



APUNTES SOBRE MÚSICA, CANCIONES Y SOCIEDAD: EL CASO DE UNA ISLA CARIBEÑA 1970-1991

Notes on music, songs and society: a Caribbean island case 1970-1991

Rafael Andrés Sánchez Aguirre

rasaguirre@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

Resumen:

Este artículo presenta un ejercicio analítico acerca del rol que juegan las letras de canciones populares en la estructuración de las relaciones sociales. En esta línea, la música es asumida como una forma de organización socio-histórica de los sonidos con incidencia en las sensibilidades colectivas humanas. Esto implica que los usos y efectos sociales de la música pueden ser reconocidos de diferentes maneras, por ejemplo, las canciones populares constituyen referencias emotivas en sus oyentes que pueden ser estudiadas desde la sociología. En esta ocasión, el caso de una isla caribeña -San Andrés (1970-1991)- permitirá revisar las prácticas, estrategias y resistencias tramitadas a través de sus letras musicalizadas. El trabajo está dividido en dos secciones, la primera referida a perspectivas teóricas sobre la música, la segunda estudia algunas de las canciones populares de San Andrés Isla.

Palabras clave: líricas / sensibilidades / música popular.

Abstract:

This paper presents an analytical exercise about popular lyrics and their role to structure social relationships. In this way, music is assumed as socio-historical organization of sounds with incidence in collective human sensibilities. It implies that music social uses and effects can be recognized in different forms, for example, popular songs constitute emotive references to their listeners that could be studied by sociology. In this occasion, a Caribbean island case -San Andrés (1970-1991)- allows to review practices, strategies and resistances processed through their popular lyrics. This work is divided into two sections, the first one allusive to theoretical perspectives on music, and the second one consider some San Andrés Island popular songs.

Keywords: lyrics / sensibilities / popular music.

*Óyeme diosito santo
tu de aritmética nada sabias,
dime por qué la platica
tu la repartiste tan mal repartida.*

*Óyeme diosito santo
en cual colegio era que tu estudiabas,
por qué a unos les diste tanto
en cambio a otros no nos diste nada.*

Gildardo Montoya – *Plegaria Vallenata*

La existencia de un 'orden moral' entendido como la conformación de pautas sociales para la regulación de comportamientos y acciones ha sido un componente estructural de las sociedades humanas. En tiempos recientes, podemos reconocer que ha existido un interés por acoplar las energías corporales (organizarlas moralmente) en términos de dinámicas de maximización productiva (de carácter capitalista) (Scribano, 2012). Con el sonido, con su organización y difusión, se ha contribuido en la conformación de sentidos políticos que han pesado en la consolidación de modelos sociales en los que pocos dominan a muchos. En todo caso, los usos del sonido no se han agotado en las versiones establecidas del mercadeo global de los artistas y la promoción de hits musicales. El caso de la isla colombiana de San Andrés (1970-1991) puede servirnos de guía para sugerir reflexiones relativas a la forma en que los discursos musicalizados figuran sociedad.

Este trabajo hace parte de una investigación doctoral en la que se estudia el proceso histórico-musical de dicha isla a través del análisis de las letras de sus canciones populares (Sánchez Aguirre, 2013). En este artículo la labor analítica sobre algunas líricas ha sido complementada con entrevistas a miembros de la comunidad insular quienes han pedido de forma generalizada no revelar sus nombres, por ello usamos nombres ficticios armados en combinación con los apellidos tradicionales del lugar. Debemos señalar que hablaremos de una comunidad de corte afrobritánico autodenominada *raizal*, asentada en un territorio bastante cercano a las costas de Nicaragua -país que actualmente mantiene una disputa legal con Colombia por la soberanía sobre la isla. Hemos dividido el análisis en dos secciones, una primera que sirve de abrebocas teórico-musical y otra sección central teórico-práctica hilvanada sobre algunas canciones 'representativas' de la comunidad raizal.¹

I.

La música puede entenderse como cierto orden conferido socialmente a los sonidos, "sus términos son los términos de su sociedad y su cultura, y los de los cuerpos de los seres humanos que [la] escuchan, [la] crean y [la] ejecutan" (Blacking, 1973: 25). En la música convergen componentes biológicos y componentes socia-

¹ Haremos uso del término 'raizal' para resaltar que estudiamos a la "etnia anglo africana tradicionalmente asentada en el archipiélago con lenguaje, cultura, historia y ancestro propio" (Restrepo y Ramírez, 2001: 51). De otra parte, aclaramos que no pretendemos dar cuenta de todo el universo musical de la isla y sus dinámicas, más bien aprovechamos una pequeña selección de canciones -destacadas por músicos locales y por la comunidad- para construir nuestra argumentación. Finalmente, señalamos que a través del escrito se hablará en la forma de un 'nosotros' como estrategia para reconocer los aportes de los habitantes raizales y de los colegas argentinos y colombianos que han hecho posible este artículo. En cualquier caso la responsabilidad de las ideas expresadas recae en el autor. Agradecemos especialmente el asesoramiento y los comentarios de la lingüista sanandresana Teresa Abrahams.

les, ambos entrelazados; los primeros correspondientes a la fisiología humana, piénsese por ejemplo en el ritmo del corazón y en la forma acústica al interior de la boca; los segundos, consisten en componentes de aprendizaje que implican la interacción con los demás. Unos y otros se imbrican mutuamente, de tal suerte que, por ejemplo, existe todo un proceso de acondicionamiento fonador vivido por lo niños, quienes a través de su relación con los adultos encuentran modelos de acceso al lenguaje hablado.

En este marco, la música humana es una forma de combinación de sonidos que se encuentra ligada en diversos grados con la combinatoria de las relaciones sociales.² Sería impreciso asegurar que la música es necesariamente un reflejo de las relaciones de una sociedad, más bien asumimos que funciona como testimonio (y potencia de transformación) de las formas de interrelación puestas en juego y de las sensibilidades que adquieren un carácter sonoro. Tal testificación puede reconocerse fácilmente en las letras musicales, del mismo modo que la encontramos en las diferentes formas de pronunciación y acentuación vocal de los colectivos humanos -que en tanto musicalidades, son indicadores del sentir de sus integrantes-.

Esto también significa que, aún la *música absoluta* revela rastros acerca de las posturas sensibles, las disposiciones y las tensiones sociales desde las cuales se definen los lugares de cada cual en un grupo. Su carácter de 'absoluta' puede entenderse como la defensa y legitimación de un campo estético, que ha pretendido sostenerse en la desconexión y el aislamiento contextual e histórico, proponiendo al puro sonido como lenguaje propio. Sin embargo, si entendemos que la música es hecha por humanos, quienes aprenden un lenguaje de otros humanos y que desde allí se constituyen musicalidades, sería un desacierto considerar que existe algún tipo de música que se encuentre sin un anclaje social.

Aunque los integrantes de un grupo humano no poseen todas las destrezas musicales de aquellos que se dedican específicamente a tal actividad, sí poseen las 'condiciones rítmicas' que corresponden al ambiente sonoro en el que han vivido. Tal conocimiento del tempo social no significa un ejercicio intencional individual, sino que se corresponde con formas del sentir y del hacer constituidas colectivamente. De tal modo, en algunas regiones, donde sus habitantes tienen una fuerte cercanía con el tambor, es posible que se consolide una sensibilidad musical diferente a la de aquellos lugares donde los instrumentos de cuerda son predominantes. Probablemente, más no necesariamente, los primeros tendrán mayor disposición histórico-social para el baile y los segundos para la escucha.

La conformación rítmica sociomusical en la vida de un grupo humano remite a una forma de 'conciencia práctica', una *practognosis*, una experiencia de las velocidades e intensidades que atraviesan a las relaciones interpersonales. Los sonidos organizados socialmente modulan "categorías particulares de sentimiento y acción" (Feld, 2001: 332). Al considerar de manera mucho más amplia a los fenómenos sociales del sonido podemos encontrar que ya en el ejercicio vocal comunicativo se encuentran en juego sentidos musicales, que sugieren ritmos y tonalidades de interrelación. Los sonidos nos ofrecen rangos de sensibilidad, acentuaciones y volúmenes que acompañan y van figurando pautas en el transcurrir de nuestras acciones. En esta dirección, la voz humana es también un modo de la musicalidad, una forma de ajuste tonal social que permite establecer ciertas armonizaciones, relaciones interpersonales, encuentros y discrepancias, que en la puesta en circulación de mensajes van constituyendo perspectivas sociales.

La voz es cuerpo hecho sonido, es energía que acarrea re-acciones; si enfatizo ciertas palabras probablemente aquel que escuche preste mayor atención, si grito en medio de la selva las ondas sonoras se esparcirán entre las hojas, la maleza y los árboles. La voz y la palabra proferida son fenómenos acústicos que envuelven combinatorias musicales que exceden a la pura lógica comunicativa, allí son puestos en juego con-

² Debemos reconocer que existe un avance interesante en el ámbito de la zoomusicología que hace preciso diferenciar una música humana respecto a músicas de otras especies. Ver el dossier sobre este tema, publicado por la revista TRANS aquí: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/3/trans-12-2008>.

textos de relaciones sociales e historias grupales-individuales que modelan a los cuerpos (Davini, 2008). Éstos (nuestros cuerpos) son fuente de producción de entrelazamientos sociales, de vinculaciones cambiantes, creando y siendo recreados en la dinámica musical que se trama primariamente en las interacciones discursivas.

Aunque las emociones no se agotan en el ámbito musical, pues existen experiencias emocionales fuera de sus márgenes, podemos decir que las emociones sugieren rítmicas, motivos y modulaciones de la acción. En las canciones es posible encontrar una fuente para comprender y detallar modos de la sensibilidad, aquellos que son puestos en circulación de forma intercorporal, en la repetición de ciertos mensajes, en la creación de ambientes sonoros que atraen acciones y activan moralidades. Los textos musicalizados permiten reconstruir contextos, así mismo las palabras que los conforman son una puerta de acceso para distinguir los acentos emocionales que se instauran y los juegos de poder que allí se figuran.

Podemos sugerir que la música es, entendida en el contexto de este escrito, como una forma de materialización emocional-corporal que, tanto en su práctica especializada como en sus usos y apropiaciones demandan diversas formas de control de los impulsos.³ Debemos recordar que la música ha servido en campos de exterminio, en marchas marciales y en la motivación de la tropa, ello no la hace mejor, peor, buena o mala, sino que constata sus usos y propiedades sociales. En esta medida, si ella consiste en una elaboración de carácter social, también es a su vez generadora de efectos sociales; lo que escuchan y bailan los individuos de un grupo son elementos que permiten reconocer las percepciones y auto-percepciones que se cruzan en medio de la afirmación de las posiciones interpersonales.

A través de la ‘música masiva’ contamos con un espacio privilegiado para el análisis del entramado socio-musical, allí se promueven códigos de sentido amplificadas que redundan en emocionalidades y delimitaciones de la acción. Aunque entendemos la producción y el consumo musical como aspectos relevantes de la estructuración sonoro-social en tiempos recientes, no asumimos que tales factores agoten el universo sonoro y las posibilidades que este universo ofrece para entender a los fenómenos sociales. Consideramos importante poder detallar los modos, las estrategias y marcos que son tramitados en el proceso de masificación sonora, y su influencia en el sostenimiento de un ambiente emocional desde el cual se constituye un orden moral dominante. Aunque estos aspectos no refieren a cuestiones exclusivamente musicales -técnicamente hablando-, sí remiten a una condición musical alusiva a las rítmicas de las acciones individuales y grupales. Así, asumimos a las canciones como objetos legítimos para reconstruir los contextos emocionales y como fuentes que permiten “rastrear, subrayar y exponer el modo en que la música hace sociedad” (Semán y Vila, 2011: 9).

Veamos entonces nuestra lectura del caso de la isla de San Andres, de las letras musicales y sus juegos de ‘acentos colectivos’ alrededor del orden de las posiciones establecidas. Allí entenderemos al ritmo social como pluralidad de ritmos, como fuente de sincopas sociales que abren desvíos frente al sentido social hegemónico. De tal forma, el discurso musicalizado nos servirá como puerta de acceso a esas topografías en las que se vinculan las maneras del significar y del hacer. Constataremos que “cada palabra es una pequeña arena de cruce y lucha de los acentos sociales de diversas orientaciones. La palabra (habla, discurso, enunciación) en los labios de un individuo aislado [-por ejemplo, un cantante-] aparece como producto de interacción de las fuerzas sociales vivas” (Voloshinov y Bajtin, 1992: 70).

³ Esta idea se distancia de aquellas concepciones que asumen la música como expresión de emociones, intentando superar tal hábito de pensamiento sostenemos que la música es, en principio, una forma de emocionalidad aprendida e incorporada que se hace sonido humano.

II.

La sociedad sanandresana vivió -desde el siglo XVII- sintonizada con las frecuencias de una sociedad protestante en la que el uso de instrumentos, o la creación de los mismos, fue limitada y de aparición tardía -en comparación con las demás islas de la región. La fuerza sonora de los ritmos que fueron apareciendo desde la tercera década del siglo XX, hicieron posible la inclusión de la guitarra, el uso de la mandolina y el violín. No significa esto que antes de tal momento no se tuviese conocimiento de la existencia de tales instrumentos, sino que por cuenta de la figuración moral prevaleciente sólo fue permitido el uso de la voz para alabar al Señor. En otras islas la exploración instrumental estuvo fuertemente ligada al ejercicio religioso, como estrategia que incluía el alejamiento de aquellos instrumentos -por ejemplo los tambores- asociados a las prácticas profanas. Los límites sonoros protestantes fueron un piso para la constitución de nuevas sonoridades, sin embargo, estos límites fueron desbordados por la fuerza cultural que había sido contenida y que encontraba en las danzas y la música espacios de recreación.

Entre 1970 y 1991 la sociedad de San Andrés se encuentra en un momento relevante del proceso de integración con Colombia, experimentando un aumento importante de la población continental colombiana, viviendo el crecimiento de la pobreza de la mayoría y del turismo que favorece a pocos (hoteleros, inversionistas, comerciantes). Igualmente, se abren espacios para los músicos, pero no para las músicas locales, son requeridos ciertos sonidos que agraden al visitante y que armonicen el mercado turístico que hace de la exotización musical un valor comercial. En este sentido, buena parte de las canciones acentúan la imagen deseada por el visitante, aludiendo a un lugar paradisíaco, de placer y descanso en el que los problemas no existen.

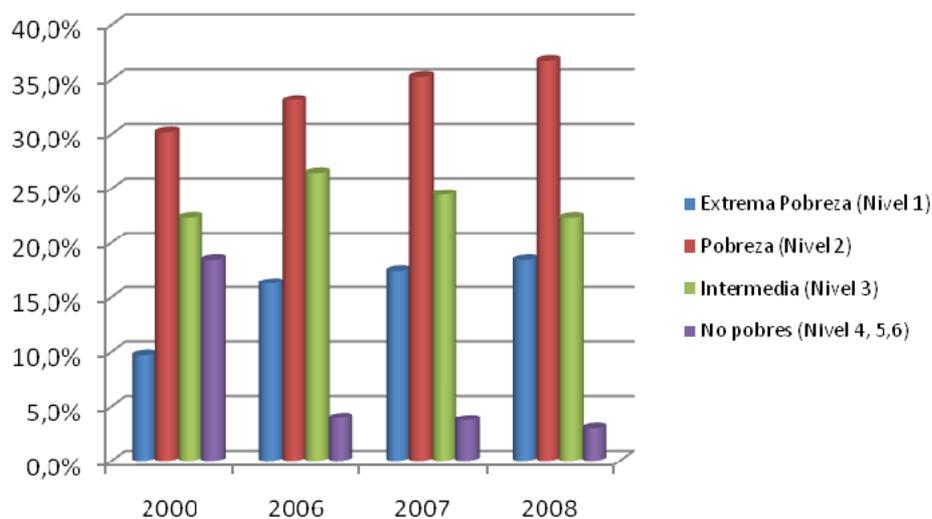


Figura 15. Distribución de la población del archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina por niveles de pobreza. Tomada de James (2009). Estas cifras son llamativas teniendo en cuenta que el gobierno nacional ha hablado -desde 1953- de un constante mejoramiento del nivel de vida de los raizales.

La canción *Beautiful San Andrés* (1972) sirve como ejemplo de la manera en que se va delineando una 'autoimagen grupal', a la vez que sugiere cierta armonía social que se conjuga con la belleza natural y con la nascente economía turística. Este calypso -compuesto por María Cecilia Francis Hall, gestora cultural isleña, personaje renombrado y representativo de la comunidad- es bien importante porque ha logrado un gran reco-

nocimiento, a tal grado que es considerada como un segundo himno. En la actualidad se han alzado voces a favor del remplazo del himno sanandresano, de 1962, por esta canción con la que la comunidad raizal siente mayor afinidad. Su letra dice:

In the Caribbean very best / Is the beautiful island of San Andrés / Oh Johny Cay and Sound Bay Beach / The pretty Sands are a golden pench // Coro: Take me back to my San Andrés / To the waves and the coral reefs / Back to be is the sunsine brigtht / Where the sea changes colors day and night // San Andrés is like paradise / With the coconut trees and the fireflies / And underneath the bright blue sky / The lively people go passing by // The tall brewn girls and the strapping boys / The rolling waves on a unconlight night / And anywhere in the world you be / San Andrés will be in your memory.⁴

Debemos recordar que la forma rítmica de este tema, que es el calypso, es originaria del afrocaribe insular, específicamente de la isla de Trinidad, aunque versiones alternas sobre su origen han suscitado diversas discusiones. Se sabe que las primeras canciones de calypso fueron registradas en Trinidad desde el año 1890, y que desde allí fueron ganando difusión en la región.⁵ Teniendo en cuenta la influencia religiosa que habían vivido las sociedades caribeñas, resulta innegable el piso sonoro que ofrecieron los himnos protestantes en el surgimiento de los nuevos géneros musicales, destacándose así mismo los aportes de las rítmicas africanas y sus juegos vocales. Se trató de un proceso socio-musical en el que nuevos ritmos interpersonales también promovieron nuevos modos de relación y de sonoridades.

Si tenemos en cuenta que el principal exponente del género reconocido por los raizales es Harry Belafonte, podemos decir que en San Andrés la recepción y apropiación del calypso fue relativamente tardía. De acuerdo a las opiniones de varios raizales, fue desde los años 50's, con la declaración del Puerto Libre, que se hizo efectiva la presencia de maquinas de reproducción sonora en la isla. Asumimos que la mayor influencia musical fue ejercida por aquellos intérpretes que, como Belafonte, habían entrado dentro de un circuito de producción musical mucho más amplio. Fueron este tipo de músicos, los que aportaron en la construcción de una estética regional que se exportaba en LPs y que iban sumando en el acondicionamiento de los mojones sentimentales de la comunidad.

Beautiful San Andrés se inscribe en la herencia del sonido de Trinidad, si lo escuchamos con atención nos daremos cuenta de su inmenso parecido rítmico y armónico con *Jamaica Farwell* (1950), de Irvine Burgie y popularizado por Belafonte, aquí acontece cierta forma de *intertextualidad musical* (López Cano, 2007). Esta similitud sonora nos permite señalar una práctica bastante extendida en la región Caribe, que consiste en el uso de bases musicales sobre las cuales se van configurando variaciones melódicas y líricas, un legado de la imitación burlona que ejercían los esclavos acerca de las prácticas del amo. En este caso, mientras que la canción de Burgie tematiza la situación del migrante que piensa nostálgicamente en la tierra abandonada, la recreación lírica sanandresana nos presenta un lugar paradisiaco en el que reina la armonía.

En pleno auge migratorio y de crecimiento de la infraestructura turística desde los primeros años de la década del 70, *Beautiful San Andrés* insiste sobre una percepción poco problemática del ambiente social y ambiental,

⁴ “En el Caribe lo mejor es la bella isla de San Andrés, Oh Johny Cay y la playa de Sound Bay, las lindas playas son como un dorado atractivo. / Llévame de regreso a mi San Andrés, a las olas y a los arrecifes de coral, regresa para estar en el atardecer brillante donde el mar cambia de colores durante día y noche. / San Andrés es como un paraíso, con cocos y luciémagas, y debajo del brillante cielo azul la alegre gente pasando va. / Las altas chicas morenas y los robustos chicos, las olas que corren en la oscura noche, y en cualquier lugar del mundo en el que estés San Andrés estará en tu memoria”.

⁵ Leymarie (1998) asegura que el Calypso está arraigado en cantos tradicionales de Trinidad y que a pesar de ser interpretado en muchas islas del Caribe, el primer Calypso celebre, *Captain of the Barge* (1890), fue elaborado y divulgado desde allí. Debe quedar claro que tal ritmo no es originario de San Andrés, aunque sí es una de las músicas centrales de su cultura.

ofreciendo una imagen que se acopla sin resistencias al mercadeo que atrae nuevos visitantes. Se trata de una canción motivadora y cohesionadora de la comunidad raizal, proponiendo lecturas acerca de lo que ha sido la isla, definiéndola de una forma que parece “absoluta”, es decir, fuera del registro del tiempo. Así, el pasado no es efectivamente tematizado y parece posicionarse fuera de la historia, sin embargo, tal evasión fortalece los mitos fundacionales raizales en la medida que sugiere un orden social original, celestial e involuclable. A su vez, en la contracara, los catálogos de turismo se conjugan perfectamente con el mensaje enviado en la canción, construyendo una imagen del raizal desprevenido, hermoso, amable y ‘natural’, que vive para disfrutar de la vida en el paraíso.

Con la canción se da un acercamiento a ritmos tradicionales, aprovechándolos en un sentido comercializador de la región, activando a su vez formas de cohesión social desde el establecimiento de correspondencias tácitas entre el territorio y su ‘pobladores originales’. Se traza, con tal producto cultural, una percepción de un espacio natural, mágico, casi cercano al cielo que no debe dejar de visitarse y que es imposible olvidar. En la misma dirección, la soca *The Dow* (1989), acentúa el sentido del disfrute, de la fiesta y la alegría en la isla, constituyéndose en un éxito exportado desde la isla de St. Marteen y amplificado en cada hotel de la región. Su letra nos permite reconocer que buena parte de los éxitos del Caribe, y que son promocionados en el mundo, confirman cierta jovialidad social:

Come on, come on, / dance to the rumba, / hold on, hold on / to your partner, / come on mr. dj / let the music play and play, / this is time for all the week / to groove to this party. // So turn of the bass / all week up wine of the wise, / so turn of this bass / all week up mush / down the place. / Hold on, hold on, / uhuh yeah uhuh yeah (bis). // Rumba, rumba, San Martin Rumba (Bis) // Shake it down, shake it down. / Shake it down to the grown. / Shake it down, shake it down / Make a pens brake around. / Rumba, rumba, samba mi rumba.⁶

En este caso se resalta básicamente a la actividad del baile, su importancia dentro de la comunidad, confirmando un hábito de pensamiento acerca de la “capacidad natural” que poseen sus integrantes en la materia, desligando a la danza de sus múltiples dimensiones políticas. Lo importante es la rumba, divertirse sin pensar en nada, si se es un visitante la canción servirá como una especie de terapia frente a las largas jornadas de trabajo. La canción confirma una imagen caribeña que es tentadora, que llama al rompimiento de la rutina, que invita a un espacio de desorden en el que los cuerpos se prestan a la fricción y que ofrecen dosis de excitación.

De la comunidad raizal, la canción da cuenta del juego de ritmos sociales en los que se encuentran, que también han hecho parte de su historia, habla de un tiempo de la fiesta y otro de ‘pasividad’. Sin embargo, tales tiempos no son claramente diferenciados, podríamos decir que se trata del día y de la noche, el primero para la sabiduría, el segundo para el movimiento del cuerpo. Si tenemos presente el ejercicio de la burla, que fue común en la mayoría de composiciones musicales -de acuerdo a la opinión de músicos locales-, vamos encontrando el juego de dobles sentidos que se pierden en la simple lectura literal. De esta forma, no es que exista un día especial para la rumba, allí todos los días son fiesta, más aún cuando se vive dentro del circuito del turismo, allí donde se les ha asignado y exigido a los raizales un modo alegre-festivo de ‘ser’ en tanto objetos ‘extraños’ para el visitante.

⁶ “Vamos, vamos, / a bailar a la rumba, / agárrate, agárrate fuerte, / de tu pareja. / Vamos sr. Dj / deja que la música suene y suene / este es el momento de toda la semana / para disfrutar de esta fiesta. // Así que cambia de ritmo / toda la semana con el vino de la sabiduría, / Así que cambia este ritmo, / toda la semana vamos! / abajo al lugar. / Agárrate, agárrate fuerte, / oh si. // Sacúdete hacia abajo, sacúdete / sacúdete hacia abajo hasta el piso, / sacúdete hacia abajo, sacúdete / Libérate de la cárcel que te rodea. / Rumba, rumba, samba mi rumba”.

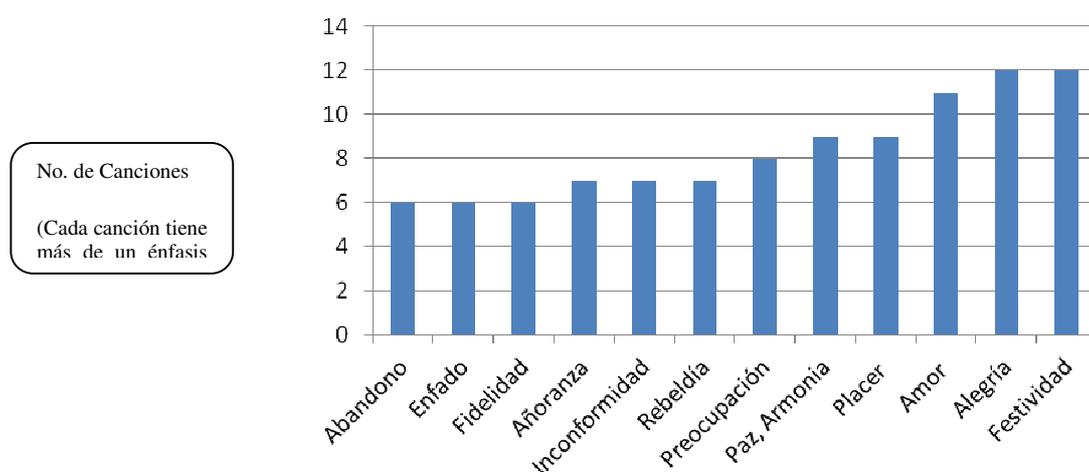


Figura 16. Sentimientos más tematizados en una muestra de 50 canciones populares de San Andrés entre 1970-1991. Tomado de Sánchez Aguirre (2013).

Igualmente, *La Bamba* (1950) en su versión reggae interpretada desde los años '70 en San Andrés, nos da pistas de la construcción de un repertorio que enmarca a la isla dentro de una 'tradición latina'. De acuerdo a los comentarios de algunos músicos raizales, como Job Souce o Luis O'Neill, fue usual la inclusión de esta canción en las presentaciones que se ofrecían en diferentes hoteles, al igual que la exigencia de otros temas de estilo tropical colombiano. Sin embargo, esta canción fue especial en cuanto a su popularidad, aportando en la creación de referentes regionales de identidad, que en el caso de la isla hacían clara alusión a la vida de mar, "yo no soy marinero, / yo no soy marinero, soy capitán, / soy capitán, soy capitán. / Bamba, bamba / Bamba, bamba".

Esta canción, con su breve letra en español, también sirvió como aporte en el ejercicio de alfabetización, de acomodamiento al 'nuevo idioma', siendo una de las pocas canciones hispanas exitosas que para el período de estudio es aceptada por la comunidad.⁷ En ella se sugieren las marcas de las posiciones, de aquel que manda y el que obedece, y vuelve sobre la caracterización de lo atractivas y agradables que son las personas de las zonas tropicales: "Para bailar la Bamba / Para bailar la Bamba / Se necesita una poca de gracia / Una poca de gracia y otra cosita". Esa 'cosita', ese secreto, acerca de cómo son los 'otros' del visitante -aquellos 'seres anormales' que invitan a ser consumidos-, es a su vez una forma de cosificación personal que posiciona a los 'exóticos' en el mercado.

La Bamba es una canción mexicana de origen campesino, que se popularizó a través de un músico que migró a los Estados Unidos -llamado Ritchie Valens-, allí fue formateada en el marco del auge del rock'n roll y fue prensada por un sello que permitió su amplia difusión. La presencia de este tema en la isla, confirma que este territorio empezó a verse alcanzado por la fuerza sonora de la industria cultural que ya en Jamaica había

⁷ Debemos matizar la afirmación acerca de las canciones en español que para la época se escuchaban, teniendo en cuenta el paulatino aumento de la presencia de la cumbia, el vallenato o la salsa, temas como *Festival en Guararé* (1964) de Los Corraleros de Majagual, *Así empezaron papá y mamá* (1969) de Rodolfo y los Hispanos ó *El Preso* (1975) de Fruko y sus Tesos, fueron mencionadas por integrantes de la comunidad raizal. Estas canciones eran escuchadas en diferentes espacios de socialización y funcionaban muy bien para las fiestas, a su vez servían como elementos de colombianización.

hecho presencia y que había impulsado la promoción del *mento*, del *nyabinghi*, y posteriormente del *ska*, del *rocksteady* y del *reggae*⁸. La presencia de esta canción es un indicio de la conexión que se estaba urdiendo entre las músicas populares de la región y que puso en acción códigos sonoros, modos de la escucha y economías de la percepción; en este proceso se va figurando una función social de la música ajustada a la creación de éxitos sonoros que sirven para producir *comunidad*.

Esta dinámica de producción de éxitos sonoros, que amansan a las energías sensibles de la sociedad, ira refinándose y conformando referentes de acción e imagen colectiva a diferentes escalas. Así, por ejemplo, temas como *Donkey Race* (1967), en la escala local raizal, aportaron en el acercamiento y re-creación del pasado, orientando el orden social y las prácticas de la comunidad. El calypso *Donkey Race* ha hecho parte del acervo de la cultura musical de San Andrés, su letra ha ido variando con el tiempo de acuerdo a las situaciones sociales. La canción dice así:

When they had a donkey race in the parade, / aja, I learnt as a jockey (bis) // Ridding in a little, / a must I bunks down, so much was trouble /: From they send me back, / all detail pass, from the thing a start (bis) :// We started at one thirty, / at night was the journey, / six thirty was on the clock, / my jack was dizzy, / I was riding a gully, / Eladio was guilty // Jamba, donkey race / you must a take me for a female (bis).⁹

En este caso, el juego y la competencia son presentados como elementos importantes para la comunidad, la carrera de burros saca a estos animales de su pura función para el trabajo y son incluidos como elementos simbólicos de poder. Es necesario tener presente que el sólo hecho de poseer ‘algo’, un animal por ejemplo, fue un factor de distinción desde la abolición de la esclavitud. En las primeras décadas del siglo XX, con el auge de la economía del coco que se había configurado a partir de 1853, fue más común la posibilidad de adquirir animales u otras propiedades, a la par que se vieron fortalecidos este tipo de tradiciones raizales donde se rehacía la competencia social (Ruiz, 1986). Las carreras de burros, de acuerdo a las opiniones de los sanandresanos, hicieron parte de las actividades de los hombres a lo largo de su historia, como emulación de las competencias a caballo de los amos.

La posibilidad de ser propietario, de acceder a una mejor situación económica, que se vio como una alternativa real para los raizales ‘liberados’, fue drásticamente limitada con la entrada del Puerto Libre en 1953 y la llegada de nuevos inversores. De tal modo, la canción recuerda ese pasado donde la prosperidad cobijaba a la comunidad, donde el juego entre hombres fortalecía sus vínculos. Así mismo, en la canción se aseguran formas de los equilibrios entre los géneros, confirmando el lugar y las acciones que le corresponden a los

⁸ El *mento* se constituyó a partir de las prácticas musicales marginales en las zonas rurales de Jamaica durante la primera mitad del siglo XX, tiene gran similitud con el calypso pero se distingue principalmente por el uso del banjo y la marimbula (actual instrumento nacional de Zimbabue que funciona como bajo y se ejecuta al presionar y soltar sus lenguetas). Al igual que otros géneros de la región, hace uso de la guitarra, el violín, semillas y pequeños tambores. Podemos ubicar el mejor momento comercial del *mento* a mediados del siglo XX, con la grabación de algunos acetatos (LP's) de artistas como Stanley Motta o The Jolly Boys. El *nyabinghi*, por su parte, es un estilo musical que retoma el legado vocal africano, el uso de sonajeros, semillas y tambores, tiene un carácter ‘religioso’ y ha sido promovido por el movimiento rastafari. El *ska*, el *rocksteady* y el *reggae* son conjugaciones sonoras de los estilos antes mencionados – además de incorporar elementos del rock, el soul y el jazz-, diferenciándose entre sí por el manejo de la velocidad, las acentuaciones y sus énfasis temáticos. Una muestra de *mento* puede escucharse aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=Sk6Lo51PGe4>; de *nyabinghi* aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=92BQRsHioIw>.

⁹ “Cuando tuvieron la carrera de burros en la parada (el festival) / sí, yo aprendí como un competidor (bis) // Yo estuve cabalgando un poco, / debí dormirme en el camino, así que fue grande el problema /: Desde que me dejaron atrás, / cada pormenor sucedió, todo desde el comienzo (bis) :// Empezamos a la una y treinta, / hasta la noche fue el viaje / seis treinta en el reloj / mi animal estaba mareado / yo estaba cabalgando por un barranco / Eladio fue el culpable. // Jamba, carrera de burros, / tu me debes tomar a mí por una mujer”.

hombres: la aventura, la competencia, la fuerza, el control de los animales. En la otra cara, lo femenino aparece como algo no deseable, gracioso, débil, incompetente y asociado a la derrota.

Estas posiciones, de los hombres y las mujeres, fueron tematizadas fuertemente en el ejercicio de configuración de las relaciones amorosas, en las que la fidelidad, el respeto de la mujer hacia el hombre y la prudencia femenina serán exigidas como criterio de lo femenino-normal. Igualmente, la canción recrea un mecanismo social que consiste en la tendencia hacia la imposición de una persona sobre otra, de un grupo sobre otro, que en el caso que aquí se estudia, nos permite ver la musicalización de las relaciones interpersonales como huella que reproduce el legado colonialista-esclavista. En cualquier caso, debemos aclarar que tal mecanismo no fue una característica exclusiva del proceso de arribo y establecimiento de europeos en América, consideramos que la imposición de un grupo humano sobre otro se encuentra ligada a formas de (re)acción estructural entre humanos cuando están ante la presencia de lo(s) extraño(s).

Los modos de reacción de las personas, frente a aquello que no les es familiar, podemos entenderlos como formas de respuesta frente a los impulsos y pensamientos 'extravagantes', frente a lo inconsciente que es regulado por *contraimpulsos de la conciencia* (Wouters, 1998). La imposición de un sector social sobre otro, se corresponde con el ejercicio de autoacción emotiva, en el sentido de que el extraño personifica aquello que debe doblegarse, controlarse para sostener un comportamiento "adecuado". Así, si la música religiosa sostenía un orden moral de la acción, las demás canciones fuera de tal ámbito jalonaban corrimientos sonoro-morales que se acompañaban 'mejor' con las prácticas cotidianas, con la experiencia de impulsos 'peligrosos', como si se estuviese dando una negociación moral entre lo normal y lo extraño. En esta dirección, por ejemplo, el mento *Peper Hill* (1979), repite básicamente las siguientes líneas: "Dog gane da' Peper Hill, can't find him / [...] Run him down see we drink red rum, can't find him / [...] Take you from a rumba, Soka, Soka Rumba / [...] Shake your body line, wine, wine / [...] Can't find him"¹⁰.

La letra de este tema nos habla acerca de algunas características que son aceptadas en los hombres de la isla, que son válidas en la medida que no perjudiquen dramáticamente los mandatos morales de la religión - que a su vez son las bases del sentido familiar del grupo. El tema cuenta que *Dog*, sobrenombre del 'hombre aventurero', se fue para la montaña de Pepper, allí lo fueron a buscar (sus amigos, el pastor y/o la mujer), pero resultó imposible encontrarlo, él se ha sabido esconder, sabe huir, pero en un descuido se ha dejado ver bebiendo ron y bailando desaforadamente. Estas tres actividades son permitidas eventualmente en los hombres: aventurar, beber y bailar; no sucede lo mismo en el caso de las mujeres, ellas 'deben' cumplir más bien el papel de cuidadoras, de ajustadoras de las discrepancias morales.

La canción describe una situación que podríamos considerar como *anormal* para la sociedad raizal virtuosa, pero que efectivamente acontece en paralelo al ejercicio de perfeccionamiento humano exigido por la religión. En esta dirección, contamos con dos espacios básicos de construcción de sentidos sociales; de un lado, un ámbito de tradición protestante legado por los amos y sus virtudes. De otro lado, un espacio de resistencias, reelaboraciones y apropiaciones de lo que fue impuesto junto a la memoria grupal africana. Todo esto desembocó, a fin de cuentas, en ejercicios de distinción en los que la ventaja fue y se mantuvo del lado de aquellos que imitaron y se acercaron de mejor manera al modo del comportamiento del dominador.

De acuerdo a lo anterior, el peso del 'buen comportamiento' exigido desde la religión, tuvo como contrapeso el reconocimiento de la experiencia corporal como un asunto fundamental, como nodo de apropiación del horizonte vital que ejercían los integrantes de la comunidad. Beber, bailar, correr y huir, fueron prácticas históricas desarrolladas por los afros en medio de las rigurosas regulaciones ejercidas por el establecimiento; a

¹⁰ "Dog se fue a la colina Pepper, no se le puede encontrar / [...] Lo perseguimos hasta abajo, mire nosotros bebemos ron rojo, no lo pudimos encontrar / [...] Te sacamos de la Rumba, Soka, Soka Rumba / [...] Agita la línea de tu cuerpo, bebe Vino, Vino / [...] No lo pudimos encontrar".

pesar de la abolición de la esclavitud, las acciones y formas de ser corporales del subordinado fueron catalogadas como indisciplinadas y animalescas (incluso dentro de las jerarquías conformadas entre los esclavos).

El contrajuego de acciones exigidas y a medio hacer (en apariencia totalmente acatadas-realizadas), acompañadas por acciones deseadas y habilitadas temporalmente, fueron impregnando el ambiente social y aún en tiempos recientes prevalecen. Canciones como el calypso *Rosa* (1973) o el reggae *Is only Jah* (1979), dan cuenta de las sincopas sociales que admiten re-versiones de la influencia protestante. Estos temas hacen alusiones a prácticas esotéricas que son aceptadas en el camino espiritual de la gente, y a su vez aportan en la construcción de una divinidad regional como Jah Ras Ta Far I, asuntos que constatan las conexiones con islas aledañas donde, por ejemplo, el vudú o el rastafarismo son prácticas culturales consolidadas.

La canción *Rosa* cuenta que, “In the presentation where I live / there is woman funny in things / Her name is Rose / And all I know that / She like to tell you what she know // She read your hand / she tell you lie / she never tell the truth / about your life // And if you walking down / in your life / she'll round fix / with candle light // But what is running out of them / is the blood of the devil / and all of them”.¹¹ Esta letra nos ofrece pistas sobre la presencia de prácticas fuera del marco religioso establecido, asignándoles lugar en la cotidianidad y reconociendo su carácter orientativo. No sólo existe una mujer que lee la mano intentando adivinar el futuro, sino que su existencia está ligada a aquellos que la consultan y encuentran allí otro camino ‘espiritual’ para afrontar las dificultades.

En todo caso, estos recursos espirituales son catalogados de forma negativa, siendo asociados al rompimiento de las reglas grupales, a la generación de mentiras, a la mala vida y a la presencia de lo “diabólico”. *Rosa* además simboliza una forma femenina de ser incorrecta, aquella que se atreve a contactar a los hombres, les toma la mano y quiere enredarlos; en este sentido encontramos opiniones de mujeres raizales que reconocían en la canción una forma de describir a una mujer aventurera. Lo que nos deja ver en los dos casos, cómo se caracterizan los lugares de las prácticas y de los géneros; de una parte, aquello que se sale del ámbito protestante es vicioso y anormal, a su vez, ejemplifica lo que una mujer no debe hacer para no ser tenida como atrevida y supersticiosa.

En el caso del reggae *Is only Jah* vemos un reajuste de los límites sonoro-morales, esta canción de corte netamente religioso va más allá del legado protestante tradicional, rehace al dios blanco y conecta su mensaje con otros temas de la región insular asociados con el movimiento rasta¹². El coro de la canción dice: “Is only jah / Rastafarai / is only jah / can make the feelings go on / Is only jah / Rastafarai / is only jah / can make the sun is shining / is only jah”¹³. Aunque esta canción confirma la conexión con las influencias musicales de la región, los rastas raizales podrán contarse con los dedos y serán vistos como ‘extravagantes’ por sus cote-rreños. Comentaba Miss Livingston, en una charla informal, que los rastas “comían pescado los domingos y alentaban a que los cabellos de las personas fueran dejados al natural sin usar tanta peinilla y parecer de otro modo”.

¹¹ “En el lugar donde vivo / allí hay una mujer con cosas divertidas / su nombre es Rosa / Y todo lo que yo sé / es que a ella le gusta decir lo que ella sabe // Ella lee tu mano / ella te dice mentiras / ella nunca dice la verdad / acerca de tu vida // Y si tu vas para abajo / en tu vida / ella te rodeará para arreglarlo / con la luz de su vela // Pero lo que está saliendo de allí / es la sangre del demonio / y de todos ellos”.

¹² En términos generales el rastafarismo tiene sus orígenes en Jamaica, durante los años 30 del siglo XX: asume a Haile Selassie -emperador de Etiopia- como divinidad; a África, especialmente a Etiopia como Sion, la tierra prometida, y a Jamaica como Babilonia, la tierra de perdición; y al pueblo afro-jamaiquino como reencarnación del pueblo de Israel esclavizado en Egipto.

¹³ “Solamente Jah / Rastafarai / solamente Jah / puede hacer que mis sentimientos sigan adelante / solamente Jah / Rastafarai / solamente Jah / puede hacer que el sol esté brillando / solamente Jah”.

Esta descripción resulta importante en la medida que la aparición de los rastas en San Andrés, desde mediados de los años '70, nos sugiere pistas acerca de múltiples sentidos de normalidad. De un lado, alrededor del *gusto* -del paladar- se gestionaron parte de los ascensos sociales que se demostraban con la inclusión de productos no-marítimos en la mesa, una familia bien posicionada consumía productos como pollo o carne. El consumo de pescado era visto como relativo a un sector marginal, dependiente del mar y anclado en prácticas de sobrevivencia más que de prosperidad. De otro lado, la presentación personal se consolidaba como factor clave en el ejercicio de la virtud aclaradora, que se veía difícil de alcanzar si se estaba permanentemente expuesto al sol y con el traje de pescador. En relación con este aspecto, durante los años 70s y 80s, la comunidad insistió en la importancia de llevar el cabello bien arreglado y en lo posible alisado.

El alisamiento del pelo, el ajustamiento corporal, la regulación de los impulsos, todos ellos se presentan continuamente como formas de acceso al mundo del amo, como referentes de la civilización y el orden que era necesario alcanzar. Frente a tal perspectiva, la propuesta de los rastas, releída en San Andrés, consiste en resaltar los valores religiosos en la clave de las prácticas de los sectores desfavorecidos -campesinos y pescadores-, haciendo de la escasez y la sencillez valores fundantes de sus relaciones (Giovannetti, 2001). Sin embargo, en el proceso de distinción social ejercido al interior de la comunidad raizal, los rastas fueron vistos como 'hippies' más que como modelos de comportamiento e interacción social legítimos.

Los cabellos enredados del rasta aluden a las raíces de las sociedades afro, que son exaltadas en un ejercicio de autoreflexión originado en Jamaica, buscando develar el entrecruce con las influencias religiosas que les han sido impuestas. En tal ejercicio se han promovido disrupciones colectivas respecto a una estética que exige la presentación de un cabello liso, de sentimientos lisos. En el caso de San Andrés, el ajuste corporal que se requirió para lograr una mejor posición dentro del grupo, se inclinó más hacia la adaptación del modelo colonialista, demostrando que cualquier atisbo de blancura resultaba altamente valorable. Un comentario de Joe Miller -raizal católico-, que remite a argumentos que ya hemos planteado, resulta llamativa en esta dirección, decía él que incluso "mezclarse con los indígenas miskito no era malo, no lo veían así la gente de aquí, porque eso mejoraba la piel... y ellos tienen el pelo muy liso, eso mejor".

Esta afirmación, al igual que el mensaje de la canción, nos ofrece elementos para sostener que, a pesar de la presencia rasta en la isla, su fuerza social fue escasa en términos de los mensajes que promovía y las prácticas correspondientes. Su función socio-musical se dio en términos de la confirmación de las redes insulares, de la existencia de un circuito comunicativo en el que casetes, acetatos y señales radiales atravesaban diferentes ambientes isleños sin necesidad de consolidar creencias y acciones homogéneas. Otros temas similares a *Is only Jah*, como *Rastaman live up* (1976) ó *Positive Vibration* (1976) de Bob Marley and The Wailers, hicieron parte del ambiente sonoro popular de los años aquí referidos, sin implicar por ello que hubiese una comprensión y asunción generalizada de lo que ellos decían.

Rastaman live up es un llamado al mantenimiento de una actitud de resistencia y persistencia, que hace juego con elementos de la tradición afro y la renovación religiosa, sus primeras líneas dicen: "Rastaman, live up! / Bongoman, don't give up! / Congoman, live up, yeah! / Binghi-man don't give up! // Keep your culture: / Don't be afraid of the vulture! / Grow your dreadlock: / Don't be afraid of the wolf-pack!"¹⁴. En la misma dirección, *Positive Vibration* invita a llevar una vida con buena actitud en medio de la adversidad, "Live if you want to live (Rastaman vibration, yeah! Positive!) / That's what we got to give! (I'n'l vibration yeah! Positive)...// If you get

¹⁴ "Rastaman animate! / Bongoman no te rindas! / Congoman animate, sí! / Binghiman no te rindas! // Mantén tu cultura: / No tengas miedo del buitre! / Deja crecer tus dreadlock: / No tengas miedo de la manada de lobos!".

down and you quarrel every day, / You're saying prayers to the devils, I say. Wo-oh-oo! / Why not help one another on the way? / Make it much easier (Just a little bit easier)"¹⁵.

Este tipo de canciones, que no alcanzan la popularidad de otras que hemos mencionado, hacen parte de un murmullo social que deambula por diferentes islas y que ganó impulso a través del auge y promoción de la música reggae encabezada por Bob Marley. Es muy fácil que habitantes de San Andrés canten alguna línea de estas canciones, sin necesidad de comulgar o "intentar comprender" sus mensajes. Igualmente, esta música complementó el mundo sonoro de las fiestas y las reuniones juveniles del momento (años 70s y 80s) que empezaban a verse influenciadas por sonidos de la cumbia, la salsa o el vallenato. Aunque el calypso siguió escuchándose, el reggae fue una puerta de acceso a otros ritmos que de él se derivaron, su principal uso se dio en términos del baile.

El baile reggae, a pesar de su potencial subversivo (fomentador de otras versiones de la realidad), fue amoldado rápidamente al circuito hotelero, ofrecido como espectáculo peculiar que atrajo visitantes. Las prácticas económicas imperantes se presentaron como factores estimulantes de la difusión y construcción de una imagen caribeña asociada a la diversión paradisiaca, cuestión que redundó en la consolidación de una economía emocional del turismo. Esta economía emocional ha consistido en la adaptación social al vaivén de los flujos de habitantes momentáneos, a los juegos sentimentales que allí se generan, frente a los cuales los habitantes locales tendrán que presentarse alegres, tranquilos, amigables, serviciales y dispuestos a distraer al visitante.

Canciones como Sweet Rhythm (1972), Caribbean Jam (1978) o Coral Palace (1987), dan cuenta del acompañamiento emocional con las prácticas económicas del turismo, canciones alegres, movidas y apropiadas para los escenarios hoteleros. La primera canción, cuenta en algunos de sus versos que "And how the people dancing / and never want to stop a show, / I have a sweet rhythm in my head, / inna Colombia or inna Miami and all over the world. // I got sweet rhythm in my head, / just have sweet rhythm in my head, / mento, calypso and socca and da rhythm take it outer / everyone have to be free"¹⁶. La segunda canción continúa el sentido temático, "Oh yo, oh yo. Is Caribbean music, / it's a sweet sweet music, / everybody like it, / danca at that music. And she shaking, Jamming the music, jamming calypso, jamming the socca, the reggae and mento"¹⁷.

Estas dos primeras canciones alimentan una imagen asociada a la comunidad afro: reafirmando sus condiciones naturales para el baile, para los movimientos "desaforados" que le son exigidos por los visitantes. La tercera canción ofrece una imagen de folleto turístico, dice: "San Andrés is a coral palace / where everybody really love to stay yes / I tell you what a solid promise / I know you really want to come one day / So come to the coral palace / you are welcome just without no balances / Around at the coral palace / somebody get Rebels play the music // [...] Bienvenidos al palacio / de los corales, / a toda Colombia, / con amor y mucho más"¹⁸. Así, tenemos que la cotidianidad isleña ha sido caracterizada generalmente como alegre, fiestera, acogedora, naturalmente bella y desprovista de problemas.

¹⁵ "Vive si tu quieres vivir (Vibración Rastaman, sí! Positiva!) / Esto es lo que nosotros tenemos que dar! (Vibración de Dios sí! Positiva)...// Si tu estas triste y con problemas todos los días, / Tu estás haciendo plegarias para los demonios, te lo digo. Wo-oh-oo! / Por qué no ayudar a los demás en el camino? / Esto lo haría más fácil (Sólo un poco más fácil)".

¹⁶ "Y como la gente está bailando / y nunca quiere terminar el show / Yo tengo un dulce ritmo en mi cabeza / sea en Colombia, en Miami o en cualquier lugar del mundo. // Yo tengo un ritmo dulce en mi cabeza, / solo tengo un dulce ritmo en mi cabeza, / mento, calypso y soca y en ritmo sale afuera, / todo el mundo tiene que ser libre".

¹⁷ "Oh io, oh io es música Caribe / es agradable y dulce música / a todo el mundo le gusta / bailar está música // Y ella se menea, fundiéndose con la música, / fundiéndose con el calypso / fundiéndose con la socca / con el reggae y el mento".

¹⁸ "San Andrés es un palacio de corales / donde todo el mundo realmente adora estar sí / Te lo digo como una promesa segura / Yo sé que realmente tu quieres venir un día / así que ven al palacio de los corales / eres bienvenido sin ningún

No negamos que la comunidad raizal construye para sí misma una serie de imágenes heterogéneas, pero es en la escenificación de su rol comercial que emerge con gran fuerza una imagen homogénea asociada a la destreza rítmica, a la alegría innata, a excelentes condiciones ambientales de la isla y al pasado inglés. Acerca de estas ideas preconcebidas sobre los raizales, podemos comentar, por ejemplo, que varias personas que vivieron su juventud en la década de los 70's ofrecieron opiniones contrastantes. Miss Lolia confirmó que en muchas ocasiones cuando viajó al interior del país sintió la incomodidad de no saber bailar salsa, "me pedían bailar esos ritmos [vallenato y salsa] pero me lo pedían como si yo les pudiera enseñar... yo nunca aprendí a bailar eso, pero sí recuerdo esa canción que dice 'óyeme diosito santo tu de aritmética nada sabias'"¹⁹.

De la misma manera, Mr. Abrahams sugirió que en no pocas ocasiones los visitantes le pedían-exigían que bailara reggae como un rasta, pero no entendía que querían decirle con eso, de lo que si estaba seguro era que muchos usaban dreadlocks por la demanda comercial. "Juanito usaba unas dreadlocks que estaban pegadas a una gorra que usaba cuando llegaban nuevos turistas, después él no sabía nada de rastas, ni de África, le preocupaba tener algún dinero para vivir a diario", comentó Mr. Abrahams. Podemos asumir entonces, que el consumo turístico fue un motor principal para las diversas dinámicas socioculturales, constituyéndose en eje de estructuración social durante la segunda mitad del siglo XX y modelador de sensibilidades.

En el caso de la música, la permanencia de ciertas canciones estuvo conectada a esa fuerza impulsora comercial, ya que en la medida que ciertos temas fueron interpretados se mantuvieron vivos en la memoria colectiva de los raizales. Los músicos sirvieron como perpetuadores de ciertos sonidos-emocionalidades desde su práctica concreta, es decir, que sus interpretaciones en hoteles, en calles, en bares, en fiestas privadas, en reuniones casuales y en la playa, fueron fuente del sostenimiento de determinadas formas de escuchar y ver el mundo (Faulkner y Becker, 2012). A pesar del fuerte peso de la naciente industria turística y su paulatino crecimiento entre 1970 y 1991, y que sus dinámicas avivaron las prácticas musicales en determinadas direcciones, debemos resaltar que existieron -y aún hoy persisten- no sólo los hits hoteleros, sino otras canciones que permiten ver diferentes matices de los sentimientos que circulan y que constituyen las interacciones personales.

Hemos visto cómo han ocurrido en la isla de San Andrés diferentes cruces de fuerzas sonoras, las letras de canciones populares nos han dado pistas para reconocer el ambiente sonoro-emotivo en tiempos recientes. Este ejercicio de análisis del proceso musical raizal es un intento por alentar la discusión acerca del lugar que han jugado las prácticas culturales en el mantenimiento de determinadas geometrías sociales. Aunque la presencia de la industria musical en la isla ha jalonado un amoldamiento sonoro acorde al turismo, también resulta innegable que históricamente ha existido un circuito de sonoridades disruptivas que promueven perspectivas de colectividad más allá del ritmo comercial capitalista. Hemos intentado abrir líneas de reflexión sociológica-musical como estrategia para estudiar procesos históricos de sensibilidades colectivas, consideramos que la tarea apenas empieza y más que ofrecer una labor concluyente hemos intentado construir un inicio.

problema / Alrededor del palacio de los corales / encuentras a los Rebels [agrupación popular en los 80's] tocando música // [...] Bienvenidos al palacio / de los corales, / a toda Colombia / con amor y mucho más".

¹⁹ Se refiere al tema vallenato de Gildardo Montoya cuyo título es *Plegaria Vallenata* (1976), puede escucharse -interpretada por Alejo Durán- aquí: <http://www.youtube.com/watch?v=454jRCQYlnQ>.

Bibliografía:

- Blacking, John. 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Davini, Silvia. 2008. "Voz e palavra – música e ato". *Palavra Cantada*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Faulkner, Robert y Becker, Howard. 2012. *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Feld, Steven. 2001. "El sonido como sistema simbólico". *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Giovannetti, Jorge. 2000. *Sonidos de Condena*. México: Siglo XXI.
- James Cruz, Johannie. 2009. "Caracterización del turismo en el Archipiélago de San Andrés y Providencia". *Memorias del IX Seminario Internacional de Estudios del Caribe*. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Leymarie, Isabel. 1998. *Músicas del Caribe*. Madrid: Ediciones Akal.
- López Cano, Rubén. 2007. "Música e intertextualidad". *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 1-04.
- Restrepo, Luís Alberto y Ramírez, Socorro (Eds.). 2001. *Cuadernos del Caribe N° 1*. San Andrés: Universidad Nacional de Colombia.
- Ruiz, María Margarita. 1986. *Isleños y Pañamans: la apropiación del espacio para la vivienda en la isla de San Andrés*. Tesis de Grado no publicada, Universidad de los Andes. Bogotá.
- Sánchez Aguirre, Rafael. 2013. *Emociones y Música: sociología de las regulaciones emotivas en la isla de San Andrés*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales (en evaluación), Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.
- Scribano, Adrian. 2012. Sociología de los cuerpos/emociones. *RELACES*. N° 10, año 4. <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/224/143>.
- Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2011. *Cumbia. Nación, etnia y género en Latino-América*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Voloshinov, Valentín N. y Bajtin, Mijaíl. 1992. *Marxismo y filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Wouters, Cas. 1998. "Sobre la sociogénesis de una tercera naturaleza en la civilización de las emociones". *Figuraciones en Proceso*. Bogotá: Fundación Social.