio, el exotismo y la sensualidad (Sheller 2003, 36). Se han multiplicado los bares y las discotecas, frecuentados también por isleños, pero pensados sobre todo para atraer turistas. Estos bares y discotecas, muchas veces situados en el Centro y dentro de hoteles (es el caso de las discotecas del Sol Caribe Centro y del Hotel Sunrise, por ejemplo), se han transformado en un circuito musical importante para la difusión en San Andrés de géneros como el reggaetón y el *dancehall*, ya sean de producción internacional o local.

También por eso, la música de los jóvenes se encuentra en el punto crítico de la que Sally García Taylor (2010) define como tercera fractura en la historia del archipiélago, o sea, el conflicto interétnico consecuente a la autoconciencia



del pueblo raizal como etnia y a su reconocimiento normativo recogido en la Constitución de 1991 y en la legislación diferencial posterior (78). Si antes la cuestión de la pureza étnica no era tema de debate —y los discursos y prácticas de diferenciación se articulaban mucho más en el plano racial—, desde este momento las uniones interétnicas sí empezaron a ser problemáticas, pues con el reconocimiento legal de la diferencia de derechos legales en el territorio del archipiélago entre visitantes, residentes y raizales, la hibridez derivada de las uniones mixtas (los llamados *fifty-fifties*) aumentó la brecha entre los grupos enfrentados. La ambigüedad se incrementa aún más por la diferencia evidente entre un esencialismo étnico en teoría —son raizales las personas que comparan ciertos valores sociales y culturales anteriores a la colombianización, que tienen dos apellidos raizales, el creole o el inglés como lengua materna, etc.— y una realidad cotidiana de convivencia intercultural *de facto* (García 2010, 78).

Los jóvenes, en su mayoría, ya no se identifican plenamente con la idea clásica de raizalidad (en caso de ser de familia raizal) ni con los valores culturales de la costa caribe o del interior colombiano (en caso de ser pañas). La mayoría de ellos tiene familias mixtas, y la intensificación de las relaciones entre las islas y Colombia continental —así como la contemporánea disminución de las tradicionales conexiones con el resto del Caribe anglo y con Estados Unidos— han acercado la cosmovisión de muchos raizales a la hegemónica colombiana. Al mismo tiempo, las peculiaridades culturales, ecológicas y sociales de San Andrés y Providencia han unido a pañas y raizales bajo la común condición insular, y han forjado, si no todavía una identidad afirmativa común, sí un sentido de apego compartido por el territorio.

Es significativo, en este sentido, que algunos jóvenes estudiosos sanandresanos —entendiendo el término en su sentido amplio y no como sinónimo de raizal— hayan empezado recientemente a reflexionar sobre un colectivo actualmente invisibilizado que, sin embargo, está destinado a volverse muy próximamente mayoritario: los llamados *half & half*, *fifty-fifties* o miti-miti (hijos de raizales y pañas). Los análisis de Lorna Ramírez Torres (2005), Silvia Torres (2010b) y Sally García Taylor (2010) muestran, a través del caso de los *fifty-fifties*, los problemas de una categorización identitaria basada en una división maniquea entre raizales y pañas.

García Taylor (2010) nota que la justa resistencia de los raizales frente a la colombianización, la expropiación del territorio terrestre y marino, el desplazamiento económico y la sobrepoblación están en la base de la que ha sido definida como conflictividad latente (Avella 2002). Se trata de un conflicto sobre todo discursivo, perteneciente al campo semántico de la *doxa*, que produce, si no una contraposición violenta —que hasta ahora afortunadamente se ha evitado—,

sí la invisibilización de estos *otros* inclasificables que son los *fifty-fifties*, hijos de raizales y del enemigo invasor colombiano (García 2010, 15-16).

Si los *fifty-fifties* han empezado a aparecer como categoría (y problema) desde finales de los años 1990, esta parcial visibilización no ha significado un reconocimiento, sino una discriminación más explícita (García 2010, 128-129). Es un ejemplo de eso el hecho de que estos sujetos tengan la posibilidad de participar en algunas organizaciones raizales solo con una condición:

en algunos escenarios de participación y organización comunitarias tradicionales raizales se observa que se niega el concepto de lo *Half & Half o Fifty-Fifties*, puesto que, para ingresar a los espacios de participación y toma de decisiones sobre lo raizal hay que rechazar de tajo la propia herencia o influencia “paña” en sí misma. Esto conduce a negar el dilema de estos sujetos y los obliga a asumir una posición exclusivamente desde lo raizal, generando así una polarización: “O te asumes como raizal o no eres raizal”. Aquí los puntos medios no son aceptados. Por el contrario, son reflejo de debilidad, impureza y contaminación de una etnia que cada vez es más reducida en número. [...] De esta manera la raizalidad construye un discurso cohesionado y fuerte frente a la nación o al Estado que hace soberanía sobre su territorio a partir de la negación de la hibridez y de los que reivindican dicha condición como tal. Así pues, en esas circunstancias, los *Half & Half* son otra cosa y no precisamente raizales. (García 2010, 126)

Según la autora, para evitar los problemas de convivencia que puede causar la polarización entre raizales y pañas, los *fifty-fifties* deberían asumir su identidad híbrida y hacer su parte para contribuir al diálogo intercultural, la convivencia y la construcción de una nueva etnicidad raizal que sea más incluyente y abierta al cambio (García 2010, 18).

El recorrido personal e intelectual de Taylor y de otros investigadores isleños testimonia la necesidad creciente de los estudiosos sanandresanos de hacer frente a los profundos cambios en curso en su sociedad. Así, los incipientes debates sobre la identidad y el papel social de los *fifty-fifties*, sobre los pañas nacidos y crecidos en el archipiélago —muchos de los cuales hablan creole y tienen referencias culturales parecidas a las de sus coetáneos raizales— y sobre los raizales de filiación “pura” coetáneos de los pañas nacidos y crecidos en el archipiélago —pero que a su vez hablan español y tienen fuertes referencias culturales continentales— tienen que ser leídos, en primera instancia, como parte de los procesos de negociación en curso en las islas. En suma, el *locus* de enunciación de estos constructores de discursos sobre las islas desvela el profundo carácter político de sus investigaciones, que se enmarcan en buena

parte en la Maestría de Estudios del Caribe de la sede Caribe de la Universidad Nacional de Colombia, pero también en instituciones como las sedes locales del Infotep y el SENA.

Por otro lado, como muestra Torres (2010a, 146), el término *pañña* no indica un colectivo homogéneo, sino que es un término acuñado para designar por negación a los colombianos no-raizales residentes en las islas. También para esta autora, sin embargo, el paso fundamental que hay que cumplir tiene que ver con la necesidad de construir un sentido de pertenencia colectivo para las personas que consideran San Andrés como su casa. Un sentido de pertenencia que, necesariamente, tiene que prescindir de la raizalidad clásica (demasiado rígida), aunque no necesariamente de la raizalidad *tout court*. Este sentido de pertenencia pasa, para ella, por la idea de insularidad más que por la etnicidad, en las articulaciones que se han dado hasta ahora en las islas (Torres 2010a, 138.)

Es la idea de ser isleños o de ser sanandresanos la que vuelve y se va llenando de nuevos significados y vínculos emocionales en los debates abiertos en San Andrés y Providencia. El de la insularidad es un modelo inclusivo, no discriminatorio, de expresar un sentido de identificación con la idiosincrasia actual del archipiélago. Una identificación que no necesariamente se basa solo en criterios genealógicos, como los reconocidos por una interpretación clásica de la raizalidad, y que determinan también la posibilidad concreta de ser reconocidos de manera formal como raizales por la Occre.

A la hibridez de los *fifty-fifties* reivindicada por Sally García Taylor (2010) se añade, en otras palabras, una identificación colectiva como sanandresanos: personas que comparten no solo el accidente biográfico de haber nacido en San Andrés, sino un sentido de pertenencia basado en las especificidades culturales (multiculturales y en algún caso interculturales) del archipiélago.

En este paso desde lo estrictamente genealógico a lo más genéricamente cultural se basa la relevancia de la construcción de una idea inclusiva de sanandresanidad que le atribuyo a la música urbana. La cuestión generacional, o sea la cuestión natural de la brecha entre la cosmovisión de los adultos y la de los jóvenes, en los años 1990 y los 2000 se ha visto amplificada por cambios globales de portada inédita. Aludo a la relativa facilidad de circulación entre el archipiélago y el resto de Colombia, la posibilidad de acceso a los *mass media* locales, nacionales y globales, y el papel cada vez más relevante de internet en la vida cotidiana. Todo esto ha contribuido al hecho de que los jóvenes sanandresanos de hoy compartan cada vez más rasgos de una misma cultura *popular* con sus coetáneos en Colombia y en el Caribe, y en eso se diferencian marcadamente de las generaciones anteriores. En conjunción, fenómenos sociales como el incremento de las uniones mixtas y, por consiguiente, de los *fifty-fifties*,

la relativa estabilización de los flujos demográficos de ingreso en las islas y la nueva mentalidad multicultural introducida por la Constitución de 1991 en los discursos sobre la idea de nación colombiana han contribuido a establecer una nueva modalidad —quizás, un nuevo nivel— de identificación colectiva que, aunque apenas esté esbozado, ya deja entrever algunos rasgos innovadores con respecto a las formas anteriores de entender las identidades étnicas.

### LA MÚSICA URBANA: ENTRE LOCAL Y TRANSLOCAL

La música urbana es uno de los fenómenos culturales más evidentes y desarrollados de la cultura popular compartida por la juventud sanandresana, una cultura que podríamos definir como *glocal* (Robertson 1992), pues el espacio donde se produce y se difunde la música urbana sanandresana no es solo local, sino cada vez más virtual y translocal (Bennett 2004; Bennett y Peterson 2004). La idea de translocalidad es central para la definición de la música urbana y de su peculiaridad respecto de los otros ámbitos musicales del archipiélago, tan central que me atrevo a decir —por muy paradójico que pueda parecer— que la clave de su éxito como música local está en que es translocal.

Al hablar de local, me refiero al carácter territorialmente marcado de los géneros incluidos en este ámbito, localidades que vienen reconocidas por los músicos y los oyentes sanandresanos y que tienen un papel activo en su experiencia musical y en las concepciones que a ella suelen asociar (Ochoa 2003)<sup>96</sup>: Jamaica para el *dancehall*; Puerto Rico, Panamá y algunas Antillas hispanas para el reggaetón. En un juego de espejos más amplio, sin embargo, me refiero también a San Andrés como una localidad de referencia de estas músicas para los sanandresanos, que se define precisamente a partir de las músicas originales. El archipiélago, frontera y cruce del mundo anglocaribeño e hispanohablante, extensión de Jamaica, pero también de Centro y Sudamérica, es considerado por los músicos urbanos sanandresanos —y por su público nacional e internacional— como una legítima localidad de producción de estos géneros musicales. A través de la translocalidad del reggaetón y del *dancehall*, se define el carácter local de San Andrés como centro de producción de música urbana.

A través de esta legitimación, la música urbana en San Andrés se vuelve central, por lo menos en tres aspectos relacionados con cuestiones de identidad colectiva y etnicidad. El primero tiene que ver con los jóvenes como categoría social, distinta de las generaciones precedentes, no solo por las razones naturales de edad, sino también por los radicales cambios sociales y culturales que han

96 Véase el apartado "Práctica musical".

caracterizado a las islas en las últimas décadas (véase el apartado anterior). El segundo también se relaciona con los jóvenes, pero desde un punto de vista diferente: no tanto el transversal de la pertenencia al mismo rango de edad, sino sobre todo al vertical de la pertenencia étnica. Me refiero a los *fifty-fifties*, en su mayoría jóvenes, porque la mayor ola migratoria hacia el archipiélago data de los años 1980, y aún más porque su visibilización como categoría es muy reciente. Pero también a los jóvenes raizales, que reivindican su talento natural para el *dancehall*, por cuanto pertenecen culturalmente al Caribe anglófono, y a los pañas, que ven en el reggaetón un modo de conciliar las dos almas caribeñas (el *reggae*, pero en idioma español) de la isla donde han crecido. Con respecto al tercero, este está vinculado con las modalidades de gestación, producción y modos de disfrutar estas músicas, en las que las tecnologías digitales y la web tienen un peso preponderante. Estas tecnologías han permitido una transformación ulterior del mercado musical global, amplificando el carácter translocal (o directamente global) de estas músicas, sin obstaculizar por eso su papel de catalizadores de identidades locales.

Dejando a un lado, por ahora, a los artistas urbanos sanandresanos que ya han conseguido insertarse exitosamente en el mercado musical colombiano y ocasionalmente internacional (como K-yo, Buxxi, Jiggy D, Obie-P, Hety & Zambo, Rayo & Toby), la prioridad para los jóvenes músicos que no han salido aún de las islas es que su canción suene en las discotecas locales, posiblemente performada en vivo por sus autores (un DJ y un cantante o más comúnmente, por influencia del reggaetón, un dúo). El paso previo es, naturalmente, grabar la canción. En San Andrés, mientras hacía trabajo de campo, había solo dos estudios de grabación profesionales pero, para las exigencias de músicos urbanos en las fases iniciales de su carrera —que no suelen servirse de instrumentistas para grabar en vivo—, son suficientes los estudios caseros que la mayoría de los productores arman en su casa. La relativa accesibilidad de grabaciones suficientemente bien hechas para sonar en las discotecas isleñas es uno de los elementos principales que ha permitido la aparición de un número considerable de músicos urbanos en las islas, alrededor de 150 en San Andrés y unos 50 en Providencia<sup>97</sup>. Es un dato significativo para medir la importancia de las prácticas musicales urbanas entre los jóvenes sanandresanos.

Pero la importancia del ordenador no se limita a que sea el artefacto necesario para hacer funcionar *softwares* de producción musical como SoundForge o CuBase. Estos son también —y, quizás, sobre todo— herramientas de conexión

97 Se trata de una estimación aproximada, derivada de una base de datos que realicé en colaboración con el Infotep, como paso previo a la realización de un informe sobre la oportunidad de implantar un plan de formación de músicos en las islas.

a la web. Internet es el canal privilegiado para oír, compartir y hasta producir música urbana. Las redes sociales, los portales de *sharing*, las radios digitales, MySpace, YouTube y otras plataformas más o menos especializadas en música tienen un papel muy activo en la construcción no solo de la sensibilidad musical, sino también de verdaderas comunidades estéticas basadas en la música urbana nacional e internacional.

De hecho, la producción de muchas canciones ya no es asunto solo de músicos locales, y esto en todos los niveles; naturalmente, atañe a los sanandresanos afamados, que ya no viven permanentemente en la isla, pero también a muchos de los menos conocidos, que en no pocas ocasiones utilizan temas o voces que han sido producidos por DJ o cantantes residentes en el continente. También las relaciones sociales instauradas con estos productores, que pueden o no ser sanandresanos de origen, tienen una naturaleza principalmente virtual; independientemente de que alguna vez se hayan encontrado físicamente o no, son las redes sociales virtuales generalistas y las de portales de *web sharing* musical los contextos de sociabilidad en los que se construyen estas colaboraciones musicales (Hughes y Lang 2003).

Así, la web tiene un papel esencial en todo el proceso experiencial de la música urbana, algo totalmente inédito con respecto a los otros ámbitos musicales de las islas. Si eso vale para la producción, aún más para la promoción; a las estrategias de difusión física (un CD llevado a las radios locales, a los DJ de las discotecas y los bares, etc.) se añaden las virtuales, que pasan por las plataformas digitales citadas.

También está relacionada con internet una de las prácticas musicales más importantes del ámbito urbano: la producción de videoclips. Para los músicos urbanos, el papel de los videos, en muchos casos, equivale o hasta supera el de la grabación sonora y se considera imprescindible para que una canción llegue al público. El rol estratégico fundamental de los videoclips en la industria musical *pop* es bien conocido (Banks 1997; Vernallis 2004). En San Andrés, realizar un videoclip de una canción significa la posibilidad de tener presencia en las redes, en la televisión, en las pantallas de bares y sobre todo en internet. El gigante de la exhibición de videos musicales en la web, YouTube, es también el principal mostrador para los grupos de música urbana. Los artistas cargan allí sus videos, hacen difusión a través de las redes sociales generalistas y monitorean los resultados a través de los contadores de visitas que el portal pone a disposición de los usuarios. El videoclip, aún más que la publicación de una grabación sonora, es un producto y una modalidad de goce musical fundamental para trascender la mera localidad del espacio insular y entrar a formar parte de la globalidad virtual.

## “WI RULE DI ERIA”: VIDEOCLIPS ENTRE SAN ANDRÉS Y EL MUNDO

Los videoclips de música urbana son una puerta privilegiada para poder entender los aspectos fundamentales que caracterizan este ámbito musical. Por algunos aspectos, pueden considerarse equivalentes a los álbumes musicales: productos intermediadores (sonido, letras, imágenes y diseño gráfico) que expresan de forma articulada el mensaje y la identidad musical de un conjunto musical. En este sentido, son autorrepresentaciones que se ponen en una relación compleja con las *personae* de sus autores, y al mismo tiempo constituyen un resultado de los vínculos que estos autores han tenido con el contexto en el que han operado.

De forma análoga, los videoclips son productos intermediarios a los que los artistas confían la tarea de expresar no solo sus canciones y sus mensajes, sino también sus *personae* musicales como configuraciones performativas. En el caso de la música urbana sanandresana, es sobre todo a través de los videoclips que se visibiliza el paso de lo global o translocal, a lo local específico de San Andrés, que es lo que más me interesa en la investigación de este ámbito musical.

Durante el trabajo etnográfico tuve la oportunidad de participar directamente en los procesos de realización de varios videoclips, en algunos como fotógrafo y en otros como camarógrafo. Esta experiencia me permitió entender desde adentro algunas de las dinámicas creativas que están detrás de estos productos esencialmente comerciales, los cuales, sin embargo, resultan de una serie de esfuerzos colectivos que unen en redes de solidaridad no solo a músicos y oyentes de música urbana, sino también a sus familiares, amigos, conocidos y, naturalmente, a técnicos locales de lo audiovisual. El interés de los videoclips no reside únicamente en el producto final, que de por sí representa un evento performativo de tipo peculiar, sino también en el proceso creativo y productivo que ha llevado a ello. Este proceso es el resultado de la activación de las redes sociales de muchos de los diferentes sujetos implicados, y es también a través de estas redes que se construye una comunidad de consenso alrededor del ámbito musical urbano.

Comencé a colaborar con Cotton Tree Media en el 2011, hacia el final de la posproducción del videoclip *Pussycat Doll* de Obie-P y mientras empezaba la filmación de *Te quiero conmigo* de las Land Rose. Cuando me fui de la isla la última vez, habíamos grabado también *Movimiento de caderas* de Rayo & Toby, *Intocable* del Colombian Party Cartel (colaboración de Shungu) y *Hot Gial* de la S.S. Crew. Ninguno de estos videoclips tiene una voluntad explícita de reivindicar a San Andrés como un territorio signifiante de la música urbana, como una localidad específica y con una identidad propia de producción de reggaetón y *dancehall*; por el contrario, lo que los productores querían demostrar es que también en San Andrés, como en otras partes... pero no en todas, es posible



producir videoclips de calidad, capaces de competir en el mercado nacional y quizás también internacional.

Paradójicamente, este intento de deslocalizar o alocalizar las producciones de video, en aras de hacerlas más fáciles de vender en el mercado musical global, constituye una forma de poner a San Andrés en el mapa de las producciones de música urbana. Mostrar que en San Andrés se pueden producir artefactos culturales que trascienden los estereotipos sobre el territorio y el folklore es algo inédito en la música local e indica la voluntad de reconocer a la isla como un lugar posible para ubicar proyectos encuadrados en una industria musical translocal como es la de la música urbana nacional. Un proyecto de “desprovincialización” de la isla, para que sea reconocida como contexto “urbano”.

La realización de *Intocable* (Colombian Party Cartel, colaboración de Shungu 2011) debe ser leída en este contexto. Ninguno de los artistas implicados originalmente en la producción de esta canción es de San Andrés. Su cantante, Carey James Balboa, es un DJ hijo adoptivo de colombianos radicados en Estados Unidos, que decidió pasar parte del año en su país de origen y fundar con otros músicos cartageneros el colectivo Colombian Party Cartel. Moviéndose en los ambientes del reggaetón costeño, entre Texas y Cartagena de Indias, el grupo se puso en contacto con Joseph Bush Murillo, conocido en el mundo artístico como Shungu, un músico sanandresano, de padre raizal y madre paña, muy activo en la promoción de la cultura juvenil isleña. La visualización en YouTube de trabajos precedentes de Cotton Tree los convenció de que San Andrés era el lugar para producir el videoclip del tema, en el que Shungu participa como cantante invitado. Escribía en mis notas de campo:

La producción del video ha sido relámpago: disponíamos solo de una semana para encontrar una idea, los escenarios y grabar. Pero es sobre todo la plata rápida, la necesidad enorme que tiene Cotton y una oportunidad de salir y hacerse ver afuera de la isla. El grupo no venía con un argumento claro, solo con la idea de grabar en un ambiente fiestero y en exteriores que destacaran la belleza del lugar. [Los productores de Cotton Tree] han propuesto un esquema estructural muy simple, no narrativo, basado en la contraposición del ambiente nocturno y cerrado de una discoteca con el espacio solar y cristalino de las playas de la isla. La idea ha sido aceptada con entusiasmo y nos hemos puesto a trabajar para realizarla. Yo he hecho de cámara en todas las tomas, pero no he participado activamente ni en el guion ni en el montaje.<sup>98</sup>

98 Diario de campo, 20 de agosto del 2011.



A pesar de que hayamos filmado en ambientes públicos e icónicos para la isla, como la lengua de arena blanca que se extiende por decenas de metros en las aguas cristalinas del arrecife, alrededor de Cayo Acuario y en las playas del Sarie y Sound Bay, el videoclip no restituye una idea clara de haber sido grabado en San Andrés. El tipo de música, un reggaetón que, como es obvio, nada tiene que ver con la “vía sanandresana a la música urbana”, no contribuye a identificar el lugar donde ha sido grabado. Tampoco lo hace la aportación de Shungu, que se adapta al estilo reguetonero del grupo costeño y no ostenta ningún elemento sonoro específicamente sanandresano. El único símbolo que se refiere a una identidad local específica es la bandera de Colombia, que aparece hacia el final.

La misma sensación de alocalización la suscita el video de *Pussycat Doll* (Obie-P 2011). Aquí también el ambiente insular se utiliza pero no se marca, no es reconocible. Cierta ambigüedad surge también de elementos heterogéneos que sitúan la acción más en el espacio mítico del *gangsta rap* —y de cierto *dancehall* jamaicano, acompañado de mansiones de lujo, vestidos de alta moda y joyas de oro y diamantes— que en la isla colombiana. Así, el ambiente tropical que aparece en los exteriores (todos grabados al borde de una piscina, donde un grupo de hombres discute presumiblemente sobre juego y mujeres) es negado por la ropa elegante pero demasiado abrigada del cantante y de las bailarinas. Las figuras de estas últimas, mujeres-objeto de una canción centrada en la atracción sexual del cantante para su *pussycat doll*<sup>99</sup>, se definen por un juego de contraposición entre ropa minimalista y chaquetas forradas de pelo.

Aquí también, Colombia es el único referente topográfico cierto: se representa, esta vez, a través de la simbología zenú, adoptada como nacional, del sombrero vueltiao<sup>100</sup> que uno de los hombres lleva puesto. Es una especie de marca nacional para este *dancehall* puro, que absolutamente nada tiene del reggaetón al que toda Colombia está bien acostumbrada. El tema es cantado principalmente en inglés caribeño (ni creole sanandresano ni inglés estándar), aunque en un punto Obie-P sí da muestra de su bilingüismo, pasando al castellano; se trata de la sección central, en la que proporciona una traducción libre de lo que dice en el otro idioma. También el estilo vocal de canto de la parte en castellano parece remarcar lo que el artista suele repetir constantemente: esto es *dancehall*, no es reggaetón, y sí, se puede hacer *dancehall* en Colombia y en castellano sin hacer reggaetón. Este es puro *dancehall*, pero es *made in Colombia*.

99 Literalmente, “muñeca gatita”. Pero las referencias sexuales en inglés son aún más explícitas que en castellano, pues en inglés americano *pussy* es una manera vulgar de nombrar la vagina.

100 El sombrero vueltiao, originario de los zenúes de las sabanas de Sucre y Córdoba (Colombia), ha sido declarado Símbolo Cultural de la Nación en el 2004 con la Ley 908 del 8 de septiembre.

Obie-P hizo este videoclip en un explícito intento de volver a posicionarse en el panorama de la música urbana nacional, con su específica identidad de cultor del *dancehall* puro, de “royalty of the dancehall” (“realeza del *dancehall*”, como suele autodefinirse), después de los muchos años que pasó lejos de la escena colombiana, debido primero a su trabajo en Asia y, después, a la rehabilitación de un accidente en moto. Por eso, tanto las características musicales del tema como el carácter alocal del video quieren ser una afirmación de la capacidad del artista de controlar los patrones culturales (musicales y visuales, performativos en general) hegemónicos en el mercado global de la música urbana anglocaribeña. Pero, al mismo tiempo, responden implícitamente a la lógica de la afirmación de la especificidad de San Andrés en el contexto colombiano de producción de música urbana; hay muchos reguetoneros en la costa caribe colombiana, de acuerdo, pero ¿quién sino un *Sanandrea*n puede hacer un *dancehall* como este en Colombia? Demostrando su capacidad de manejar los patrones estilísticos del *dancehall* global, Obie reafirma también la posición privilegiada de San Andrés en la producción de este tipo de música en Colombia.

*Movimiento de cadera* (Rayo & Toby 2011) constituye un caso muy diferente respecto de los citados hasta ahora. Este dúo de reguetoneros, ambos *fifty-fifties*, ya en el momento de mi trabajo de campo estaba teniendo un éxito considerable en el ámbito nacional, que con el tiempo se ha consolidado. En la época del rodaje ya no residían en la isla, habían vuelto con el objetivo explícito de producir en San Andrés su nuevo videoclip. *Movimiento de cadera* ha subido todas las clasificaciones muy rápidamente, llegando en pocos meses a juntar varias centenas de millares de visualizaciones; en este momento<sup>101</sup>, alcanza 40 millones de visualizaciones en YouTube. Para tener una noción de lo que significa este número dentro y fuera del mundo de la música urbana, *Vogue* de Madonna —considerado por *Rolling Stone* el segundo mejor videoclip de siempre y que fue lanzado dos años antes que *Movimiento de cadera*— suma 62 millones de visualizaciones en el canal oficial de la artista. Mientras que el célebre *Ven conmigo* de Daddy Yankee, publicado en el mismo año que el video de Rayo & Toby, ha acumulado hasta la fecha 128 millones.

Este videoclip es, evidentemente, la producción mayor y más exitosa de Cotton Tree. En este, como en los otros casos citados, la localidad (San Andrés) no está marcada, por el contrario, los títulos nos informan que estamos en el 2030, en el puerto de Galaxy's, en Ocean Island, Cayos del Este. A través de una pantalla virtual, Rayo y Toby identifican a una bella mujer mulata y, con una aceleración del motor, inician su “sexy trip” (“viaje sexy”). La escena cambia: ahora

101 El 10 de febrero del 2017.

es de noche y estamos en una selva habitada por personajes exóticos. Tambores batidos por mujeres afrocaribeñas definen el ritmo del tema que arranca, mientras un mastodóntico guardián, un poco surfista, un poco orientalista y un poco sacabullas de discoteca, impide el acceso a la fiesta que se desarrolla en el fondo, entre frondas y hogueras. Al tocar al guardián con un dedo, los cantantes le infunden la magia de su música; el gigante comienza a bailar y los protagonistas pueden acceder a la fiesta. Ahí, los esperan tragafuegos, saltimbancos, piratas, inquietantes príncipes orientales fumando con narguilé. Y, naturalmente, mujeres: lascivas y lúcidas como serpientes, tatuadas y pintadas como indígenas. Entre ellas, la diosa, la que han venido a buscar, la que tiene “cierto movimiento de cadera / aunque intente no encuentro la manera / de que no me afecte ver cómo se mueve”. Consiguen traerla consigo hasta el cuartel general de Galaxy, pero el tragafuegos amenaza, a través de una videollamada, con que irá por ella.

En este videoclip, San Andrés se transfigura en un ambiente exótico, un Caribe antillano en el que convergen los atributos míticos de los mayores sueños orientalistas que Occidente haya producido hasta ahora. África, América y Oriente se sobreponen al no menos fabuloso mundo del Caribe rico, hecho de yates y fiestas.

Los otros dos videoclips de los que quiero hablar tienen en común que fueron las primeras producciones de dos grupos de jóvenes artistas urbanos. El primero, *Te quiero conmigo* (Land Rose 2011), es un tema producido por Dominic (*alter ego* como DJ del multifacético músico raizal John Celis), que se ha ocupado de conformar un trío femenino para interpretarlo. La trayectoria de las Land Rose finalizó poco después del rodaje, pero es interesante, porque muestra ante todo la búsqueda constante, por parte de los productores sanandresanos, de fórmulas musicales locales que puedan imponerse en el mercado nacional y posicionar a la isla entre las realidades colombianas de música urbana. La creación de un trío femenino en un mundo musical netamente dominado por las agrupaciones masculinas fue un buen intento para encontrar un hueco en la oferta musical urbana, aún más si se considera que fue pensado explícitamente como *teen band*. Como pequeñas “Spice Girls” de la música urbana sanandresana, las Land Rose presentaron un tema simple y pegajoso, en castellano, sensual pero no erótico y nunca vulgar, con el objetivo de atraer a los adolescentes sin suscitar la ira de sus padres. El video expresa muy bien esta voluntad de crear un referente musical para jóvenes consumidores de música: empieza con las tres cantantes que juegan al fútbol con algunos coetáneos, el resto de la acción se desarrolla enteramente en una discoteca donde un bando de fans adolescentes baila y graba con los móviles a las tres neostrellas de la música urbana.

A diferencia de las Land Rose, el South Side Crew de San Luis ya existía como grupo musical y de grafiti cuando, con Cotton Tree, empezamos a trabajar el videoclip de *Hot Gial* (South Side Crew 2011). Su actividad, sin embargo, no pasaba de la de una agrupación de aficionados. Aparte de actuaciones en algunas discotecas de la isla, el grupo no había publicado nada y no era conocido fuera de San Luis. El videoclip, en este caso, fue el medio elegido para intentar posicionarse en la escena musical urbana local. Mientras Maki Egusguiza y yo nos dedicábamos a la producción del videoclip, Iván Samir se ocupaba de la promoción del grupo en las redes sociales, los medios, los bares y las discotecas sanandresanas, desempeñando de hecho el papel de agente y productor comercial de la banda.

En el video los cuatro componentes del grupo, todos varones, juegan un partido de básquet contra un equipo compuesto exclusivamente por chicas. A través de la metáfora de este deporte, que junto con el béisbol es el más amado por los raizales, se quiere naturalmente representar el juego estratégico de la seducción, que es el tema obsesivo tanto del *dancehall* como del reggaetón. Una seducción que pasa por vías bastante explícitas (“gimme your punanny”), pero que, como todo el *dancehall*, está centrada más en el flujo de las palabras que en la acción. El idioma exclusivo, en este caso, es el creole sanandresano en su registro más popular, es decir, el que se ha vuelto idioma de la calle, jerga juvenil. Se trata de un video pensado esencialmente para la escena local, con ninguna ambición real de adquirir renombre en el ámbito nacional, ya que la escasa experiencia del grupo, el carácter de la canción y el bajo presupuesto no habrían permitido de todas formas difundir el video fuera del archipiélago.

Los elementos presentes en las producciones de Cotton Tree Media se pueden identificar también en una buena cantidad de videoclips de música urbana sanandresana. Vale la pena hacer aquí una breve referencia a los videos de algunos artistas reconocidos en el ámbito nacional, que han sido grabados fuera del archipiélago y producidos casi siempre con medios adecuados. *Tu Pum Pum* (Hety & Zambo 2011b) y *Fuck the Rest of the World* (Obie-P 2012), por ejemplo, representan cómo la música urbana anglocaribeña ya no necesita destacar sus lugares de origen para posicionarse en el imaginario musical nacional; el Caribe está bien presente en los ritmos, pero es la metrópoli del interior el contexto y punto de llegada de la acción de estos grupos, una invasión musical que desde el Caribe toma el interior andino del país.

El caso de Jiggy Drama es diferente; se trata de uno de los mayores talentos urbanos sanandresanos, que está teniendo reconocimientos importantes en toda Colombia y hasta fuera de ella. Sus canciones, por ejemplo, *Contra la pared* y *La fuga* (Drama 2012b, 2010), muestran una influencia fecunda de *rap*,

*dancehall* y reggaetón, con una prevalencia neta de los primeros dos géneros a pesar del idioma (el artista ha dejado prácticamente de cantar en creole y saca sencillos en castellano por razones esencialmente comerciales). Virtuoso de las letras, siempre irónicas y picantes, Jiggy Drama está teniendo un éxito tan importante en el país como para trascender las fronteras de la simple música urbana. Sus productores han sabido ayudarlo a construir alrededor de Hartan Lever, joven raizal de San Luis fenotípicamente muy blanco, una *persona* musical (Auslander 2006) bien definida y atractiva también (pero no exclusivamente) para los adolescentes.

Jiggy Drama es un *nerd*, como dice él mismo, y muestra sus exageradas gafas de pasta, pero un *nerd* exitoso con las mujeres. Un ídolo flaco, muy diferente de sus musculosos homólogos en el mundo de la música urbana, con un aire un poco de dibujo animado, que suele hacer resaltar en los videoclips que produce como un signo inequívoco de identidad. Los videos, por otra parte, son visualmente muy sencillos y en ellos prevalecen las tomas en estudio y los fondos blancos, muy útiles para destacar los colores básicos utilizados por el artista en su vestimenta: hay muy poco de caribeño en sus referencias visuales.

La ausencia de referencias explícitas a San Andrés en estos videos se puede explicar echándole un vistazo a otro video, uno de los primeros en circular fuera de la isla: *Wi Rule Di Eria* (Hety & Zambo 2008). Aquí los artistas sí identifican decididamente a la isla como localidad de referencia: en las primeras imágenes aparecen con el equipo de béisbol de San Andrés, en medio de la cancha del Centro, durante la celebración de los Juegos Nacionales del 2008. La canción recita obsesivamente “wi rule di eria” (“dominamos el entorno”), mientras nos muestra también la *performance* de los artistas durante el concierto multitudinario que cerró aquel certamen deportivo. Después los seguimos en el avión, entre Bogotá, Cali, Barranquilla y Cartagena, en los estudios de varias televisiones, durante el Carnaval, en discotecas... El “entorno” que dominan los reyes del creole, nos sugiere el video, no es solo la isla: es el país entero, pero siempre partiendo de San Andrés.

Este video, difundido cuando la música urbana sanandresana apenas empezaba a sonar en el continente, transmite muy bien el entusiasmo —casi el estupor— de dos jóvenes artistas isleños que sienten que están logrando ir más allá de los arrecifes de su isla caribeña. Una inyección de optimismo y de energía para un pueblo y una idiosincrasia cultural que, hasta hoy, han sido ignorados por el resto del país. En este sentido, la música urbana, casi sin quererlo, es el puente que, a través de la exportación de un producto musical propio de la isla, determina por primera vez la presencia del archipiélago en el imaginario nacional.

## *MODE-UP: ¿A LO SANANDRESANO?*

El carácter global y translocal de este ámbito musical convive con fortísimos elementos locales y manifestaciones de apego a lo sanandresano. Manifestaciones de las que suele olvidarse quien critica este ámbito musical por ser globalizado, mercantilizado, ignorante de las tradiciones locales y, sobre todo, un ulterior elemento de colombianización de la cultura raizal.

Estoy convencido de que hoy en día en San Andrés solo la música urbana está consiguiendo ajustar las cuentas con la naturaleza intercultural de la sociedad sanandresana. No aludo a la capacidad de pensar o de afirmar críticamente, a través de su discurso intermediador, la necesidad de construir algo nuevo a partir del crisol intercultural que se ha generado, para bien y para mal, con la colombianización sobre el crisol más antiguo de la sociedad raizal. Aludo a la capacidad de representar y hasta de fomentar procesos interculturales a través de las prácticas relacionadas con el *musicising* (Small 1998).

La I Feria de Música Urbana organizada por la Fundación Ebony<sup>102</sup>, en el 2011, conformada por una exposición y un mercado de la música urbana sanandresana, fue además una ocasión de encuentro para los músicos residentes y no residentes en el archipiélago. Durante esta se organizó un foro de discusión sobre la naturaleza de la música creada por los jóvenes artistas sanandresanos en el archipiélago y fuera de él. El principal punto de discusión fue aprovechar o no la oportunidad de bautizar a la música urbana *made in San Andrés* con un término unívoco, compartido por la mayoría más amplia posible de personas involucradas en este ámbito.

La necesidad de este bautizo tiene razones ideológicas, pero también estratégicas. No se trata solo de afirmar una identidad cultural *in fieri* —la de los nuevos sanandresanos, crisol de paña y raizal— sino sobre todo de establecer una marca musical que permita identificar a San Andrés como el centro simbólico (si no económico) de un tipo de producciones musicales actualmente en auge en Colombia. Producciones que, a falta de una marca unívoca, suelen ser etiquetadas genéricamente como reggaetón o, como mucho, como *soca* y *dancehall*. Aparte de unas pocas voces de disenso, en aquella ocasión la gran mayoría se manifestó a favor del bautizo.

Se organizaron unas votaciones para elegir el nombre entre varias opciones; el neologismo *mode-up* resultó ganador. Si el significado literal del término

102 La Fundación Ebony realiza actividades culturales relacionadas con la cultura sanandresana (en particular urbana).

es oscuro<sup>103</sup>, lo es menos la referencia que lo ha originado: una vieja caseta de música, situada en Orange Hill (un sector muy raizal de la Loma) donde en los años 1960 y los 1970 los jóvenes de la época (padres y abuelos de los actuales artistas urbanos) iban a rumbear. Como se ve, muchos elementos de este proceso de maduración de la música urbana sanandresana apuntan por vías diferentes a retomar una relación fecunda con las raíces culturales de la isla, a pesar de que esta música suela ser estigmatizada como un ejemplo de la pérdida de la herencia cultural raizal consecuente a la colombianización.

Claro está que quienes ven la música urbana de esta manera también tienen sus razones. El desbordar de un género musical tan marcadamente hispano como es el reggaetón no puede más que suscitar polémicas en una sociedad marcada de forma tan profunda por las heridas de la aculturación llevada a cabo por la cultura hegemónica nacional. Pero es precisamente por eso que el proceso de difusión del reggaetón en San Andrés, su fusión con los ritmos anglocaribeños y el surgimiento del *mode-up* representan un recorrido extremadamente sugerente para el futuro.

Cuenta Shungu, el principal promotor del bautizo del *mode-up*:

[En 2008-2009] la música que hacíamos en San Andrés rotaba en internet que daba miedo. O sea, los paisas [habitantes de la región de Antioquia] podían sacar una canción y la bajaban solo en Medellín. Nosotros sacábamos una canción y la bajaban en Medellín, Barranquilla, Cartagena, Santa Marta, Bucaramanga, Bogotá, Panamá... [Sacábamos] una canción y ¡bruum!, 10.000 descargas, ¿me entiendes? Empezaron a salir artistas isleños, se hacían *dancehall party* en Cartagena, *dancehall party* en Medellín, *dancehall party* en Bogotá [...] Todo lo que pasa en Cartagena y en Barranquilla, musicalmente hablando, de música urbana, es más influenciado por lo sanandresano que por lo jamaiquino y por los demás. Entonces, ahora mismo hay un miedo que así, que si lo bautizamos [el ritmo sanandresano] entonces los paisas, también dicen que hacen *mode-up*... Pero no. Lo que se ingenia a hacer [nuestra gente] hoy, a los paisas ni a los cartageneros se les ocurre hacerlo. Entonces se pega Rayo & Toby con un ritmo, y es a los seis meses que esos productores aprenden a hacer lo que hacemos acá. ¿Sí me entiendes? Saca un sanandresano un estilo, y ya a los ocho meses es que lo imitan.<sup>104</sup>

103 En inglés estándar, *mode* = modo, modalidad, manera; *up* = alto, arriba, que sube. En la percepción de varios artistas sanandresanos con los que he hablado –sean o no anglófonos– tiene que ver con la idea de un tipo de música (*mode*) que sube en las venas de quienes la escuchan, los entusiasma, los electriza.

104 Esta cita y la siguiente son tomadas de la entrevista con Shungu e Iván Samir realizada el 25 de septiembre del 2011.



La idea de sanandresanidad que se deduce de esta cita es inclusiva y se sale de la dicotomía clásica raizal/paña. A pesar de eso, cierta forma de raizalidad sigue siendo un elemento irrenunciable en la definición de esta música translocal que aspira a situar a la comunidad local (los sanandresanos) en el mapa mundial:

Shungu: Pero les voy a decir una cosa que es muy importante, muy importante y muy pocas personas lo han notado. Los artistas sanandresanos que tienen más proyección son raizales. O sea, si tú te pones a mirar lo que cantan los pelaos que son netamente continentales y solamente hablan español y solamente oyen reggaetón, olvídate.

Iván Samir: Ellos pueden tener un *hit* pasajero, pero la cuestión está en el bilingüismo... ¿Sí me entiendes?

S.: ¿Por qué?, yo no lo sé. Pero si tú te pones a mirar quiénes son los artistas realmente buenos de San Andrés, todos son raizales. O sea, bien sea de padre y madre o de padre o de madre.

Dario Ranocchiari: Que consigan entender bien a las dos culturas, de los dos lados, ¿no?

S.: Exacto. Y lo mismo los productores.

I. S.: Mira [DJ] Wahm ahora como está produciendo bien, como el padre es costeño y la madre de acá...

S.: Sí, la madre es raizal, y lo mismo yo, lo mismo Jacky, lo mismo Rayo, lo mismo Toby... lo mismo Buxxi, lo mismo Jiggy.

I. S.: Sí, la mayoría es la mezcla, aquí es la mezcla que...

D. R.: La mezcla gana.

S.: Sí. Esto está ahí.

I. S.: Es una fusión, pero no es una confusión, que es lo que suele hacer la gente del interior cuando escucha la música de aquí: se confunden, entonces creen que están haciendo algo y mezclan de todo un poco, y entonces...

S.: Exacto, dicen: "No, yo fusioné *dancehall* con cumbia con merengue con no sé qué, con bulla, con *rap*, con... Y esta es una fusión espectacular" [ríe].

I. S.: Sí, y al final no suena.

Las diferencias entre la idea tradicional de raizalidad y el concepto de raizalidad que se sobrentiende aquí como el alma de la innovación musical del *mode-up* sanandresano son enormes. Sus marcadores superficiales pueden ser, en parte, los mismos (la gastronomía, la arquitectura, etc.), como indican algunos videoclips de *mode-up* (por ejemplo, Hety & Zambo 2011), pero en el



fondo es otra cosa. No contrapone lo paña a lo raizal, sino que trata de conciliar a los dos: su valor principal es la mezcla, la fusión. Es la condición de *fifty-fifty*, sea ella genealógica —como en los casos citados por Shungu— o solo cultural (como en el de Iván).

La designación de la música urbana sanandresana como *mode-up* —el simple hecho de poner una etiqueta nueva sobre una caja preexistente— ha tenido efectos bastante rápidos. La música urbana sanandresana ha vuelto a valorizar elementos locales, sanandresanos y providencianos como marcadores de una identidad colectiva y musical. “San Andrés is in the building”, repite desde siempre Jiggy Drama en sus conciertos, pero no lo hacía en sus primeros y exitosos videoclips, de ambientación más bien urbano-andina, que han sancionado su posición entre las estrellas emergentes de la música pop colombiana. Las diferencias con sus producciones del periodo inmediatamente posterior al bautizo del *mode-up* son evidentes: en *Ig Noramus* (Drama 2012c) comparte el micrófono y la pantalla con unos jóvenes sanandresanos en un video grabado en San Andrés, mientras que en *Beautiful* (Drama 2012a) una hermosa chica raizal representa y se sobrepone a imágenes de Providencia en un video en el que, como declaran explícitamente las notas de publicación, cuenta una historia de amor en la cual la protagonista absoluta no es la actriz, sino la isla. Ambos videos son producciones de Anez Bull, talentoso *videomaker* de San Luis, y en ambos el creole y el inglés vuelven a ser ingredientes fuertes de la música de Jiggy Drama después de mucho tiempo. Lo mismo pasa con el *sound*, en el que un *dancehall* impregnado de *hip hop* se sustituye con el sonido vagamente reguetonero de muchas producciones anteriores.

Algo parecido pasa con el videoclip de una canción de amor y fiesta que el dúo graba en San Andrés. La letra de *Tek a Ride (Demos una vuelta)* (Hety & Zambo 2011a) es una invitación a una chica a seguir a los cantantes de *party* en *party*. El tema, entonces, encaja perfectamente con los patrones del reggae-tón y del *dancehall* internacional. Pero, esta vez, la idea de “dar una vuelta” se traspone en imágenes de una forma peculiar: la invitación no es tanto un reclamo para mostrar el éxito de los cantantes con las mujeres, sino una explícita invitación a conocer las bellezas de San Andrés con Hety y Zambo, “the Kings of Creole”. En el recorrido, naturalmente, encontramos muchas muchachas sensuales, pero también viejos amplificadores de *pick ups* isleños, viejos buses escolares amarillos de origen norteamericano (uno de los símbolos que marcan la iconografía de la isla), ancianos *rastaman*, enormes ollas en las que se está preparando *rundown* (comida típica local), además de carteles topográficos con los nombres de las principales localidades de San Andrés y matrículas de 4 x 4 con el nombre de la isla junto a un ícono que representa una palmera.

Una página explícitamente dedicada al *mode-up* del portal SanAndrés-Music.com, que estaba disponible en la web hasta mediados del 2016, reunía enlaces a estos y a muchos otros videos. Pero el interés por las raíces de la música urbana tiene un ejemplo perfecto en la maqueta de Shungu *Musik from My Land* (Shungu 2011). La carátula del disco retrata al artista dispuesto a golpear enérgicamente uno de los instrumentos icónicos de la música típica, el *jaw-bone*: es una declaración de intenciones, pues los ocho temas que lo componen comparten la característica de mezclar ritmos e instrumentos típicos con urbanos. La canción *Bushman* es ejemplar; Shungu la propone en dos versiones, una más urbana y la otra más típica, aunque en ambas se utilicen también instrumentos asociados con el conjunto típico. En las dos, *Bushman* junta ritmos acelerados, casi de *soca*, con un canto en estilo *dancehall* y un sabor de *mento*, mientras las letras traducen en términos isleños los temas típicos del reggaetón y del *dancehall*. En este caso en particular, la pasión por la bebida, que aquí no es el *whisky* sino el ron casero destilado ilegalmente en Providencia (*bush-rum*).

Para concluir, quiero describir brevemente otra producción musical urbana. Se trata de un videoclip colectivo que ejemplifica muy bien las potencialidades de algunas prácticas musicales enmarcadas en el ámbito urbano y que influyen en los procesos de negociación identitaria en el archipiélago. Me refiero, en particular, a la construcción de una idea de colectividad capaz de superar positivamente el *impasse* actual, que tiene su origen en una historia colonial compleja y en decisiones políticas perjudiciales por parte de muchos gobiernos colombianos.

Se trata de *Voy a luchar por lo mío* (2013), un video que se realizó —después del fin de mi trabajo de campo— en respuesta a la sentencia de la Corte Internacional de la Haya del 19 de noviembre del 2012. Esta sentencia, que supuestamente resuelve la disputa entre Colombia y Nicaragua sobre la posesión del archipiélago, de hecho agudiza el conflicto; al conceder al primer país soberanía sobre las islas y al segundo sobre una porción considerable de territorio marítimo, complica la vida de los pescadores isleños y al mismo tiempo pone en riesgo la protección del hábitat marino de la Reserva de la Biósfera Seaflower.

El video empieza con las notas del himno del departamento y la imagen prometedora de dos niños que corren por la playa de Sound Bay con la bandera de San Andrés. Pero pronto todo cambia: el ritmo lento y el timbre grave de un bombo de banda invade la atmósfera sonora, las imágenes se convierten en blanco y negro, la melodía del himno departamental se rompe. Aparecen cientos de personas en marcha por las calles del Centro, con carteles en contra del fallo —muchos son los mismos que circulaban durante las manifestaciones de los movimientos raizales de la década pasada—. Gotex, en español, denuncia

el despojo de la isla envuelta en llanto. “¡Voy a luchar por lo mío!”, declara. Llega Hety, que en creole pide respeto para los *islanders* y la restitución del mar. Lo mismo hacen Juancho Style y otros pañas y *fifty-fifties* de la agrupación urbana La Compañía: “es un pueblo que clama / el pueblo raizal pa una vez más unido, ni ellos ni La Haya nos quitarán lo que es nuestro / más de 200 años, cultura de ancestros”. Después, otra vez el creole que se mezcla con el castellano declarando “es nuestro mar, territorio ancestral”. También Billy Francis Jr. (del grupo K-Yo) aporta lo suyo en creole. El video termina con imágenes de barcos pesqueros parados en la ensenada del Centro, mientras un cartel recita “Los isleños NO ACATAMOS dicho fallo que atenta contra nuestra comunidad”.

Esta respuesta al fallo de La Haya es probablemente la primera manifestación musical, pública y explícita, que muestra el nacimiento de un sentimiento de identidad compartido por los jóvenes sanandresanos, independientemente de si se consideran o son considerados raizales, turcos o pañas. Por una vez, es la voz unitaria de los habitantes del archipiélago dispuesta a defender la integridad de las islas, en oposición no solo al Tribunal Internacional y a Nicaragua, sino también al mismo Gobierno colombiano, acusado de debilidad, desinterés y mala gestión diplomática de la disputa. La sentencia de La Haya ha logrado unificar a sectores socioculturales normalmente enfrentados, que han podido manifestar conjuntamente su sentimiento de pertenencia a una comunidad única (la sociedad sanandresana), demostrando así su apego al territorio insular.

“Voy a luchar por lo mío”, repiten los artistas urbanos implicados en el videoclip: y lo suyo es todo San Andrés y Providencia, territorio ancestral, como nos recuerda no un raizal sino un paña en la canción. Para reclamar el apego al territorio es (en castellano) el pueblo raizal entero: pero ¿qué pueblo raizal? ¿El de la raizalidad clásica o el de la nueva, que incluye a *fifty-fifties* y quienes consideran tener raíces en el archipiélago, independientemente de su origen genealógico?

Me parece que se trata de la segunda. Una raizalidad que en este texto he indicado provisionalmente con el término *sanandresanidad*, pues, como la música urbana sanandresana, expresa un sentido de pertenencia basado en la aceptación de las múltiples influencias que han convergido, y siguen convergiendo, en el peculiar crisol caribeño conocido en castellano como archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.



# Conclusiones



EN ESTE ESCRITO HE TRATADO DE MOSTRAR UN PANORAMA AMPLIO, AUNQUE todo excepto completo, del horizonte musical sanandresano en cuanto contexto de relaciones sociales y culturales. He intentado hacerlo sin fijarme en un único género musical ni un único contexto sociocultural, sino contrastando tres ámbitos musicales muy diferentes que, al mismo tiempo, comparten en muchos casos prácticas y protagonistas.

El objetivo principal de la investigación cuyos resultados aquí presenté era tratar de entender las formas de articulación entre prácticas musicales y etnicidad, en particular, pero no exclusivamente, en el contexto de las reivindicaciones raizales. Me preguntaba si la música desempeña un papel relevante en las reivindicaciones étnicas y, en el caso de que la respuesta fuese afirmativa, si tiene un rol activo en la generación de dichas instancias.

No puedo responder a estos interrogantes de una forma simple y unívoca. La premisa de fondo es que me muevo en un campo en el que, como nos recuerda también Reynoso, se habla mucho de las relaciones entre música y contexto (cultura, sociedad, etc.) pero hasta ahora no se ha explicado, con una teoría suficientemente sólida, cómo los dos términos de esta relación se articulan entre sí (Reynoso 2006, 171). En cierto modo, sabemos instintivamente que “un sistema musical es parte de otros sistemas de relaciones en el interior de una cultura” (Blacking 1977, 25), pero ¿qué significa la locución *es parte de*?

Creo que una posible solución al problema puede encontrarse en la dirección indicada por Victor Turner (1988) cuando, en su libro de publicación póstuma sobre la *performance*, insiste en el principio hermenéutico de la reflexividad:

Si el hombre es un animal sapiente, un animal que construye herramientas, un animal que se construye, un animal que usa símbolos, también es un animal que representa, un *homo performans*, no en el sentido en el que pueda serlo un animal del circo, sino en el sentido de que el hombre es un animal que se representa —sus *performances* son reflexivas: representando, el hombre se revela a sí mismo—. (159)

La idea de *homo performans* va más allá de los límites, ya de por sí muy amplios, de los estudios de *performance*. Esta concepción influye de dos maneras en la antropología de la *performance* propuesta por Turner, que también podría llamarse antropología procesual y que, como tal, no tendría como objeto las *performances*, sino la entera acción humana entendida como proceso. Por un lado, implica la necesidad de dar voz a los sujetos invisibilizados por una disciplina imperialista plasmada sobre el modelo de las ciencias naturales, necesidad a la que, con éxito dudoso, han intentado responder los antropólogos

posmodernos desde los años 1980. Por otro, atribuye un carácter de interpretación legítima —en el mismo nivel de la del antropólogo— a las mismas *performances* culturales. Para Turner, quien escribe en los años 1970, los objetos de la investigación antropológica no son solo, en realidad, sujetos, sino que estos sujetos son intérpretes legítimos de sus culturas y de otras.

Se trata de dos puntos centrales para el horizonte ético-teórico de esta investigación; pero, a fin de entender cómo el concepto de *performance* de Turner puede ser usado para comprender las relaciones entre música y etnicidad, es el segundo el que me interesa más. Si las *performances* culturales son manifestaciones reflexivas, autorrepresentaciones en la dialéctica procesual de definición del campo social, su estudio es un pasaje clave para poder entender la cultura como proceso. Las *performances* reelaboran materiales culturales y los muestran a la sociedad que las ha generado, y así contribuyen al cambio social. Son, en cierto sentido, las bacterias que, digiriendo los materiales culturales a disposición, permiten su proceso de transformación en algo nuevo.

También en San Andrés las *performances* culturales desempeñan este importante papel procesual. Las prácticas musicales, en mi opinión, entran en relación con la etnicidad precisamente en la medida en que sus manifestaciones performativas —y no solo performáticas— son “reflexiones” que, de un modo o de otro, cambian el conjunto de los procesos de (auto)representación en acto en el archipiélago.

Está claro que tanto las modalidades como las intensidades de sus influjos varían según el contexto y la situación, según la regla de oro de la no necesaria correspondencia de las articulaciones étnicas propuesta por Hall y Du Gay (2003). Los tres ámbitos musicales analizados en este escrito son ejemplos de variaciones posibles.

La música religiosa no representa, de por sí, un elemento ni un medio de las reivindicaciones étnicas de los movimientos raizales que, en buena parte, se apoyan y a veces se confunden con las comunidades religiosas raizales, sobre todo pero no exclusivamente protestantes. Sí lo hace la religión en general y quizás hasta la religiosidad —entendida como sentimiento de fe y de pertenencia a una colectividad—, pues, como he tratado de mostrar en el apartado “Memoria, religión y raizalidad”, el marco primario de la idea de raizalidad tiene que ver con la identidad cristiana, en particular protestante y bautista. Entonces, para definir los términos en los que la música religiosa influye en la etnicidad raizal, creo que hay que mirar más el papel que desempeña la fe en la construcción y en la cohesión de las comunidades religiosas que la practican.

El repertorio musical religioso se presenta, por lo general, como el menos idiosincrático de los repertorios de los ámbitos musicales sanandresanos, ya



que está conformado, en su componente más antiguo, por himnos protestantes clásicos ingleses y norteamericanos, de tradición *white anglo-saxon protestant* (WASP), más que afroamericana; y en su componente más reciente, por himnos cristianos de *gospel* contemporáneo ampliamente difundidos en Estados Unidos. Las composiciones originales sanandresanas de música religiosa son muy escasas, si no es que inexistentes, y las modalidades de ejecución tampoco presentan características que solo se encuentren en la tradición sanandresana y providenciana.

Sin embargo, la religiosa es la más antigua y orgánica de las tradiciones musicales de las islas, la única que nunca ha dejado de estar vigente desde la fundación de la First Baptist Church (a mediados de 1800) hasta hoy, época en la que sigue siendo perfectamente vital. Dicha continuidad indica de por sí cómo la música religiosa está indisolublemente entrelazada con la identidad religiosa de los raizales. No hacen falta un repertorio original ni una folklorización de las modalidades de ejecución para demostrar su “raizalidad”.

La música desempeña un papel central en las prácticas religiosas y sociales de las iglesias sanandresanas, sobre todo en aquellas que también constituyen el fulcro de las reivindicaciones étnico-políticas raizales. La música y la fe, así como la fe y la identidad étnica, se superponen continuamente en los discursos de los fieles a quienes he interpelado. Es (también) a través de la música que se construyen y se mantienen los vínculos sociales que rigen a las comunidades religiosas raizales y, a través de ellas, a los raizales como comunidad discreta.

Por eso, para contestar en pocas palabras a las preguntas arriba indicadas, creo que se puede decir que sí, indudablemente la música religiosa influye en la construcción de la etnicidad e (indirectamente) también en las reivindicaciones étnicas de los raizales. Sin embargo, no es de por sí una música reivindicativa y su papel es más confirmativo que generativo a la hora de definir las instancias étnicas que promueve.

Para la música típica —una designación que, como hemos visto, ya es de por sí problemática— la situación es más variada y compleja, más que nada porque depende de qué tipo de música típica esté en consideración. En general, como macroámbito musical, la música típica sí se puede entender como un marcador cultural explícito de la raizalidad. De hecho, es uno de los cinco elementos principales que los sanandresanos suelen referir para indicar su diferencia cultural (religión, lengua, gastronomía, arquitectura y música).

Pero son los primeros dos (religión y lengua) los únicos de estos elementos que, siendo más que marcadores simbólicos, están constantemente en el centro de los debates sobre la etnicidad en las islas. La música típica, así como la gastronomía y la arquitectura, constituye, en principio, poco más que un elemento

folklórico local. En los últimos años, sus características se han ido cristalizando siguiendo dos procesos complementarios. Por un lado, se ha oficializado un repertorio significativo, no tanto por local, raizal o sanandresano, como por anglocaribeño. O sea, lo que cuenta a la hora de reivindicar la especificidad de San Andrés frente al exterior (los turistas y los colombianos continentales) es la pertenencia al mundo anglocaribeño más que al hispano. Por otro lado, se ha establecido un formato rígido de conjunto “típico” que no se corresponde con el de las bandas musicales anteriores a la colombianización, pero que resalta la otredad de la música sanandresana, dando centralidad a dos instrumentos que, sin ser exclusivos de San Andrés, son los más inusuales y “étnicos”: el *tub-bass* y la *jaw-bone*.

Hasta aquí, retomando las preguntas de investigación, diría que en sus vertientes más tradicionales (*mazúrka, polka, mento, etc.*) también la música típica tiene un papel más confirmativo que generativo de la etnicidad. Pero las cosas cambian si se considera que este ámbito, el más variado y contradictorio, comprende prácticas relacionadas con el turismo, con la representación pública oficial del departamento archipiélago y con la de la comunidad étnica raizal. Las complejas dinámicas de negociación y articulación entre esta variedad de contextos y prácticas —que he intentado mostrar a través del caso ejemplar del Creole Group— imposibilitan una respuesta tan simple.

Para empezar, no cabe duda de que la música típica ha desempeñado y desempeña un papel activo en la determinación de las reivindicaciones raizales. Aunque no constituya más que una pequeña porción de la totalidad del repertorio de este ámbito musical, existe un corpus de canciones abiertamente reivindicativo que no se limita solo a reflejar las ideas que circulan en el sentido común de militantes o simpatizantes de movimientos, sino que ha influido e influye en la construcción de sus opiniones sobre el tema. Al mismo tiempo, la naturaleza intrínsecamente mulata (sincrética o mestiza) de estas músicas, testimoniada tanto en agrupaciones puramente folklóricas como los Red Crab, como en otras de conformación más compleja como el Creole Group, complejiza los debates y las representaciones normalmente monolíticas de los movimientos raizales, y los abre a dinámicas de cambio. En el quinto capítulo he descrito con el término *ambigüedad* este complejo juego de representaciones, prácticas y discursos. Es en el espacio ambiguo continuamente habitado por el Creole Group donde se revela la naturaleza procesual de las *performances* culturales como agentes del cambio social de la que hablaba Turner.

Con respecto a la música urbana, nos encontramos frente a una aparente paradoja. De los tres ámbitos considerados, es quizás el menos local, el menos “étnico” y hasta el menos reivindicativo. Sin embargo, estoy convencido de que

se trata del ámbito musical que tiene un papel mayormente generativo respecto de la etnicidad, pues está siendo el catalizador principal de la formación de un nuevo sentido colectivo de pertenencia, de una nueva etnicidad más inclusiva que la raizalidad clásica y a la que, a falta de un término mejor, llamo provisoriamente sanandresanidad.

Esta música pensada para rumbar, consciente o inconscientemente está contribuyendo a crear una serie de dinámicas sociales que seguramente influirán en la futura configuración social y étnica de la isla. La esperanza que tengo es que esta influencia sea positiva y constituya un paso más hacia la convivencia armónica. Por ahora, la única cosa cierta es que está contribuyendo a visibilizar en el espacio público (local y nacional, físico y virtual) las “hibridaciones” recientes de la sociedad sanandresana, que ya no permiten una identificación étnica unívoca según el esquema maniqueo raizal/paña.

El estudio de estos tres diferentes ámbitos musicales del archipiélago caribeño, si bien no es suficiente para establecer unas reglas generales sobre la naturaleza de las relaciones entre prácticas musicales y etnicidad, sí constituye un ejemplo significativo de la amplitud y la profundidad de las problemáticas que se pueden abordar si se utiliza el entramado del *musicking* como una ventana desde la que mirar el entorno social y cultural que la ha producido.

Está claro que el alcance de este libro y de la investigación que lo ha engendrado es limitado; la elección de ocuparme de tres ámbitos en lugar de centrarme solo en uno ha reducido la posibilidad de tratar con más detalle las prácticas performativas y el repertorio. Pero me parece que tratar el horizonte musical sanandresano como un sistema único me ha permitido proporcionar una visión más holística (por cuanto parcial) de la “vía sanandresana al hacer música”. Queda por realizar un estudio sistemático de cada uno de los ámbitos musicales identificados.

Las comunidades religiosas sanandresanas y sus músicas, que hasta ahora han sido tratadas solo superficialmente por la literatura académica, no solo merecerían una investigación más completa que la que yo he realizado, sino que estoy convencido de que es uno de los temas más urgentes por abordar si se quiere entender de verdad la naturaleza y la visión de los militantes raizales, para dar un paso más hacia la resolución de la conflictividad (por ahora) latente en el archipiélago.

La música típica, con el pretexto de su supuesta no originalidad, no ha sido investigada plenamente en aras de reconstruir su historia y sus historias, ni tampoco de documentar orgánicamente el amplísimo y variado repertorio que se ha constituido en los cuatro siglos de continuos mestizajes que han vivido las islas. En el año que pasé en San Andrés, tuve el triste privilegio de ser

el último en recoger los testimonios orales de algunos músicos ancianos que aún preservaban memorias directas e indirectas de las músicas profanas, desde finales de 1800 hasta la fecha. Frente a la creciente estandarización de la música típica, debida tanto a su papel de folklore oficial como al de recurso turístico, sería importante poder conservar estas memorias para los isleños del futuro.

Por otro lado, en los últimos años, la música urbana está evolucionando con tanta rapidez que ninguna publicación basada en una investigación etnográfica puede seguir su paso. Rastrear la trayectoria del *mode-up*, entender si se cumplirán las esperanzas que, como yo, muchos artistas de las islas están poniendo en ello, sería un modo fascinante de seguir mirando la evolución de la sociedad sanandresana.

# Bibliografía



- Abouchaar, Alberto, Yolanda Yolette Hooker y Beatriz Robinson. 2002. "Estudio lingüístico para la implementación del programa de educación bilingüe en el municipio de Providencia y Santa Catalina". *Cuadernos del Caribe* 3: 65-112.
- Aja Eslava, Lorena. 2005. "Presencia, ausencia y dinámicas de la interculturalidad en la música y danza de San Andrés Islas". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede San Andrés, San Andrés.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Archbold, Jairo. 2010. "El archipiélago de San Andrés y Providencia: entre la negritud y los colores". En *Rutas de libertad, 500 años de travesía*, 293-310. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR/The Drama Review* 50 (1): 100-119. <https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>.
- Austin, John Langshaw. 1975. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Avella Esquivel, Francisco. 2000. "San Andrés, ciudad insular". En *Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano*, editado por Alberto Abello Vives y Silvana Giaimo Chávez, 343-384. Cartagena: Observatorio del Caribe Colombiano.
- . 2002. "Conflictualidad latente y convivencia abierta: el caso de San Andrés". En *La universidad piensa la paz: obstáculos y posibilidades*, editado por Carmen Lucía Díaz, Claudia Mosquera y Fabio Fajardo, 77-94. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Conflictualidad+latente+y+convivencia+a+bierta+.+El+caso+de+San+Andrés#0>.
- Baggetta, Matthew. 2009. "Civic Opportunities in Associations: Interpersonal Interaction, Governance Experience and Institutional Relationship". *Social Forces* 88 (1): 75-200.
- Banks, Jack. 1997. "The Incorporation of Music Video into the Recording Industry". *Popular Music* 16 (3): 293-309.
- Barcaldo Alvarado. 1998. "Formación musical". Informe inédito, Infotep, San Andrés Isla, Colombia.
- Bauman, Richard. 1984. *Verbal Art As Performance*. Long Grove: Waveland Press.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the Music Scenes Perspective". *Poetics* 32: 223-234. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>.

- Bennett, Andy y Richard A. Peterson, eds. 2004. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bermúdez, Egberto. 1996. *Música tradicional y popular de la isla de Providencia*. Bogotá: Fundación De Mvsica.
- . 1998. *La tradición musical protestante y su presencia en San Andrés, Providencia y Santa Catalina*. Bogotá: Fundación De Mvsica.
- Blacking, John. 1977. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bourdieu, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bradley, Lloyd. 2000. *This Is Reggae Music: The Story of Jamaica's Music*. Nueva York: Groove Press.
- Briggs, Charles y Richard Bauman. 1992. "Genre, Intertextuality, and Social Power". *Journal of Linguistic Anthropology* 2 (2): 131-172.
- Cabrera Ortiz, Wenceslao. 1980. *San Andrés y Providencia. Historia*. Bogotá: Cosmos.
- Calabresi, Gloria. 2011. "Etnicidad vs. educación intercultural: un estudio de caso en la isla de San Andrés (Colombia)". En *Actas del I Congreso Internacional sobre migraciones en Andalucía, Instituto*, 659-666. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- . 2013a. "Etnicidad y 'etnoeducación' en el colegio First Baptist School (San Andrés isla, Colombia)". *Revista de Antropología Experimental* 13: 531-540. <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2013/32calabresi13.pdf>.
- . 2013b. "Religión, etnicidad raizal y educación trilingüe. Un estudio de caso en la isla de San Andrés (Colombia)". *Gazeta de Antropología* 30 (1). <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4419>.
- Camacho Llano, Isabel. 2011. "La musique comme valeur sociale et symbole identitaire, l'exemple d'une communauté afro-anglaise en Colombie (île de Providence)". *Trans. Revista Transcultural de Música* 15: 1-10.
- Castellanos Santana, Osmani. 2007. "Estado del arte. Escuelas de formación artística y cultural". Informe inédito, Infotep, San Andrés Isla, Colombia.
- Castellar Benlloch, Manuel. 1976. *Cincuenta años de misión bien cumplida*. Bogotá: Capuchinos.



- Charry Joya, Carlos Andrés. 2008. "Movilización social e identidad nacional en el Caribe insular colombiano. Una historia social contada desde el diario de campo". *Historia Crítica* 35: 58-81.
- Clawson, Laura. 2011. *I Belong to This Band, Hallelujah! Community, Spirituality, and Tradition Among Sacred Harp Singers*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clemente, Isabel. 1989. "Educación y cultura isleña". En *San Andrés y Providencia: tradiciones culturales y coyuntura política*, editado por Isabel Clemente, 181-209. Bogotá: Editorial Uniandes.
- . 1991. "Educación, política educativa y conflicto político-cultural en San Andrés y Providencia, 1886-1980". Informe final presentado a la Fundación para la Promoción de la Investigación y la Tecnología, Banco de la República, Bogotá.
- . 1994. "El Caribe insular: San Andrés y Providencia". En *Historia económica y social del Caribe colombiano*, editado por Adolfo Meisel Roca, 331-383. Bogotá: Ediciones Uninorte.
- Cohen, Sarah. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Parendon Press.
- Collins, Owen. 1999. *Speeches That Changed the World*. Westminster: John Knox Press.
- Collins, Randall. 2004. *Interaction Ritual Chains*. Princeton: Princeton University Press.
- Contreras, Juan Vicente. 1998. "Paña Go Home. Transformaciones de identidad en el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina a través de la música". Tesis, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Cooper, Carolyn. 1994. "'Lyrical Gun': Metaphor and Role Play in Jamaican Dancehall Culture". *The Massachusetts Review* 35 (3/4): 429-447.
- . 2004. *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- DANE (Departamento Administrativo Nacional de Estadística). 2005. *Censo General 2005*. Bogotá. <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/censo-general-2005-1>.
- Enciso Patiño, Patricia. 2004. *Los hilos que amarran nuestra historia*. Bogotá: Impresol.

- Erlmann, Veit. 1996. "The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s". *Public Culture* 8: 467-487.
- Francis Hall, Cecilia. 1991. *Compendio de cultura popular tradicional de las islas de San Andrés y Providencia*. San Andrés: ed. de la autora.
- Friedemann, Nina de. 1965. "Ceremonial religioso funébrico representativo de un proceso de cambio en un grupo negro de la isla de San Andrés (Colombia)". *Revista Colombiana de Antropología* 13: 83-214.
- . 1967. "Miss Nansi, Old Nansi y otras narraciones de folclor de la isla de San Andrés (Colombia)". *Revista Colombiana de Folklore* IV (9): 215-233.
- . 1989. "Religión y tradición oral en San Andrés y Providencia". En *San Andrés y Providencia: tradiciones culturales y coyuntura política*, editado por Isabel Clemente, 181-208. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- García Taylor, Sally. 2010. "Los 'half & half o fifty fifties' de San Andrés. Los actores invisibles de la raizalidad". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, sede Caribe.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books. <https://doi.org/10.2307/2089106>.
- . 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Graver, David. 2003. "The Actor's Bodies". En *Critical Concepts: Performance*, editado por Philip Auslander, 157-174. Londres: Routledge.
- Guevara, Natalia. 2006. "Self-determination is not a sin; it is a human right, a God given right': autonomismo y religión bautista en San Andrés Isla". *Memorias. Revista de Historia y Arqueología desde el Caribe* 5. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2047639>.
- Guilbault, Jocelyne. 1985. "A St. Lucian 'Kwadril' Evening". *Latin American Music Review* 6 (1): 31-57.
- Hall, Stuart y Paul du Gay. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Heider, Anne y R. Stephen Warner. 2010. "Bodies in Sync: Interaction Ritual Theory Applied to Sacred Harp Singing". *Sociology of Religion: A Quarterly Review* 71: 76-97. <https://doi.org/10.1093/socrel/srq001>.

- Herskovits, Melville Jean. 2007. *Life in a Haitian Valley*. Princeton: Markus Wiener Publishers.
- Hobsbawm, Eric y Eric Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Howard Britton, Raymond. 2002. "Religión y política eran una sola cosa". *Cuadernos del Caribe* 4: 107-116.
- Hudgson, Marcelino. 2002. "Tenemos que frenar el tiempo". *Cuadernos del Caribe* 4: 117-124.
- Hughes, Jerald y Karl Reiner Lang. 2003. "If I Had a Song: The Culture of Digital Community Networks and Its Impact on the Music Industry". *International Journal on Media Management* 5 (3): 180-189. <https://doi.org/10.1080/14241270309390033>.
- ICJ (International Court of Justice). 2012. Territorial and Maritime Dispute (Nicaragua v. Colombia). <https://www.icj-cij.org/en/case/124>.
- King, Stephen. 2002. *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: Mississippi University Press.
- Londoño Sossa, Hernán. 2008. "Propuesta para el desarrollo de un plan integral de formación musical para el Archipiélago de San Andrés, Providencia y Sta. Catalina". Informe inédito, Infotep, San Andrés Isla, Colombia.
- Madrid, Alejandro L. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans. Revista Transcultural de Música* 13: 1-12.
- Manuel, Miguel Antonio. 2002. "Para la honra y gloria de Dios, Colombia empieza en San Andrés". *Cuadernos del Caribe* 4: 155-161.
- Manuel, Peter, Kenneth Bilby y Michael Largey. 2006. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Filadelfia: Temple University Press.
- Miller, Rebecca S. 2005. "Performing Ambivalence: The Case of Quadrille Music and Dance in Carriacou, Grenada". *Ethnomusicology* 49 (3): 403-440.
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia. 2003a. "Instrumentos de la música tradicional". En *Atlas de las culturas afrocolombianas*, 128-143. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional de Colombia.
- . 2003b. "Músicas tradicionales y contemporáneas". En *Atlas de las culturas afrocolombianas*, 110-125. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional de Colombia.

- Mintz, Sidney. 1965. "The Caribbean as Sociocultural Area". *Cahiers d'Histoire Mondiale* 9 (1): 912-937.
- Mitchell, Tony. 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moreno González, Santiago y Hazel Robinson. 2010. Textos para la exposición "Puritanos, esclavos y piratas". Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Newton, Arthur Percival. 1914. *The Colonising Activities of the English Puritans. The Last Phase of the Elizabethan Struggle with Spain*. *Zhurnal Eksperimental'noi i Teoreticheskoi Fiziki*. New Haven: Yale University Press. <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:No+Title#o>.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Pantojas, Emilio. 2006. "De la plantación al resort: el Caribe en la era de la globalización". *Revista de Ciencias Sociales* 15. 82-99. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/pr/cis/rcs/15/EPantojasRevCS15.pdf>.
- Parsons, James. 1985. *San Andrés y Providencia. Una geografía histórica de las islas colombianas del Caribe*. Bogotá: El Áncora.
- Pasolini, Pier Paolo. 2009. *Lettere luterane*. Milán: Garzanti.
- Petersen, Walwin. 2001. *The Province of Providence*. San Andrés: Christian University.
- Pike, Kenneth. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of Human Behaviour*. Den Haag: Mouton.
- Portaccio Fontalvo, Emilio. 1995. *Colombia y su música*. Bogotá: Logos.
- Price Jr., Thomas. 1954. "Algunos aspectos de estabilidad y desorganización cultural en una comunidad isleña del Caribe colombiano". *Revista Colombiana de Antropología* 3: 11-54.
- Putnam, Robert y David E. Campbell. 2010. *American Grace: How Religion Is Reshaping Our Civic and Political Lives*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Quintero Rivera, Ángel. 2009. *Cuerpo y cultura. La músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Ramírez, Socorro y Luis Alberto Restrepo, eds. 2002. Número monográfico "Textos y testimonios del archipiélago. Crisis y convivencia en un territorio insular". *Cuadernos del Caribe* 4.

- Ramírez Torres, Lorna. 2005. "De raizales, pañas y turcos a champes, gomelos y normales: identidades juveniles en la isla de San Andrés". Trabajo de grado en Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Ranocchiari, Dario. 2011. "Between the Bairro and the Nation: Performative Identities of Afro-Lusitan Rap Music in Lisbon". *Music and Politics* 5 (1): 1-11. <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0005.104>.
- . 2014a. "Música y etnicidad en el archipiélago de San Andrés y Providencia (Colombia)". Tesis de doctorado, Universidad de Granada, Granada.
- . 2014b. "Reggaetón, *dancehall*, *mode-up*. Ser (músicos) sanandresanos en la era digital". En *Facing Humanities. Current Perspectives from Young Researchers*, editado por Fernando Janeiro *et al.*, 195-203 Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- . 2015a. "Creole: Inside. Cómo hacer filmaciones no etnográficas puede servir a la realización de una etnografía". *Revista de Antropología Experimental* 15: 225-239.
- . 2015b. "Música urbana en San Andrés isla. ¿Hacia una etnicidad más inclusiva?" *Cuadernos del Caribe* 19: 11-23. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/ccaribe/article/view/53505/52984>.
- . 2016. "Entre lo viejo y lo nuevo: tradición, reivindicación y turismo en la música contemporánea sanandresana". En *Cambios sociales y culturales en el Caribe colombiano: perspectivas críticas de las resistencias*, editado por Yusmidia Solano Suárez, 129-178. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ranocchiari, Dario y Gloria Calabresi. 2016. "Ethnicity and Religion in the Archipelago of San Andrés, Providencia and Santa Catalina". *Bulletin of Latin American Research* 35 (4): 481-495. <https://doi.org/10.1111/blar.12475>.
- Ratter, Beate. 2001. *Redes caribes. San Andrés y Providencia y las Islas Caymán: entre la integración económica mundial y la autonomía cultural-regional*. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo, Eduardo. 2004. *Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michael Foucault*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, vol. 1. Buenos Aires: SB.
- Rivera González, Camila. 2002. "Old Providence: minoría no armonía. De la exclusión a la etnicidad". Tesis de Maestría, Universidad de los Andes, Bogotá.

- Robertson, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage.
- Robinson, Dilia. 1974. "La otra cara del paraíso turístico. Condiciones socio-económicas del nativo en el puerto libre de San Andrés y Providencia". Tesis de grado, Universidad Católica de La Salle.
- . 2002. "Presencia afrocolombiana. Monografía departamento Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina". Informe inédito. Bogotá.
- Robinson, Hazel. 2002. *No Give Up, Maan!* San Andrés: Universidad Nacional de Colombia.
- Roca, Fady Ortiz. 2013. "Los derechos del pueblo raizal del archipiélago más allá del fallo de la Corte Internacional de Justicia de La Haya". *Cuadernos del Caribe* 10 (16): 27-36.
- Rodríguez Manrique, Marisol. 2008. *La musique comme valeur sociale et symbole identitaire, l'exemple d'une communauté afro-anglaise en Colombie (île de Providence)*. París: L'Harmattan.
- . 2015. "Construction identitaire à travers la musique et les habitudes d'écoute. Le cas d'une communauté anglo-africaine de la Caraïbe hispanophone". *Cahiers d'Ethnomusicologie* 20: 19-21.
- Ruiz Rodgers, María Magdalena. 1984. "La música, un elemento de identidad y resistencia cultural en la isla de San Andrés". Tesis de grado, Universidad de los Andes, Bogotá.
- Sánchez Aguirre, Rafael Andrés. 2008. "El tejido de la identidad colectiva en San Andrés isla: colombianos y extraños". *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 5 (9): 61-85.
- Sandner, Gerhard. 2003. *Centroamérica y el Caribe occidental. Coyunturas, crisis y conflictos, 1503-1984*. San Andrés: Universidad Nacional de Colombia.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance Studies: An Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Schnable, Allison. 2011. "Singing the Gospel, Forging New Ties That Bind? Ethnographic Study of a Youth Gospel Choir". Working Paper 43. Princeton.
- Sheller, Mimi. 2003. *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. Nueva York: Routledge.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Solano Suárez, Yusmidia, ed. 2016. *Cambios sociales y culturales en el Caribe colombiano: perspectivas críticas de las resistencias*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- sos (Sons of the Soil). 1987. "Carta abierta al doctor Simón González, intendente de San Andrés y Providencia". Archivo del Banco de la República, San Andrés Isla.
- Stolzoff, Norman C. 2000. *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana. 2011. Introducción a *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, 7-30. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2012. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes, eds. 2011. *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Torres, Silvia Elena. 2010a. "¿Raizales, pañas, fifty-fifty, turcos y/o isleños? Construcción de identidades en un contexto multiétnico". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- . 2010b. "¿Raizales, pañas, fifty, turcos o isleños?: construcción de identidades en un contexto multiétnico". *Palobra* 11: 122-143.
- Trujillo Irurita, Orlando Javier. 2005. "Integración nacional y pluralismo cultural en la radio y la televisión de San Andrés Isla: la configuración histórica del campo periodístico". *Historia Crítica* 28: 153-176.
- Turnage, Loren. 1975. *Island Heritage*. Cali: Colombian Baptist Mission.
- Turner, Victor. 1966. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- . 1975. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- . 1988. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Paj Publications.
- Valencia Peña, Inge Helena. 2002. "El movimiento raizal: una aproximación a la identidad raizal a través de sus expresiones político-organizativas". Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- Vernallis, Carol. 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Nueva York: Columbia University Press.



- Vollmer, Loraine. 1997. *La historia del poblamiento del archipiélago de San Andrés, Vieja Providencia y Santa Catalina*. San Andrés: Archipiélago.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Williams, Christina. 2001. "Does it Really Matter? Young People and Popular Music". *Popular Music* 20 (2): 223-242.
- Wilson, Peter J. 1992. *Oscar: An Inquiry into the Nature of Sanity?* Long Grove, Illinois: Waveland Press.
- . 2004. *Las travesuras del cangrejo: un estudio de caso caribe del conflicto entre reputación y respetabilidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

#### DISCOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Arrow. 1983. "Hot Hot Hot". Sencillo en CD musical. Londres: Chrysalis Records.
- Bahía Sonora. 1981. *Al son del mar*. LP musical. Bogotá: CBS Colombia.
- Bahía Sonora y South West Bay. 1980. *Música folklórica y popular de las islas de San Andrés y Providencia*. LP musical. San Andrés: Casa de la Cultura.
- Colombian Party Cartel, colaboración de Shungu. 2011. *Intocable*. Videoclip musical. Dir. Maki Egusguiza. San Andrés: Cotton Tree Media.
- Coral Group. 1996. *Nobody Business But My Own. Música tradicional de la isla de Providencia*. CD musical. Bogotá: Fundación De Música.
- Creole Group. 2001. *Foss Na' Fighting*. CD musical. San Andrés: Red Rock Records.
- . 2004. *Hold On*. CD musical. Bogotá: MTM.
- Drama, Jiggy. 2012. *Beautiful*. Videoclip musical. Dir. Anez Bull. San Andrés Isla.
- . 2012. *Contra la pared*. Videoclip musical. Dir. Andrés Franco. Bogotá: El Ritmo Records.
- . 2012. *Ig Noramus*. Videoclip musical. Bogotá: El Ritmo Records.
- . 2010. *La fuga*. Videoclip musical. Dir. Andrés Franco. Bogotá: El Ritmo Records.
- Fontaine, Nasio. 2006. "Crucial". En CD musical *Universal Cry*. UK: Greensleeves Records.
- Hety & Zambo. 2011. *Tek a Ride*. Videoclip musical. Dir. F. Farietta. Bogotá: Audio Lyrica.



- . 2011. *Tu Pum Pum*. Videoclip musical. Dir. Manolo Villarreal. Bogotá.
- . 2008. *Wi Rule di Eria*. Videoclip musical. Dir. Orlando Hooker. San Andrés.
- Island Groove (Caribbean Roots Vol.1)*. 2008. CD musical. Bogotá: Reef Records.
- Land Rose. 2011. *Te quiero conmigo*. Videoclip musical. Dir. Maki Egusguiza y Arthur. San Andrés: Cotton Tree Media.
- Obie-P. 2011. *Pussycat Doll*. Videoclip musical. Dir. Maki Egusguiza y Arthur. San Andrés: Cotton Tree Media.
- . 2012. *Fuck the Rest of the World*. Videoclip musical. Dir. Obie-P y F. Farietta. Bogotá.
- Praise Him. Música de las iglesias de San Andrés y Providencia*. 1998. CD musical. Bogotá: Fundación De Mvsica.
- Rayo & Toby. 2011. *Movimiento de cadera*. Videoclip musical. Dir. Maki Egusguiza y Arthur. San Andrés: Cotton Tree Media.
- Rojas, Juan Sebastián y Ana Patricia Salazar. 2007. *Providence Style*. Película documental. Bogotá: Mestiza Records.
- Royal Rudes. 2013. *Freedom*. Canción no editada en disco. San Andrés.
- Saas, Job. 1998. *Roots and Culture*. CD musical. San Andrés: Red Rock Promotion.
- Shungu. 2011. *Musik from My Land. Música de mi tierra*. Maqueta musical digital. San Andrés Isla.
- South Side Crew. 2011. *Hot Gial*. Videoclip musical. Dir. Maki Egusguiza. San Andrés: Cotton Tree Media.
- Voy a luchar por lo mío*. 2013. Videoclip musical. San Andrés: Native Films.



*Paraíso y frontera. Prácticas musicales  
y performance de la etnicidad en la isla de San Andrés*  
de la Colección Terrenos Etnográficos es una publicación  
del Instituto Colombiano de Antropología e Historia.  
Se terminó de imprimir en el año 2020.