

Música urbana en San Andrés isla. ¿Hacia una etnicidad más inclusiva?

Urban Music in San Andrés Island. ¿Towards a More Inclusive Ethnicity?

Dario Ranocchiarì¹

Recibido el 17 de abril de 2015.

Aprobado el 14 de junio de 2015

RESUMEN

Este artículo presenta la música urbana sanandresana (archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, Caribe insular colombiano) como un ámbito musical relevante en los procesos de negociación de la etnicidad. Sugiere que, como práctica cultural y discursiva estrechamente relacionada con las nuevas generaciones y, en particular, con los llamados *fifty-fifties* (personas nacidas en el archipiélago que tienen un genitor raizal y uno “pañá”, es decir, originario del territorio continental colombiano), esta música se encuentra en una posición proficua para contribuir a generar una identidad local más inclusiva que la raizalidad clásica.

Palabras claves: etnografía, etnomusicología, identidad étnica, hibridez, reggaetón, dancehall, reggae, Caribe Occidental, San Andrés y Providencia, Colombia

ABSTRACT

This paper shows how San Andrés’ urban music (archipelago of San Andrés. Providencia and Santa Catalina) constitutes a relevant musical environment linked to processes involving ethnicity negotiations. It suggests that as far as it is a cultural and discursive practice associated to new generations, particularly to the so named *fifty-fifties* (persons who have been born in the archipelago with one of his/her parents being a raizal while the other is a “pañá”), this music has stood on a profitable position leading it to promote a local identity which is more inclusive than the classical raizality.

Key words: ethnography, ethnomusicology, ethnic identity, hybridity, reggaeton, dancehall, reggae, West Caribbean, San Andres and Providencia, Colombia

¹ Antropólogo, Doctor en Antropología Social y Diversidad Cultural de la Universidad de Granada, España. Actualmente es Postdoctoral fellow–INET-MD, DeCA, Universidad de Aveiro, Portugal. Dirección de correo electrónico: darianoc@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo se basa en el trabajo de campo etnográfico² realizado para mi tesis doctoral en San Andrés y Providencia. Como cada trabajo etnográfico, tiene los límites que la honestidad y las contingencias le han dictado: límites de tiempo (he residido en San Andrés y Providencia doce meses, repartidos en cinco estancias realizadas entre 2010 y 2012), límites de alcance (¿cuánto puede entender en un año un antropólogo italiano, residente en España, de una realidad tan compleja aunque geográficamente reducida como es la de San Andrés y Providencia? ¿Cuánto de lo que ha pasado en las islas en este plazo de tiempo es generalizable y cuánto es solo el fruto de situaciones contingentes y excepcionales?) y, también, límites personales (cada investigador tiene sus idiosincrasias, que dirigen inevitablemente su mirada hacia ciertos aspectos y la desvían de otros).

Sin embargo, me gusta pensar también que algunos de estos límites puedan transformarse, no digo que en puntos de fuerza, pero sí en oportunidades para diversificar la mirada. Oportunidades para las y los sanandresanos, por ejemplo, de ver algunos procesos que están teniendo lugar en sus tierras –procesos de los que saben más que nadie, porque los viven en su cotidianidad– con los ojos de alguien que los vive por primera vez. Alguien que seguramente no los entiende en profundidad (Geertz (1973) hablaría de *densidad*), pero que precisamente en virtud de su fundamental extrañeidad al contexto puede tal vez contribuir a que las y los sanandresanos dispongan no solo de conocimientos *densos* sobre su realidad, sino también de conocimientos *diversos* respecto a los que poseen como actores y observadores autóctonos.

² La investigación ha sido financiada por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía y hecha posible por la colaboración de la Universidad de Granada, la Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe y el INFOTEP de San Andrés Isla. El autor agradece en particular a Ángel Acuña Delgado, Yusmidia Solano Suárez, Silvia Torres y María Matilde Rodríguez.

Es por eso que en este artículo para *Cuadernos del Caribe*, seguramente la revista académica que más impacto social directo tiene en el archipiélago, he decidido abordar el tema de las identidades étnicas vehiculadas por la música urbana y su posible aporte a una configuración identitaria más inclusiva comparada con el sistema actual altamente polarizado.

Estoy consciente de que es una elección arriesgada: ningún ámbito musical sanandresano es tan vital, cambiante y reciente como el de la música urbana, y no tengo dudas de que muchas cosas han cambiado desde mi última visita al archipiélago y que por lo menos algunas de las que voy a tratar ya no están vigentes. Además, a diferencia del abanico de géneros que conforman el ámbito normalmente definido por las personas de San Andrés como “música típica” o el de la música coral religiosa (gospel), el ámbito de la música urbana no suele asociarse explícitamente a los procesos de negociación de la etnicidad en curso en el archipiélago. Ni los músicos urbanos, ni los militantes raizales, ni los llamados “pañás”, consideran a esta música entre sus marcadores étnicos: como consecuencia, mis reflexiones respecto a sus relaciones con la etnicidad se basan fundamentalmente en interpretaciones personales y tienen pocas referencias que las corroboren explícitamente en las entrevistas que he realizado.

Sin embargo, precisamente la naturaleza abierta de este fenómeno y la gran variabilidad de sus posibles articulaciones con los otros procesos sociales, culturales y políticos que ocurren en las islas, son dos factores que me hacen pensar que fomentar el debate sobre ello puede resultar útil para que las personas que viven en este hermoso archipiélago puedan disponer de más herramientas para pensar (o repensar) la realidad isleña.

Antes de pasar a reflexionar sobre la música urbana es importante clarificar en qué sentido utilizo aquí el concepto de etnicidad. Para empezar, no lo uso nunca como sinónimo de “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, sino

sobre todo por tener *consciencia* de su peculiaridad o presunta tal). Tampoco coincide con “identidad étnica”, que concibo fundamentalmente como la consciencia de las peculiaridades culturales y, en algunos casos, genéticas (o presuntas tales), que permiten a un grupo definirse como diferente de otros. Las identidades étnicas se apoyan en marcadores culturales que se activan (se marcan) según las contingencias y en respuesta a estrategias específicas. La idea de contingencia está relacionada con el concepto de articulación que, en mi opinión, Stuart Hall desarrolla de la forma más útil. La articulación puede ser definida como un vínculo no necesario entre dos elementos sociales/culturales, un vínculo que se crea en una contingencia específica (Hall & Du Gay, 2003, p. 13-14). Puede producirse, o no; pero no casualmente, sino en razón de condiciones históricas y coyunturales que, sin embargo, no garantizan su producción efectiva. Una articulación no es definida por una relación de causa-efecto, aunque sí tenga causas y efectos: una vez constituida, contribuye a la definición del contexto en el que opera. Además, requiere continuos procesos de negociación para continuar existiendo, pues en ella no hay garantías de continuidad (Restrepo, 2004, p. 36-37).

Esto sí nos lleva al concepto de etnicidad, también mutuado de Hall, que yo 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 aparentemente irreconciliables. Restrepo define la etnicidad de Hall como una “sin garantías”, en el sentido en que depende de articulaciones específicas que no necesariamente se constituyen y no necesariamente perduran. Se trata de un contextualismo radical que impone un análisis de las articulaciones que permiten la existencia de la etnicidad en un determinado contexto, más que de las “esencias” étnicas. En este sentido, y para definir el uso que hago

del término, la etnicidad no coincide con la diferencia (cultural, social, biológica) sino que en realidad es una modalidad (entre otras: el género, la clase, la raza...) históricamente articulada de problematización de la diferencia en un régimen discursivo específico. Del mismo modo, la raza no corresponde a las diferencias biológicas; es una modalidad de régimen discursivo en la que lo biológico se entiende como efecto de verdad.

Otro aspecto del concepto de etnicidad de 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 sólo a los “otros” (subalternos, del mundo y de Europa) porque no responde a la lógica de la otredad radical que contraponen los europeos (en el sentido histórico y no geográfico del término), identificados con la mismidad, 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 hegemónica de poder les haya permitido definirse en otros términos (eticidad no marcada).

La etnicidad de Hall, entonces, sólo existe en relación a otras etnicidades, y en relaciones asimétricas de poder. Para estudiarla(s), hay que colocarla(s) en la sintaxis histórica específica en que opera(n) y evitar definiciones especulativas y homogeneizadoras. Restrepo 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. (Restrepo, 2004, p. 44)

Me parece que al entender a la etnicidad, con Hall, como una modalidad discursiva dependiente de las 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 intentar hacer reflexiones más provechosas respecto a las negociaciones identitarias en curso en las islas que si nos quedáramos anclados en el dualismo rígido entre raizales y “pañás”.

2. LOS FIFTY-FIFTIES Y LA CUESTIÓN GENERACIONAL

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 con antelación, que amplifica las de por sí fisiológicas diferencias culturales y de cosmovisión entre las generaciones. Es en este sentido que hay que leer la música urbana sanandresana como “música de los jóvenes”, a pesar de que exista una fuerte e innegable continuidad entre los actuales géneros urbanos (reggaetón y *dancehall*, fundamentalmente) y otros géneros caribeños como el *soca* y el *zouk* (llegados desde la década de los años 1970 y disfrutados a través de los *sound systems* o *pick ups* locales).

Simultáneamente y del mismo modo que en buena parte del Caribe, el crecimiento de la industria turística en las islas no se ha acompañado del incremento de la valorización del patrimonio cultural local, sino del desarrollo de actividades relacionadas con el ocio, el exotismo y la sensualidad (Sheller, 2003, p. 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 urbano y en conexión con hoteles (es el caso de las discotecas del Sol Caribe Centro y del Hotel Sunrise, por ejemplo), ha empezado a constituirse en un circuito musical fundamental para la difusión, entre otros géneros, del reggaetón y del *dancehall* internacionales así como de las producciones locales.

Es también por eso que esta “música de los jóvenes” se encuentra en el punto crítico de la que Sally G. Taylor define como “tercera fractura” en la historia del archipiélago, esto es el conflicto interétnico surgido como consecuencia de la autoconciencia ganada por el pueblo raizal como etnia y gracias a su reconocimiento normativo recogido en la Constitución de 1991 y en la legislación diferencial posterior (García-Taylor, 2010, p. 78). Si antes la cuestión de la “pureza” étnica no era evidente –y los discursos y prácticas de diferenciación se articulaban mucho más en el plano racial– desde ese 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 aumentó aún más por la diferencia evidente entre un esencialismo étnico en teoría (los raizales son los que tienen dos apellidos raizales, que tienen como lengua materna el inglés estándar o el creole, que comparten ciertos valores sociales y culturales anteriores a la colombianización, etc.) y una realidad cotidiana de convivencia intercultural *de facto* (García-Taylor, 2010, p. 78).

Así, 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 “pañás”). La mayoría de ellos tiene familias mixtas; la intensificación de las relaciones entre las islas y Colombia continental –y la contemporánea disminución de las que conectaban tradicionalmente al archipiélago con el resto del Caribe anglófono

y con los Estados Unidos de Norteamérica— han acercado la cosmovisión de muchos raizales a la 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 forjando, 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 isleños (entendiendo el término en su sentido amplio y no como sinónimo de raizal) hayan empezado recientemente a reflexionar sobre un colectivo invisibilizado, que sin embargo está destinado a volverse en tiempos muy breves en decididamente mayoritario en las islas: los *half & half*, *fifty-fifties* o “miti-miti” — hijos de raizales y “pañas”. Los análisis de Lorna Ramírez-Torres (2005), Silvia Torres (2010) y de la ya citada Sally Taylor muestran, a través del caso de los *fifty-fifties*, los problemas de una categorización identitaria basada en una división maniquea entre raizales y “pañas”.

Nota Taylor que factores tales como la justa resistencia de los raizales frente a la colombianización, la expropiación del territorio terrestre y marino, el desplazamiento económico y la sobrepoblación, constituyen la base de la que ha sido definida como «conflictualidad latente» (Avella, 2002). Se trata de un conflicto sobre todo discursivo —perteneciente al campo semántico de la *doxa*— que si bien no produce una contraposición violenta (que hasta ahora afortunadamente se ha evitado) sí conduce a la invisibilización de estos Otros inclasificables que son los *fifty-fifties*, hijos de raizales y del “enemigo invasor” colombiano (García-Taylor, 2010, p. 15-16).

Si los *fifty-fifties* han empezado a aparecer como categoría (y problema) desde finales de la década de 1990, esta parcial visibilización no ha significado reconocimiento sino una discriminación más explícita (García-Taylor, 2010, p. 128-129). Un ejemplo de eso es el hecho de que estos sujetos tengan la posibilidad de participar en las organizaciones raizales sólo 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-Taylor, 2010, p. 126).

Según la autora, para evitar los problemas de convivencia que puede causar la polarización raizales/“pañas”, los *fifty-fifties* deberían asumir su identidad híbrida y hacer su parte «para contribuir al diálogo cultural, la convivencia y la construcción de una nueva etnicidad Raizal que sea más incluyente y abierta al cambio» (García-Taylor, 2010, p. 18).

El recorrido personal y de trabajo de Taylor y de otras investigadoras e investigadores isleños testimonia la necesidad creciente de los estudiosos sanandresanos de hacer las cuentas con los profundos cambios en curso en la sociedad de la que constituyen la vanguardia intelectual. Así, los incipientes debates sobre el papel y la identidad híbrida de los *fifty-fifties*, sobre los “pañas” nacidos y crecidos en el archipiélago (muchos de los que hablan creole y tienen referencias culturales parecidas a las de sus coetáneos raizales) y sobre sus coetáneos raizales genealógicamente “puros” (que a su vez hablan español y tienen también fuertes referencias culturales colombianas 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 estudiosos –o “constructores de discursos” sobre las islas– devela 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, pero también en instituciones más locales como el INFOTEP y el SENA.

Por otro lado, como muestra Torres, los “pañás” no son en ningún modo un colectivo homogéneo sino exclusivamente una expresión para señalar a los colombianos no-raizales residentes en las islas (Torres, 2010). Pero también para esta autora, el paso fundamental a cumplir es sobre todo el de construir un sentido de pertenencia colectiva que prescindiera de la raizalidad clásica, si no de la raizalidad *tout court*, para los que sienten a San Andrés como su casa. Este sentido de pertenencia pasa, para ella, por la idea de insularidad más que por la de etnicidad en las articulaciones que se han dado hasta ahora en las islas.

Es la idea de “ser isleños”, o de “ser sanandresanos”, que vuelve y se va llenando de nuevos significados y vinculaciones emocionales en los debates abiertos en San Andrés y Providencia. El de la insularidad sería un modelo inclusivo, no discriminatorio, de expresar la identificación con la idiosincrasia actual del archipiélago. Una identificación que no necesariamente se basa (sólo) en criterios genealógicos como son los de la raizalidad clásica y los que determinan la posibilidad de ser reconocidos como raizales por instituciones como la OCCRE³.

A la hibridez de los *fifty-fifties* reivindicada por Sally Taylor se añade también, en otras palabras, la identificación colectiva como sanandresanos: personas que comparten no solo el accidente biográfico de haber nacido en las islas 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 en la construcción de una idea inclusiva de “sanandresanidad” que le atribuyo a la música urbana. La cuestión generacional, o sea la cuestión natural del gap entre la cosmovisión de los adultos y los jóvenes, en los años de las décadas de 1990 y 2000 se ha visto amplificadas por cambios globales de portada inédita: la relativa facilidad de circulación archipiélago-Colombia, el ingreso de los *mass media*, el papel cada vez más relevante recubierto por internet, han hecho 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, diferenciándose marcadamente en ese aspecto en relación con 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 en ingreso en las islas y la nueva “mentalidad pluricultural” introducida por la Constitución de 1991 en los discursos sobre la idea de nación, han contribuido a establecer una nueva modalidad –quizás un nuevo nivel– de identificación colectiva que, aunque todavía apenas se está esbozando, ya deja entrever algunos caracteres innovadores respecto a las formas anteriores de entender a las identidades étnicas.

3. 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 llamar *glocal* (Robertson, 1992) pues el espacio en el que se produce y difunde a la música urbana sanandresana no es solo local, sino cada vez más translocal y virtual. En mi opinión, esta última característica es central para la definición del ámbito de

3 Oficina de Control de Circulación y Residencia, encargada del control poblacional y de expedir las tarjetas de residencia legal en el Archipiélago.

la música urbana y de su peculiaridad respecto a los otros ámbitos musicales del archipiélago, tan central que me atrevo a decir –por muy paradójico que pueda parecer– que su carácter translocal está en la base del éxito de esta música como música local

(Ochoa, 2003, p. 11). 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: Jamaica para el *dancehall* y Puerto Rico, Panamá y algunas Antillas hispanas para el reggaetón. Pero, en un juego de espejos más amplio, me refiero también a San Andrés como una localidad de referencia de estas músicas para los sanandresanos: una localidad que se define precisamente a partir de las “originales”. El archipiélago, frontera y cruce en el Caribe de lo anglo y de lo hispano, extensión de Jamaica y de Latinoamérica por su peculiaridad insular colombiana, es visto por ellos –y por su público en Colombia y en el resto del mundo– como una localidad legítima de producción de estos géneros musicales. A través de la translocalidad del reggaetón y del *dancehall*, se define la localidad de San Andrés como centro de producción de la música urbana.

Así, a pesar del carácter translocal de los géneros urbanos, la música urbana en San Andrés se hace central en por lo menos 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 sólo por las naturales razones de edad sino también por los radicales cambios sociales y culturales que han caracterizado a las islas en las últimas décadas. El segundo también tiene que ver con los jóvenes, pero desde un punto de vista diferente: no tanto el transversal de la pertenencia a la misma generación, sino sobre todo el 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 la década de los años 1980, y aún más porque su visibilización como categoría es reciente.

Pero también a los jóvenes raizales, que reivindican su talento natural para el *dancehall* en cuanto gente del Caribe anglo, y a los “pañás” que ven en el reggaetón un modo de conciliar las dos almas caribeñas –el *reggae*, pero hispano– de la isla donde han crecido. Respecto al tercero, está relacionado con las modalidades de gestación, producción y fruición de estas músicas, en las que las tecnologías digitales y la web tienen un peso preponderante. Estas tecnologías han permitido una ulterior transformación del mercado musical global, amplificando el carácter translocal o directamente global de estas músicas, pero sin obstaculizar por eso su papel de catalizadores de identidades locales.

Dejando a un lado por ahora los artistas urbanos sanandresanos que ya han conseguido insertarse exitosamente en el mercado musical colombiano y en ocasiones 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 interpretada (performada) en vivo por sus autores (un DJ y un cantante o más comúnmente –por influencia del reggaetón– un dúo de cantantes). El paso previo es, naturalmente, grabar la canción y, aunque en San Andrés hay solo uno o dos estudios de grabación profesionales, debido a que la mayoría de los músicos urbanos al comienzo de su carrera no tocan con instrumentistas sino que componen la música a través de programas de computación, estos no son tan necesarios. Para grabar se consideran generalmente suficientes los estudios caseros que muchos productores (quienes producen las bases musicales sobre las que los cantantes sueltan sus rimas) tienen en sus casas. La (supuesta) facilidad de realización de grabaciones suficientemente bien hechas para sonar en las discotecas isleñas es uno de los elementos principales que han permitido la aparición de un número increíblemente consistente de músicos urbanos en las islas: alrededor de 150

en San Andrés y unos 50 en Providencia⁴. Es un dato significativo para medir la importancia de las prácticas musicales urbanas entre los jóvenes sanandresanos.

Pero la importancia de un computador no se limita a la de plataforma para hacer funcionar programas de producción musical como SoundForge o CuBase. Estos son también –y, quizás, sobre todo– herramientas de conexión a la web. Es internet el canal privilegiado para oír, informarse, compartir y hasta producir música urbana. Las redes sociales, los portales de *sharing* musical, las radios digitales, My Space, YouTube, etc., 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, hasta la producción de muchas canciones ya no es asunto solo de músicos locales, y esta situación se presenta a todos los niveles: naturalmente el de los sanandresanos “afamados”, que ya no viven permanentemente en la isla, pero también el de muchos de los menos conocidos, que en no pocas ocasiones utilizan temas o voces que han sido producidos por DJs 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.

Así, la Web tiene un papel esencial en todo el proceso experiencial de la música urbana: algo totalmente inédito 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 DJs de las discotecas y los bares, etc.) se añaden las virtuales, que pasan por las webs arriba citadas. También está relacionada con internet una de las prácticas más importantes de la música urbana, 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 suele considerarse imprescindible para que una canción llegue al público.

El papel estratégico fundamental de los videoclips en la industria musical *pop* es bien conocido (Banks, 1997). En San Andrés, tener un videoclip significa la posibilidad de hacer presencia en las redes televisión, en las pantallas de bares y sobre todo en internet. El gigante de la fruición de videos en la web, YouTube, es también el mostrador de los grupos de música urbana. Los artistas “cuelgan” ahí sus videoclips y los difunden a través de las redes sociales, y el resultado se ve en los contadores de visitas que el portal pone a disposición de los usuarios. El videoclip sirve, aún más que la publicación de una grabación sonora, para trascender la mera localidad del espacio insular y entrar a formar parte de la globalidad virtual.

4. MODE-UP: ¿A LO SANANDRESANO?

Pero al mismo tiempo, al carácter global o translocal de este ámbito musical, se añaden fortísimos elementos locales y manifestaciones de apego a “lo sanandresano”. Manifestaciones que tienden a ser ignoradas por la mayoría de las personas que critican este ámbito musical por ser globalizado, mercantilizado, ignorante de las tradiciones locales y, sobre todo, un ulterior elemento de colombianización de la cultura raizal.

Pero solo la música urbana, en San Andrés, es capaz no tanto de pensar o de afirmar discursivamente la necesidad de construir algo nuevo a partir del crisol étnico y cultural que se ha generado –para bien y para mal– con la colombianización sobre el crisol más antiguo de la sociedad raizal, sino sobre todo de actuarlo

⁴ Se trata de una estimación aproximada, que he realizado 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.

en las prácticas relacionadas con el hacer música (*musiciking*, (Small, 1998)).

Durante la I Feria de Música Urbana organizada por la Fundación Ebony⁵ en 2011, que consistió en una exposición y un mercado de la música urbana sanandresana así como en una ocasión para el encuentro de los artistas residentes y no residentes en la isla, se organizó un foro de discusión sobre la naturaleza de la música creada por los jóvenes artistas locales en el archipiélago y fuera de él. El principal punto de discusión fue la oportunidad o no de bautizar a la música urbana *made in San Andrés* con un término unívoco, compartido por la mayoría más amplia posible de artistas.

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, de crisol de “paña” y raizal– sino sobre todo de establecer una marca musical que permita identificar a San Andrés como centro de producción musical actualmente en auge en Colombia, y que sin embargo suelen ser etiquetados genéricamente como temas de reggaetón, o a lo máximo como *socas* y *dancehalls*. Aparte unas pocas voces de disenso, la gran mayoría se expresó a favor del “bautizo”.

Se organizaron unas votaciones para elegir el nombre y resultó ganador el neologismo *mode-up*. Si el significado literal es oscuro⁶, lo es menos la referencia que ha dado origen al término: una vieja caseta de música, situada en Orange Hill (un sector muy raizal de la Loma) donde en los años de las décadas de 1960 y 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 varias

vías a retomar una relación fecunda con las raíces culturales de la isla, a pesar de que esta música suele ser estigmatizada como un ejemplo de la pérdida de la herencia cultural raizal a consecuencia de la colombianización.

Claro está que quienes perciben la música urbana de esta manera también tienen sus razones. El desbordar de un género musical tan marcadamente hispano cual es el reggaetón no podía ser aceptado sin 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* representa un recorrido extremadamente sugerente para el futuro.

Cuenta Shungu:

[En 2008-2009] la música que hacíamos en San Andrés rotaba en internet que daba miedo. O sea, los paisas 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 jamaquino 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.⁷

5 La Fundación Ebony realiza de actividades culturales relacionadas con la cultura sanandresana (en particular urbana).

6 *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 lo escuchan, los entusiasma, los electriza.

7 Entrevista del autor con Shungu e Iván Samir, 25/09/2011.

La idea de sanandresanidad que se educa 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 colocar a la comunidad local (San Andrés) “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 peñaos que son netamente continentales y solamente hablan español y solamente oyen reggaetón... olvídate.»

IVAN SAMIR: «Ellos pueden tener un *hit* pasajero, pero la cuestión está en el bilingüismo... ¿Sí me entiendes?»

SH: «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?»

SH: «Exacto. Y lo mismo los productores.»

IS: «Mira [DJ] Wahm ahora cómo está produciendo bien; como el padre es costeño y la madre de acá...»

SH: «Sí, la madre es raizal, y lo mismo yo, lo mismo Jacky, lo mismo Rayo, lo mismo Toby... lo mismo Buxxi, lo mismo Jiggy.»

IS: «Sí, la mayoría es la mezcla, aquí es la mezcla que...»

DR: «La mezcla gana.»

SH: «Sí. Esto está ahí.»

IS: «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...»

SH: «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].»

IS: «Sí, y al final no suena.»⁸

Las diferencias entre la idea tradicional de raizalidad y el concepto de raizalidad que se propone aquí como el alma de la innovación musical del *mode-up* son enormes. Sus marcadores superficiales pueden ser en parte los mismos (la gastronomía, la arquitectura, etc.) como indican algunos videoclips de *mode-up* (por ej., Hety & Zambo, 2011) pero en el fondo es otra cosa. No contrapone lo “paña” a lo raizal, sino trata de conciliar 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— indudablemente ha tenido efectos bastante rápidos. La música urbana sanandresana ha vuelto a valorizar lo local, lo sanandresano (y providenciano), como marcadores de 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 urbana-andina, que han sancionado su posición entre las estrellas emergentes de la música *popular* colombiana. Las diferencias con sus producciones del periodo inmediatamente sucesivo al bautizo del *mode-up* son evidentes: en *Ig Noramus* (Jiggy Drama, 2012a) comparte el mic y la pantalla con unos jóvenes sanandresanos, en un video grabado en San Andrés por Anez Bull (talentoso *videomaker* de San Luis), mientras que en *Beautiful* (Jiggy Drama, 2012b) la belleza de una chica raizal se sobrepone a la de Providencia (como declaran explícitamente las notas de publicación del video). En ambos videos el *creole* vuelve a ser un ingrediente fuerte de su música, así como un

⁸ Ibidem

dancehall impregnado de *hip hop* que sustituye al sonido vagamente reguetonero de muchas producciones anteriores.

Algo parecido pasa con *Tek a Ride* (Hety & Zambo, 2011): el dúo graba en la isla este videoclip de una canción de amor y fiesta. El texto de *Tek a ride*, *creole* por “Demos una vuelta”, es una invitación a una chica a seguir a los cantantes de *party* en *party*: algo que se encuadra perfectamente en el género del videoclip de reggaetón y de *dancehall* internacional. Pero esta vez la idea de “dar una vuelta” se traspone en imágenes de otra forma: el video es una invitación a pasear por San Andrés con Hety & Zambo, “the Kings of Creole”. En el recorrido naturalmente encontramos a muchas muchachas sensuales, pero también viejos amplificadores de *pick ups* isleños, viejos buses escolares amarillos (uno de los símbolos iconográficos de la isla), ancianos rastas, 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 4X4 con el nombre de la isla y el símbolo de la palmera.

El portal web San Andrés Music.com⁹ reúne en una de sus páginas –que está dedicada explícitamente al *mode-up*– los enlaces a los videos que acabo de citar y a muchos otros. Pero la vuelta a las raíces en la música urbana tiene un ejemplo perfecto en la maqueta *Musik From My Land* (Shungu, 2011). La carátula del disco retrata al artista a punto de golpear enérgicamente uno de los instrumentos icónicos de la música típica local, el *jaw-bone*: es una declaración de intenciones, pues los ocho temas que lo componen comparten la característica de ritmos e instrumentos típicos y urbanos. La canción *Bushman* es un buen ejemplo: propuesta en dos versiones –una más urbana y la otra más típica, aunque en ambas se ejecuten también instrumentos típicos– junta ritmos acelerados, casi de *soca*, con un canto en estilo *dancehall* y un sabor de *mento*. Sus letras traducen en términos isleños a los temas del

reggaetón y del *dancehall* clásicos, en particular a la pasión por la bebida, que en este caso no es el whisky sino el ron casero destilado ilegalmente en Providencia (*bush-rum*).

5. CONCLUSIONES

Para concluir, quiero describir brevemente otra producción musical urbana. Esta vez, se trata de una producción colectiva que, en mi opinión, ejemplifica mejor que cualquiera tentativa de explicación producida por un antropólogo italiano que solo ha residido un año en las islas, las posibilidades que tiene este ámbito musical, aparentemente apolitizado, translocal y no reivindicativo, de cubrir un papel activo en los procesos de negociación política, social y cultural del archipiélago. Y en particular en la construcción de una idea de colectividad capaz de superar positivamente el impasse actual, derivado de una historia colonial compleja pero sobre todo muy dura para las personas residentes, de cuyas últimas fases son responsables también los gobiernos colombianos.

Se trata de *Voy a luchar por lo mío* (Native Films, 2013), una producción realizada cuando yo ya había terminado mi trabajo de campo, como reacción a la sentencia de la Corte Internacional de La Haya del 19 de noviembre de 2012 que cambió las fronteras colombianas en el Mar Caribe, reduciendo drásticamente la extensión del territorio marítimo del departamento archipiélago y agravando en consecuencia aún más la difícil situación social y ecológica de las islas.

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 y falla. Aparecen cientos de personas en marcha por las calles del centro, con carteles en contra del fallo –muchos carteles son los mismos que circulaban durante

9 Accesible desde <http://sanandresmusic.ning.com>.

las manifestaciones de los movimientos raizales de la década pasada. En español Gotex, 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 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 al castellano de “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 explícita de un sentimiento de identidad compartido por los jóvenes sanandresanos, ya sean raizales, “turcos” o “pañas”. Por una vez, es la voz unitaria de los habitantes del archipiélago llamando a defender la integridad de las islas, en oposición no solo al Tribunal Internacional y a Nicaragua, sino también al mismo gobierno colombiano –acusado unánimemente de debilidad, desinterés y mala gestión diplomática. Aunque en el largo plazo la eventual ejecución de la sentencia de La Haya no podrá más que empeorar la situación de convivencia pacífica en las islas, como reacción inmediata 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 sentir el territorio insular como su casa.

“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 “pañá” en la canción. A 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 raizales “en espíritu” independientemente de su origen genealógico?

Me parece a mí que se trate de la segunda. Una raizalidad que quizás convenga más llamar de 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 este peculiar crisol caribeño conocido en castellano con el nombre de archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Avella, F. (2002). Conflictualidad latente y convivencia abierta. El caso de San Andrés. En C. L. Díaz, C. Mosquera, & F. Fajardo (Edits.), *La universidad piensa la paz. Obstáculos y posibilidades* (pp. 77-94). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Banks, J. (1997). Video in the Machine: The incorporation of music video into the recording industry. *Popular Music*, 16 (3), 293-309.
- García-Taylor, S. A. (2010). *Los “half & half o fifty fifties” de San Andrés. Los actores invisibles de la raizalidad*. Tesis magistral, Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe, Instituto de Estudios Caribeños, San Andrés Isla.
- Geertz, Clifford. 1973. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- Hall, S., & Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hety & Zambo. (2011). *Tek a Ride*. Bogotá: Audio Lírica.
- Jiggy Drama. (2012a). *Ig Noramus*. San Andrés Isla.
- Jiggy Drama. (2012b). *Beautiful*. San Andrés Isla: Creating Medios.
- Native Films. (2013). *Voy a luchar por lo mío*. San Andrés Isla: Native Films.
- Ochoa, A. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Ramírez-Torres, L. 2005. De raizales, pañas y turcos a champes, gomelos y normales: identidades juveniles en la isla de San Andrés. Departamento

- de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Restrepo, E. (2004). *Teorías contemporáneas de la etnicidad: Stuart Hall y Michel Foucault*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: social theory and global culture*. London: Sage.
- Sheller, M. (2003). *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. New York: Routledge.
- Shungu. (2011). *Musik from my land. Música de mi tierra*. San Andrés Isla.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. London: Wesleyan University Press.
- Torres, S. (2010). ¿Raizales, pañas, fifty-fifties, turcos o isleños?: Contrucción de identidades en un contexto multiétnico. *Palobra* (11), 122-143.

