

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
ÁREA: LITERATURA COMPARADA**



**DEL CARIBE INSULAR AL CARIBE  
CONTINENTAL CON UN TOQUE DE SALSA  
INGLESA: SKA, ORALIDAD E IDENTIDAD,  
LOS NUEVOS GRIOTS**

**Autor: REYGAR BERNAL**

**CARACAS, 2011**

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
ÁREA: LITERATURA COMPARADA**

**MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA**

**DEL CARIBE INSULAR AL CARIBE  
CONTINENTAL CON UN TOQUE DE SALSA  
INGLESA: SKA, ORALIDAD E IDENTIDAD,  
LOS NUEVOS GRIOTS**

**Autor: Reygar Bernal**

**Trabajo que se presenta para  
optar al grado de  
Magister Scientiarum en  
Literatura Comparada**

**Tutora:  
Profa. Mireya Fernández**

A la memoria de Nighthunters, Oswaldo Marquina y José Miguel Mujica,  
miniteca, rude boy, y disc jockey paracoteños.

Ellos viven entre las líneas de este trabajo de investigación

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer de entrada a *Las Chicas Superpoderosas* de la Maestría en Literatura Comparada de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela—Aura Marina Boadas, Mireya Fernández y Luz Marina Rivas—por haber sido excelentes mentoras en mi accidentado ritual de iniciación en la literatura comparada, el cual implicó dejar de lado un apetitoso canibalismo italiano para asumir la también apetecible literatura oral caribeña.

Vayan también mis agradecimientos a Ramón Aparicio, Rayner Bernal, Frank Myerston y Eiron Toros, los *hackers* que lograron bajar de internet todo un caudal de música de difícil acceso para mi en condición de investigador *desconectado*, incluyendo entre otras buena parte de las canciones de Laurel Aitken y The Specials.

Agradezco mucho, sobre todo, la paciencia de mi esposa, Yuleidy Castro, y mis hijos, Ramsés y Román, durante este largo proceso de investigación. Fue muy valiosa para culminar con éxito el análisis. Para ellos cesa el ritmo frenético de las teclas y el titilar inquietante de una pantalla a medianoche...por ahora.

Por último, mil gracias y todo mi respeto a Mireya Fernández, quien al inicio en forma presencial y finalmente desde el otro lado del charco atlántico continuó brindándome su puntual y acertada asesoría como una brújula que permitió que mi trabajo llegara felizmente a puerto sin sucumbir en el triángulo de mis distracciones.

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
ÁREA: LITERATURA COMPARADA**

**DEL CARIBE INSULAR AL CARIBE CONTINENTAL CON UN TOQUE DE  
SALSA INGLESA: SKA, ORALIDAD E IDENTIDAD, LOS NUEVOS GRIOTS**

**Autor: Reygar Bernal  
Tutora: Mireya Fernández  
Fecha: Septiembre 2011**

**RESUMEN**

El objetivo principal de nuestra investigación es estudiar en textos de canciones ska— vistos como literatura oral—las representaciones de identidad y las transformaciones y cambios por los que han pasado a medida que la música se desplaza con la diáspora desde su lugar de origen, la isla de Jamaica, hasta Inglaterra, para luego regresar a las costas caribeñas continentales de Venezuela. Para lograrlo se analiza un corpus de textos de canciones de Laurel Aitken, the Specials y Desorden Público. Adicionalmente se establecen vínculos entre estos músicos de ska y los *griots* de la cultura oral africana. Previo al análisis temático se exploran brevemente los tres territorios culturales con un énfasis en los elementos históricos, sociales, políticos y culturales que se ven reflejados luego en las canciones. Para abordar el tema de la oralidad se emplean los postulados de C. Pacheco (1992), P. Almoina (2001) y W. Ong (1982/2002); los roles de los griots son tomados de las investigaciones de T. Hale (1998/2007); y el enfoque de la literatura comparada se hace por medio del análisis temático de C. Naupert (2001). La investigación contribuye con los estudios de oralidad e identidad en la música popular caribeña desde una perspectiva de la literatura comparada, al tiempo que propone vínculos con la literatura oral africana. Asimismo, se replantea el Triángulo del Atlántico para incluir a Londres y a Caracas dentro de las áreas de influencia directa del Caribe y la música ska.

Descriptores: Caribe, música ska, oralidad, identidad, griots, apropiación

## ÍNDICE GENERAL

	p.p.
Introducción	1
CAPÍTULOS	
I - ORALIDAD Y GRIOTS EN LA LITERATURA COMPARADA	20
1.1 Características de la oralidad	28
1.2 Literatura y oralidad desde África	42
1.3 Los Griots	45
1.4 Literatura oral e identidad comparadas	59
II – KINGSTON: CARIBE INSULAR	62
2.1 Ejes temáticos de las canciones de Laurel Aitken	81
a) El nuevo sonido de Kingston	82
b) Todos saben que soy un rude boy	98
c) Malvada mujer	111
d) Quiero que renazca mi alma	128
III – LONDRES: SALSA INGLESA	140
3.1 Ejes temáticos de las canciones de The Specials	167
a) Skaville, Reino Unido	169
b) Un mensaje para ti Rudy	183
c) Sifrinita y zorrita	196
d) ¿Por qué?	211
IV – CARACAS: CARIBE CONTINENTAL	230
4.1 Ejes temáticos de las canciones de Desorden Público	257
a) Esto es ska, si no te gusta te vas	258
b) El hombre con la pistola	271
c) Cuaima venenosa	294
d) Somos peces del Guaire	312
CONCLUSIONES	
SKA, ORALIDAD E IDENTIDAD, LOS NUEVOS GRIOTS	338
BIBLIOGRAFÍA CITADA	356
DISCOGRAFÍA CITADA	366

ANEXOS

Disco compacto en formato MP3

372

A – Del Caribe insular al continental

B – Otras canciones citadas

## INTRODUCCIÓN

El trabajo que se disponen a leer en las próximas páginas no es el resultado de una investigación en música, historia, política, economía, sociología, filosofía, antropología o estudios culturales. Es un estudio de literatura comparada. No obstante, en vista de que la literatura comparada implica el contraste entre textos de distintas culturas por medio del uso de herramientas interdisciplinarias que le permiten transgredir las barreras de tiempo y espacio, puede decirse que, en efecto, este trabajo se nutre considerablemente de distintos aportes teóricos y prácticos tomados de las disciplinas citadas arriba.

La literatura comparada también ofrece la posibilidad de derribar las fronteras entre la literatura canónica escrita y la literatura popular producto de la oralidad. Es esta *licencia para investigar* a través de distintos contextos espacio-temporales y culturales haciendo uso de herramientas teórico-prácticas provenientes de varias disciplinas académicas la que ha permitido que este trabajo se haya hecho realidad, a pesar de que al inicio todo se veía cuesta arriba. Esto se evidenció desde los mismos antecedentes que marcaron su punto de partida.

El arqueo bibliográfico de trabajos de investigación que pudieran servir de antecedentes al presente análisis literario arrojó la nada alentadora conclusión de que no es mucho lo que se ha escrito en el mundo académico sobre una posible conexión



entre los conceptos de literatura oral, identidad y diáspora con la música ska. No se logró ubicar una buena base de trabajos anteriores que se enfocaran en el ska como objeto cultural de la diáspora jamaicana y su inserción en Inglaterra, mucho menos sobre su llegada y desarrollo en tierras venezolanas. En la mayoría de los textos encontrados y consultados el ska sólo es mencionado como un derivado del reggae, cuando históricamente el proceso de evolución ocurrió al contrario: el reggae proviene del rocksteady, que a su vez había nacido del ska.

La búsqueda en internet ofreció resultados sorprendentes, pero igualmente desalentadores: si bien una gran cantidad de páginas web tiene información valiosa sobre el ska, en la mayoría de los casos se trata sólo de sitios oficiales y no oficiales de bandas, páginas de tiendas en línea, sitios personales de fanáticos, definiciones de diccionarios y enciclopedias (incluida la *Wikipedia* nuestra de cada día), blogs, foros, *my spaces*, facebook, etc. Se ubicaron algunos trabajos en formato PDF que estudian el ska desde un punto de vista histórico, cultural o biográfico, pero ninguno ofrece una aproximación literaria a dicho ritmo caribeño a través de los textos de canciones.

Estos resultados sugieren que hasta ahora el ska no ha atraído la atención de la academia, cosa que sí ha logrado el reggae, del cual han escrito antropólogos, musicólogos, críticos literarios, críticos de los estudios culturales, sociólogos y poetas. Un buen ejemplo es el libro *Reggae y rastafari: dos formas de entender el Caribe* (2005), escrito por Juan Chacón Benítez y César Cortez Méndez. La investigación, presentada como trabajo de grado en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, es una revisión histórica, religiosa y

musical del movimiento rastafari jamaicano y el estrecho vínculo que tiene con la música reggae, por lo cual se revisan algunas letras de canciones de este ritmo.

Otro trabajo académico en el que se estudia la música reggae es *Sonidos de Condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica* (2001), de Jorge L. Giovannetti. El trabajo, que fue presentado como tesis de postgrado en Sociología en la Universidad de Puerto Rico, jugó un papel crucial en la realización del presente estudio, pues su enfoque histórico, sociológico, político y cultural— además del análisis exhaustivo de las letras de un corpus principal de veintitrés canciones reggae producidas en Jamaica durante los años setenta—se convirtió en el modelo ideal para abordar el ska y sus textos. Giovannetti también ofrece información muy valiosa sobre el contexto que antecede y dentro del cual nace el ska, ya que explora representaciones históricas que van desde las memorias de la época esclavista hasta el recuerdo de importantes líderes como Marcus Garvey, pasando por los vínculos del reggae con los procesos políticos y las identidades de los sectores que han sido marginados en Jamaica desde el punto de vista social, racial e histórico. El autor sugiere que expresiones culturales como la música reggae constituyen un espacio de resistencia para sectores alienados por la desigualdad social, política y económica que ha marcado la historia caribeña por siglos.

Por su parte, Arnaldo Valero se aproxima al reggae desde el campo de la literatura en su artículo *Bob Marley: reggae y poesía* (2007), donde el autor venezolano pone a dialogar a Bob Marley con el poeta caribeño Derek Walcott a través de las letras de las canciones del primero y la poesía del segundo. Según

Valero, el poeta laureado con el Premio Nóbel rinde tributo con mucha humildad al cantante caribeño más importante de la música reggae en su poema *The light of the world* (1987), en el cual el sujeto lírico advierte que Bob Marley es un verdadero hombre de espíritu que con su talento, vocación e inquietud ha logrado profundizar en aquello que la cultura y el lenguaje antillanos tienen de propios y particulares.

Estos tres trabajos son antecedentes importantes de nuestra investigación debido a que incorporan el análisis de textos de canciones a sus respectivos estudios en comunicación social, sociología y literatura; no obstante, como puede observarse, el ska sigue siendo el gran ausente. Retomando lo que arrojó nuestra búsqueda por internet, puede decirse que mucho es lo que se está diciendo sobre el ska hoy en día, pero curiosamente es muy poco lo que se escribe sobre él en el ámbito académico y cuando se le nombra, es sólo como parte complementaria de un argumento más amplio. Así las cosas, entonces ¿por qué estudiar el ska y no el reggae, que ya ha sido trabajado en el mundo académico y su relevancia en estas esferas ha sido justificada con antelación? Por otro lado, en vista de que la investigación se inscribe dentro de los estudios de literatura comparada, cabría preguntarse qué importancia puede tener el ska para la sociedad y, específicamente, qué relevancia puede tener un estudio como éste en las investigaciones que se realizan en la Maestría en Literatura Comparada de la Universidad Central de Venezuela.

Justamente, en vista de que el ska no ha logrado atraer del todo a los investigadores del área de la literatura en general y de la comparada específicamente como lo ha hecho el reggae, a pesar de ser uno de los géneros musicales de origen

caribeño de mayor difusión a nivel mundial, la presente investigación sobre el ska, la oralidad, la identidad y los griots caribeños—vistos a través de la comparación de composiciones poéticas conocidas como *letras de canciones*—puede abrir un campo de estudio que aún permanece inexplorado para la academia, lo cual significa a su vez una posible ampliación de los estudios del Caribe que conocemos en la actualidad.

Adicionalmente, el trabajo ofrece la posibilidad de redefinir ciudades como Londres y Caracas dentro del radio de acción de la cultura caribeña, pues si bien no tienen un contacto directo con la región o el mar Caribe, los rasgos de identidad descubiertos en los textos de canciones ska escritos en ambas ciudades las revelan como importantes centros generadores y renovadores de cultura caribeña: por un lado está la diáspora como condición *sine qua non* del Caribe fuera de su contexto cultural “natural”; por el otro, la ciudad industrializada y moderna que aparentemente no depende de elementos tradicionales caribeños, pero que aún así no puede ni quiere ocultar su presencia.

Quizás la falta de atractivo académico del ska estriba en el hecho de que, en sus inicios, fue concebido como género popular bailable, es decir, era asociado con las pistas de baile o *dance halls* y sus textos eran breves, repetitivos y cargados de sonidos onomatopéyicos sin sentido que a la larga incluso llegarían a bautizarlo, pues entre las distintas teorías sobre el origen del nombre se dice que *ska, ska, ska* es el sonido que produce la guitarra sincopada característica y primordial en este estilo musical. El ska también es asociado con el optimismo ingenuo que reinaba en Jamaica una vez lograda su independencia del imperio británico. En tal sentido, en

vista de que sólo contamos con la historia como antecedente a nuestra investigación, hemos apelado principalmente al contexto histórico general para luego pasar a la historia del ska y finalmente al análisis de los textos de canciones. Así, rastreamos sus orígenes hasta el *rhythm and blues* y el jazz que sonaban en las radios del sur de Estados Unidos y se captaban en las emisoras AM jamaicanas. Estos ritmos afroestadounidenses ya habían perdido parte del contenido social, cultural e histórico que les había dado origen en las plantaciones y se habían vuelto más urbanos en cuanto a la temática de su letras, por lo que los músicos de ska jamaicano se apropiarían del espíritu de libertad característico del *rhythm and blues* y el jazz, pero no registrarían en sus letras las experiencias coloniales de opresión y explotación vividas en la isla.

Para el contexto histórico jamaicano fueron de mucha utilidad el trabajo de Giovannetti (2001) mencionado anteriormente y el artículo de Simon Smith titulado *The history of ska* (2001), el cual además de ofrecer detalles sobre el nacimiento del ska en Jamaica y su movimiento junto a la diáspora hacia Inglaterra habla sobre el posterior desarrollo del ska inglés. Por otro lado, el texto *A history of modern Britain* (2007) de Andrew Marr fue clave para los hechos históricos, sociales y culturales que caracterizaron el período posterior a la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra, incluyendo el fenómeno de la migración caribeña y el surgimiento de las sub-culturas inglesas. Sin embargo, la mayor limitante en nuestros antecedentes tiene que ver con los datos históricos sobre la manifestación del ska en Venezuela, los cuales prácticamente no existen, de manera que hubo que construirlos a partir de la lectura de tres obras biográficas dedicadas a la banda Desorden Público.

La primera es una entrevista realizada a la banda por Luís Laya y publicada en el libro *Zona de bandas: 10 entrevistas definitivas* (2003). Entre otras cosas, la conversación gira en torno al nacimiento de la agrupación de ska más importante de Venezuela, inspirado por la movida que llegaba al país desde Inglaterra, no desde Jamaica. La segunda es el libro *Desorden Público: Buscando algo en el Caribe* (2006), de María Cerón, el cual se pasea por la carrera artística de la banda desde su nacimiento a mediados de los años ochenta hasta su consagración e internacionalización en los noventa e inicios del nuevo siglo, además de incluir un capítulo muy interesante en el que se analizan brevemente varias de sus canciones emblemáticas. La tercera, *¿Dónde está el pasado? El nacimiento de Desorden Público* (2009), es una biografía escrita por Marlon Lares que inicia con la llegada de los años ochenta, período que influye en la manifestación del ska en Venezuela, y se pasea por las circunstancias que llevaron a la formación del grupo. La obra de Lares concluye con la grabación del primer material discográfico de Desorden Público en 1988, no sin antes ofrecer detalles curiosos sobre su experiencia de trabajo en el estudio con el proceso de producción y edición, la censura de sus letras y las ventas y difusión radial de su primer material discográfico.

No obstante, cabe destacar que el ska no inicia su historia en Venezuela en los ochenta sino casi a la par de su nacimiento en Jamaica y la llegada de la democracia y el *rock and roll* al país. Por ello recurrimos a dos textos que cubren un período más amplio de la historia y el desarrollo de la música popular venezolana: las *Crónicas del rock fabricado acá* (2008) de Félix Allueva y *El libro de la salsa: crónica de la*

*música del Caribe urbano* (1978/2010) de César Miguel Rondón.

Una buena base de antecedentes históricos generales y sobre el nacimiento del ska en Jamaica, su desplazamiento hacia Inglaterra y desde allí hacia otras partes del mundo contrasta con la falta de investigaciones o estudios previos sobre la identidad y la oralidad caribeñas vistas a través de los textos de canciones ska. Luego está el problema adicional de que el movimiento del ska desde Inglaterra hacia Venezuela no ha sido documentado desde la academia.

Vale la pena preguntarse por qué el ska no llegó directamente desde Jamaica y se estableció en Venezuela en los años sesenta sino que necesitó de Inglaterra como mediador en los ochenta. ¿Acaso hay algo en la música y la retórica del ska inglés que no está presente en el jamaicano y que lo hizo más atractivo al público juvenil venezolano de la época? Llama la atención el hecho de que mientras otros ritmos caribeños como la salsa, el merengue y hasta el reggae vinieron a Venezuela por primera vez directamente desde el Caribe y casi paralelamente a su consolidación en los países de origen, el ska llegó décadas después y a través de un país europeo. Se podría argumentar que la barrera del idioma fue una de las causas, pues a pesar de que las letras del ska jamaicano eran tan animadas y divertidas como las del son cubano, el merengue dominicano o la salsa puertorriqueña (o neoyorquina, igual da) que se habían popularizado en el país a partir de los años cincuenta, estos ritmos se apoyaban en letras en español, mientras que las composiciones del primer ska eran escritas en inglés jamaicano o *creole*, completamente incomprensible para la gran mayoría del público venezolano. No obstante, ese también era el caso del reggae en

sus inicios, pues sólo a mediados de los ochenta comenzó a ser interpretado en español en países como Panamá, Puerto Rico y Argentina. Es absurdo argumentar que el ska no llegó directamente desde Jamaica por razones idiomáticas cuando vemos que The Specials, la principal influencia de Desorden Público, es una banda inglesa cuyas letras también están en idioma inglés, no en español. La movida *latin ska* comenzó a gestarse simultáneamente en Argentina, España, México y Venezuela a mediados de la década de los ochenta, así que no puede hablarse de un movimiento de ska en español anterior a dicha década, si bien algunos músicos específicos como los venezolanos Hugo Blanco y las Cuatro Monedas se aproximaron a este ritmo jamaicano desde finales de los años sesenta.

Ante el rol mediador que cumplió Inglaterra en la llegada del ska a Latinoamérica cabe preguntarse también cuánto se conoce y reconoce realmente—en el Caribe continental hispanohablante específicamente, pero también en sentido más general en toda Latinoamérica—este género musical jamaicano, sus orígenes históricos, sociales y políticos, sus distintas mutaciones y en especial la carga literaria de los textos que lo componen, desde el punto de vista retórico y estético, pero principalmente como auténtica expresión de literatura oral caribeña contemporánea.

Otro elemento que jugó un papel decisivo a la hora de plantear el problema de la presente investigación es la paradoja de que, al parecer, el ska podría haber perdido popularidad en su país de origen justo ahora que es reconocido e interpretado en distintos idiomas en el resto del mundo. En su artículo periodístico titulado *Ska*—



*alive and kicking but outside Jamaica*<sup>1</sup> (2004), Henry Balford indica que a pesar de que ya han transcurrido varias décadas desde que el ska dejara de ser la músicaailable más popular de Jamaica, aún sigue siendo uno de los ritmos más populares del mundo. No obstante, añade que la popularidad global del ska contrasta con un total desinterés en el país de origen por parte de las nuevas generaciones de jóvenes jamaquinos. Que el ska ya no sea popular en Jamaica cuando hay un gran mercado mundial para los músicos que lo tocan es todo un enigma. Sin embargo, nuestra investigación no pretende dar respuesta a esta interrogante, sino que más bien se concentra en los cambios formales, estéticos y de contenido lírico experimentados por el ska en su movimiento desde Kingston hasta Londres y luego hacia Caracas y el resto del mundo, pues de algún modo podrían revelar las razones por las cuales sigue siendo popular fuera de Jamaica.

Convencidos de que las respuestas a nuestras interrogantes se encuentran en los mismos textos de canciones, nos trazamos como objetivo principal el rastreo de los elementos de identidad y oralidad presentes en un corpus de canciones que cubre todo un triángulo diaspórico desde los inicios de *la primera ola del ska* nacida en Kingston, Caribe insular, y su tránsito con la diáspora hacia Londres, Inglaterra, donde se estableció y articuló con la identidad y la cultura popular existentes a través de una especie de transformación cultural dialéctica que terminó creando un nuevo híbrido musical conocido como *la segunda ola del ska*. Ella se desplazaría luego al

---

<sup>1</sup> *Ska—vívito y coleando pero fuera de Jamaica*

\* Todas las traducciones en este trabajo son del autor, a menos que se indique lo contrario.

Caribe Continental, esta vez sin su público originario y con nueva cara, para dar inicio en Caracas, Venezuela—conjuntamente con otras ciudades latinoamericanas— a la movida *latin ska*. Adicionalmente, se espera poder establecer vínculos entre la literatura oral caribeña y la africana por medio de la comparación de los músicos de ska con los *griots*, trovadores milenarios del África Occidental que cumplían la noble labor de preservar en forma oral su historia, sus idiomas, sus imaginarios y leyendas a través de cantos, danzas y tambores. Fue entonces cuando se decidió dar a la investigación su singular título, *Del Caribe insular al Caribe continental con un toque de salsa inglesa: ska, oralidad e identidad, los nuevos griots*.

Para lograr los objetivos trazados se analiza un corpus de ciento doce textos o letras de canciones ska tomadas principalmente de tres representantes emblemáticos del género, uno por cada país incluido en el triángulo diaspórico: Laurel Aitken de Jamaica, The Specials de Inglaterra y Desorden Público de Venezuela. Las preguntas inmediatas ante esta selección es ¿por qué ellos y no otros? ¿Cómo se puede sustentar tal selección? Los conocedores del ska jamaíquino seguramente consideren que la isla cuenta con al menos otros dos músicos de ska que en cierto modo son más representativos que Laurel Aitken: la banda *The Skatalites* y el cantante *Desmond Dekker*. Por un lado *The Skatalites* son conocidos como *The founding fathers of ska*<sup>2</sup>, pero hubo que descartarlos porque aunque es la banda jamaíquina de ska de mayor proyección internacional y todavía se mantiene activa, por lo general sólo toca temas instrumentales, lo cual dificulta el análisis de una retórica textual que es reducida y—

---

<sup>2</sup> Los padres fundadores del ska

cuando está presente gracias a la participación de cantantes invitados—no refleja directamente la experiencia de la diáspora jamaicana en Inglaterra.

También resulta difícil descartar a Desmond Dekker, llamado *The king of ska*<sup>3</sup>. Dekker, al igual que Laurel Aitken, se trasladó a Londres y continuó su carrera musical incluso con mayor éxito que Aitken, al punto de ser el primer jamaicano en colocar una canción en el primer lugar del Top Ten inglés. No obstante, Dekker diversificó rápidamente sus inicios en el ska para convertirse en el representante más importante del *rocksteady*, que junto al *reggae* es otro de los hijos famosos del ska. Aitken, en cambio, aun cuando también grabó *rocksteady* y *reggae*, siempre ha sido asociado con el ska, la cultura *rude boy* jamaicana y los *skinheads* ingleses, lo cual le valió el título de *The godfather of ska*<sup>4</sup>. Aitken tiene además el incuestionable mérito de haber sido el primer cantante jamaicano en producir y grabar su propia música en uno de los nacientes estudios de Kingston para el entonces pequeño sello *Island Records*, que luego se convertiría en el primer disco de ska jamaicano en ser lanzado en el Reino Unido, donde también obtuvo un gran éxito.

En lo que respecta a las bandas seleccionadas dentro del contexto británico y el venezolano, cabe destacar que si bien es cierto que The Specials y Desorden Público son sólo dos de las tantas agrupaciones que en sus respectivos contextos experimentaban con el ska al mismo tiempo, no es menos cierto que fueron ellas, y no otras, las que llevaron adelante sólidos proyectos que sentaron las bases de este ritmo

---

<sup>3</sup> El rey del ska

<sup>4</sup> El padrino del ska

caribeño en sus respectivos países: The Specials con *Two-Tone*, su propio sello discográfico multirracial que promovió e incluyó la tolerancia racial en sus composiciones, además de apoyar y grabar las nuevas bandas de ska a nivel nacional; Desorden Público con una carrera musical de más de 25 años ininterrumpidos, durante los cuales no sólo han escrito e interpretado temas ska, sino que también han investigado sobre la difusión de este ritmo caribeño a nivel mundial y han apoyado e inspirado a las nuevas generaciones de músicos ska en Venezuela y otras latitudes.

En un principio se pensó limitar el material discográfico de los músicos seleccionados a su primer trabajo grabado en estudio; no obstante, esta delimitación era opresiva y relativa, sobre todo si se toma en cuenta que Laurel Aitken, en sus inicios en Jamaica, grabó exclusivamente *singles* o sencillos de mento y ska con textos más cercanos a la religión o a la escena bailable que a los contenidos sociales que caracterizaron su producción posterior de ska, rocksteady y reggae en Inglaterra. Por su parte, aunque The Specials y Desorden Público tienen un primer álbum de estudio al cual podríamos limitarnos, al hacerlo estaríamos dejando por fuera canciones emblemáticas que vinieron en grabaciones posteriores y que tratan temas como la intolerancia racial y el Apartheid sudafricano en el caso de los ingleses y el Caribe y sus orígenes indígenas y africanos en el caso de los venezolanos.

Por tal razón se mantuvo la idea de trabajar con las primeras grabaciones de los músicos seleccionados como documentos fidedignos y confiables de la manifestación del ska en los tres contextos del estudio, pero también se incluyen canciones de producciones posteriores según su pertinencia con los ejes temáticos y en especial con

la comparación literaria. Adicionalmente se añaden a pie de página comparaciones referenciales con otras canciones de distintos géneros e intérpretes, definiciones de términos académicos o de expresiones idiomáticas locales, las traducciones de los textos que se citan en inglés u otros idiomas y una serie de conexiones con relatos orales como leyendas y creencias populares; todo con la intención de resaltar o contrastar los rasgos de identidad que vaya develando el análisis.

Nuestra aproximación a los textos de canciones ska desde la literatura comparada permite identificar elementos similares y contrastantes entre la producción musical y literaria de los tres músicos y los tres países considerados en el estudio, tomando en cuenta la diáspora caribeña no sólo como un movimiento transnacional de personas, sino también de capital, ideas, información y artefactos culturales como la música. En tal sentido, el presente trabajo muestra el ska como un objeto cultural que permite a los músicos que lo interpretan participar activamente en los procesos que sirven para cuestionar la idea del estado-nación, la identidad y la cultura “nacionales” a través de textos que revelan información clave desde el punto de vista histórico y social, además de aspectos culturales, estéticos, retóricos y simbólicos estrechamente vinculados a la literatura oral de la región caribeña.

Como se dijo anteriormente, puesto que el contexto espacio-temporal es determinante en el surgimiento de las tres movidas del ska estudiadas, previo al análisis literario de los textos se exploran brevemente los tres territorios mencionados haciendo énfasis en los elementos históricos, sociales, políticos y culturales que se ven reflejados luego en las canciones. Esto permite también entender las mutaciones

por las que pasa el ska al cambiar de contexto. Por otro lado, con el fin de sistematizar mejor la búsqueda de elementos que revelen rasgos de identidad se ha organizado el análisis de las letras en cuatro ejes temáticos principales en los cuales se estudia la música ska y su entorno, los personajes masculinos conocidos como *rude boys*, distintos personajes femeninos y finalmente la religión y la protesta política y social, según el país donde se hayan producido los textos. El análisis temático incluye también una aproximación a aspectos como la estética, la retórica, los imaginarios, el lenguaje simbólico y los intertextos presentes en las letras estudiadas.

En cuanto a su estructura, el trabajo de investigación está dividido en cuatro capítulos. En el primero, titulado *oralidad y griots en la literatura comparada*, se presentan los distintos autores y las teorías con las que abordaremos el análisis. El capítulo inicia retomando el debate académico sobre la literatura oral y la escrita con el fin de reivindicar el espacio que merece el estudio de la oralidad en la investigación literaria. Al respecto son importantes los aportes de Carlos Pacheco (1992), Pilar Almoína (2001) y especialmente Walter Ong, quien en su texto *Orality and literacy. The technologizing of the word* (1982/2002) incluye nueve características de la oralidad que son fundamentales para el análisis del corpus. En lo que respecta al tema de los griots fue de gran utilidad el libro *Griots and griottes* (1998/2007) de Thomas Hale, el cual ofrece una excelente revisión histórica del contexto donde se han desenvuelto estos trovadores africanos y sobre los orígenes del término *griot*, además de incluir una amplia y detallada explicación de los distintos roles que ellos han desempeñado en las sociedades africanas donde aún hoy existen. Esta lista de roles y

características fue crucial a la hora de comparar y reinscribir a los músicos de ska estudiados como nuevos griots caribeños.

El enfoque desde la literatura comparada se logra por medio de los postulados de Cristina Naupert, quien en su obra *La tematología comparatista entre teoría y práctica* (2001) ofrece la terminología y las herramientas necesarias para la compleja tarea de llevar adelante un estudio tematológico que es a la vez diacrónico y sincrónico, pues en él no sólo se rastrea el recorrido del ska en un lapso de tiempo que va desde finales de los años cincuenta hasta la actualidad, sino que también se revisan por separado los tres contextos geográficos y socio-culturales específicos donde se manifestó el ritmo caribeño. Otras ideas clave en este sentido son las de James Lull (1995) y Néstor García Canclini (1989) con respecto a los procesos y etapas de apropiación y reapropiación por los que pasan elementos culturales como la música ska cuando se trasladan de un territorio cultural a otro.

Posteriormente, en el segundo capítulo titulado *Kingston: Caribe insular* se hace una revisión de la historia contemporánea y el contexto socio-cultural de Jamaica a partir del siglo XX y hasta mediados de los años sesenta, especialmente de los hechos que condujeron a la independencia del país en 1962 y al surgimiento del ska como el ritmo urbano que permitió celebrar dicho momento histórico. Luego se pasa al análisis de los textos de canciones ska de Laurel Aitken y otros músicos que le son contemporáneos siguiendo los cuatro ejes temáticos mencionados anteriormente. Cabe destacar que el eje temático religioso sólo se estudia en Jamaica debido a que el ska de la primera ola, además de cantar sobre temas alegres y jocosos y sobre las

hazañas de rude boy, recibió la influencia directa de las iglesias bautistas negras presentes en la isla y en cierto modo sus textos de canciones contribuyeron con la difusión de un movimiento jamaiquino de reforma religiosa llamado *revivalismo*, el cual combina las enseñanzas bíblicas cristianas con las creencias religiosas de los esclavos traídos desde el África Occidental.

El capítulo tres, *Londres: Salsa inglesa*, tiene una estructura similar, aunque en este caso se estudia la historia contemporánea y el contexto socio-cultural de Inglaterra desde principios del siglo XX hasta principios de los años ochenta, prestando especial atención a los hechos en torno a la Segunda Guerra Mundial, la guerra fría, la llegada de los inmigrantes caribeños a las islas británicas, la formación de las primeras sub-culturas juveniles inglesas y el redescubrimiento del ska a finales de los años setenta, que permitió la creación de la segunda ola. Posteriormente se procede a analizar los textos de canciones ska de The Specials y otros músicos ingleses de la movida Two-Tone según los cuatro ejes temáticos preestablecidos, pero esta vez se cambia el tema religioso por el de la protesta social y política porque los textos de canciones de The Specials y otras bandas inglesas contemporáneas de ska o punk no muestran elementos religiosos marcados, mientras que la protesta social y política se ve reflejada prácticamente en todas las canciones de su repertorio.

En el cuarto capítulo, *Caracas: Caribe continental*, se concluye el estudio del viaje del ska por el nuevo triángulo del Atlántico con su llegada a Venezuela. En él se revisa primero la historia contemporánea y el contexto socio-cultural del país desde principios del siglo XX hasta mediados de los años noventa, con algunas



proyecciones hasta la actualidad y tomando en cuenta la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, la llegada de la democracia, la nacionalización del petróleo, la bonanza petrolera y la devaluación del bolívar—además de la llegada del rock and roll, la salsa, las discotecas, el rock nacional y el punk—como antecedentes de la escena latin ska que surgió en el país a mediados de los ochenta y que en el 2011, más de veinticinco años después, sigue más viva que nunca. Luego se analizan los textos de canciones ska de Desorden Público y otras bandas venezolanas que comulgaron con la idea de hacer *ska de acá*, nuevamente con base en los cuatro ejes temáticos preestablecidos para Inglaterra, es decir, manteniendo el tema de la protesta social y política por encima del religioso. Esto debido a que si bien la banda venezolana hace referencia explícita a elementos religiosos en algunas de sus canciones, éstos no predominan en su repertorio ni son empleados como un acto de fe sino más bien con una intención crítica, o bien como una expresión de identidad que va más allá de la institución de la iglesia cristiana católica como tal.

Finalmente se presentan las conclusiones bajo el título de *Ska, oralidad e identidad, los nuevos griots*. En este apartado se retoman y revisan las características de la oralidad de Ong, los roles de los griots de Hale y los mecanismos de apropiación y reapropiación de Lull a la luz del estudio de los tres territorios culturales revisados y el corpus de textos de canciones analizados; también se cotejan y contrastan los hallazgos de los cuatro ejes temáticos de cada capítulo desde la literatura comparada. Al final se logra redefinir el ska como música mestiza y sus textos como palimpsestos que le permiten conservar la huella de las obras que lo antecedieron.

En cuanto a la bibliografía, hemos decidido separar los textos escritos citados de los textos musicales analizados con el fin de facilitar al lector y al investigador la búsqueda y verificación de referencias y citas específicas hechas en el análisis. Por otro lado, los anexos se presentan en un disco compacto que contiene dos carpetas de archivos MP3: la primera incluye las 112 canciones analizadas en el trabajo; en la segunda se encuentran otras 59 canciones a las cuales se hace referencia brevemente en varias notas a pie de página distribuidas a lo largo del estudio.

Sin más a que hacer referencia, llegó el momento de abandonar este puerto y abordar la nave que nos permitirá acompañar al ska en su viaje iniciático por un nuevo Triángulo del Atlántico, el cual lo llevará desde Jamaica hasta Venezuela, con una parada obligatoria en Inglaterra. Espero que estén *in the mood for ska*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “De humor para un poco de ska”. Tomo prestado el título de una canción ska jamaicana clásica de Lord Tanamo que data de 1965 y ha sido versionada por muchos músicos en todo el mundo, incluyendo a Laurel Aitken junto a The Skatalites. Su letra resume muy bien el espíritu festivo que caracterizó al género cuando apareció por primera vez.

## CAPÍTULO I

### ORALIDAD Y GRIOTS EN LA LITERATURA COMPARADA

“Las palabras se las lleva el viento” reza el dicho popular, aludiendo a la ligereza e inseguridad que éstas producen al ser empeñadas como compromiso. Esto se debe a la facilidad con que se rompe o se deja de cumplir lo prometido cuando la responsabilidad se sustenta solamente en lo que se ha dicho, sin un correspondiente texto escrito que lo respalde y lo retenga. Lo paradójico del dicho o proverbio en cuestión es que, si bien se usa en detrimento de la expresión oral y en defensa de la escritura, es en sí mismo producto de la sabiduría popular, de la oralidad de un pueblo; ningún autor podría atribuirse su invención presentando alguna *prueba escrita*. Más paradójico aún resulta el hecho de que haya permanecido en uso en la comunicación del colectivo hispanohablante durante tanto tiempo, lo cual contradice lo que predica, es decir, son palabras que el viento no se ha llevado aún.

El proverbio pareciera también resumir en su esencia el enfoque que a lo largo de la historia han asumido los estudiosos con respecto al *texto*: ante la dicotomía de lo *oral* y lo *escrito*, se ha privilegiado esto último por ofrecer un respaldo en físico, un instrumento *visual* que puede vivir más allá de su tiempo, mientras que los textos orales son considerados formas pasajeras que no vale la pena estudiar. Algunos autores han llegado a decir incluso que la escritura es uno de los elementos fundamentales que marcan el tránsito del estadio de barbarie al de civilización, de la

*societas* a la *civitas* (Morgan, 1877, en Díaz, 2007: 25). Otros argumentan que considerar la palabra escrita como equivalente de alta civilización y la oralidad como manifestación de un estadio primitivo es un prejuicio distorsionado, inconsciente y anticientífico que “pareciera olvidar que quizás las tres cuartas partes de la vida humana, en cuanto a relaciones y comunicaciones, aun en el caso de los escritores, transcurre dentro del sistema de la oralidad” (Almoína, 2001: 210).

Este prejuicio letrado, todavía muy presente en el etnocentrismo occidental moderno, nos lleva a ver las sociedades y culturas orales como un mundo *iletrado*, *analfabeto* o *ágrafo*. Peor aún, ha hecho que incluso la crítica literaria ignore el valor estético y hasta la existencia de múltiples formas orales de producción artística. Dicho prejuicio se hace aún más absurdo cuando caemos en cuenta de que los libros más importantes del canon occidental, considerados pilares de nuestra cultura, no son otra cosa que *tradiciones orales* impresas. Al respecto, dice Luís Díaz, “sin los géneros, modelos, temas, tópicos y fórmulas fijados por esas mayorías anónimas no existirían las grandes obras épicas que conocemos, pero probablemente tampoco Shakespeare, ni Cervantes, ni —desde luego— Homero” (2007: 22).

De tal manera que es injustificable tal actitud en contra de las sociedades y culturas orales cuando muchas de ellas en realidad ya habían desarrollado sus propios sistemas de notación o escritura no fonética antes de tener su primer contacto con la cultura europea, por lo cual sería un error decir que carecen de escritura. Convendría más verlas como sociedades que no dependen directamente de ella. En efecto, dichas prácticas de notación:

no fueron nunca concebidas propiamente como texto para ser leído (mucho menos por un lector individual y aislado de su comunidad), sino como sumarios o *aide-memoires*, capaces de mejorar la realización del ejecutante en su reproducción de un discurso oral formalizado y colectivo (Pacheco, 1992:28).

Walter Ong señala que el dominio implacable del texto escrito en la academia es tal que ni siquiera hoy se ha podido dar con un concepto que logre concebir y definir el arte oral en forma efectiva, sin la necesidad de hacer referencia consciente o inconsciente a la escritura, aun cuando la primera se desarrolló muchos años antes de que existiera la segunda. De allí que el autor cuestione el uso de la palabra *literatura* para referirse a las expresiones orales. En su opinión, el término *literatura* alude esencialmente al texto escrito, pues deriva de la palabra latina *litteratura*, que a su vez proviene de *littera*, es decir, *letra* del alfabeto. Por ende, si se toma el término en su sentido más estricto, no sería el más indicado para referirse a una herencia artística puramente oral como la de los cuentos populares, los proverbios, las oraciones, u otras producciones orales, bien sean las de las civilizaciones precolombinas americanas, las de las civilizaciones africanas anteriores a las invasiones árabes y europeas, o incluso la de los griegos de la época homérica. En consecuencia, según Ong, el uso de conceptos como el de *literatura oral* es *monstruoso y descabellado* pues tan sólo revela nuestra incapacidad de representar los materiales que nuestros antepasados organizaban en forma verbal a menos que sea por medio de algún tipo de forma escrita, aún cuando no tengan nada que ver con la escritura (Ong, 2002).

Pacheco, en cambio, es más prudente al advertir que si bien las palabras “literatura” o “literario” son desde el punto de vista etimológico, efectivamente,

dependientes de *letra* y de *registro escrito*, limitarse sólo a esta óptica puede conducir a graves exclusiones y a garrafales errores de interpretación debido a que “la palabra oral es un sonido, mientras la letra es, casi por definición, la representación gráfica de un sonido” (Pacheco, 1992: 39).

Pilar Almoína, por su parte, es más radical al atacar abiertamente posturas maniqueas como la de Ong en lo que respecta al supuesto mal uso de la palabra *literatura* para referirse a la oralidad. En su libro titulado—justamente—*Más allá de la escritura: la literatura oral* (2001), la autora no duda en usar el concepto criticado por Ong, pues considera que *la palabra* sugiere “una suma de sonidos; mientras *la escritura* es una suma de grafismos representativa de esos sonidos. Es decir, que la letra es la representación gráfica o visual de un sonido” (Almoína, 2001: 239). De esta manera le sale al paso a “las discusiones absolutamente vanas” sobre la presunta incoherencia que representa el término *literatura oral*. En pocas palabras, si la letra es la voz a través de la cual se modula o articula un sonido, es decir, el signo de que nos servimos para representar los diversos fonemas, entonces no habría contradicción alguna en el concepto. En efecto, “lo que favoreció la difusión de la escritura fue la relación que mantuvo con la voz. El escrito servía para fijar mensajes orales” (Almoína, 2001: 211). La autora admite que la palabra escrita se mezcla de tal manera con la palabra hablada de la cual es imagen que termina arrebatándole su rol principal, pero argumenta que esto sólo refuerza la idea de que la producción oral puede ser tan literaria como las obras escritas, pues más allá de la discusión al respecto, la literatura alude a un discurso artístico, oral o escrito, que se basa en una

poética, que responde a un canon estético. Díaz coincide con este planteamiento al insistir en que todo arte de la palabra, incluyendo el de la literatura escrita,

remite a la palabra como sonido, al verbo que suena y resuena aunque sea en voz baja, calladamente, si leemos un texto en soledad. De no existir la palabra como sonido no existiría la escritura, que es una forma de codificarla visualmente (2007: 29).

Valga la polémica académica en torno al discurso oral para aclarar que si bien estamos de acuerdo con la postura de Ong en cuanto a que aún hoy no se ha logrado dar con un término que defina satisfactoriamente las expresiones artísticas producidas por la oralidad, las investigaciones académicas enfocadas en tales expresiones no pueden detenerse en el debate terminológico sino que deben echar mano de los conceptos que se han venido aplicando hasta ahora<sup>6</sup>—pues, para bien o para mal, ya nos son familiares—con el fin de concentrarse en el objeto de estudio y no en la forma en la que se *escribe* o *describe* el mismo. Carlos Pacheco propone, por ejemplo, utilizar el estudio del fenómeno del predominio de la comunicación oral sobre la escrita en ciertas sociedades antiguas y actuales como una suerte de indicador cultural modelo en el proceso de su comprensión y su representación ficcional (Pacheco, 1992). Goody y Watt, por otro lado, consideran que la escritura puede ser un factor fundamental para la comprensión de ambos tipos extremos de situación cultural, la oral y la escrita, pues son más un *continuum* que estados mentales o culturales drásticamente diferenciados (en Pacheco, 1992). En resumidas cuentas,

---

<sup>6</sup> Los términos más frecuentes empleados por la academia para referirse a la combinación entre literatura y oralidad incluyen: *literatura oral*, *tradición oral*, *arte verbal*, *oralidad*, *oratura*, *literatura no escrita*, *literatura popular*, *literatura folklórica* y *literatura primitiva* (Díaz, 2007: 28).

como quiera que se sigan realizando investigaciones en este sentido, continuarán surgiendo nuevos términos y enfoques para delimitar un discurso tan escurridizo como el de la oralidad.

Mientras tanto, persiste el dilema de si se deben emplear o no instrumentos racionales, estructurales y sistemáticos del discurso escrito para poder estudiar a fondo el discurso oral. Nosotros creemos que debe ser así, por ello para el análisis del corpus recurrimos a algunas estrategias sugeridas por distintos autores que han trabajado la oralidad desde la escritura; Pacheco, por ejemplo, parte de los sentidos involucrados en la percepción de ambos discursos con el fin de establecer diferencias y explicar la transición de la oralidad a la escritura como “el paso de la preeminencia de lo oral y lo interno, al dominio de lo visual y lo externo” (1992: 42). El autor observa que el habla consiste en un intercambio *oral-auditivo* que ocurre directamente en un contexto determinado y que depende en gran medida del potencial expresivo de la entonación, la gestualidad, la reacción inmediata de los interlocutores y su deseo de memorizar o no la información en progreso. En contraposición, en la comunicación escrita se observa la mediación del texto, un objeto *visual* que “conserva y porta el mensaje, independientemente de la presencia de uno o de ambos dialogantes” (Pacheco, 1992: 27).

La presencia o ausencia física de un interlocutor inmediato es un rasgo diferencial importante a la hora de estudiar ambos discursos. Este punto se puede explicar con la comparación entre situaciones colectivas donde por lo general la comunicación es oral (conversaciones o conciertos) y situaciones más individuales



como el de una sala de lectura. En el primer caso se tiende a relacionar y a incorporar a los participantes dentro de un cuerpo colectivo llamado audiencia, mientras que en el segundo se observa una suma de individuos aislados que no se comunican entre sí. No obstante, no se puede simplificar tampoco este punto. Por un lado, la popularización de los audífonos desde hace algunas décadas puede haber cambiado la condición de “cuerpo colectivo” de la audiencia (Pacheco, 1992: 42); por el otro, debemos recordar que la lectura fue pública y en alta voz durante muchos siglos, especialmente en los años inmediatos a la aparición de la imprenta, cuando sólo había unos pocos ejemplares que leer; o también en el caso específico de los llamados *lectores de tabaquería*, figuras populares estimadas por las grandes compañías tabacaleras caribeñas porque se encargaban de leer periódicos, panfletos, libros y anuncios al personal durante la jornada de trabajo. La práctica de la lectura en público se extendió incluso hasta mediados del siglo XX, como se evidencia en el contexto rural español y portugués con la llamada *literatura de cordel*, que se leía en plazas, plazuelas y patios de vecindad hasta que pasó al olvido con el desplazamiento de las personas hacia las grandes ciudades y tras la aparición de otras formas de entretenimiento popular como la radio y la televisión (Díaz, 2007).

Una razón más para evitar posiciones maniqueas en el estudio de la oralidad es lo que María Figueredo denomina el *desvanecimiento* de las fronteras entre lo oral y lo escrito. Según la autora, dicho desvanecimiento comienza a percibirse a partir de los años sesenta, en pleno surgimiento de la post-modernidad, cuando los poetas y los músicos deciden privilegiar formas tradicionales de arte popular “que fomentan el

diálogo continuo del pueblo con su identidad y su lugar en el mundo” (1999: párr. 10), disolviendo así las rígidas fronteras existentes entre las formas populares de la literatura escrita hasta el momento y produciendo *géneros híbridos* capaces de rendir tributo a los productos de la cultura popular con una existencia contingente en la periferia de la literatura para ese entonces.

Así, el músico popular y el poeta comienzan a desarrollar relaciones intertextuales y obras híbridas acompañadas de nuevos espacios creativos: “se crea una relación circular entre el texto literario que pasó a ser texto musical y vuelve a ser un texto literario destinado a la lectura” (Figueredo, 1999: párr. 32). Esto no debe extrañarnos, pues si bien los poemas siempre han sido vistos como textos escritos para ser *declamados*, las canciones podrían ser vistas como *poemas musicalizados* cuyos textos comienzan a ser publicados y comercializados como “las letras” incluidas en un material discográfico dado.

La aparición de las llamadas *letras de canciones* como obras literarias publicadas conjuntamente con una producción musical sin ningún tipo de distinción independiente—pero al mismo tiempo sin partituras musicales que las vinculen al material discográfico donde vienen encartadas— demuestra la vigencia de la tradición oral al momento de crear nuevos textos que permitan fijar la oralidad en forma literaria, ya no para ser *declamada* sino para ser *cantada*.

En tal sentido, las letras de canciones seleccionadas para nuestro corpus de trabajo son, en efecto, *textos híbridos* en cuanto a que combinan *la oralidad* y *la escritura*, sin olvidar que son esencialmente textos de *canciones*, es decir, son

concebidos en principio para ser interpretados con acompañamiento musical. De allí la necesidad de un método de análisis que sea lo suficientemente flexible como para aproximarnos a estas tres características sin entrar en conflictos formales y sin descuidar el hecho de que, por encima de todo, es un análisis literario el que se desea hacer.

Una herramienta que permite abordar estas complejidades es el inventario de nueve características de la oralidad sugerido por Walter Ong, que si bien no deben ser tomadas como absolutas o excluyentes, constituyen categorías de análisis tangibles y concretas que permiten circunscribir mejor la expresión oral en nuestro análisis.

### **1.1 CARACTERÍSTICAS DE LA ORALIDAD**

**a) Coordinante en vez de subordinante:** las estructuras orales son pragmáticas por excelencia. El discurso escrito desarrolla estructuras gramaticales fijas más complejas que las del discurso oral porque el significado depende simplemente de una construcción lingüística y no de un contexto del cual puede carecer. Al discurso oral le bastan los contextos totalmente existenciales que lo rodean para determinar su significado sin depender de la gramática o de estructuras sintácticas complejas.

**b) Sintética en vez de analítica:** esta característica tiene mucho que ver con la dependencia de fórmulas para activar la memoria. Los elementos del pensamiento y la expresión orales por lo general no son entidades simples sino grupos de entidades (frases, cláusulas o términos en paralelo o en contraposición, epítetos, etc.) cuya función dentro del proceso de composición oral es básicamente mnemónica y rítmica:

ya que el discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria y no sobre ninguna superficie o materialidad autónoma de escritura, requiere que tanto el emisor como su audiencia sean apoyados por múltiples y peculiares recursos mnemónicos, tales como el desarrollo de una trama narrativa, el uso de diferentes tipos de “fórmula”, la utilización de patrones fonéticos, sintácticos, métricos, melódicos, rítmicos o míticos, la recurrencia de tópicos o lugares comunes, el soporte de movimientos corporales o el apoyo estructural de modelos binarios de analogía o contraposición (Pacheco, 1992: 40).

El orador elegirá frases con grupos nominales prefabricados que contengan, por ejemplo, un sustantivo y un epíteto, en lugar de crear estructuras nuevas en todo momento. Son expresiones tradicionales que se han ido construyendo con el pasar del tiempo y que no deben ser desmanteladas. Eso no quiere decir que no se puedan emplear otros epítetos en dichas frases, es sólo que si una expresión se ha estandarizado y cristalizado, es preferible usarla de esa manera, ya que la audiencia también la reconocerá como tal. Fragmentar el pensamiento oral para analizarlo es un procedimiento arriesgado, por lo que es recomendable aproximarse a dicho discurso como lo que es, un *todo*. En pocas palabras, la expresión oral implica el uso de una carga de epítetos y otro repertorio de fórmulas que permiten la estabilidad general del discurso, aún cuando para las culturas letradas este mecanismo de síntesis es engorroso y demasiado redundante.

c) **Redundante o copiosa:** la escritura le permite al pensamiento humano establecer en el texto una línea de continuidad para procesar información fuera de la mente. En cambio la expresión oral se desvanece tan pronto como se emite. No hay nada fuera de la mente que posibilite la prolongación del discurso oral. Es por ello que en este caso el pensamiento humano debe mantener cerca del foco de atención

gran parte de lo que ya ha procesado. De allí que se recurra a la redundancia o *pleonasm*o—es decir, la repetición o uso excesivo de palabras o frases que ya se han dicho con el fin de subrayar o acentuar su significado o intención—como el mecanismo que le permite al oyente y al orador mantenerse en sintonía y reconstruir un discurso largo y complejo. Es “natural” que la redundancia caracterice el pensamiento y el discurso oral, mientras que la linealidad sostenida o el pensamiento y el discurso analítico son creaciones artificiales, estructuradas por la tecnología de la escritura. La psique puede asimilar la linealidad principalmente porque la escritura es un proceso bastante lento cuando se le compara al discurso oral. Dicha lentitud le permite interferir con el texto en elaboración e impedir algo tan natural como la aparición de redundancias.

La reiteración también es muy útil cuando el orador se encuentra ante una gran audiencia. En esos casos decir lo mismo o algo equivalente más de una vez garantiza que todos entiendan y sigan el hilo del discurso. Si bien la amplificación electrónica ha reducido los problemas acústicos, los oradores aún continúan recurriendo a la redundancia para asegurarse de que su mensaje sea captado con claridad. La necesidad que tiene el orador de seguir hablando mientras organiza lo que dirá luego también estimula la redundancia. En el discurso oral, si bien se puede usar la pausa para un efecto retórico, el titubeo definitivamente no es bueno. Por lo tanto, es mejor repetir algo con estilo que simplemente quedarse callado mientras se buscan las palabras necesarias para continuar con una idea.

**d) Tradicionalista o conservadora:** el conocimiento conceptualizado de las culturas orales es difícil de adquirir y se desvanece pronto si no se mantiene en movimiento. En consecuencia, estas sociedades deben repetir constantemente en voz alta lo que han aprendido en el transcurso de los años, lo cual hace que se formen una mentalidad altamente tradicionalista o conservadora que inhibirá la experimentación intelectual. En palabras de Pacheco, “la tradición se sacraliza para protegerse, para perpetuarse” (1992: 42).

Es por esta razón que en las sociedades orales se tiene en muy alta estima a los hombres y mujeres sabios que se especializan en preservar el conocimiento, aquellos que son capaces de contar las historias de sus antepasados y de convertirse en “la memoria colectiva oficial”<sup>7</sup> (Pacheco, 1992: 41). No obstante, cuando las sociedades comenzaron a almacenar el conocimiento fuera de la mente gracias a la escritura y la imprenta, en cierto modo se degradó la imagen de estos hombres y mujeres sabios, predicadores del pasado, para dar paso a los jóvenes creativos e innovadores de las culturas letradas, descubridores de nuevas técnicas.

Vale la pena advertir, sin embargo, que el hecho de que las culturas orales sean tradicionalistas o conservadoras no significa que carezcan de su propia originalidad. La innovación de la narrativa oral no reposa en hacer nuevas historias sino en su capacidad de establecer una interacción determinada ante una audiencia específica en un momento dado, aun cuando se esté contando el mismo relato. Los narradores también agregan nuevos elementos a viejas historias. Se pueden agregar cuantas

---

<sup>7</sup> Sirvan de ejemplo los milenarios griots del África Occidental, de los cuales se habla más adelante.

variaciones menores se deseen a un mito durante las tantas veces que se repita y el número de repeticiones puede ser infinito. Las fórmulas y los temas son remezclados con el nuevo material, no reemplazados.

Pilar Almoína llama esta característica la *doble dinámica de la tradición y de la evolución*, que en su opinión es el fundamento de la capacidad de adecuación de la literatura oral a una *realidad* más que a una *posibilidad*. La primera parte de dicha dinámica es la base de una *esencia* que a pesar de parecer conservacionista y atrasada con respecto a la vanguardia del pensamiento y de los arquetipos sociales y estéticos, “deriva su valor de *permanencia* justamente de su fidelidad a ciertos principios y esquemas que considera universales a través de una experiencia secular”. La segunda base dinámica, la de la *evolución*, “es de lento y aquilatado desenvolvimiento, de acuerdo al mismo *tempo* lento que caracteriza las auténticas y valederas transformaciones de la sociedad y sobre todo del hombre mismo” (2001: 308).

**e) Íntimamente ligada a la vida humana:** en vista de que las culturas orales carecen de las complejas categorías analíticas de las que dispone la escritura para estructurar el conocimiento en abstracto lejos de la experiencia de vida, éstas deben conceptualizar y verbalizar todo su conocimiento con íntimas referencias a la actividad humana, comparando el mundo objetivo y extraño con las interacciones familiares más inmediatas de las personas. Por ello se observa cómo las culturas orales manejan muy pocos datos estadísticos o hechos que se escapen de sus propias prácticas y hábitos concretos. Tampoco existen los manuales abstractos que enseñen a adquirir una habilidad específica. La transmisión de información ocurre en la figura

de los *aprendices*, que tienen que pasar mucho tiempo con el *maestro* en su bodega o taller para poder adquirir sus destrezas. A las culturas orales les preocupa muy poco preservar el manejo de habilidades como un corpus abstracto e independiente.

**f) Desafiante y conflictiva:** las culturas letradas consideran que la mayoría de las culturas orales son increíblemente agonísticas en su interpretación verbal y en su estilo de vida. La escritura fomenta la abstracción que permite desvincular el conocimiento del contexto donde ocurren los conflictos de los individuos. Al elaborar un texto, el escritor compensa la ausencia de interlocutor y de contexto compartido imaginando a su destinatario o a su público lector con el fin de crear correspondencias y llenar dicha ausencia (Pacheco, 1992).

En cambio, como en la oralidad el conocimiento está estrechamente ligado a la experiencia de las personas, éste se encuentra justo en el centro del conflicto existencial humano. Por ejemplo, los proverbios y los acertijos no son usados simplemente para almacenar conocimiento sino también para retar a otros a un combate intelectual: la emisión de un proverbio o acertijo reta al oyente a mejorar la intervención de su oponente con uno más oportuno o uno que lo contradiga. En este sentido, es común ver en las sociedades orales de todo el mundo el uso de insultos para atacar a un oponente, que a su vez responderá con improperios del mismo calibre o aún peores. Ong lo ilustra de la siguiente manera:

Growing up in a still dominantly oral culture, certain young black males in the United States, the Caribbean, and elsewhere, engage in what is known variously as the 'dozens' or 'joning' or 'sounding' or by other names, in which one



opponent tries to outdo the other in vilifying the other's mother<sup>8</sup> (Ong, 2002: 43).

La práctica en cuestión, presente en algunos de los textos del corpus seleccionado para nuestro estudio, no es una discusión o pelea verbal real sino una forma artística, un intercambio dialógico muy parecido a otros tipos de desafíos en forma de contrapunteos verbales estilizados que se dan en otras culturas.

Por otro lado, la oralidad no es considerada desafiante solamente porque somete el conocimiento a ciertas fricciones, sino también por su culto a las habilidades físicas. La narrativa oral presenta un gran número de descripciones apasionadas de violencia física explícita, incluyendo enfrentamientos contra elementos naturales o antagonistas humanos o animales (Pacheco, 1992). Esto podría deberse a las dificultades comunes y persistentes que tenía que enfrentar el ser humano en muchas sociedades antiguas. La violencia presente en las expresiones artísticas orales se vincula además con la estructura misma de la oralidad: cuando toda la comunicación verbal se debe realizar de boca en boca, en una especie de *toma y dame* sonoro, las relaciones interpersonales reciben toda la atención, bien sea por razones de antagonismo o de atracción (Ong, 2002).

En efecto, si por un lado es característico de la oralidad el uso de insultos o vituperios, por el otro también se observan las expresiones más exageradas de alabanzas y elogios, como se evidencia en los poemas épicos y de alabanzas orales

---

<sup>8</sup> Algunos jóvenes negros que crecen dentro de una cultura que todavía es predominantemente oral en Estados Unidos, el Caribe y otras partes del mundo realizan una práctica conocida como *dozens* o *jonin* o *sounding*, o como quiera que se le llame, dentro de la cual un oponente trata de superar al otro en un contrapunteo de ofensas dirigidas a su madre.

que recitan los griots del África Occidental. Para las culturas letradas, las tradicionales y exageradas alabanzas retóricas de la oralidad son pretensiones cómicas, vanidosas e hipócritas. No obstante, dichas alabanzas o elogios se corresponden perfectamente con un mundo oral conflictivo y polarizado entre el bien y el mal, la virtud y el vicio, los villanos y los héroes. Más adelante hablaremos con mayores detalles de esta práctica al estudiar los distintos roles de los griots.

**g) Participativa y empática en vez de objetiva y distante:** para una cultura oral, aprender o conocer significa desarrollar estrechos lazos de empatía e identificación comunitaria con lo aprendido. La escritura, en cambio, separa al conocedor de lo conocido y establece condiciones de “objetividad” gracias a una sensación de desvinculación o distanciamiento personal.

En la oralidad la reacción del sujeto no se expresa simplemente como algo individual o “subjetivo”, sino como algo que está inserto en la reacción de la comunidad, en lo que Ong llama el *alma* comunitaria. Lo que se denomina trabajo intelectual, artístico o literario en las culturas letradas no sería nunca una tarea aislada e individual en las culturas orales sino más bien una labor de la cual toda la comunidad puede sentirse responsable en ocasiones y a la que llega incluso a aplicar cierto tipo de control (Pacheco, 1992).

En tal sentido, en la narrativa oral se encuentran entrelazadas las sensibilidades del narrador, de los personajes y de la audiencia en un intercambio que ocurre frente o en interacción con esta última. Esta característica de la oralidad es la más comprometedora en cuanto a la implicación de un contacto físico en tiempo y espacio

real del *texto oral* con un emisor (desdoblado en sus dos posibilidades autor-narrador) y un receptor (destinatario o lector de dicho texto). Al respecto dice Almoína:

En el momento de la emisión del *texto oral*, el auditor y el emisor *están* en una confrontación física y espiritual que no deja posibilidad alguna de alejamiento. Desde la primera palabra emitida hasta la última, el emisor sabe que tiene que mantener una tensión que produzca la reacción de acercamiento de parte de ese auditor, aspecto éste de profunda significación, pues viene a ser una *comuni6n* (2001: 204).

**h) Homeostática:** Walter Ong considera que las sociedades orales son homeostáticas porque viven en un presente que se mantiene en equilibrio al desechar todos los recuerdos que pierden relevancia en un momento dado.

El autor observa que las culturas impresas tienen diccionarios en los que vacían los distintos significados que pueda tener una palabra. Esto les permite registrar distintas acepciones y resaltar las discrepancias semánticas, si bien muchos de los significados incluidos en los diccionarios para una palabra específica son irrelevantes o están en desuso en la actualidad. Las culturas orales, en cambio, no tienen diccionarios y presentan muy pocas discrepancias semánticas. Los significados de cada palabra se rigen por *ratificación semántica inmediata*, es decir, por las situaciones de la vida real en las que sean usadas en un momento dado del presente, conjuntamente con otros elementos lingüísticos y extralingüísticos como los gestos, las inflexiones vocales, las expresiones faciales, la mímica, las miradas y todo el contexto existencial humano en el que cobra vida la palabra hablada.

Un buen ejemplo de cómo funciona el discurso homeostático lo ofrecen los griots y sus genealogías, que no se forman con frases analíticas sino por un proceso

de síntesis. Las genealogías, de las cuales hablaremos con mayores detalles más adelante, no son simples listas de nombres y parentescos, sino que incluyen una trama narrativa que permite a la memoria oral preservar la integridad y la estructura de los contenidos (Pacheco, 1992). En palabras de Walter Ong:

A West African griot or other oral genealogist will recite those genealogies which his hearers listen to. If he knows genealogies which are no longer called for, they drop from his repertoire and eventually disappear. The genealogies of political winners are of course more likely to survive than those of losers<sup>9</sup> (Ong, 2002: 48).

La condición dinámica de la literatura oral le permite adecuar la *tradicionalidad* a la *contemporaneidad*, como se percibe en los relatos *presenciales* o *contingentes*, “que son contemporáneos en la relación que se establece con el referente concreto en cuanto a espacio y tiempo” (Almoína, 2001: 127). La literatura oral es en cada caso una repetición original fundamentada en una selección rigurosa “donde sólo se conserva en la memoria colectiva lo mejor, a través de una selección de calidad, como en toda poesía y en todo arte” que posee una estética normativa (Almoína, 2001: 253). Esta facultad de *olvidar* momentos inconvenientes e innecesarios del pasado debido a las exigencias del presente es el mecanismo de autorregulación que Ong observa en la oralidad y que Pacheco denomina “amnesia estructural”.

La concepción tradicional del tiempo en las culturas orales tiende a ser estática o más bien cíclica, en el sentido de que, más que vivir en el pasado:

la memoria colectiva general y cada cantor o narrador oral en particular tienden

---

<sup>9</sup> Un griot del África occidental o un genealogista de otras latitudes recitará las genealogías que sus oyentes quieran escuchar. Si nota que ya no le piden algunas en particular, las excluye de su repertorio y finalmente desaparecen. Por supuesto, es más probable que sobrevivan las genealogías de los vencedores políticos que las de los perdedores.

a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez, de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil (Pacheco, 1992: 42).

Es natural entonces que en las narrativas tradicionales el emisor varíe y adapte deliberadamente su texto para ajustarse a nuevas audiencias y nuevas situaciones, lo que le permite, a fin de cuentas, la enorme libertad de recomponer su texto sin cesar. En resumen, el discurso oral es homeostático porque refleja los valores culturales del presente de una sociedad y no una curiosidad ociosa sobre el pasado.

**i) Situacional más que abstracta:** Ong reconoce que todo pensamiento conceptual es, hasta cierto punto, abstracto. No obstante, agrega que las culturas orales tienden a usar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales que apenas si son abstractos, en el sentido de que mantienen un estrecho vínculo con la vida de los seres humanos y con la experiencia situacional personal. Sobre esta característica puntualiza el autor que una cultura oral:

simply does not deal in such items as geometrical figures, abstract categorization, formally logical reasoning processes, definitions, or even comprehensive descriptions, or articulated self analysis, all of which derive not simply from thought itself but from text-formed thought<sup>10</sup> (Ong, 2002: 54).

Esto no quiere decir que las culturas orales no puedan producir secuencias de pensamiento y experiencia increíblemente complejas, ingeniosas y estéticamente bien logradas. Es sólo que los pueblos de las culturas orales no evalúan la inteligencia como algo obtenido de los libros sino como algo situado en contextos operacionales.

---

<sup>10</sup> Simplemente no trata temas como las figuras geométricas, las categorías abstractas, los procesos de razonamiento lógico formal, las definiciones, las descripciones detalladas o el auto análisis estructurado, ya que estos elementos no derivan simplemente del pensamiento como tal, sino del pensamiento creado por el texto.

Los miembros de estas sociedades orales “no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción” (Pacheco, 1992: 39).

Por su parte, las personas que han interiorizado la escritura no sólo escriben sino que hablan literalmente, es decir, organizan su expresión oral en patrones de pensamiento y patrones verbales que no manejarían si no supieran escribir (Ong, 2002). Esto se debe a la *irrevocabilidad de la civilización*, es decir, al hecho de que el hombre es portador inconsciente de las transformaciones graduales experimentadas por la sociedad y la cultura a lo largo de todo el proceso histórico. Dicha *irrevocabilidad de la civilización* permite a Ong organizar la expresión oral en patrones de pensamiento reflejados en el inventario de características que acabamos de presentar; de igual manera, esa facultad nos facilita a nosotros “abstraer” de dicho inventario herramientas de análisis que son aplicadas en nuestra investigación sobre el ska, la oralidad y la identidad.

Otra propuesta interesante de Ong para sistematizar el estudio de la oralidad es la división de ésta en dos tipos: una *oralidad primaria* y una *oralidad secundaria*. La primaria describe a las culturas que permanecen ajenas a todo contacto con el conocimiento escrito o impreso. Sobre este tipo de oralidad afirma Pacheco que:

el uso exclusivo o el predominio sustancial de la oralidad como instrumento de producción, difusión y preservación del conocimiento vital para la comunidad tiene implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas de considerable magnitud, al punto de incidir en la formación de sistemas culturales peculiares, diferenciables de aquellos desarrollados bajo el influjo predominante de la escritura, la imprenta o la tecnología electrónica (1992: 35).

La secundaria se observa en las culturas altamente tecnológicas del mundo de hoy. Este tipo de oralidad depende en gran medida de aparatos electrónicos como el teléfono, la radio, la televisión y otros artefactos<sup>11</sup> que necesitan de la escritura y la imprenta para su funcionamiento y subsistencia. Al respecto, Luís Díaz señala que:

el consumo masivo de canciones transmitidas mediante una oralidad *tecnificada* y la circulación abrumadora de leyendas urbanas por Internet entre los adolescentes de nuestro tiempo vienen a probar, precisamente, lo vigente que resulta —hoy— esa interinfluencia de lo oral y lo escrito (2007: 26).

Es importante señalar que el inventario de características de la oralidad de Ong se aplica principalmente a las culturas orales primarias, pero en vista de que el autor reconoce que tanto una como la otra tienden a solaparse<sup>12</sup>, nos permitiremos entonces extenderlas a ambos tipos e incluso a un *subtipo* propuesto por Pilar Almoína vinculado específicamente con la radio.

Según la autora, la literatura oral es un sistema autosuficiente capaz de renovarse con el fin de no perder su esencialidad comunicativa, por lo cual no es de extrañarse que haya incorporado el uso de un medio tan poderoso como la radio para proyectar su difusión más allá de la audiencia que *presencia* el discurso:

la literatura oral, que antes se difundía únicamente por el privilegio de un proceso comunicativo de boca a oído, donde el alcance espacial era el alcance

---

<sup>11</sup> Es necesario incorporar aquí aparatos electrónicos de uso más reciente como el teléfono celular, el MP3, MP4, iPod, Play Station, Nintendo Wii y, por supuesto, la bien conocida computadora—y su versión portátil o *laptop*—con todos sus accesorios y servicios, incluidos la internet, los correos electrónicos, *chatrooms*, *Messenger* y redes sociales como *blogs*, *My Space*, *Facebook* y *Twitter*.

<sup>12</sup> Today primary oral culture in the strict sense hardly exists, since every culture knows of writing and has some experience of its effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambience, preserve much of the mindset of primary orality (Ong, 2002: 11). (En la actualidad, las culturas orales primarias en el sentido estricto del concepto prácticamente no existen, pues toda cultura sabe de la existencia de la escritura y ha experimentado algunos de sus efectos. No obstante, en cierto modo, muchas culturas y subculturas, incluso las que hacen vida en un ambiente altamente tecnológico, preservan gran parte del modo de pensar que caracteriza a la oralidad primaria).

de la voz en el ámbito de una presencialidad, ahora se amplía, pues se trata de una boca radiofónica y de un oído radioescucha. Es decir, una boca usuaria de una tecnología nueva, llamada radio, y de un oído acostumbrado al artilugio de las pautas de esa radio. Es una nueva perspectiva, que denominaremos la *oralidad radiofónica* (Almoína, 2001: 243).

Este subtipo de oralidad secundaria es vital en el presente análisis, pues la radio juega un papel importante como medio expansivo del tipo de oralidad que estudiamos en nuestro corpus. Sobre los tantos aportes de la radio a la historia contemporánea, Lidia Camacho dice:

Las revoluciones, los golpes de Estado, las guerras penetraron en la realidad cotidiana de los campesinos analfabetos de los deltas del Nilo y del Ganges a través de sus ondas; y fue también así como la música india, africana, caribeña, llegaron por primera vez a París y a Londres (1999: 51).

Con respecto a la música, la radio permite que bandas, agrupaciones y cantantes den a conocer sus canciones y que se conviertan en éxitos, lo cual a su vez les trae fama y proyección más allá de su entorno. En el caso específico de los griots, la radio—y las cintas de audio—se encargaron de difundir sus cantos y composiciones a nivel regional y nacional mucho antes de que pudieran viajar por avión al exterior.

En resumen, la radio permitió a la sociedad moderna vivir una nueva era de la oralidad, esa que Ong llama *secundaria* y que Pilar Almoína califica más específicamente como *radiofónica*. La radio no sólo se encargará de la difusión de la producción oral más allá de los límites de la presencialidad de la oralidad primaria, sino que también ofrecerá un extraordinario espacio de reflexión con un gran alcance multiplicador de divulgación, un mecanismo de medición de preferencia y una proyección social que va más allá de la presencia física del orador/músico en su



entorno específico. Estas características son de gran utilidad al analizar los tres contextos incluidos en nuestro estudio.

## 1.2 LITERATURA Y ORALIDAD DESDE ÁFRICA

Por lo general, los estudiosos de la literatura se aproximan a la oralidad desde la cuna de la civilización occidental, la cultura griega, para observar cómo se da la escisión entre literatura oral y literatura escrita. Walter Ong, por ejemplo, estudia en detalles el arte de la retórica de los antiguos griegos para contextualizar sus postulados sobre oralidad y escritura e incluso sugiere que nuestra nueva manera de entender la oralidad y las culturas orales puras deriva en cierto modo de lo que denomina *la cuestión homérica*, un debate académico que no ha cesado desde que se inició en el siglo XIX y que implica incluso poner en duda que Homero haya sido el autor de dos grandes obras que son pilares de la literatura universal:

The *Iliad* and the *Odyssey* have been commonly regarded from antiquity to the present as the most exemplary, the truest and the most inspired secular poems in the western heritage. To account for their received excellence, each age has been inclined to interpret them as doing better what it conceived its poets to be doing or aiming at<sup>13</sup> (Ong, 2002: 19).

Pacheco, a su vez, indica que para Platón la sabiduría oral tradicional y las manifestaciones orales formalizadas de los griegos eran en realidad fuertes obstáculos “para el nuevo conocimiento científico y secular que pronto mostraría su primer gran florecimiento con Aristóteles y que llegaría a constituirse en eje de la filosofía

---

<sup>13</sup> *La Ilíada y la Odisea* han sido consideradas desde siempre las obras más ejemplares, auténticas e inspiradas en cuanto a poemas seculares de herencia occidental se refiere. Dada su incuestionable excelencia, cada generación posterior a su creación ha sentido la inclinación de interpretarlas como si supiera identificar mejor lo que los poetas originales quisieron decir o hacer.

occidental hasta nuestros días” (1992: 32). En su opinión, es a partir del desarrollo y la difusión del alfabeto y las formas silábicas en Grecia que se puede hablar por primera vez de una cultura que comienza a utilizar signos para representar sonidos.

Por otro lado Arnaldo Valero, como preámbulo a su ensayo *Bob Marley: reggae y poesía* (en el cual trabaja poesía oral a ritmo de *reggae*), señala que desde los tiempos de Sócrates la poesía y la imagen primigenia del poeta habían sufrido una profunda deformación a partir de la cual el lenguaje poético comenzó a perder sencillez y naturalidad para tornarse “artificial, rebuscado, carente de espontaneidad” (2007: 146). Valero traza su línea de estudio de la oralidad a partir de las reflexiones de Nietzsche sobre el nacimiento de la tragedia griega y la pérdida del vínculo entre música y poesía; luego pasa a las investigaciones de Havelock sobre el platonismo y su nuevo tipo de lenguaje conceptual. Las consideraciones de Valero sobre los orígenes de la literatura oral en Grecia se entremezclan con su análisis de obras literarias caribeñas como el poema *The light of the world* de Derek Walcott, quien menciona al músico jamaicano Bob Marley, lo cual permite a Valero hablar de parte de la discografía y la biografía de este último.

A diferencia de Valero, en este estudio nos aproximamos a la literatura oral caribeña desde otra vertiente principal y milenaria de la oralidad, nacida, si se quiere, en las riberas del río Níger en África Occidental<sup>14</sup>. El cambio de enfoque se debe a que, si bien la transmisión de la cultura oral de la Grecia clásica es y ha sido siempre

---

<sup>14</sup> Paradójicamente (o tal vez naturalmente), a pesar de todos los nombres que las tribus de la región dieron al río, se le conoce mundialmente por el que, al parecer, le fue dado por los griegos (Akinlawon Ladipo Mabogunje, *Níger River*. Encyclopaedia Britannica 2005 Deluxe Edition CD-ROM).

objeto de estudio en la mayoría de las investigaciones sobre oralidad, las aproximaciones al tema desde África Occidental son tan escasas como necesarias para ampliar dicha perspectiva y enriquecer el debate. Al respecto, dice Martínez:

Siendo estas culturas un factor que define la identidad de una gran parte de América, los estudios realizados hasta hoy sobre las etnias africanas, aunque son considerablemente numerosos, todavía no son suficientes. La investigación sistemática de las culturas que dieron origen a las poblaciones afrocaribeñas, en muchos de nuestros países no existe (1999: 29).

Un acercamiento a la música caribeña desde la tradición literaria oral del África Occidental no sólo ayuda a cambiar esta opinión crítica de Martínez sobre las investigaciones académicas que rescaten el tema africano, sino que también facilita el hallazgo de rasgos comunes que permiten ampliar los puntos de vista y los elementos de análisis de la oralidad en el mundo occidental actual, pues así como los griegos tuvieron sus canciones épicas y los franceses sus epopeyas medievales, los africanos también preservaron en forma oral sus tradiciones e historias locales. No podemos descartar la posibilidad de que muchas de ellas, de un modo u otro, hayan llegado al Caribe con los africanos occidentales traídos por los conquistadores europeos para trabajar como esclavos durante la época de las colonias y de que hayan sido preservadas de la misma manera, es decir, gracias a la oralidad.

### 1.3 LOS GRIOTS

Para Thomas Hale existe una diferencia importante entre los poetas, trovadores, cantores y juglares occidentales y sus colegas africanos, los griots:

What distinguishes the verbal art of griots and griottes from those who fulfill some of the same functions in other societies—such as poets in the Western tradition—is that the speech of these African wordsmiths combines both poetic art and, in many cases, a much less clearly defined power. [...]To understand and appreciate the verbal art of griots, we must “listen” to their polysemic and multifunctional discourse as it is heard in the local context<sup>15</sup> (Hale, 2007: 114).

*Los griots* son depositarios de la memoria colectiva de su pueblo, cronistas genuinos de las sociedades ágrafas del África Occidental cuya principal misión es memorizar y preservar en forma oral su historia, sus tradiciones ancestrales, sus idiomas, sus imaginarios y leyendas para luego transmitirlos de generación en generación con su música, cantos y danzas (Acosta, 2006). La zona que hoy se conoce como la región de los mande al norte de Guinea y sur de Malí, en el corazón de dicho imperio africano, registró la mayor presencia de estos *forjadores de palabras*. A diferencia de los trovadores y juglares europeos, que no lograron trascender la Edad Media, los griots continúan desempeñando en la actualidad la mayoría de los roles que los han caracterizado por varios siglos, a pesar de que su herencia casi fue borrada por las distintas invasiones foráneas al continente africano. Mientras Europa comenzaba a experimentar una serie de conflictos que conducirían al nacimiento del estado-nación moderno, el imperio de Malí pasaba por una

---

<sup>15</sup> Lo que diferencia el arte verbal de los griots, sean hombres o mujeres, del de quienes realizan algunas de las mismas funciones en otras sociedades, como los poetas de la tradición occidental, es el discurso de estos africanos forjadores de palabras en muchos casos combina el arte poética con un poder aún más difícil de definir. [...] Para entender y apreciar el arte verbal de los griots debemos “escuchar” su discurso polisémico y multifuncional como se oye en el contexto local.

expansión que traería consigo una influencia cultural importante a gran parte de la región del África Occidental. Las civilizaciones presentes en esta parte del continente alcanzaron su máximo esplendor hacia los siglos XIV y XV, tan sólo para experimentar en el siglo siguiente “una rápida desintegración atribuible en gran parte a la aparición de los portugueses y otros europeos y el inicio de la trata esclavista” (Acosta, 2006: 133). La tradición dinámica de los griots pudo haberse originado en esta región durante el período de esplendor, logrando sobrevivir el declive descrito y extendiéndose hacia Senegal y Gambia.

La difusión de la imagen y la cultura de los griots desde África Occidental hacia audiencias globales fue un proceso lento que se dio gracias a diversos factores, como la llegada del ferrocarril y el automóvil a la región. Estos y otros elementos permitirán a los griots reducir las distancias, tener acceso a nuevos avances tecnológicos y despertar cada vez más interés hacia su cultura por parte de un buen número de investigadores occidentales de áreas como la música, la antropología, la literatura y la historia. Después vendrían otros medios de difusión más efectivos como el avión, la radio, los grabadores de cintas de audio, la televisión, el servicio de cable e internet. Estos factores convirtieron a los griots en “trovadores virtuales”, ya que en la actualidad no necesitan deambular físicamente de pueblo en pueblo cuando pueden hacerlo a través de la red y por medio de artefactos que les garantizan una mayor audiencia como la radio, los discos compactos, las películas, etc.

La evolución de la tecnología a nivel mundial produce cambios radicales incluso en las interpretaciones habituales de los griots y los instrumentos musicales

tradicionales. Esto se evidencia en la incorporación a su *repertorio cultural*<sup>16</sup> de amplificadores, que les permiten expandir su espacio de cobertura local notablemente, y de cuerdas de nylon, más baratas y fáciles de conseguir que la piel de antílope que se empleaba tradicionalmente en los instrumentos de cuerda.

No obstante, el término *griot* no deja de ser controversial. Para algunos africanos occidentales la palabra es un insulto porque consideran que no pertenece a ningún idioma de la región. Thomas Hale señala que existe un número importante de estudiosos que tiene una visión *mandecéntrica* de la profesión, pues sostienen que se deben emplear los términos *jeli* o *jali* del mande en lugar de *griot*. Otros teóricos, en cambio, consideran que *griot* en efecto deriva de una lengua africana y lo sustentan con términos como *guel* del idioma wolof o *gawlo* del fulbé; un tercer grupo sugiere idiomas árabes (bereber y dialecto hassaní) o europeos como el portugués (*gritalhao*), el español (*guirigay*), el catalán (*guirigaray*) o el francés (*guiriot*) como la lengua que dio origen a la palabra.

Hale, en cambio, considera que el término *griot* tiene su origen en el nombre del antiguo imperio africano de Ghana y que se fue modificando lingüísticamente durante la trata de esclavos al pasar del bereber al español y luego al francés: *Ghana-agenau-guineo-guiriot-griot*. El autor resume este itinerario de siete siglos así:

Slaves from Ghana imported to Marrakesh, Morocco, from the eleventh century onward passed through a still-standing city gate called the Bab AGENAU, or Gate of the People from Ghana. Some of them eventually reached Spain, where they were called *guineos*. When French ships, following in the path of the

---

<sup>16</sup> Tomamos este término de García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: Gedisa Editorial.

earlier Spanish and Portuguese fleets, arrived on the coast of Senegal in the early sixteenth century, probably manned at least in part by Spanish sailors who knew the coast, the captains may have asked their most experienced crewmembers about the noisy musicians and praise-singers who announced visits by local rulers. The answer, I speculate, was that these highly audible Africans were “just a group of guineas”—or Africans—a term that evolved into *guiriots* and later *griots*. If true, this theory makes griot a term that has both African and Western roots<sup>17</sup> (Hale, 2007: 8).

Si bien el debate en torno a la palabra es difícil de resolver por sustentarse simplemente en especulaciones y conjeturas, Hale considera que *griot* seguirá siendo el término de preferencia para la academia por dos razones: la primera es que ha sido difundido con connotaciones altamente positivas en muchos países con presencia marcada de la diáspora africana, especialmente en el Caribe y Estados Unidos, donde se ve la profesión como un vínculo directo con los ancestros. En segundo lugar, *griot* abarca elementos culturales del África Occidental que van más allá de la región de los mande y, por ende, se convierte en un rasgo de identidad y comunicación que crea cohesión entre los africanos occidentales y ante los ciudadanos del resto del mundo a pesar de las barreras lingüísticas, religiosas o sociales (Hale, 2007).

Valga esta discusión sobre el origen y la conveniencia o no del término *griot* como preámbulo para definir la perspectiva dinámica desde donde establecemos

---

<sup>17</sup> Los esclavos ghaneses importados a partir del siglo XI hacia Marrakech, antigua capital de Marruecos, pasaban por un portal que existía en la ciudad, conocido como Bab Agenaou o Portal de la gente de Ghana. Algunos lograban llegar finalmente hasta España, donde se les conocía como *guineos*. Las embarcaciones francesas que llegaron a las costas de Senegal a principios del siglo XVI tras la ruta de las flotas españolas y portuguesas que las antecedieron probablemente incluían en su tripulación a marineros españoles que conocían dichas costas. Cabe la posibilidad de que los capitanes franceses hayan consultado con su tripulación de mayor experiencia quiénes eran aquellos ruidosos músicos y cantantes de alabanzas que se encargaban de anunciar las visitas de gobernantes locales. La respuesta, en mi opinión, fue algo así como que estos africanos de viva voz eran “tan sólo un grupo de guineos”, que pudo haber evolucionado posteriormente a *guiriots* y finalmente a *griots*. De ser cierta esta teoría, el término griot tendría orígenes tanto africanos como europeos.

analogías entre la tradición oral de los ancestros africanos y la de sus herederos caribeños, los músicos de ska estudiados en este trabajo. La evolución de la oralidad africana tras su llegada a América incluye diversas características presentes en la producción musical de los hipotéticos griots caribeños incluidos en nuestro corpus.

Nos servimos de las palabras de Luz Martínez para reforzar nuestro enfoque:

Cabría destacar (actualizando la oralidad en Afroamérica) dos factores que son sus pilares: el primero, consiste en la sustitución de los elementos africanos, por otros emanados de la dominación colonial; el otro consiste en la retención y persistencia de los rasgos de origen. En lo que se refiere al primero vale la pena apreciar la capacidad de los colonizados de usar el idioma colonial para expresar sus anhelos, aquí, un rasgo de la cultura impuesta puede ser también liberador. Asimismo, la construcción de las lenguas criollas a partir de la impronta africana, tiene el valor de un archivo en el que el África imaginaria, idealizada en su recuerdo, se conserva en sus contenidos esenciales (1999: 31).

Nuestra aproximación a dicha África imaginaria toma en cuenta ambos factores característicos de la oralidad en América, específicamente en el Caribe. El equilibrio entre la sustitución y la retención de los elementos africanos lo observamos por comparación y contraste a partir de los distintos roles que han cumplido los griots en la sociedad africana originaria: genealogista, historiador, cantante de alabanzas, consejero, vocero, diplomático, mediador, exhortador, testigo, intérprete / traductor, músico, compositor, profesor, guerrero, adivinador y finalmente jefe de ceremonias, cuyas actividades incluyen anunciar el nombre de los recién nacidos, participar en rituales de iniciación de los jóvenes (como la circuncisión) y acompañarlos en el proceso de cortejo de parejas e incluso en el matrimonio, además de anunciar la llegada de un nuevo monarca al poder o despedir a otros durante los funerales (Hale, 2007). La lista de roles es extraordinariamente amplia, sin embargo, basta revisar en



detalle aquellos roles que consideramos pertinentes para nuestro análisis:

**a) Genealogista:** esta es una de las funciones más conocidas fuera de África gracias al libro *Roots* (Raíces, 1976)<sup>18</sup> del escritor estadounidense Alex Haley. El poder que ejercen los griots al contar las genealogías consiste en que pueden transformar a un miembro de la audiencia que escucha la historia de sus antepasados al hacerle entender que es la prueba viviente de aquellos que existieron antes que él, lo cual puede significar una virtud, pero también un reto en su presente: si no logra realizar una hazaña digna de sus ancestros probablemente no será incluido en la evolución de dicha genealogía. En tal sentido, ellas nos permiten entender la forma en la que las personas en el presente ven su pasado, por lo tanto, no deben ser descartadas como una simple lista de nombres de ancestros. Contar la genealogía de alguien durante una ceremonia o en medio de la narración de un poema épico no sólo constituye la recreación del pasado, sino también la legitimación de aquellos que viven en el presente, incluyendo al mismo griot (Hale, 2007).

**b) Historiador:** la representación del pasado de una cultura dada a través de genealogías difícilmente será aceptada como *la historia* de dicha cultura por los académicos que privilegian el etnocentrismo occidental, ya que representan hechos que no han sido documentados, al menos no a través de los métodos aceptados y practicados por la academia. No obstante, según las culturas africanas de los griots,

---

<sup>18</sup> El libro es una crónica genealógica producto de una investigación personal de Haley sobre sus antepasados. El escritor asegura haber conocido a un griot que identificó a su ancestro, Kunta Kinte, y le contó sobre su captura en el siglo XVIII. La historia de Kunta Kinte fue muy popular en Venezuela luego de que fuera adaptada para televisión en 1977 y traducida al español para su comercialización en el mercado de habla hispana.

las genealogías otorgan credibilidad a una historia, no le restan. Los acontecimientos extraordinarios narrados en la poesía épica fueron realizados aparentemente por personas reales cuyas genealogías son reconocidas históricamente. En tal sentido, dichos acontecimientos se ven tan fidedignos que son difíciles de refutar, como ocurre con las creencias religiosas, que son consideradas un *hecho social*, o con la convicción de que los héroes del pasado existieron.

Para la tradición cultural occidental, los poemas épicos, las epopeyas y las sagas son tipos de textos literarios que por lo general están vinculados a un acontecimiento histórico (la caída de Troya o las Cruzadas, por ejemplo) pero que no serían tomados jamás como documentos históricos oficiales, pues *la historia* como tal implica una serie de hechos debidamente documentados y respaldados. Sin embargo, para las audiencias africanas es mucho más difícil separar la ficción del hecho histórico: “when a griot recounts for several hours the story of one of these heroes in a multigeneric narrative that includes genealogies, praises, songs, etymologies, incantations, oaths, and proverbs, he is recounting the past—the history—of a people”<sup>19</sup> (Hale, 2007: 23). Hale considera que si se colocan las nociones de historia y literatura dentro de una categoría más amplia definida como *interpretaciones del pasado*, entonces el griot puede ser visto perfectamente como un historiador con la facultad de *entrelazar* el tiempo, en el sentido de que relata en el presente acontecimientos del pasado, pero al mismo tiempo es testigo de otros acontecimientos

---

<sup>19</sup> Cuando un griot relata durante varias horas la historia de uno de estos héroes dentro de una narrativa compuesta por muchos géneros, incluyendo genealogías, alabanzas, canciones, etimologías, encantamientos, juramentos y proverbios, está contando el pasado, la historia de un pueblo.

en el presente que posteriormente relatará a otras personas en el futuro. Justamente porque ocurre de forma oral y no escrita, esta cualidad lo convierte en un historiador más dinámico e interactivo que el erudito occidental que se encierra en una biblioteca a revisar fuentes bibliográficas de archivo.

c) **Cantante de alabanzas:** este es uno de los roles más difundidos pero a su vez más complejos de los griots, pues sugiere que quien lo ejerce no es otra cosa que un adulator en busca de recompensas. En efecto, surgen tres problemas al momento de analizar canciones de alabanzas:

First, much of what is known about this function comes primarily from those who are praised. We rarely hear the griot's explanation of the significance of praises. Second, there is also much generic overlapping. [...] Third, much praise-singing fits into the stereotype of praise-for-pay and contributes to the negative reputation of griots as people who will praise anyone at any time if the reward is sufficient<sup>20</sup> (Hale, 2007: 48).

No obstante, hay que evitar caer en clichés para poder entender la complejidad de este rol de los griots en la sociedad. Como cantantes de alabanzas, ellos se convierten en un medio de control social que permite mantener el equilibrio de las funciones de las personas en su entorno, es decir, representan el nexo de intercambio de poder entre los nobles y el resto de las personas; elevar al sujeto que recibe los elogios por encima del resto de los miembros de la sociedad es una manera de dejarles bien claros sus roles.

Por muy ventajosa que parezca ser la situación para el sujeto enaltecido, éste

---

<sup>20</sup> Primero, gran parte de lo que se sabe de esta función proviene principalmente de las personas alabadas. Es raro oír las explicaciones del griot sobre el significado de sus alabanzas. Segundo, también hay muchas ideas que se cruzan [...] Tercero, buena parte de las canciones de alabanzas encaja en el estereotipo de “se alaba si se paga” y contribuye con la mala reputación de que los griots son personas que adularán a cualquiera en cualquier momento, siempre y cuando la paga sea buena.

asume con las alabanzas un compromiso: debe estar a la altura de la descripción que de él hace el griot, pues la sociedad le exigirá que se comporte de tal manera. Las responsabilidades establecidas por el griot van desde el liderazgo efectivo en tiempos de paz o de guerra, la capacidad de responder ante las necesidades básicas de los ciudadanos durante una crisis, etc. En tal sentido, los elogios no representan solamente una serie de cualidades de un individuo, sino también un conjunto de obligaciones y responsabilidades que son adquiridas tanto con el cantante de las alabanzas como con los miembros de la sociedad, que con todo derecho podrían esperar algún tipo de ayuda o apoyo del noble que recibe tales lisonjas.

**d) Consejero:** por ser individuos que conocen y están a tono con el mundo que los rodea, los griots ofrecen consejos a un gran número de personas que fungen de clientes, tales como gobernantes, patrocinadores y otros miembros de la sociedad que buscan recomendaciones sobre asuntos delicados. El tipo de consejo que ofrecen varía considerablemente según el contexto. En algunas ocasiones será exagerado y quien lo escucha podría detectar otra intención oculta en él; en otras el consejo vendrá de una manera tan directa y crítica que quien lo escucha no tendrá más alternativa que seguirlo. Los consejos pueden ser transmitidos en público por medio de una composición musical interpretada ante una audiencia durante una ceremonia, como un clamor crítico o imperativo o, por el contrario, en forma de susurro dirigido a la persona sentada a su lado. Este rol puede ser corroborado no sólo a través de los personajes de ficción presentes en los cantos de gesta y poemas épicos, sino también en la evidencia histórica recogida por crónicas, reportajes y, más recientemente,

material audiovisual grabado.

Hale admite que a pesar de que el rol de consejero ha cambiado debido al decaimiento o la desaparición de los gobernantes tradicionales en África y, en consecuencia, a la necesidad de buscarse nuevos patrocinadores dentro y fuera del continente, los griots siguen desempeñando un papel importante como asesores en el panorama político africano actual.

e) **Exhortador:** mediante el uso del poder de la palabra los griots pueden incitar a las personas a tomar acciones inmediatas sobre un asunto y en un momento y contexto dados. Hale considera que los griots pueden haber mostrado su lado negativo durante las distintas guerras ocurridas en África, al inspirar a los hombres y sus ejércitos a ir a la batalla por medio de una *guerra de palabras*, la cual puede comenzar cuando los griots de ambos bandos en conflicto, en su rol de voceros, comienzan a ofender al gobernante adversario con juegos retóricos de palabras que a su vez provocarán réplicas similares o peores del griot rival (Hale, 2007).

La citada *guerra verbal* podría incluir el recital de extensas obras épicas o simplemente textos breves de un corte mucho más popular y directo. Ambos griots podrían incluso argumentar en sus ataques que ha sido *su señor* quien ha puesto esas palabras en su boca para darle protagonismo a los gobernantes en pugna dentro del contrapunteo. Hale considera que en este contexto los griots se convierten en una especie de *arma psicológica*: “they announce the impending conflict and, by the sound of their music and chants, instill fear and therefore weakness in the hearts of

the enemy”<sup>21</sup> (Hale, 2007: 41). Bien sea en una batalla o ante cualquier otro desafío, las palabras de los griots hacen que sus oyentes se detengan a reflexionar sobre si estarán a la altura del reto que se avizora y al hacerlo los motiva a elevar la concepción que tienen de sí mismos antes de embarcarse en la aventura. El impacto del discurso de los griots es tal que incluso hoy está prohibida la radiodifusión de algunos de estos poemas porque se teme que puedan volver a surgir las rivalidades entre los distintos clanes, lo cual afectaría la unidad nacional de algunos países.

En la actualidad, este poder que tiene la palabra de los griots para despertar rivalidades e incitar a la confrontación ha sido transferido a un campo semántico más metafórico: los deportes. Desde la lucha libre hasta el fútbol, los griots comienzan a cantar alabanzas a los deportistas que solicitan sus servicios y críticas a sus rivales. La práctica tiende a volverse cada vez más común a medida que algunos deportistas se hacen más populares entre las masas, al punto de convertirse en referencia cultural obligatoria y parte de una tradición.

**f) Testigo:** el griot es, sin duda, testigo de muchos acontecimientos. Desde tratados de guerra hasta acuerdos de paz pueden tener como testigo la figura de un griot, cuya descripción de dichos eventos podrá ser transmitida a las próximas generaciones en lo que Hale denomina un *documento oral*. Esto los convierte en depositarios de los juramentos que sus ancestros hicieron. El rol de testigo refleja la tradición que los califica como representantes oficiales de sus pueblos, clanes y

---

<sup>21</sup> Anuncian el conflicto inminente y, por medio del sonido de su música y sus cantos, siembran miedo en los corazones de sus oponentes y con él, debilidad.

familias en cualquier circunstancia, pues son ellos quienes ven y luego anuncian lo que ocurre. Es por ello que todo acontecimiento importante debe contar con la presencia de un griot.

**g) Intérprete y traductor:** los griots no sólo son los mediadores ideales entre personas que tienen distintos puntos de vista pero hablan el mismo idioma, sino que también son los mejores candidatos para desempeñar el rol de mediación por excelencia: el de intérprete. Por una serie de razones que incluyen la facilidad de los griots para aprender un idioma, sus continuos viajes para aprender la profesión y acompañar a su patrocinador y su deseo de interactuar con personas de otras culturas, estos artesanos de la palabra tienen la posibilidad de aprender la mayoría de los idiomas de las áreas multiculturales en las que viven. La función específica del griot como intérprete debe ser considerada también desde una perspectiva más amplia que permita verla como interpretación de conocimiento.

Los límites entre la lengua empleada para comunicar un acontecimiento y el acontecimiento en sí mismo, es decir, entre forma y contenido, se desdibujan en el rol más amplio que tienen los griots como intérpretes de lo que se sabe sobre el pasado y lo que está ocurriendo en el presente. Según Hale, el griot no sólo debe interpretar las palabras, sino también el significado oculto en ellas. La lengua de origen es tan sólo el inicio de un proceso complejo y delicado de exégesis, clarificación y embellecimiento de dicho significado. No es de extrañarse entonces que gran parte de lo que relata contenga con frecuencia palabras extrañas y referencias rebuscadas (si es que existe una referencia) que nadie puede entender, ni siquiera otro griot.

**h) Músico:** el rol de músico es uno de los que ha dado a conocer con mayor efectividad la imagen de los griots fuera de África. Por lo general, estos trovadores africanos cantan sobre personas y los acontecimientos que las rodean mientras tocan un instrumento, aunque no todos ellos tocan mientras cantan, ni se dedican exclusivamente a cantar épicas. Para Hale, lo más importante de esta función es que tanto las palabras como los sonidos de sus canciones contribuyen increíblemente con los sucesos a los que hacen referencia y, por ende, no pueden ser vistos como simple entretenimiento. La música producida por el griot en cierto modo es la manifestación externa de un proceso muy complejo de sinergia rodeado de misterio.

Una de las características más interesantes de las composiciones de los griots es el hecho de que, una vez que las hacen públicas, éstas se convierten no sólo en una canción nueva y original, si la evaluamos desde el punto de vista del concepto de “derecho de autor” que emplea la industria de la música en Occidente, sino que al mismo tiempo se convierten en un referente de un acontecimiento histórico. Las canciones pasan a formar parte de la herencia verbal colectiva de una cultura al tiempo que logran que personajes y momentos históricos de antaño sean accesibles a todos sus oyentes. Adicionalmente, una nueva composición también puede contribuir en gran manera con el sentido de identidad y reputación del individuo.

En cuanto a la composición de canciones para personas vivas y para aquellas que han muerto, Hale indica que la diferencia puede tener implicaciones políticas en el mundo contemporáneo: un griot que haya compuesto muchas canciones sobre héroes del pasado podría negarse a hacer lo mismo por una persona viva porque considera



que los últimos grandes hombres murieron durante la época de la conquista. Esta predilección por componer canciones sobre personajes del pasado fue criticada en 1959 por el senegalés Maurice S. Senghor, quien para ese entonces era Ministro de Educación y Salud de un Mali que aún no lograba su independencia. Él consideraba que lo esencial no era oírlos cantar de valores muertos, sino de los que se necesitan en la vida cotidiana contemporánea: trabajo, valentía, honestidad, entre otros (en Hale, 2007). No obstante, la práctica no ha cambiado mucho, y si bien se han escrito canciones sobre importantes personas en vida, las composiciones sobre grandes personajes del pasado siguen siendo las más populares.

Luego de esta exploración sería infundado sugerir que los griots son sólo músicos africanos equivalentes a los trovadores y juglares europeos de la Edad Media, ya que los primeros desempeñaban—y en algunos casos, todavía asumen—una serie de roles que sus supuestos pares europeos nunca recibieron. Por otro lado, si bien es cierto que no todas las funciones del pasado son significativas en la actualidad y que sólo algunos griots desempeñaron realmente todos esos roles, también es muy cierto que han logrado adaptar muchas de estas actividades al paso del tiempo para que sigan teniendo validez en contextos actuales con nuevas y mayores audiencias y para mantener su estatus como miembros de la sociedad africana occidental contemporánea. Además, los griots tienen la posibilidad de involucrarse íntimamente en la vida de las personas que los escuchan, lo cual los convierte en una suerte de engranaje que mantiene unida a la colectividad que interactúa en su sociedad.

#### 1.4 LITERATURA ORAL E IDENTIDAD COMPARADAS

El inventario de características de la oralidad propuesto por Walter Ong y las funciones de los griots africanos descritas por Thomas Hale representan dos instrumentos de análisis muy útiles al aproximarnos a los textos de canciones ska de los músicos y poetas que forman parte de nuestro corpus, primero dentro de sus respectivos contextos—léase Jamaica, Inglaterra y Venezuela—y luego en el marco de los estudios temáticos de la literatura comparada.

En cuanto a la literatura comparada, definida por Susan Bassnett como “the study of texts across cultures, [...] interdisciplinary and [...] concerned with patterns of connection in literatures across both time and space”<sup>22</sup> (1993:1), nuestra investigación comparatística de tipo temático es de corte longitudinal o diacrónico, según la clasificación de Cristina Naupert (2001), toda vez que parte de un desarrollo cronológico de componentes temáticos (literatura oral, ska, diáspora, identidad)<sup>23</sup> desde sus orígenes en Jamaica a finales de los años cincuenta hasta su llegada a Venezuela a mediados de los ochenta, es decir, un lapso de tiempo que cubre más de treinta años de evolución del género ska. Esto nos permite observar los cambios que se van dando a medida que se avanza en el recorrido de la diáspora y su expresión en la música como manifestación cultural de la literatura oral caribeña.

Este acercamiento requiere primero un corte transversal de época (estudio

---

<sup>22</sup> El estudio de textos a través de diferentes culturas, interdisciplinario y vinculado con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio.

<sup>23</sup> Según el esquema de elementos temáticos *intra* o *micro* textuales sugeridos por Naupert, el conjunto temático de este estudio incluye elementos humanos en cuanto a los tipos generales (representantes tipificados de una colectividad humana) y quizás incluso en cuanto a los personajes individualizados con nombres propios, sólo que estos personajes son sujetos comunes y *antiheroicos*.

sincrónico) aplicado individualmente a los tres contextos geográficos del estudio. Según Naupert, esto permite dar cuenta de un número mayor de reformulaciones de los temas en cuestión según como sean realizados por una generación dada o en un período delimitado de la historia.

Finalmente, la comparación—mediante la identificación de coincidencias y contrastes—nos permite transgredir la diacronía y sincronía de la primera parte con el fin de destacar los temas nucleares del estudio. Esto se logra por medio del análisis sistemático “de las estructuras textuales mismas que componen el entramado donde se plasman los conjuntos ‘temáticos’ prefigurados (y pre-formados) después de haber pasado por el proceso complejo de su elaboración literaria” (Naupert, 2001: 122).

De manera que inicialmente se estudia por separado el contexto de los *territorios culturales* seleccionados a partir del concepto de *apropiación* con el fin de ahondar en sucesos históricos, políticos, sociales y culturales ocurridos durante un período de tiempo dado; luego se analizan los textos del corpus que permiten ilustrar algunos elementos de los contextos estudiados a la luz de la literatura oral representada por las canciones; finalmente se establecen nexos entre dichos acontecimientos y los textos de las canciones seleccionadas.

Sobre el término *territorio cultural*, James Lull (1995) indica que está sujeto a constantes apropiaciones y reapropiaciones asociadas a las necesidades de la gente, sus relaciones de poder y las circunstancias que las rodeen. Lull considera que el proceso de apropiación de elementos culturales foráneos pasa por una serie de etapas que ocurren constantemente e incluso en paralelo. La primera de ellas sería la de

*desterritorialización*, que Néstor García Canclini define como el momento en el que ocurre una “pérdida de la relación ‘natural’ entre cultura y territorio geográfico y social” (1989: 288), es decir, el desmembramiento de estructuras, relaciones, escenarios y representaciones culturales de la cultura propia o la foránea. Luego se pasa a la etapa de *transculturación*, que según Lull marca “el proceso mediante el cual las formas culturales se trasladan literalmente a través del tiempo y del espacio, y allí donde se instalan entran en interacción con otras formas culturales, reciben y ejercen influencia y producen nuevas formas” (1995: 203).

Cuando ya se han instalado en un nuevo contexto espacio-temporal, los signos culturales se fusionan con otros elementos culturales presentes en el nuevo ambiente. Esta tercera etapa del movimiento se denomina *hibridación*. Lull agrega que dentro de esta etapa de hibridación ocurre un proceso de *indigenización* gracias al cual las formas culturales importadas adquieren rasgos locales. La última etapa del proceso, la *reterritorialización*, implica que “los fundamentos del territorio cultural—los estilos de vida, los artefactos, los símbolos y los contextos—son todas cuestiones abiertas a nuevas interpretaciones y nuevas comprensiones” (Lull, 1995: 208-209).

Una vez descritos los elementos teóricos y metodológicos que son aplicados a lo largo de nuestra investigación, es hora de iniciar el recorrido de la música ska junto a la diáspora en Jamaica, país del Caribe insular donde nace casi paralelamente a la llegada de la democracia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

## CAPÍTULO II

### KINGSTON: CARIBE INSULAR

*Not a stone was fling, not a samfie sting,  
Not a soul gwan bad an lowrated;  
Not a fight bruk out, not a bad-wud shout  
As Independence was celebrated  
Concert outa street an lane an park<sup>24</sup>*

Louise Bennett, *Independence dignity*

Los versos de Louise Bennett que introducen este capítulo describen parte de las emociones vividas durante las celebraciones en torno al día de Independencia de Jamaica, el 6 de agosto de 1962. Las lítotes dan a entender rasgos que han caracterizado a la sociedad jamaicana desde mucho antes de su independencia, atenuándolos con negaciones, pero al mismo tiempo resaltándolos en el contexto en el que ocurren. Nadie lanzó piedras, nadie robó, nadie peleó, nadie dijo groserías. En cambio, todo el mundo salió a celebrar en conciertos realizados en calles, senderos y parques. Los primeros versos nos remiten a tiempos turbulentos en la historia de Jamaica, recordándonos incluso la irreverencia y la violencia de los cimarrones; los últimos destacan la importancia que la música ha tenido como parte de la cultura de

---

<sup>24</sup> No lanzaron ni una piedra, no timaron ni siquiera, / Ni un alma se perdió o devaluó / no pelearon en las esquinas ni dijeron groserías / Se celebró la independencia / con conciertos en las calles, senderos y parques

esta nación caribeña.

Bennett aprovecha así un momento histórico de cambios en su país para voltear atrás y recordar sus orígenes. Según McCrum, Cran y MacNeil (1987), en la época del Triángulo del Atlántico los esclavos más indisciplinados, provenientes de las tribus africanas menos domesticadas, llegaban primero a Barbados, para luego ser trasladados progresivamente por todo el arco de las islas del Caribe hasta terminar en Jamaica. Este argumento justificaría ciertas manifestaciones por parte de los esclavos ubicados en el país que no se evidenciaron en otras propiedades coloniales inglesas del Caribe. Dichas manifestaciones iban “desde la resistencia física o violenta hasta la resistencia psicológica o no violenta: la negación al trabajo, el suicidio, el cimarronaje, los motines y las rebeliones de esclavos” (Giovannetti, 2001: 30). Más tarde se sumarían a ellas la música y el baile, prácticas culturales cotidianas vinculadas a la identidad étnica y social de los habitantes de la isla.

Música y violencia, presencia y ausencia el día de independencia. El 6 de agosto de 1962 no sólo trajo consigo un cambio político y jurídico sin violencia, sino que, desde el punto de vista cultural y social, también planteó la necesidad de redefinir la propia identidad. Esto era de esperarse, pues como dice Stuart Hall, la identidad cultural es “a ‘production’ which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation”<sup>25</sup> (1994: 392). Obviamente, la identidad de una Jamaica libre no podía construirse de la nada, así que era necesario

---

<sup>25</sup> Una “producción” que nunca se completa, siempre está en proceso y siempre se constituye dentro de la representación, no fuera.

fortalecer muchos elementos culturales locales que ya desde la época de las colonias habían ayudado a definirla, pero también tendrían que ser evaluadas las tradiciones heredadas del imperio británico con el fin de decidir cuáles podían ser incorporadas a la nueva nación y cuáles debían ser descartadas. Además, se observarían naciones como Estados Unidos, pues podrían representar un modelo a seguir en distintos aspectos. El proceso no sería del todo consciente, por supuesto<sup>26</sup>.

No nos detendremos a estudiar la historia de Jamaica desde el momento en que Colón puso pie en la isla en 1494. No obstante, es importante recordar que desde finales del siglo XVII las imágenes de la esclavitud, la plantación, el cimarronaje y África han marcado su cultura. Todavía a principios del siglo XX Jamaica era un país controlado desde la metrópolis colonizadora, pero las ideas de Marcus Garvey ya comenzaban a fortalecer y consolidar el eslabón que conectaba a los descendientes de los esclavos negros originarios en el Caribe y Estados Unidos con la madre África.

Garvey fundó en 1914 la Universal Negro Improvement Association (UNIA, por sus siglas en inglés), una organización para mejorar las condiciones de vida de la gente de raza negra. Sobre esta asociación comenta Jorge Giovannetti:

El ambiente colonial de Jamaica no fue el mejor para la UNIA y la organización confrontó problemas con sectores de la comunidad negra y mulata del país. En 1916, Garvey decidió trasladarse a Estados Unidos, donde eventualmente encontró las condiciones ideales para su organización en el barrio de Harlem, en Nueva York (2001: 37).

Si bien al principio su lucha no caló en Jamaica como lo hizo con la comunidad

---

<sup>26</sup> La amalgama de elementos culturales locales y foráneos que definen la identidad de la Jamaica post-colonial se observa en el ska, el estilo de música jamaicana que se apoderó del país con la llegada de la independencia, de la cual absorbió su optimismo por el futuro y su ritmo alegre.

negra estadounidense, tras su muerte se evidenciaría su influencia en el país de distintas maneras: se convertiría en defensor de los trabajadores, héroe nacional, profeta para los Rastafaris y fuente de inspiración para muchas canciones reggae.

La figura de Garvey contribuyó con la creación de una nueva identidad cultural que se estaba gestando en Jamaica, a pesar de que aún seguía siendo colonia británica. No obstante, ya para 1940, cuando la Segunda Guerra Mundial apenas comenzaba, la estructura colonial inglesa en todo el planeta comenzaba a derrumbarse en pedazos mientras la penetración política, económica y cultural de Estados Unidos en Jamaica y toda la región del Caribe aumentaba considerablemente. El impacto que causó el ataque de la Luftwaffe alemana contra Londres y otras ciudades inglesas durante la Segunda Guerra Mundial no sería nada comparado con el duro golpe que recibiría el debilitado Imperio Británico cuando el parlamento inglés aprobó el *Indian Independence Act*, decreto que concedía la independencia a la India en 1947. El turno le llegaría a Jamaica 15 años más tarde, en 1962.

Los elementos culturales locales que se reforzaron durante la búsqueda de una identidad jamaicana propia incluían la religión, el idioma y la música. Con respecto a la religión, Jorge Giovannetti señala que “durante el siglo XIX, los misioneros, bautistas y metodistas en su mayoría, asumieron predominantemente la función de educar a los ex esclavos dentro del marco de la Jamaica europea (blanca)” (2001: 96). No obstante, a partir de 1860 se observa cómo las iglesias bautistas negras presentes en la isla contribuyen en cierto modo con el desarrollo del llamado *revivalismo*, un movimiento jamaicano de reforma religiosa que aplicó el sincretismo entre las



enseñanzas bíblicas de las iglesias bautistas y las creencias religiosas traídas por los esclavos desde el África Occidental con el fin de crear dos nuevas ramas: el sionismo y la pukumina o pocomania. Según Kevin Meehan, estas derivaciones “continued the practices of baptism and sermons exhorting listeners to remember Africa with pride and expect an apocalyptic deliverance”<sup>27</sup> (2009: 11). Los elementos religiosos revivalistas serían incluidos en un buen número de canciones mento y en los primeros temas ska de finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Es importante resaltar que ni el enfoque religioso ni los temas bíblicos empleados en estos dos ritmos populares jamaquinos están emparentados directa o necesariamente con las ideas y el imaginario del movimiento rastafari que predominan en las letras de las canciones reggae de finales de los sesenta y buena parte de los setenta.

En cuanto al idioma, no cabe duda de que sea un elemento importante dentro de lo que Raquel Romberg denominó “las nuevas culturas *creole* locales”. Dichas culturas fueron el resultado de la colonización, la trata negrera y el régimen de plantación, que produjeron grandes desplazamientos de personas, bienes e ideas (Romberg, 2005). La actitud colonial con la cual se descalificaba a los *creoles* caribeños como dialectos vulgares plagados de errores que deberían ser evitados a toda costa ha sido superada con los estudios post-coloniales para dar paso a nuevos enfoques lingüísticos que arrojan luces sobre el uso de los idiomas caribeños nacidos de la hibridación y el sincretismo característico de la región. Al respecto, Mervyn

---

<sup>27</sup> Continuaron las prácticas del bautismo y los sermones en los que exhortaban a sus oyentes a recordar a África con orgullo y a esperar una salvación apocalíptica.

Morris señala lo siguiente:

For most West Indians the language of feeling, their most intimate language, is Creole. It has been observed that West Indians who seem entirely comfortable in Standard English often break into Creole in moments of excitement or agitation. Yet West Indian literature, even when its authors display a keen ear for Creole speech, has tended to privilege Standard English. [...] There have been individual poems but, until recently, few books of poetry mostly or entirely in Creole. [...] The Creole is still associated mainly with speech, the informal and low status; higher status, generally, adheres to print and to the book<sup>28</sup> (Morris, 1999: 9).

Las letras de canciones analizadas en este capítulo están cargadas de la oralidad y la informalidad que menciona Morris, pero también de la intimidad y los sentimientos que le atribuyen los hablantes al patois o creole jamaicano. Estas características implican una dificultad adicional al momento de transcribir (es decir, pasar de forma oral a forma escrita) los textos de las canciones seleccionadas: ¿cómo escribimos las palabras que no necesariamente se corresponden con una forma gráfica estándar? Muchos autores caribeños prefieren escribir el discurso oral en inglés estándar si tienen palabras equivalentes, pues así evitan decepcionar a sus lectores. No obstante, también es válido transcribirlas *como suenan*, es decir, con un sistema fonológico que permita *recrear* de la manera más aproximada posible el sonido de las palabras empleadas. En tal sentido, en nuestra investigación se transcriben las canciones principalmente en inglés estándar, pero al momento de enfrentar frases en

---

<sup>28</sup> Para la mayoría de los caribeños anglohablantes el idioma para expresar sus sentimientos, el idioma más íntimo, es el creole. Se ha notado cómo algunos caribeños anglohablantes que parecen dominar muy bien el inglés estándar con frecuencia se comunican en creole en momentos de gran agitación o emoción. No obstante, en lo que respecta a la literatura caribeña escrita en inglés, aun cuando sus autores demuestran un oído muy fino para el discurso en creole, la tendencia es la de privilegiar el inglés estándar. [...] Se han publicado algunos poemas específicos, pero hasta hace poco la cantidad de libros de poesía escritos total o mayormente en creole era muy reducida. [...] El creole sigue siendo asociado principalmente con el discurso oral informal de las clases bajas; un mayor estatus por lo general se asocia con la escritura y los libros.

creole o expresiones idiomáticas jamaicanas cuya escritura ha sido asimilada de una manera no estándar, las mismas se transcriben tal como suenan.

Dentro de los elementos culturales locales que se acentuaron tras la búsqueda de una identidad propia es necesario hablar del *mento*, el estilo musical local más escuchado en la isla antes de que surgiera el ska. Según información publicada en la página web [www.mentomusic.com](http://www.mentomusic.com), el *mento* nace en las zonas rurales de Jamaica en el siglo diecinueve. Smith (2001) lo define como una fusión entre ritmos africanos y armonías europeas<sup>29</sup>. Era un tipo de música acústica que por lo general se interpretaba en las calles o en locales públicos. Su rítmica se repite una y otra vez mientras las letras cambian, agregando nuevas situaciones temáticas o alusiones.

A principios del siglo veinte se graban las primeras canciones *mento* de la mano de músicos de jazz locales, pero no fue sino hasta los años cincuenta, la década dorada del género, cuando alcanzaría su máximo nivel en cuanto a popularidad y creatividad. Para ese entonces el ritmo trascendía sus raíces africanas y europeas para alimentarse de otras influencias caribeñas y estadounidenses. Si bien muchas personas tienden a confundir el *mento* jamaicano con el calipso trinitario, [www.mentomusic.com](http://www.mentomusic.com) recomienda no equivocarse al escuchar ambos ritmos: “*mento* is a distinctly different sound from calypso, with its own instrumentation,

---

<sup>29</sup> John McMillan (2005) ofrece mayores detalles al respecto al indicar que el *mento* nació de la combinación entre la música tradicional africana traída por los esclavos y la música folklórica británica traída por los dueños de hacienda, amos de dichos esclavos. Esto nos remite nuevamente a los versos de Bennett que abren el capítulo, donde resaltamos un estrecho vínculo entre la violencia de los años de la esclavitud y la cadencia que ha caracterizado al jamaicano incluso desde ese entonces.

rhythms, pacing, vocal styles, harmonies, and lyrical concerns<sup>30</sup>.

Moskovitz (2006) añade que el mento contiene elementos sagrados y laicos, ya que combina música eclesiástica pukumina, pífanos junkanoo y sonidos de tambores kumina con la cuadrilla europea creolizada y las canciones de plantación de la época de la esclavitud. Esta aseveración nos permite resumir en un sólo artefacto cultural tres de los elementos jamaíquinos que ayudaron a construir su nueva identidad nacional tras la independencia: en efecto, el mento reúne en una sola entidad la esencia de la religión, el creole y la música del país.

En cuanto a los elementos culturales de la metrópolis inglesa que calaron en la sociedad jamaíquina y que contribuyeron con el surgimiento del género ska tenemos las clásicas bandas marciales inglesas que fueron incorporadas a los programas de música en algunas escuelas. Moskovitz (2006) cuenta que la Alpha Boys Catholic School, fundada en Kingston en 1880 para ofrecer habilidades técnicas y oportunidades de estudio a jóvenes desahuciados, tenía una gran banda marcial e incluía música jazz en su programa de educación musical. La instrucción formal y temprana en la ejecución de un instrumento permitió a muchos jóvenes pasar a formar parte de las primeras *big bands* de jazz jamaíquino, que desde ese entonces ya recibía la influencia de grandes músicos estadounidenses de dicho género. El papel que jugó la Alpha Boys Catholic School en el nacimiento del ska puede medirse en la formación musical que recibieron varios de sus representantes (Don Drummond,

---

<sup>30</sup> El mento tiene un sonido completamente diferente al del calipso, con su propia instrumentación, sus propios ritmos y métricas, estilos vocales, armonías y temas tratados en sus letras.

Tommy McCook, John “Dizzy” Moore y Lester Sterling, miembros fundadores de The Skatalites, o Rico Rodriguez de The Specials, por citar sólo algunos).

No obstante, a pesar de que la reducida clase media de Kingston ya conocía el jazz de los virtuosos estadounidenses y británicos desde los años treinta, entre las clases pobre y obrera la música predilecta seguía siendo el mento. Este panorama lo cambiaría el *rhythm and blues* estadounidense, que si bien era interpretado por bandas más pequeñas y menos conocidas, influiría en la nueva música *made in Jamaica* de forma muy marcada. Al respecto, Smith señala:

American R&B radio programs broadcast from Memphis, Miami and New Orleans were able to be picked up on AM radios in Jamaica. These programs were refreshing and relevant to Jamaican audiences who had grown tired of BBC radio replays favoured by the National Broadcasting Company ‘Radio Jamaica’<sup>31</sup> (2001: párr. 18).

La radio daría inicio entonces a dos rutas interculturales<sup>32</sup>: la primera, la de las transmisiones de la BBC de Londres a través de Radio Jamaica, que obviamente representaba la cultura centralizada de la metrópolis, es decir, cultura entendida como “*una instancia de conformación del consenso y la hegemonía, o sea de configuración de la cultura política, y también de la legitimidad*”<sup>33</sup> (García Canclini, 2004: 37). La segunda ruta cultural sería la de los programas de rhythm and blues que salían al aire en las radio estaciones AM estadounidenses y llegaban a Jamaica como una

---

<sup>31</sup> Los programas estadounidenses de radio con música rhythm and blues que se transmitían desde Memphis, Miami y Nueva Orleans se podían captar en las radios AM de Jamaica. Estos programas eran refrescantes e importantes para los oyentes jamaicanos que ya se habían cansado de las retransmisiones de programas de radio de la BBC hechas por la estación nacional Radio Jamaica.

<sup>32</sup> Empleo el término siguiendo el enfoque de García Canclini para referirme a las “conexiones nacionales e internacionales: de niveles educativos y edades, mediáticas y urbanas” (2004: 15).

<sup>33</sup> Con cursivas en el original.

alternativa para hacer contrapeso al poder de la cultura hegemónica. Queda en evidencia entonces, en el contexto jamaicano de los años cincuenta, lo que sostiene James Lull: “las personas eligen, combinan y hacen circular las representaciones mediáticas y otras formas culturales en sus interacciones comunicativas cotidianas, y al hacerlo producen sentido y popularidad” (1995: 186).

La “fuerza cultural de la radio”<sup>34</sup> se observó inmediatamente en el crecimiento del público atraído por los programas de rhythm and blues estadounidense. Como bien lo explica Lull, en situaciones como éstas los individuos “se apoderan ambiciosamente de todo el material disponible y de los terrenos simbólicos mientras van construyendo socialmente sus mundos culturales” (1995: 214). En efecto, los oyentes tienen la capacidad de subvertir con éxito las fuerzas del control ideológico y cultural, demostrando así que no son víctimas o consumidores pasivos de lo que les venden los medios. Bastaría la aceptación y el apoyo de la gente para impulsar con éxito el nacimiento de dos importantes entidades culturales jamaicanas que competirían por el favoritismo del público: la industria discográfica y los llamados *sound systems*, equipos de sonido móviles en manos de un operador que se encargaba de colocar en fiestas públicas y privadas la música que sonaba en la radio, desde rhythm and blues y jazz hasta mento y calipso (Giovannetti, 2005).

Así vemos entonces cómo un medio masivo y una joven industria cultural pasan a decidir y controlar lo que escucha la audiencia, al encargarse de la importación y

---

<sup>34</sup> Calificativo que le otorga a la radio el crítico venezolano Antonio Pasquali en su libro *Comunicación y cultura de masas* (1986).

difusión de discos de rhythm and blues. En poco tiempo dos operadores de *sound systems*, Duke Reid y Clement Dodd, se apoderarían de todo el mercado de importación y distribución para convertirse en los empresarios más importantes de Jamaica en lo que se refiere a música. Luego iniciarían una verdadera guerra musical por el monopolio del mercado local. A estas alturas el país ya se había *apropiado* de lo que García Canclini llama un *repertorio cultural*, que ahora se *desterritorializaría* al perder su relación “natural” con la cultura, geografía y sociedad de origen.

La guerra por el control de la comercialización del rhythm and blues llegó a tales dimensiones que marcó el inicio de un proceso de *transculturación e hibridación* al dar pie a varios fenómenos culturales de influencia foránea, pero de origen puramente jamaicano: del lado de los *sound systems*, vemos como aumenta la demanda de sus servicios en todo tipo de fiesta y celebración, lo cual crea la necesidad de locales aptos para tal cantidad de equipo; es así como nacen los *dance halls* o *pistas de baile*.

En este contexto surge la sub-cultura<sup>35</sup> jamaicana de los *rude boys*, un grupo de jóvenes de los sectores más pobres de Kingston que se encargaría de imponer una moda con su forma de vestir<sup>36</sup>. Noah Wildman los define como “a subculture of

---

<sup>35</sup> El término *cultura* sólo puede indicar de una manera general y abstracta las amplias configuraciones que entran en juego en una sociedad en un momento dado. Es necesario entonces tratar de determinar las relaciones de dominación y subordinación sobre las cuales se construyen éstas. En las sociedades modernas, los grupos más representativos son las clases sociales y las principales configuraciones son las culturas de clase, dentro de las cuales se inscriben las sub-culturas: diferentes estructuras más pequeñas y locales que hacen vida en una red cultural más amplia, que se puede llamar la *cultura matriz*. La sub-cultura debe tener rasgos distintivos tan marcados que sus diferencias con respecto a la cultura matriz deben ser evidentes. No obstante, a pesar de los grandes contrastes, ambas estructuras tienen muchos elementos en común (Clark, Hall, Jefferson y Roberts, 2003).

<sup>36</sup> La indumentaria de los *rude boys* incluía elegantes trajes, corbatas muy delgadas y sombreros de ala ancha (como *Pedro Navaja*, personaje de una popular canción salsa del panameño Rubén Blades). Este sería otro ejercicio de *apropiación, desterritorialización e hibridación* de los jamaicanos, pues era

young street corner hoodlums, gangsters and other unemployables. In emigrating to England, the rude boys helped spread Jamaican music to the working-class skinheads, another youth subculture”<sup>37</sup> (Wildman, s/f: párr. 3). Rude boy se convertiría en el personaje por excelencia de muchas de las canciones ska de la época.

Su aparición constituyó un fenómeno social y cultural muy parecido al de la mafia que surgió en el sur de Italia en la época feudal. En sus inicios eran hombres jóvenes que, como muchos otros, se mudaron desde las zonas rurales y periféricas hasta Kingston con la esperanza de conseguir trabajo. Sin embargo:

Most of the rural migrants that searched for a better life as urban workers in the capital ended up on the margins of society, living in the ghettos of Kingston and becoming part of a growing urban proletariat, much of it underemployed or unemployed<sup>38</sup> (Giovannetti, 2005: 214).

El desempleo y las dificultades de la vida en la ciudad representaron un reto político y social que se vería reflejado en las letras de las canciones ska, rocksteady y reggae. En vista de que los rude boys eran sinónimo de violencia callejera y debido al hecho de que no tenían un empleo fijo, los operadores de los *sound systems* los contrataban en ocasiones para que destruyeran las pistas de baile y sabotearan las fiestas de la competencia. Esto les mereció el título adicional de *dance hall crashers*, o *apaga fiestas*. Con el rude boy, el proceso de búsqueda de identidad cultural

---

evidente en este nuevo modo de vestir la influencia estadounidense que llegaba de las películas de gangsters y de la onerosa y excéntrica vestimenta de los virtuosos y famosos del jazz y el soul.

<sup>37</sup> Una subcultura de jóvenes maleantes, gangsters y desempleados que hacían vida en las calles y esquinas [de Kingston]. Cuando emigraron hacia Inglaterra ayudaron a esparcir la música jamaicana entre los jóvenes de clase obrera conocidos como *skinheads*, que conformaban otra subcultura juvenil.

<sup>38</sup> La mayoría de los inmigrantes de las zonas rurales que buscaban un mejor estilo de vida trabajando en la capital terminaron al margen de la sociedad, viviendo en los guetos de Kingston y pasando a formar parte de un creciente proletariado urbano, en su mayoría sub-empleado o desempleado.



jamaiquina ha pasado ya a la etapa de *indigenización*, donde ya ni la música ni la vestimenta inspirada por ella son estadounidenses sino que han adquirido rasgos estrictamente *locales*.

Esto produce un choque entre el *establishment* político, económico y cultural de la sociedad jamaiquina—asimilado y en cierta forma *osificado* en el inconsciente colectivo de la gente—y las nuevas expresiones de cultura popular que se forman desde dentro o fuera de la propia cultura. Dichas expresiones incluyen como factores esenciales a los sectores más jóvenes de la sociedad y los nuevos elementos simbólicos que éstos puedan adquirir a través de los medios de comunicación, que son transmisores de artefactos culturales ajenos al sistema establecido y, por ende, ideales en esa etapa de la vida en la que el ser humano está formando su propia identidad cultural y distanciándose de la de sus padres.

De allí que en todo proceso de construcción de identidad surjan nuevas expresiones culturales y se reagrupen segmentos de la sociedad en nuevas subculturas que, no obstante, seguirán perteneciendo a un concepto general y unitario de *cultura nacional*. Stuart Hall sugiere dos maneras de pensar la identidad cultural: la primera en función de una cultura unitaria compartida, “a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common”<sup>39</sup> (1994: 393). En otras palabras, nuestras identidades culturales reflejan experiencias históricas comunes y códigos

---

<sup>39</sup> Una especie de “yo único y verdadero” que yace oculto dentro de muchos otros “yos”, más superficiales o impuestos en forma artificial, que tienen en común las personas que comparten la misma historia y los mismos ancestros.

culturales compartidos que nos permiten construir la idea de “un pueblo” que posee marcos de referencia inalterables y continuos bajo las segmentaciones cambiantes y los conflictos históricos que están en la superficie.

La otra manera de abordar la identidad cultural, indica Hall, es justamente desde las diferencias: así como tenemos muchos rasgos en común, existen también rasgos diferenciales profundos y significativos que definen lo que somos realmente, o lo que *nos hemos vuelto*, si tomamos en cuenta el hecho de que la historia interviene en dicha definición constantemente. Según esta segunda definición, la identidad cultural no alude simplemente a un ser *único y verdadero*—que en nuestro caso de estudio puede referirse al sujeto jamaicano como colectivo que comparte momentos históricos en común: el período de esclavitud, las plantaciones, el cimarronaje—sino también a la posibilidad de que cada individuo jamaicano dentro de ese colectivo se transforme constantemente a través de una lucha que incluye elementos históricos, políticos, sociales y culturales. En pocas palabras, la identidad cultural pertenece al futuro tanto como pertenece al pasado.

En su proceso de construcción de una identidad cultural propia los jamaicanos ya poseen un nuevo artefacto cultural *reterritorializado* o reorganizado con un matiz local natural, el cual comienza a difundirse en medios masivos y a interactuar con otros repertorios culturales existentes. Cualquier elemento referencial de los rasgos foráneos (africanos, ingleses, estadounidenses) o de los medios que permitieron la apropiación (radio, discos, turismo) quedan registrados en la historia, pero los recursos simbólicos agregados a estos han permitido a los jamaicanos desarrollar un

nuevo modo de representación propia y de *los otros*.

Es a principios de la década de los sesenta cuando se comienza a hablar de *ska*. El nuevo género musical jamaicano combinaba distintos elementos tomados del mento criollo, las bandas marciales inglesas y el jazz, el rhythm and blues, el swing y el boogie woogie estadounidenses, pero también del mambo cubano y el calipso trinitario. Esta fusión de distintos ritmos traía consigo un espíritu propio que se sumaría a la creación de los conceptos de identidad y orgullo nacional una vez adquirida la independencia. Hasta ese momento la movida musical del país dependía de la importación de discos, al tiempo que las bandas que interpretaban música en vivo sólo hacían versiones de temas populares foráneos. No obstante, la creación de estudios de grabación nacionales cambiaría el panorama. Los *sound systems* dejan las calles y las confrontaciones nocturnas al cambiar su estatus de importadores de discos a productores, promotores y difusores de música local. Los nuevos empresarios del disco siempre disponían de jóvenes talentosos en sus estudios para producir y lanzar sencillos al mercado, la radio y los *dance halls* nacionales<sup>40</sup>.

Como ocurre con todo artefacto cultural que nace de la cultura popular, el origen del nombre del nuevo género musical aun sigue siendo un misterio. Por lo general el crédito recae sobre el guitarrista Ernie Ranglin. Con cierta reserva, Dermot Hussey (2005: párr. 2) reconoce que es “plausible” la teoría de que Ranglin haya acuñado el

---

<sup>40</sup> Smith cuenta que Clement Dodd apoyó a un grupo de jóvenes que se consideraban *rudies*, forma corta de *rude boys*. La banda se hacía llamar *the Wailers* y sus integrantes eran unos jóvenes noveles y hasta ahora desconocidos: Bob (Robert) Marley, Bunny (Livingstone) Wailer y Peter (Macintosh) Tosh (2001: párr. 33).

nombre onomatopéyico, pero resalta el hecho de que la historia de la música popular jamaicana es casi exclusivamente oral y, por ende, sería difícil saber quién lo bautizó como ska. Simon Smith apela a la oralidad para de nuevo dar a Ranglin el crédito del nombre gracias al testimonio de uno de sus protagonistas, el productor Bunny Lee:

The first person to record this “ska” rhythm was Ernest Ranglin when performing with Cluet Johnson (Clue J.) and the Blues Buster. One day he was trying to get the guitars to play something, and him say “make the guitars go ska! Ska! Ska!” And that’s the way the ska name was born<sup>41</sup> (Lee, en Smith, 2001: párr. 25, tomado de Johnson y Pines, 1982: 49).

La guitarra no sólo tiene el crédito de haber dado nombre al nuevo género con su particular estilo sincopado, sino que en los inicios, junto al resto de los instrumentos, era su único protagonista por ser un género instrumental. La banda que marcó esta primera etapa de ska instrumental fue The Skatalites, lo cual le mereció el título de *padres fundadores del ska*. La agrupación nació a principios de los años sesenta y estaba integrada por músicos virtuosos que acompañaban en sus grabaciones a los jóvenes cantantes de la nueva movida musical, incluyendo al aún desconocido Bob Marley y al polifacético Laurel Aitken. Pese a que sólo tres de sus integrantes originales se mantienen en la actualidad, sigue siendo la banda jamaicana con mayor proyección internacional y mantiene el buen nivel de su estilo tradicional.

Por otro lado, Desmond Dekker destaca como una de las voces más representativas del género en sus inicios, al punto de ser apodado *el rey del ska* por su gran contribución a la causa del nuevo ritmo jamaicano. Dekker se convertiría luego

---

<sup>41</sup> La primera persona en grabar este ritmo “ska” fue Ernest Ranglin cuando tocaba con Cluet Johnson (Clue J.) y los Blues Buster. Un día quería que los guitarristas produjeran un sonido y les dijo, “hagan que esas guitarras suenen ¡Ska! ¡Ska! ¡Ska!” y así fue que nació el nombre del ska.

en el cantante más importante de *rocksteady* a nivel mundial. Emigró a Londres en los setenta y allí continuó su carrera musical con mucho éxito, logrando incluso ser el primer jamaicano en colocar una canción en el primer lugar del Top Ten inglés.

La otra voz importante del ska jamaicano es la de Laurel o “Lorenzo” Aitken. Aunque también grabó algo de mento, calipso, rocksteady y reggae, recibió los títulos de *padrino del ska* y *boss skinhead*<sup>42</sup> por ser el primer músico jamaicano de cierto renombre en trasladarse con la diáspora a Inglaterra y promocionar allá el ska y la sub-cultura rude boy, que calaron muy bien entre los *skinheads*. A su vez, fue el primero en producir y grabar su propia música en uno de los recién creados estudios de Kingston. Dicha grabación a la larga sería el primer disco de ska jamaicano lanzado en el mercado del Reino Unido, donde también logró un gran éxito. Aitken es el sujeto diaspórico por excelencia. Nació en la Habana, Cuba, el 22 de abril de 1927. Su madre era cubana y su padre uno de los tantos jamaicanos que emigraron a la isla vecina para trabajar en las plantaciones de bananos y azúcar. La familia se trasladó a Jamaica cuando Aitken tenía once años. A los quince años ya formaba parte de una banda de calipso y tocaba para los turistas que llegaban a la isla en lujosos cruceros, además de ser muy popular en la movida nocturna de Kingston. En 1960 emigró a Londres y se instaló en Brixton, la zona de la capital inglesa donde se concentraba un buen número de inmigrantes caribeños. Su popularidad en Inglaterra superaría la que tenía en Jamaica al incluir no sólo a dichos inmigrantes sino también a jóvenes de la clase obrera blanca (Moskowitz, 2006).

---

<sup>42</sup> Capo de los skinheads

El ska ya tenía entonces una buena movida local con excelentes cantantes y músicos, lugares idóneos para tocar, estudios para grabar y un público ansioso por bailar y disfrutar. Había pasado a formar parte de la identidad cultural y el momento histórico de la nación. Su popularidad como *música nacional* jamaicana llegó a tal nivel que sus productores intentaron exportarlo al resto del mundo. Según Smith, esta idea fue apoyada incluso por el estado, que agregó el ska a sus políticas culturales y campañas nacionales e internacionales<sup>43</sup>. El autor ofrece un ejemplo de esta promoción cultural desde el estado:

It was the national music of Jamaica and was demonstrated to the world at the 1964 World Fair in New York. The Jamaican delegates included Byron Lee and the Dragonaires, Jimmy Cliff, Prince Buster and dancers Ronnie Nasralla and Jannette Phillips who taught the world the moves for the “Backy Skank”, the “Rootsman Skank” and the “ska”<sup>44</sup> (2001: párr. 28).

El desarrollo económico experimentado por Jamaica en los años cincuenta y las expectativas de un país independiente proyectaban un futuro alentador, y el ska estaba allí para contribuir con la celebración; no obstante, para 1966 gran parte de la audiencia se había cansado de su ritmo frenético e insistente. Su difusión fuera de las fronteras jamaicanas hizo que las letras ya no fueran escritas en *creole* sino en inglés estándar, al tiempo que el ritmo se acercó más al pop y se hizo más lento. Al respecto comenta Smith: “some say that it was a particularly hot Jamaican summer that led to

---

<sup>43</sup> Los músicos de ska a la orden del estado no fueron tan efectivos en su difusión como los sujetos de la diáspora, que cruzaron el Atlántico hacia la metrópolis y allí se establecieron, iniciando un nuevo proceso de desterritorialización que se estudia en el próximo capítulo.

<sup>44</sup> Era la música nacional de Jamaica y fue mostrada al mundo en la Feria Mundial de Nueva York de 1964. La delegación jamaicana incluía músicos como Byron Lee and the Dragonaires, Jimmy Cliff y Prince Buster, además de las bailarinas Ronnie Nasralla y Jannette Phillips, quienes enseñaban al mundo los pasos del “backy skank”, el “rootsman skank” y el “ska”.

this more relaxed style but the real reason for this change can be traced once again to the continuing influence of American R&B<sup>45</sup>.

En efecto, a mediados de los años sesenta el rhythm and blues, que no había parado de llegar a la isla a través de las radios AM y ahora también por medio de programas y conciertos transmitidos por TV, comenzaba a evolucionar hacia el estilo más sereno del *soul* que se hacía en Memphis, Detroit y Filadelfia con el apoyo de la *Motown Record Corporation*. En 1959 la *Motown* se había convertido en una de las industrias culturales en manos de ciudadanos negros de mayor éxito en Estados Unidos, dedicada justamente a promover a los artistas negros dentro y fuera del país.

Los músicos jamaíquinos se adaptaron a este cambio y suavizaron el ritmo y el estilo del ska. Incluso en algunos casos los temas tratados en las canciones mutaron radicalmente. Puesto que fue concebido como género popular bailable, el ska era principalmente asociado con los *dance halls*, el alma de las fiestas, con letras divertidas que muchas veces carecían de sentido y estaban cargadas de sonidos onomatopéyicos que incluso llegarían a bautizarlo; pero ahora tenía que dar paso a un nuevo género más cercano a los tiempos que se vivían en la isla. El optimismo que trajo consigo la independencia a principios de los años sesenta ya se había diluido en la amarga realidad, por lo cual hacía falta otro enfoque en la música. El momento del *rocksteady* había llegado y la primera ola del ska estaba agonizando.

La segunda ola nacería en Inglaterra hacia finales de la misma década gracias a

---

<sup>45</sup> Algunas personas sugieren que fue un verano jamaíquino particularmente sofocante el que produjo este estilo más relajado; no obstante, la verdadera razón de este cambio puede atribuirse una vez más a la continua influencia del rhythm and blues estadounidense.

la interacción de la diáspora jamaicana y la clase obrera blanca. Esto se estudia en el próximo capítulo, pero primero es necesario analizar algunos textos de canciones que reflejen el momento histórico, cultural y social descrito en las páginas anteriores.

## **2.1 EJES TEMÁTICOS DE LAS CANCIONES DE LAUREL AITKEN**

Luego de una breve revisión del contexto histórico, cultural y social de la Jamaica de los años sesenta, dentro del cual nace el ska, llegó el momento de analizar directamente los textos de canciones de Laurel Aitken y otros músicos que permitan ampliar el marco comparativo del estudio y establecer vínculos claros con los conceptos de oralidad e identidad caribeña, así como también entre estos músicos y sus ancestros africanos, los griots.

El estudio gira en torno a cuatro ejes temáticos derivados de los aspectos más recurrentes en los textos de canciones del ska hecho en Jamaica. Cada uno de los ejes se trabaja por separado y se titula con frases o versos representativos tomados de los textos analizados: a) *el nuevo sonido de Kingston*, donde se estudia el ska jamaicano como un ritmo alegre y picaresco; b) *todos saben que soy un rude boy*, que incluye un análisis de la ficcionalización de este personaje en las canciones ska; c) *malvada mujer* nos permite observar las imágenes femeninas desde el punto de vista de los sujetos líricos; y d) *quiero que renazca mi alma*, el cual muestra una aproximación al tema religioso jamaicano antes del boom del rastafarismo.

Además de los ejes temáticos propuestos, a lo largo del análisis se identifican



elementos literarios formales como la retórica y el estilo, la oralidad, el uso de arquetipos en los textos y la intertextualidad, es decir, ese recurso estilístico que le permite al escritor o compositor complementar el texto en el que está trabajando apelando a otros textos y con ellos a la memoria colectiva de los destinatarios, siempre con un toque personal. En vista de que la producción de Aitken va desde el mento y el calipso hasta el ska y el reggae, pasando por el rocksteady, rhythm and blues, jazz, lover's rock y soul, no nos limitamos a estudiar sólo los textos de canciones ska, sino que incluimos también los de otros estilos. El ritmo de cada canción se indica al ser nombrada por primera vez.

**a) *El nuevo sonido de Kingston***

Como se indicó anteriormente, el ska es el resultado de una combinación de géneros musicales locales y foráneos. Su base rítmica se fundamenta principalmente en el mento jamaicano y el rhythm and blues estadounidense, pero también se alimenta del jazz, el boogie woogie y el calipso, además de otros ritmos caribeños que tuvieron una influencia menor. Sería un error, sin embargo, pensar que eso lo convierte en un género poco original o, peor aún, creer que es la primera vez que ocurre este tipo de fusión en la isla. Ya en la época de oro del mento los músicos jamaicanos encontraban inspiración en otros ritmos foráneos.

Un ejemplo es la canción *Calypso cha cha cha* de Count Lasher, uno de los

representantes más importantes del mento, tanto en el estilo rural como en el urbano<sup>46</sup>. Como bien lo indica su nombre, es un calipso jamaicano o mento con elementos del chachachá cubano. Ambos ritmos fueron muy populares en los años cincuenta en sus respectivas islas gracias a su músicaailable y contagiosa y sus canciones llenas de color local, de manera que no es de extrañarse que Count Lasher buscara combinarlos para crear un nuevo género, o para ser el primero en interpretar el popular ritmo del Caribe hispanohablante en el anglófono. En una relación de causa y efecto el personaje de la canción, que podría ser el mismo Count Lasher, comparte su experiencia musical con la audiencia al decir que la primera vez que escuchó el chachachá se emocionó tanto que decidió darle a Jamaica su propia versión de dicho estilo. Así decide mezclarlo con el calipso-mento local en una canción que inicia con la frase rítmica onomatopéyica que lo caracteriza:

Cha cha cha!  
This is calypso cha cha cha  
Down here in Jamaica  
It is calypso cha cha  
Cha cha cha!<sup>47</sup>

Con mucha perspicacia y subjetividad el griot relator procede luego a comparar el chachachá con el mambo, el blues y el tango, otros ritmos foráneos de su gusto, pero concluye diciendo que no hay ninguno como el primero, pues despierta en quien lo oye ganas de bailar y crea el ambiente propicio para el romance. Al hacer esta

---

<sup>46</sup> Una de las principales diferencias entre ambos estilos es el uso del creole en el rural y del inglés estándar en el urbano.

<sup>47</sup> ¡Chachachá! / Este es el calipso chachachá / De aquí de Jamaica / Este es el calipso cha cha / ¡Chachachá!

descripción espera transmitir las excelentes cualidades que ve en el ritmo cubano a su propia fusión musical, el calipso chachachá. De esa manera el autor contribuye con el cambio que estaba experimentando el mento en los años cincuenta—pasando de música rural con un estilo folklórico a música urbana con un estiloailable—y eleva su nivel, pues la audiencia comenzaría entonces a vincular el calipso y la escena local con el vibrante ambiente creado por el chachachá en la vecina isla de Cuba.

Aitken hace un ejercicio de fusión similar al de Count Lasher en la canción *Shake*, sólo que lo hace con el calipso trinitario y el naciente ska local:

Shake, shake, shake, Senora  
Shake your body line  
Shake, Senora  
Shake it right in time<sup>48</sup>

Seguramente suena familiar. La primera estrofa y a su vez coro de este contagioso ska está tomada casi literalmente del clásico calipso de 1946 *Jump in the Line*, compuesto por el trinitario Lord Kitchener. No obstante sería Harry Belafonte, el famoso cantante estadounidense de ascendencia caribeña, quien lo popularizaría en el mercado internacional. La canción cuenta la historia de *Senora*, una chica que es comparada con *un huracán en todo tipo de climas* por su forma de bailar. El relator dice que Senora se destaca bailando ritmos como el chachachá, el tango, el vals o la rumba<sup>49</sup>, pero que lo hace mejor cuando se mueve al son del calipso.

En su versión Aitken deja de lado el relato de Senora, la chica, e interpreta la

---

<sup>48</sup> Muévalo, muévalo, muévalo Señora / mueva el cuerpo más / muévalo Señora / muévalo al compás

<sup>49</sup> Como ocurre en la canción de Count Lasher, la mención de otros géneros es una fórmula o patrón recurrente en la música popular caribeña que permite resaltar los rasgos del ritmo del cantante.

palabra como *señora*, el término de cortesía del español que, sin duda, también está implícito en la canción que lo inspiró en primer lugar. Esto le permite despersonalizar al sujeto femenino de Lord Kitchener para que la canción vaya dirigida a todas las mujeres que la escuchen. La invitación a bailar que hace este griot a las damas se complementa con una descripción del ritmo nuevo que él representa:

This is a new dance from Kingston Town  
 Called calypso ska  
 And if you don't want to shake it up  
 You'd better shake it down<sup>50</sup>

Al igual que el de Count Lasher, el ejercicio intertextual de Aitken le da la posibilidad de introducir en las pistas de baile de Kingston el nuevo estilo musical jamaicano de la mano del conocido y popular calipso. Ambos cantantes consideran importante la presentación formal del género de su música con la frase “this is” porque es una fusión que probablemente no coincida con los referentes musicales habituales de su público, que debe ser educado a medida que suena la canción. Mientras Count Lasher establece una relación de causa y efecto al hablar de cómo su fabulosa experiencia con el chachachá lo llevó a crear su propia versión jamaicana del ritmo cubano, Aitken deja sobreentendido el vínculo al iniciar su canción con una estrofa tomada de un calipso que para la época ya era popular a nivel internacional. Sólo eso bastó para apelar a la memoria colectiva de su audiencia. Al hacerlo, logra agregar un nuevo ritmo a una historia conocida, confirmando la *doble dinámica de la tradición y de la evolución* (Almoína, 2001).

---

<sup>50</sup> Este es el nuevo baile de Kingston Town / se llama calipso ska / y si no quieres moverte hacia arriba / entonces muévete hacia abajo

Que el ska acudiera al calipso en busca de textos y canciones para versionar era de esperarse por dos motivos. Primero, el nuevo género jamaicano era básicamente instrumental, consistía en temas para películas o versiones instrumentales de canciones clásicas del pop inglés o estadounidense, por lo cual si se quería agregar textos a la nueva música se debían buscar en ritmos que ya fueran familiares para su público, como el calipso y el mento. Segundo, el calipso—nacido en Trinidad y Tobago a principios del siglo XX—ya era increíblemente popular en Jamaica cuando se estaba gestando el ska, razón suficiente para tratar de mantener los altos niveles de audiencia y receptividad del calipso con el nuevo ritmo local. De allí que fuera normal versionar calipsos viejos o populares en el ska de los inicios.

Recordemos que el género se constituye como ritmo nacional con la independencia, por lo cual se ve rodeado de un espíritu festivo similar al del calipso. No es de extrañarse entonces que en los primeros textos predominen las referencias a la música, el baile y el alcohol, o a una combinación de todos ellos. El primer sencillo de Aitken con el sello Island Records, un rhythm and blues sincopado llamado *Boogie in my bones* (1958), es una canción cargada de oralidad y ritmo. El personaje nos cuenta que se siente muy bien porque lleva el boogie en la sangre—o como dice en inglés literalmente, en los huesos—y esto lo hace bailar/brincar todo el tiempo:

Well I feel so good, I got the boogie in my bones  
 Well I feel so good, I got the boogie in my bones  
 Can't you see it baby? It keeps me jumping all the time<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Pues me siento muy bien, llevo el boogie en la sangre / pues me siento muy bien, llevo el boogie en la sangre / ¿Te das cuenta nena? Me tiene brincando todo el tiempo

Luego de describir lo bien que se siente gracias al boogie, el personaje invita a bailar a una mujer con mucha insistencia (“Come on baby, let’s do the boogie woogie shuffle”<sup>52</sup>) pero sin dar muchos detalles sobre ella, llamándola simplemente *baby*, lo cual nos hace pensar que la invitación no está dirigida a una mujer en particular, sino que se extiende a todas aquellas que estén escuchando la canción en ese momento.

Esta aparente impersonalidad funciona perfectamente en un contexto de oralidad donde los receptores del mensaje están a tono con el orador / personaje de la canción. La razón es que está compuesta por estructuras orales pragmáticas para las cuales el significado se construye en un contexto existencial dado. ¿Dónde está bailando el personaje? ¿Quién lo hace bailar? No lo sabemos, sólo entendemos que el sujeto extiende una invitación a todos los que lo escuchan para que se contagien de su espíritu festivo y buen humor y se pongan a bailar. Eso la hace también una canción homeostática y situacional, porque ocurre en un presente permanente que se mantiene en equilibrio al desechar todos los recuerdos y la lógica espacio-temporal que pierden relevancia mientras suena: a pesar de que fue grabada en 1958 por primera vez, siempre que la escuchemos el personaje nos pedirá que nos dejemos contagiar “hasta los huesos” por el ritmo del *boogie woogie* y que bailemos con él sin descanso.

Hasta ahora, ritmos como el calipso, el ska y el boogie han sido los protagonistas de los textos estudiados en este eje temático. Podríamos decir entonces que, por extensión, las canciones están dedicadas a los músicos que interpretan estos ritmos. Sin embargo, buscar un protagonista humano sería una extrapolación gratuita que

---

<sup>52</sup> Vente nena, bailemos el boogie-woogie

sólo conseguiría restarle la merecida importancia a los estilos musicales que son objeto de elogio a pesar de su condición abstracta. Esto no quiere decir que en el ska sólo se compongan canciones sobre abstracciones como el ritmo o el baile. De hecho, hay un protagonista humano que juega un papel muy importante en el contexto donde se elogia al ritmo: el *bartender*, barman o cantinero.

El blues *Bartender* gira en torno al ambiente donde se desempeña el cantinero y, siguiendo las categorías descritas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento* (1968), eleva este personaje al nivel del *donante* o *ayudante* que entrega al héroe el *agente* (usualmente mágico) que le permitirá acabar con sus desdichas, *el alcohol*:

I said: Hey, bartender  
 I said: Hey, bartender  
 I said: Hey, bartender  
 Not one, not two, not three, four bottles of beer<sup>53</sup>

En un ambiente de camaradería perfecto para embriagarse sin límites, el relator se encuentra junto a otros amigos bebiendo cerveza. El alcohol se convierte dentro de este contexto en un importante elemento de socialización y el cantinero en un símbolo universal del mismísimo Baco o Dionisio<sup>54</sup>, dios del vino y el regocijo, por no hablar de los rituales orgiásticos que en esta canción sólo se asoman superficialmente cuando aparece en escena la mujer, elemento de tentación, en el extremo opuesto de la barra, lo cual representa la oposición binaria hombre/mujer:

---

<sup>53</sup> Le dije: ¡Epa, cantinero! / le dije: ¡Epa, cantinero! / le dije: ¡Epa, cantinero! / No una, ni dos, ni tres, cuatro cervecitas

<sup>54</sup> Otra imagen muy creativa de Baco es la que hace el poeta estadounidense E. E. Cummings en el poema *In just*: Baco es un vendedor de globos que aparece en los parques públicos en primavera, ofreciendo su elemento mágico a los niños que juegan felices e inocentes.

A chick was standing at the other end  
 I said: my baby, can we be friends?  
 You look sexy as a woman can be  
 Come on down and have a sip with me<sup>55</sup>

La invitación que hace el protagonista a la mujer para “ser amigos” aparentemente no oculta ninguna mala intención, pero cuando la socialización y el cortejo entre sexos opuestos ocurre dentro de un bar es mejor leer entre líneas. La insinuación afectuosa no es más que un eufemismo que enmascara intenciones sexuales. Esta interpretación se ve reforzada con la invitación a *tomarse un traguito*, otro eufemismo elegante para ocultar las verdaderas intenciones del narrador.

A lo largo de la velada el personaje principal pasa de la primera persona del singular, *yo*, a la del plural *nosotros*, diluyendo al individuo en el grupo que se dedica *a beber, bailar y divertirse toda la noche*. Finalmente se aísla una vez más al crear una distancia entre *ellos* y *yo*, lo cual sólo contribuye con la fusión y confusión de los sujetos en uno y varios a la vez. Todo esto está ocurriendo con la complicidad y la complacencia del cantinero, personaje habitual de la vida nocturna que es artífice del placer humano, la encarnación de un dios mitológico que crea ambientes dionisiacos atrevidos y bacanales inolvidables que nos recuerdan los cantos carnavalescos tradicionales de la época medieval y el renacimiento europeos. Sirva de ejemplo un fragmento del poema *Trionfo di Bacco e Arianna*<sup>56</sup>, escrito en el siglo XVI por Lorenzo “el Magnifico” dei Medici (1987: 1034):

---

<sup>55</sup> Una hembra estaba parada en el extremo opuesto / le dije: mi amor, ¿podemos ser amigos? / eres una mujer muy sexy / ven conmigo a tomarte un traguito



Donne e giovanetti amanti,  
 Viva Bacco e viva Amore!  
 Ciascun suoni, balli e canti!  
 Arda di dolcezza il core!  
 Non fatica, non dolore!  
 Quel c'ha a esser, convien sia:  
 chi vuol esser lieto, sia:  
 di doman non c'è certezza<sup>57</sup>

El poema forma parte de los llamados *Canti carnascialeschi*, el tipo de textos que se cantaban en Florencia durante los carnavales, a los que iban las personas con máscaras puestas y ansiosas de realizar justamente lo que el poema les invita a hacer, que no es otra cosa que aplicar la máxima del poeta latino Horacio: *carpe diem, quam minimum credula postero*—vive el ahora, no te fíes del incierto mañana<sup>58</sup>.

Vale la pena ver entonces la representación en las canciones ska del tema del carnaval, entendido en un sentido literal e histórico pero también en otro más simbólico. Con respecto a su sentido literal e histórico, Simon Smith indica que durante la época de las plantaciones los dueños de hacienda permitían a los esclavos interpretar algunos ritmos africanos porque creían que les haría trabajar más rápido. Los esclavos músicos también eran usados para el entretenimiento de los amos: “the type of entertainment provided by the slave musicians followed a carnival tradition and allowed the oppressed performers to dress and act like kings, queens, lords and

---

<sup>56</sup> Se llamaba *trionfo* a cada una de las carrozas que representaban divinidades paganas o personajes mitológicos y llevaban encima personas con máscaras representativas del mismo motivo o tema.

<sup>57</sup> Mujeres y jóvenes amantes, / ¡Viva Baco y viva el Amor! / ¡que todos toquen, bailen y canten! / ¡que arda de dulzura el corazón! / ¡sin cansancio, sin dolor! / Que ocurra lo que haya de ocurrir: / quien quiera estar feliz, que así sea: / del mañana no hay certeza

<sup>58</sup> Sobre Horacio y el *Carpe diem* se habla con mayor lujo de detalles en el capítulo tres.

ladies for the amusement of the white masters”<sup>59</sup> (2001: párr. 5). Según Smith, esta tradicional inversión de roles fue mantenida por los intérpretes negros incluso después de la abolición de la esclavitud y a la larga le permitió a los músicos de calipso, mento, ska, rocksteady y reggae adoptar títulos de la realeza como nombres artísticos. Tal es el caso de Lord Kitchener, Count Lasher, Duke Reid, Prince Buster o King of Ska, por nombrar sólo algunos de los que aparecen en este estudio<sup>60</sup>.

Cabe destacar que además de la adopción de títulos de aquella antigua tradición de carnaval se mantuvo el rol de entretenimiento atribuido a los músicos. Laurel Aitken, quien como ya se dijo inició su carrera cantando calipsos a los turistas que venían a Jamaica en los grandes buques de cruceros, describe así la escena:

At the time I used to work with the Jamaican Tourist Board, welcoming people with a bib broad hat at the wharf when the ships come in, singing calypsos: “Welcome to Jamaica”, “Jamaica Farewell”, “Coconut Woman”, and they fling money and give me<sup>61</sup> (2007: párr. 7).

En otras palabras, Aitken era en ese momento uno de los jóvenes que ofrecían entretenimiento por dinero en los puertos caribeños, mejor conocidos en inglés por el nada agradable nombre metafórico de *wharf rats* o *ratas de puerto*, aludiendo a los roedores que merodean los muelles en busca de comida<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> El tipo de entretenimiento ofrecido por los esclavos que eran también músicos seguía la tradición del carnaval y le permitía a los intérpretes oprimidos vestirse y actuar como reyes, reinas, lores y damas de la alta sociedad, con lo cual se divertían los amos blancos.

<sup>60</sup> Lord Kitchener, Conde Lasher, Duque Reid, Príncipe Buster o Rey del Ska

<sup>61</sup> En ese entonces yo solía trabajar con la Junta Turística de Jamaica, recibiendo a las personas cuando llegaban los barcos, cantando calipso con un sombrero de ala ancha en el puerto: “Bienvenidos a Jamaica”, “Hasta la vista Jamaica”, “La vendedora de cocos”, y ellos me arrojaban y me daban dinero.

<sup>62</sup> La práctica ya ha sido representada en la literatura escrita del Caribe. Sirvan de ejemplo dos cuentos cortos: *Wharf Rats*, de Eric Walrond, es la historia de dos jóvenes que se ganan la vida zambulléndose en las aguas profundas del muelle para recoger el dinero que les arrojan los turistas; por otro lado, en *Girl*, de Jamaica Kincaid, se le sugiere al personaje femenino no hablar con los “wharf-rat boys”.

En cuanto al sentido más simbólico del carnaval en la música ska vale la pena revisar los estudios de Mijaíl Bajtín. Según Selden, Widdowson y Broker (2001), Bajtín señala que en las fiestas asociadas con el carnaval las jerarquías se invierten, los opuestos se mezclan y lo sagrado se profana, lo cual hace que prevalezca una “festiva relatividad” en todas las cosas. Bajtín define este efecto modelador del carnaval en los géneros literarios como *carnavalización*:

The hierarchies and restraints of everyday life are temporarily abandoned in favor of the urges of the body: thus the excessive consumption of food and drink is celebrated, as well as its prodigious elimination. Sexuality, far from being a source of shame, is loudly trumpeted, and death has only relative significance as the stage in the cosmic cycle that precedes rebirth. Such carnival acts, according to Bakhtin, are driven by the folk culture of the common people and tolerated by official culture, which could suppress them only at great cost. The result is an overturning of official orthodoxies that is only temporary, but which, nevertheless, leaves traces of freedom<sup>63</sup> (Platter, 2007: 1-2).

Sin duda, como se pudo observar en la canción *Bartender*, los rasgos de carnavalización descritos por Bajtín y Platter pueden evidenciarse en los textos de las canciones ska, más allá de las celebraciones anuales de carnaval o la tradición de asumir títulos monárquicos como nombres artísticos. Una canción que rompe con las jerarquías de la vida diaria y celebra la satisfacción de deseos corporales es *Coconut woman*, una versión en ska de otro clásico calipso popularizado por Harry Belafonte. Como el cantinero de Aitken o el vendedor de globos de Cummings (o *María la*

---

<sup>63</sup> Las jerarquías y restricciones de la vida diaria son abandonadas momentáneamente para favorecer las necesidades corporales. Por tal razón, se celebra el consumo excesivo de alimentos y bebidas, así como también la prodigiosa eliminación de éstos. La sexualidad, en lugar de ser motivo de vergüenza, es proclamada a viva voz, mientras que la muerte sólo tiene una significación relativa como la etapa del ciclo cósmico que antecede al renacer. Según Bajtín, tales actos carnavalescos son impulsados por la cultura popular de la gente común y tolerados por la cultura oficial, que tendría mucho que perder si intentara suprimirlos. El resultado es una alteración de las ortodoxias oficiales que es sólo temporal, pero que sin embargo deja rastros de libertad.

*bollera* y *El manisero*, por citar otras canciones populares caribeñas con la imagen del vendedor ambulante<sup>64</sup>), la vendedora de cocos es un personaje fascinante.

Si el cantinero es la personificación de Baco, la vendedora de cocos no puede ser otra que Venus, diosa del amor y la belleza y portadora de buena fortuna al representar no solamente la voluptuosidad, la gracia y la hermosura, sino también el principio de la fecundidad. Estas bondades tienen un lado oscuro, por supuesto: dado que ella personifica la tentación de todos los mortales e inmortales, es una diosa muy infiel y entregada a las pasiones carnales. La vendedora de cocos va por las calles ofreciendo su mercancía y hablando sobre las ventajas de su fruto:

Get your coconut water, Coconut!  
 Get your coconut water, Coconut!  
 Make you strong like a lion, Coconut!  
 Make you feel very tipsy, Coconut!  
 Make you shape like a gypsy, Coconut!<sup>65</sup>

Los vendedores ambulantes representan vestigios de una época de antaño que quedó sepultada cuando se impusieron las grandes ciudades, los lujosos centros comerciales y los modernos y rápidos medios de transporte sobre la vida rural. De manera que el tono alegre de la canción tiene un aire de nostalgia. El personaje de la canción posee muchas maneras de seducir a sus potenciales clientes: con su voz, con su encanto y, claro, con sus cocos. El doble sentido entre la redondez del fruto y la de los senos de la vendedora queda suspendido en el aire, aunque el juego de palabras no

---

<sup>64</sup> *María la bollera* es una gaita zuliana compuesta por Ricardo Portillo, mientras que *El manisero* es un son cubano compuesto por Moisés Simons y versionado por muchas agrupaciones, entre ellas La Dimesión Latina venezolana, con la inconfundible voz de Oscar D' León. Ambas canciones / pregones se han convertido en verdaderos clásicos de la música popular caribeña.

<sup>65</sup> Lleve su agua de coco ¡coco! / Lleve su agua de coco ¡coco! / te pondrá fuerte como un león ¡coco! / te pondrá las pilas ¡coco! / te pondrá como un gitano ¡coco!

es insistente a lo largo de toda la canción como ocurre con *María la bollera*<sup>66</sup>. La sabiduría popular queda registrada en los distintos argumentos con los que la vendedora de cocos ofrece su mercancía, desde formas de cocinarlo hasta sus efectos positivos en quien lo consume. La carnavalización de la vida cotidiana ocurre entonces cuando el paso de una vendedora de cocos se convierte en una comparsa festiva alimentada por sus alegres cantos y sus voluptuosos frutos y encantos.

Por último, la picaresca canción *Jumbie jamboree* ilustra el relativismo de la muerte y ofrece una razón más para celebrar, profanando con descaro el significado sagrado del fin de la vida en la tierra como requisito para ir al paraíso. Es un ska con mucha fuerza inspirado en un calipso que fuera popularizado por Harry Belafonte.

El calipso original habla sobre un gran festival de zombis que se realiza en un cementerio de Nueva York. Aitken se apropia de la idea de Belafonte y le da un tono más absurdo y caribeño al cambiar la palabra *zombi* por *jumbie*, probablemente la forma como se pronuncia en creole jamaicano. Lógicamente, la fiesta de zombis de Aitken no ocurre en Nueva York sino en un cementerio de Kingston, por ser conveniente en el contexto de su público. Debajo de este gran absurdo se oculta un tema clásico de la literatura: el viaje al inframundo. Al igual que el Hades homérico, los *infern* virgilianos y el infierno dantesco, un cementerio de Kingston ofrece al personaje de Aitken la oportunidad de observar a los zombis más vivos que nunca:

---

<sup>66</sup> En esta gaita zuliana se juega con el doble sentido que se le atribuye a la palabra *bollo* en Venezuela, donde además de denotar un tipo de alimento hecho a base de masa de harina de maíz, alude al órgano sexual femenino. De allí que *la muchachita que reparte bollo en el mercado y por todos lados* nos remita jocosa y solapadamente, pero sin ningún juicio de valor, a la prostitución.

Jumbies from all parts of the island  
 Some of them are great calypsonians  
 Since the season was carnival  
 They ska together in bacchanal<sup>67</sup>

Como Odiseo, Eneas o Dante, el personaje de esta canción es testigo ocular de una fiesta de muertos, un evento sin precedentes, y nos relata que por ser época de carnaval, en ella se encuentran algunos de los mejores calipsoneros<sup>68</sup>. He aquí una de las modificaciones con respecto a la versión original de Belafonte, quien no ve en torno al carnaval una frase causal sino una concesiva: “although the season was carnival / we get together in bacchanal<sup>69</sup>. Otra variación importante en esta estrofa es el hecho de que, al parecer, el personaje de Belafonte es también un zombi, pues se incluye en el sujeto *nosotros*, mientras que el de Aitken mantiene su distancia como griot testigo y los nombra con la tercera persona plural: *ellos*. Aitken también le agrega al calipso de Belafonte el sello del nuevo sonido de Kingston: *ska together* o *bailar ska juntos*. No obstante, una palabra que se mantiene en ambas canciones es *bacanal*, la cual nos remite una vez más a Baco, dios mitológico asociado al alcohol y otros placeres y, por ende, a las fiestas más intensas y al carnaval.

El espectáculo caricaturesco de la canción se acentúa con la descripción de los *jumbies* y las cosas que hacen en la fiesta:

One female jumbie wouldn't behave  
 Look how she's jumping from the grave

---

<sup>67</sup> Jumbies de todos los rincones de la isla / algunos de ellos son excelentes calipsoneros / como la época era carnaval / ellos bailan ska juntos en un bacanal

<sup>68</sup> Tomo la traducción de *calypsonian* de *El carnaval canibalizado o el caníbal carnavalizado. Descontextualizando el chiste del caníbal en el calipso y la literatura* (2006) de Gordon Rohlehr.

<sup>69</sup> Aunque la época era carnaval / nos reunimos en un bacanal

In one hand she's holding a quarter rum  
 the next hand she's beating Conga drum  
 The lead singer start to make his rhyme  
 Well, I got jumbies rock their bones in time  
 One bystander had this to say:  
 "It was a sight to see the Jumbies break away"<sup>70</sup>

En el fondo, el relato no deja de ser tragicómico si recordamos que los personajes están todos muertos. Las descripciones de unos cadáveres tan llenos de vida y con tal comportamiento festivo son inverosímiles, propias de una historia de ficción, pero no por ello dejan de ser entretenidas. La canción usurpa los privilegios de un discurso serio como el de la vida después de la muerte y lo relativiza de tal manera que ya no pensamos en el detalle de que los personajes zombis en la historia fueron en algún momento personas *vivas* y que se dividían por categorías de sexo, credo, raza, edad y clase social. El triunfo de la carnavalización es que al morir prevalece un intenso espíritu de igualitarismo que nunca existió cuando *vivían*: hombres y mujeres, creyentes y no creyentes, blancos y negros, ancianos y jóvenes, mendigos y reyes se convierten todos en jumbies y en la fiesta la están pasando bien juntos, sin pensar en aquellos rasgos que los distanciaban entre sí antes de morir.

El ambiente que *se vive* en el cementerio de Kingston donde ocurre este bacanal nos hace pensar en una suerte de Arcadia, lúgubre si la juzgamos según nuestros estándares de la realidad, pero llena de todo ese aire utópico y bucólico que desearíamos tener en nuestro día a día. En efecto, como en la Arcadia mitológica, los

---

<sup>70</sup> Un jumbie hembra no se comportaba / pude ver cómo de su tumba saltaba / en una mano llevaba una carterita de ron / con la otra tocaba las congas *pon pon* / cuando el cantante comenzó a hacer sus rimas / los jumbies menearon sus huesos en armonía / Un espectador se atrevió a decir / "había que ver a los jumbies con-partir"

jumbies han logrado crear un ambiente idealizado, ameno y fértil, a pesar de que están muertos. Es la Arcadia pintada por Nicolás Poussin en el siglo XVII, *Et in Arcadia ego*, en donde la muerte levanta la voz y advierte que ella también está presente allí, lo cual significa que ni siquiera la persona más noble e inocente escapará a la mortalidad de la carne. A diferencia de la concepción judeocristiana del Jardín del Edén<sup>71</sup>, que se construye en torno a estrictos conceptos morales y religiosos, el peculiar espacio de los jumbies les permite estar en estrecha armonía sin que los conflictos de “la vida humana” contemporánea los afecten; en otras palabras, las jerarquías y restricciones de *la vida* diaria son abandonadas. Como bien dice con tono irreverente uno de los jumbies presentes en el bacanal: “I don’t care a damn, I done dead already”<sup>72</sup>.

Las canciones ska analizadas en este eje temático están cargadas de un gran espíritu festivo que permite establecer una relación de confrontación entre el mundo de ficción del carnaval y el mundo real de la vida diaria, pero ello no les resta importancia dentro de la literatura oral. En efecto, los textos estudiados contienen una profunda carga literaria que se ve reflejada en los conceptos de *carpe diem*, carnavalización, oralidad y música, y que a su vez nos remite a conceptos clásicos de la literatura occidental que son recontextualizados en el Caribe.

---

<sup>71</sup> El mito judeocristiano de la creación humana es retomado más adelante cuando estudiemos el eje temático de la religión.

<sup>72</sup> No me interesa nada, igual ya me morí



**b) *Todos saben que soy un rude boy***

La música ska se asocia por lo general con esa suerte de anti-héroe jamaicano llamado *rude boy*. Como se dijo al inicio de este capítulo, el fenómeno sub-cultural de los rude boys que se originó en Jamaica está vinculado al proceso de migración interna desde las zonas rurales y periféricas hasta Kingston. Sus causas las explica Giovannetti:

La reducción en la contribución del sector agrícola a la economía fue parcialmente contrarrestada por el aumento en la manufactura y el sector de administración pública. Pero las implicaciones de estos cambios que no necesariamente se reflejan en las estadísticas económicas fueron los cientos de inmigrantes rurales hacia los sectores urbanos de Kingston en busca de empleos (2001: 49).

El autor agrega que ya para 1960 una cuarta parte de la población de la isla se encontraba en la capital. La ley conocida como *British Nationality Act* o *Acta de Nacionalidad Británica*, aprobada en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial (1948), fue una válvula de escape para muchos en los años cincuenta y principios de los sesenta. Dicho documento concedía la ciudadanía a todos los inmigrantes de las antiguas colonias británicas en señal de agradecimiento por haber luchado en defensa del país y, según Valero, “para que participaran en la reconstrucción de la madre patria” (2005: párr. 5). Valero añade que hacia 1962 esta nación ya había recibido 250.000 inmigrantes procedentes del Caribe de expresión inglesa. No obstante, la válvula se cerró al momento de la independencia con la *Commonwealth Immigrants Act* o *Ley de Inmigración*, que establecía diferencias en el tratamiento a extranjeros y a los ciudadanos de la Mancomunidad de Naciones.

Cuando el movimiento migratorio se detuvo, las tasas de desempleo aumentaron. Muchos de los jóvenes desempleados optaron por convertirse en maleantes para poder subsistir en la capital. Es entonces cuando aparece la figura de rude boy. Si bien por lo general pertenecía a los sectores más pobres de Kingston y se le veía involucrado en problemas de violencia callejera, él se encargaría de imponer una moda con su forma de vestir, actuar y hablar.

Los músicos que pertenecían a la misma clase popular de los rude boys tenían que convivir con ellos en las calles y los *dance halls*, por lo que muchas de sus *hazañas* constituirían una fuente de inspiración para canciones ska y rocksteady. La interacción entre la violencia urbana cotidiana de Kingston y la naciente música convertirían al rude boy en uno de los personajes más fascinantes y al mismo tiempo menos estudiados de la literatura jamaicana, lo cual cambiaría su condición de mafioso caribeño de poca monta por la de antihéroe romántico que encierra dentro de sí todo un discurso sobre el viaje, el desarraigo y la identidad que atraerá a propios y extraños. Su historia se inicia incluso antes de llamarse así. Ya desde los años cincuenta Count Lasher, el cantante más importante de la época de oro del mento, había dedicado una canción a su antecesor, el *Sam fie man*:

Sam fi man, sam fi man,  
Try to avoid him as best you can<sup>73</sup>

En patois, *sam fi man* define a una especie de tramposo o estafador que engaña a sus víctimas haciéndoles creer que tiene poderes mágicos. ¿Tendrá su origen en

---

<sup>73</sup> El timador, el timador / haz de evitarlo siempre, por favor

alguna historia africana? Posiblemente, es difícil de probar. Lo cierto es que es el mismo personaje del cual nos habló Louise Bennett al inicio del capítulo, aquel que no salió a timar el día de independencia. ¿Qué le pasó al *sam fie man* después de que los jamaquinos se independizaron? Al parecer fue desplazado, como ocurrió con el mento y la llegada del ska. Un país que renace requiere de un nuevo ritmo que le permita contar y cantar las hazañas de un personaje nuevo, uno que realizaría el viaje de iniciación del héroe desde los lugares más remotos y rurales de la isla hacia la urbe con el fin de aprovechar el optimismo que traía consigo la independencia para formarse y alcanzar el éxito. Desafortunadamente, el destino le tenía otra suerte deparada en su cuento de hadas: lo convertiría en un personaje de ficción intrigante pero sublime y estéticamente interesante.

Muchos son los músicos que han cantado sobre las aventuras y desventuras de rude boy. Cualquier intento por demostrar cómo hace este sujeto de moral cuestionable para convertirse en el personaje preferido de los textos compuestos en ritmo ska y rocksteady sería una especulación, pues como ocurre siempre con la literatura oral, es difícil marcar el inicio de una historia. Lo que sí es un hecho es que ya en 1964 Bob Marley and the Wailers le piden a rude boy que deje la violencia en la canción *Simmer down*:

Simmer down, oh control your temper  
 Simmer down, for the battle will be hotter  
 Simmer down, and you won't get no supper  
 Simmer down, and you know you're bound to suffer  
 Simmer down, simmer, simmer, simmer right down

Simmer down, like you never did before<sup>74</sup>

Es un ska rápido en el que un jovencísimo Bob Marley aconseja a los rude boys con frenética insistencia que se calmen, lo cual es el reflejo del clamor popular en las calles de Kingston donde sembraban terror. Como en casos anteriores, el sujeto de la canción—una suerte de griot consejero—se dirige a una segunda persona con imperativos disuasivos sin mucha autoridad, pero al parecer con gran conocimiento sobre las consecuencias que tales actos pueden acarrear a la larga.

La clase de actos vandálicos que los rude boys realizaban fue immortalizada por Desmond Dekker en 1967 con *Shanty town*, un rocksteady de ritmo muy contagioso, pero cuyas letras están cargadas de violencia. Cuenta la historia de un grupo de rude boys que acaban de salir de prisión y su intención es ir a *saquear, disparar y hacer daño en el barrio*. La canción presenta un ejercicio de intertextualidad interesante que permite elevar la reputación de *rude boy* al nivel de James Bond, el famoso espía inglés creado por el escritor Ian Flemming en los años cincuenta, y el *rat pack* estadounidense de simpáticos ladrones de casinos de la primera versión del film *Ocean's Eleven* (1960):

0-0-7, 0-0-7, at Ocean's Eleven  
 And now rude boys have a go wail  
 'Cause them out of jail  
 Rude boys cannot fear  
 'Cause them must get bail  
 Dem a loot, dem a shoot, dem a wail a Shanty Town  
 Dem a loot, dem a shoot, dem a wail a Shanty Town

---

<sup>74</sup> Cálmate, controla tus impulsos / Cálmate, que la batalla se pondrá más caliente / Cálmate, y no te darán ni la cena / Cálmate, y ya sabes que de seguro sufrirás / Cálmate, calma, calma, cálmate ya / Cálmate, como nunca lo habías hecho antes

Dem rude boys get a probation a Shanty Town  
 And rude boy a bomb up the town a Shanty Town<sup>75</sup>

La combinación de rasgos contradictorios revela la complejidad del texto: estamos ante unos rude boys que son comparados con James Bond, lo cual podría decir muchas cosas si se estudian los rasgos característicos de este personaje de ficción inglés: primero, es un espía con licencia para matar; segundo, se viste elegantemente, siempre anda acompañado de chicas bellas y come y bebe como los dioses; tercero, y quizás más importante, es “el bueno” de la película y, por ende, todo lo que haga está justificado en su rol principal. Podría pensarse que no se corresponde con la realidad de los rude boys en las calles, pero nadie dijo que sería así. Después de todo, como escribe Michaelle Ascencio, “el contenido de la obra literaria puede ser tomado del dominio de la vida, de la realidad, de la experiencia, de la naturaleza, de la organización social, pero la obra literaria no esta hecha de esos contenidos” sino a partir de otras formas literarias (2004: 12).

La referencia al film *Ocean's Eleven* sólo logra reforzar la misma idea, ya que sus protagonistas son ladrones de casinos que justifican sus actos vandálicos con el argumento de que están robando al que tiene de sobra, al que engaña a los incautos con máquinas arregladas, cartas marcadas y todo tipo de trampa (¿al sam fi man?).

---

<sup>75</sup> 0-0-7 / 0-0-7 / en Ocean Eleven / y ahora los rudeboys van a causar daño / Porque acaban de salir de prisión / Los rudeboys no temen / porque deben darles una fianza / Van a saquear, van a disparar, van a dañar / a todo el barrio / Van a saquear, van a disparar, van a dañar / a todo el barrio / Los rudeboys salieron en libertad condicional / a todo el barrio / y los rudeboys van a bombardear el barrio / a todo el barrio

\*Los músicos venezolanos Hugo Blanco y las Cuatro Monedas versionaron esta canción de Dekker en español en 1968 y fue muy popular en el país, probablemente porque la letra y el tema fueron cambiados radicalmente. De esto se habla un poco más en el capítulo cuatro.

Así tenemos entonces en esta imagen de rude boy a un justiciero armado y bien vestido que roba porque su misión es tumbar las cimientos de un sistema corrupto e insensible del cual forman parte, que en cierto modo lo creó. En consecuencia, no califica como héroe sino como antihéroe, en cuanto a que carece de una de las cualidades con las cuales se asocia al héroe generalmente, a saber, escrúpulos morales. Según Abrams, en los casos más extremos, los antihéroes “are the characters who people a world stripped of certainties, values, or even meaning”<sup>76</sup> (1999: 11).

No cabe duda de que el mundo real habitado por los rude boys carece de certidumbres, valores o significado. Son jóvenes desempleados que tienen que robar para subsistir y que viven intensamente porque el mañana no ofrece certezas. No obstante, al darle una estética y una intención a su estilo de vida, las canciones ska y rocksteady han creado en torno al personaje una verdadera épica al mejor estilo de los poemas de los griots africanos. En cuanto al contexto donde ocurre la épica de rude boy, es situacional, como dice Ong, en el sentido de que está sobreentendido en la mayoría de los textos, que por lo general se concentran en los actos vandálicos realizados en el *shanty town* o barrio.

Aunque es imposible determinar en la vida real cuándo se comenzó a cantar sobre las aventuras de rude boy, se puede trazar una línea evolutiva formal del personaje en los textos de canciones que ha inspirado. El ska *Rude boy dreams* de Laurel Aitken, por ejemplo, comienza con un joven personaje que relata con tristeza

---

<sup>76</sup> Son los personajes que habitan en un mundo desprovisto de certidumbres, valores o incluso significado.

el momento en que partió de casa y dejó atrás a sus padres:

I was seven years old  
 When I left my mama and my papa  
 On a railway track  
 And ever since I knew,  
 I knew they weren't coming back  
 Everybody knows I'm a rude boy  
 Walking the streets of dreams<sup>77</sup>

Esta *situación inicial* concuerda perfectamente con la primera función del personaje dramático descrita por Vladimir Propp: la de la partida de uno de los miembros de la familia. Como se puede notar, esta es una versión más humana y menos violenta del personaje en un momento crucial de su vida, mucho antes de convertirse en esa suerte de gangster tropical que vimos en las canciones citadas anteriormente. Al parecer, esta situación inicial marca el comienzo de sus desgracias.

La canción trata de explicar cómo detrás del rude boy adulto hay una historia triste iniciada en la infancia. El personaje de Aitken deja a sus padres y parte en tren, probablemente desde una zona rural hacia Kingston, aunque también podría verse este desplazamiento de un modo más simbólico y entenderlo como el traslado desde Jamaica hasta Inglaterra. La primera interpretación sugiere un desprendimiento de sus padres; la segunda, el desarraigo de la madre patria y del padre ancestral a una edad muy temprana. Esto le traerá como consecuencia dificultades para establecer lazos dentro de la comunidad receptora en la metrópolis y problemas de adaptación que lo llevarán a convertirse en un antisocial.

---

<sup>77</sup> Yo tenía siete años / cuando dejé a mi mamá y a mi papá / en una estación de tren / y desde ese entonces supe muy bien / que más nunca regresarían / Todos saben que soy un *rudeboy* / que deambula por la calle de los sueños

La imagen del niño de siete años que deja a sus padres es un recuerdo que invade al protagonista ya adulto, pues luego se describe como “just an ordinary man with ordinary plans”<sup>78</sup>. Él sueña con ser rico pero se descubre nuevamente pobre al despertar; sueña con ser presidente aunque viva en una pocilga, pero al volver a su realidad se da cuenta de que lo van a echar porque no tiene ni para pagar la renta:

Oh, what a dream (what a dream) I had last night  
 Oh what a fool I've been,  
 Believing I was a millionaire  
 But I don't wanna be rich,  
 I just want to be someone who can<sup>79</sup>

La presión ejercida sobre este personaje soñador por la pobreza y la falta de trabajo dentro de una sociedad de origen que lo criminaliza probablemente le hizo partir un día a probar suerte en la metrópolis. No obstante, paradójicamente, la sociedad receptora le exige aún más que adquiriera estabilidad económica y también lo criminaliza, esta vez por su lugar de origen y el color de su piel. Es probable que la frustración que produce en él su cruel realidad en contraste con el bienestar del otro haya sido el detonante que lo condujo a cometer los crímenes y saqueos de los que nos habla Dekker y que Marley le advierte que debe controlar o tendrá que sufrir las consecuencias de sus actos en algún momento.

La reputación de rude boy viajará con la diáspora a Inglaterra. Allá se convertirá en un personaje legendario cuando los músicos jamaíquinos transmitan sus desavenencias a la clase obrera inglesa y encuentren eco en las subculturas locales.

---

<sup>78</sup> Simplemente un hombre normal que tiene planes normales

<sup>79</sup> Vaya sueño, qué sueño / el que tuve anoche. / Vaya, que tonto he sido / al creer que era millonario / Es que yo no quiero ser rico, / sólo quiero ser alguien que pueda serlo



Mods, punks y skinheads no veían el color de la piel o el lugar de origen del personaje, sino su condición social, su modo de vestir, sus carencias y sus luchas por mantenerse a flote dentro de un sistema conservador; por ello no tardarían en identificarse con él.

Las historias sobre rude boy producidas en Inglaterra muestran una evolución del personaje. Si bien sería osado sugerir que todos los textos sobre el personaje están necesariamente interconectados, no se puede negar que nos remiten al mismo sujeto y sus aventuras. *Rude boy is back in town*, por ejemplo, es un rocksteady que habla de su regreso al barrio, pero esta vez con una madurez que no tenía en Jamaica. Ello se puede medir bien sea por el contenido del texto como por el momento en el que aparece. Ya ha pasado cierto tiempo desde que el personaje hiciera su aparición en la música ska a principio de los años sesenta, de manera que los textos deben reflejar su evolución y otorgarle una carga moral y una sabiduría adquiridas con la experiencia:

Tell everybody all around  
Rudie is back in town

No more shooting, no more looting  
This time he settles down

Put down your gun and have some fun  
We gonna skank it till the morning comes<sup>80</sup>

Algo ha cambiado en esta reaparición de rude boy en el barrio: esta vez anuncia formalmente su retiro del mundo criminal al decir que no disparará ni saqueará más. Al parecer, ha aprendido su lección y ha decidido entrar en juicio y amoldarse al

---

<sup>80</sup> Díganle a todo el mundo / que rude boy volvió al barrio / no más disparos, no más saqueos / esta vez sentará cabeza / suelta el arma y diviértete / bailaremos hasta el amanecer

sistema contra el que había luchado, así que de ahora en adelante será todo “pure love and peace on the streets”<sup>81</sup>. El viaje del (anti)héroe finalmente se completa con su regreso, otra función sugerida por Propp para el personaje principal de un relato. Sólo falta un elemento para darle un final feliz y utópico al cuento de rude boy, uno que idealmente permita cerrar con la frase *y vivieron felices para siempre*. Ese final está sugerido en la última de las funciones de Propp: *el héroe se casa y asciende al trono*.

Sin embargo, en el contexto en el que se desarrolla su historia será muy difícil que se den ambas cosas. Si bien es cierto que hay una monarquía con una reina en Inglaterra—lo cual abre todas las posibilidades para su coronación como rey—su condición de extranjero ilegal y plebeyo le impedirá aspirar al trono. Es la complejidad del antihéroe postmoderno que impide que se cumpla la fórmula del cuento de hadas de Propp. No obstante, rude boy sí puede casarse y, en efecto, eso es lo que hace para cumplir su ritual de entrada al sistema. En *Rudie got married*, un ska rápido y divertido, el griot testigo nos dice con un estilo que entrelaza sus sensibilidades con las del personaje y las de la audiencia que rude boy se casó. El texto sigue un tono muy cercano al del chisme—íntimamente ligado a la vida humana, como dice Ong—al llamar al personaje por su forma corta, *rudie*. Con lujo de detalles nos habla sobre el gran evento y cuenta cuan elegante se encontraba vestido para tan importante ceremonia/ritual de admisión al sistema:

Have you heard the latest news?  
Rudie got married  
In a two-toned boot

---

<sup>81</sup> Puro amor y paz en las calles

And a three-piece suit  
 (Rudie got married)  
 In a porkpie hat  
 And a black cravat  
 (Rudie got married, oh-oh)<sup>82</sup>

Como se puede observar, la indumentaria que lleva puesta coincide con la del rude boy jamaicano de la vida real, pero nuevamente la canción agrega algunos elementos que le otorgan una sensibilidad y un valor estético particulares. El griot testigo nos dice, como quien estuvo allí y presencié los hechos, que rude boy le había enviado un mensaje en una botella nada más y nada menos que a la Reina de Inglaterra para que asistiera a su boda, pero en su lugar se aparecieron seis policías, por lo cual todos los rude boys que se encontraban en la fiesta huyeron corriendo. El tono humorístico y la carnavalización del evento, que le permite mezclar la monarquía con la plebe, matizan la tragedia de unos rude boys que, aun cuando intentan adherirse al sistema, saben que son los eternos sospechosos habituales y por ende, ante la presencia de un símbolo de represión y autoridad como el agente policial, la reacción inconsciente es salir corriendo despavoridos.

La canción sugiere que Rudie ha decidido amoldarse a las instituciones porque:

He said he's tired of looting in a shanty town  
 He said he's tired of shooting and messing around<sup>83</sup>

Esto refuerza la idea de abandono de las ya citadas actividades preferidas de los rude boys, no porque sea una suerte de sacrificio religioso requerido para poder

---

<sup>82</sup> ¿Te enteraste de lo último? / Rudie se casó / se puso botas a dos tonos / y un traje con chaleco / (Rudie se casó) / con un sombrero de ala ancha / y una corbata negra / (Rudie se casó)

<sup>83</sup> Dice que está cansado de saquear en el barrio / dice que está cansado de disparar y de buscar líos

amoldarse al sistema, sino por cansancio. De manera empírica se establece entonces una conexión y evolución lógica del personaje en distintas etapas: el niño abandonado en Jamaica a los siete años, convertido luego en rude boy y descrito por Dekker como un azote de barrio, finalmente había decidido seguir el consejo que le hicieran Bob Marley and the Wailers y ha resuelto calmarse, casarse e integrarse al sistema establecido al que una vez se opuso. Como si se tratara de una novela de formación al mejor estilo de Charles Dickens, hemos logrado hilvanar una historia coherente sobre este personaje caribeño con distintos textos de canciones ska.

No obstante, dicha conexión y evolución es arbitraria, producto del análisis y el entramado interpretativo que puede hacer un individuo al contacto con la obra literaria. En realidad, si se toman en cuenta otros textos de canciones existentes sobre rude boy<sup>84</sup> se notará que entre el chico que decidió emprender el viaje lejos de casa en Jamaica a los siete años y el rude boy ya maduro que decide calmarse y casarse ocurren muchas cosas inconexas que nos hacen pensar no en uno, sino en miles de rude boys esparcidos por toda Jamaica y el mundo, independientemente del color de su piel o de su lugar de origen. Esta condición lo convierte en un arquetipo:

The term archetype denotes recurrent narrative designs, patterns of action, character-types, themes, and images which are identifiable in a wide variety of works of literature, as well as in myths, dreams, and even social rituals. Such recurrent items are held to be the result of elemental and universal forms or patterns in the human psyche, whose effective embodiment in a literary work evokes a profound response from the attentive reader, because he or she shares

---

<sup>84</sup> El amplio repertorio dedicado a este personaje incluye historias variopintas como las siguientes: el matrimonio de rude boy no funciona, por lo que se divorciará; irá a prisión y saldrá en libertad muchas veces y por distintas razones; viajará en tren hacia *Skaville, UK* o *Rainbow City* junto a los skinheads ingleses; se irá del barrio como un criminal y regresará transformado en un ciudadano ejemplar, etc.

the archetypes expressed by the author<sup>85</sup> (Abrams, 1999: 13).

Un personaje que nació de la crítica realidad jamaicana fue sublimado en la ficción de la música ska y proyectado en un contexto aparentemente ajeno, pero increíblemente familiar. De allí que sus hazañas alcanzaran niveles literarios extraordinarios, como ocurrió con Roland, personaje emblemático de la canción de gesta francesa del Medio Evo. Él también nació inspirado en la historia real de un caballero que luchó junto a Carlo Magno y murió en batalla; luego fue inmortalizado por la literatura y trascendió las fronteras nacionales para ser representado en historias como el *Orlando innamorato* de Matteo Boiardo o el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, que eran más el resultado de la fascinación producida por el personaje que por la historia real que le dio origen en principio. De igual forma, el rude boy fue desarraigado de sus orígenes y llevado a la inmortalidad por los músicos de ska jamaicano de la diáspora, por los ingleses que vieron en su historia elementos interesantes que valía la pena seguir contando y por todos aquellos que hoy siguen haciendo música ska y rocksteady en todo el mundo.

Al final se puede afirmar que así como Dios (Jah) y sus hijos (Jah children) comparten el protagonismo (I and I Rastafari) en las canciones de los inicios del reggae, igualmente rude boy es, en esencia, el personaje más popular en las canciones ska. Incluso en los textos de contenido religioso que estudiaremos más adelante se

---

<sup>85</sup> El término arquetipo denota diseños narrativos, patrones de acción, tipos de personajes, temas e imágenes recurrentes que pueden ser identificados en una gran variedad de obras literarias, así como también en mitos, sueños e incluso en rituales sociales. La recurrencia de tales rasgos puede ser el resultado de formas o modelos elementales y universales presentes en la psique humana cuya manifestación efectiva en una obra literaria evoca una respuesta profunda del lector atento debido a que él o ella conoce los arquetipos empleados por el autor.

observan aproximaciones a personajes como *Nabucodonosor* y el *Rey Faraón*, que podrían ser vistos como una especie de rude boys bíblicos ancestrales.

En conclusión, los textos de canciones ska permiten a rude boy transformar la percepción general de sus inicios como azote de barrio caribeño a un personaje literario completo que agrega valor a su grupo y genera la sensación de un personaje que trasciende. Su perfil no es sólo el de un anti-héroe, sino también el de un semi-dios cuya gesta ha sido preservada por los nuevos griots en sus canciones de alabanzas, consejos, críticas o exhortaciones.

### c) *Malvada mujer*

Otra imagen recurrente en los textos de canciones ska es la de la mujer. No obstante, su aparición está siempre subordinada a la del hombre. Fieles al mito judeocristiano de la creación humana, la mujer aparece en los textos en una relación de dependencia con los intereses del sujeto masculino.

A diferencia de las canciones que narran la vida y las hazañas de rude boy, las canciones dedicadas a la mujer siempre implican algún tipo de vínculo explícito o implícito con el personaje masculino que relata su historia, incluso en los casos en que la canción lleva el nombre de una mujer. El ska no ofrece un espacio exclusivo para las aventuras y desventuras de mujeres osadas, independientes o emprendedoras, algo que sí ocurre en otros ritmos populares caribeños como la salsa y el merengue<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Sirvan de ejemplo la salsa *Ligia Elena* del panameño Rubén Blades y el merengue *Elena* del dominicano Juan Luis Guerra. La primera cuenta la cómica historia de Ligia Elena, una muchacha de

En pocas palabras, mientras rude boy es un sujeto literario que protagoniza distintas historias, la mujer parece ser más bien un objeto: objeto de amor, de admiración, de afecto, de deseo; o también de crítica, de miedo, de burla y de odio para el personaje masculino... pero siempre objeto, nunca sujeto de las historias.

Sin embargo, en oposición a rude boy, que es uniforme en su concepción como personaje, la imagen de la mujer en las canciones ska de origen jamaicano posee un nivel de complejidad mayor. Como se vio en el eje temático anterior, rude boy se convirtió en un arquetipo que puede ser identificado en muchas canciones ska, a pesar de que las historias pueden ser increíblemente variadas y hasta contradictorias en ocasiones. Sería un error asumir que las mujeres que aparecen en las canciones ska son similares entre sí, por lo cual la aproximación empleada debe ser otra. En este caso, las clasificaremos en tres grandes roles: la novia, la amante y la esposa del personaje masculino que cuenta la historia. Su ubicación en alguno de estos roles determina, a su vez, si es objeto del más grande amor o del odio más encarnizado, todo depende de que las relaciones de pareja sean amorosas o sexuales.

Observemos primero los textos dedicados a la novia. Ellos plantean una relación

---

alta sociedad que se fuga con un trompetista pobre. Mientras ellos viven felices en “un cuarto chiquito”, sus padres se preguntan “¿en dónde fallamos?” y sus amigas “Ay señor, ¿y mi trompetista cuándo llegará? La segunda, en cambio, narra la trágica historia de Elena, una muchacha pobre que decide “vender su cuerpo” y “vender su vida”. Lo primero le permitió hacer suficiente dinero para emigrar a EE.UU. y vivir “en el Bronx / con un judío de una factoría”; lo segundo ocurre cuando el consumismo y el materialismo la llevan a traficar con cocaína hasta el día en que “fue asesinada en un tranvía”. Como se puede notar, aun cuando hay personajes masculinos en ambos relatos—incluyendo a sus relatores—el texto se centra exclusivamente en la vida de dos personajes femeninos. Por otro lado, ¿será mera casualidad el hecho de que ambas lleven el nombre de *Elena*, o acaso los autores desean que hagamos algún tipo de conexión intertextual con *Helena*, el personaje femenino acusado de iniciar la Guerra de Troya al escapar de su viejo esposo griego, Menelao, con París, el joven príncipe troyano? No en vano las tres historias son, en esencia, producto de la oralidad.

que muestra distintas facetas del personaje masculino, que van desde el romántico seductor y enamorado hasta el pobre infeliz que ha sido abandonado y desea otra oportunidad. En el ska *Adam and Eve* observamos al seductor proponerle a su pareja un encuentro sexual. La sofisticada invitación la hace con un símil bíblico:

You want to be  
Like Adam and Eve?  
Let us go in the garden  
If you please<sup>87</sup>

La imagen de Adán y Eva y el mito de la creación judeocristiana serán discutidos más adelante, cuando se analice la canción *It all began with Adam and Eve* de Lord Flea en el eje temático sobre la religión. No obstante, es pertinente adelantar algunos aspectos con fines comparativos. A pesar de que el punto de partida y el objetivo en ambas canciones sobre Adán y Eva es el mismo, estilísticamente hablando estamos ante dos recursos distintos. La canción de Lord Flea comienza con una especie de sermón sobre el mito de la creación judeocristiana, para luego dar paso a la confesión del relator sobre su propia experiencia sexual y finalmente, en tono de parábola, aconsejarle al hombre que permanezca soltero para evitar a la mujer opresora. Con mucho ingenio Lord Flea toma un pasaje bíblico emblemático y resalta en él dos aspectos que permanecen ocultos detrás de la gran historia de la creación del ser humano: el ritual de iniciación sexual entre el primer hombre y la primera mujer y el argumento machista de que las mujeres son responsables del pecado original.

Aitken retoma lo dionisiaco-sexual al usar las figuras de Adán y Eva y aunque

---

<sup>87</sup> ¿Quieres ser / como Adán y Eva? / vayamos al jardín / si lo deseas



mantiene el tono machista, deja de lado la carga solemne, moralista y humorística que le imprime Lord Flea en la canción que se analiza más adelante. Al nombrar a los personajes bíblicos, el protagonista quiere resaltar con orgullo el hecho de que él y su novia podrían ser como la primera pareja que tuvo sexo en el mundo. Él despoja a las dos figuras de todo su ropaje místico religioso y los deja desnudos como lo que son: un hombre y una mujer que tuvieron sexo salvaje e ilimitado en el Jardín del Edén. La idea entonces no es *ser* como ellos sino *hacerlo* como ellos. El elemento de comparación es familiar para ambos, vive en el inconsciente colectivo, por lo cual se convierte en el símil ideal para la seducción<sup>88</sup>. El trámite se completa al decirle:

Put your arms around me,  
Say that you need me only  
And you'll be Eve  
And I'll be Adam<sup>89</sup>

La seducción, que primero pasó de lo sagrado a lo profano, ahora adquiere rasgos de ritual fetichista cuando el narrador sugiere a su pareja que para convertirse en Adán y Eva ella tiene que abrazarlo y luego comprometerse sólo con él.

Sin embargo, hay un elemento oculto detrás de toda esta estrategia de seducción que predomina en la mayoría de las canciones dedicadas a la novia: ella siempre tiene la última palabra. Por muy elaborada que haya sido la seducción, la canción nunca nos revela la respuesta de la chica; sólo escuchamos con insistencia cómo el

---

<sup>88</sup> Otro símil sexual muy ingenioso es el que usa la banda estadounidense de música pop-rock *The Bloodhound Gang* en su canción *The bad touch* (2000). En ella, el personaje apela al conocimiento que tiene de biología básica y de los nuevos canales de televisión dedicados especialmente a la naturaleza, la flora y la fauna para invitar a su chica a “hacerlo” como lo hacen en TV: “You and me, baby ain’t nothing but mammals / so let’s do it like they do in the Discovery Channel” (Tú y yo, nena, no somos más que mamíferos / así que hagámoslo como lo hacen en Discovery Channel)

<sup>89</sup> Tómame en tus brazos / y di que sólo me necesitas a mi / y así serás mi Eva / y yo seré tu Adán

personaje masculino trata de convencerla, pero nunca llegamos a saber si tiene éxito en sus intenciones. Lo que desea se escapa de sus manos, así que podemos adaptar a este contexto el dicho popular que reza “el hombre propone y Dios dispone” para decir que el personaje masculino propone, pero es la mujer quien dispone. Su intento de seducción es una súplica desesperada y estéril que no promete tener éxito.

El tono de súplica ante la novia es más evidente en las canciones de despecho. El narrador es ahora un pobre infeliz que será abandonado y suplicará otra oportunidad. En el reggae *Baby please don't go* vemos a un hombre desesperado ante la eminente partida de su amada. La frase que da nombre a la canción se repite una y otra vez mezclada con las distintas razones por las cuales él desea que no se vaya:

Baby please don't go, baby please don't go  
 'Cause I love you so  
 Baby please don't go, baby please don't go  
 'Cause I need you so  
 Baby if you go, you will hurt me so<sup>90</sup>

El personaje se va haciendo cada vez más pequeño a medida que su declaración de amor por ella aumenta y se le sube la temperatura, pero también porque lo agobia el hecho de no recibir ninguna respuesta y ver que sus súplicas parecen estrellarse contra un muro de indiferencia. La situación se torna peor en las canciones que tienen como título un nombre de mujer. En tales casos, la despersonalización del personaje masculino del relato se ve reflejada en la continua repetición del nombre de su amada. Ya no bastan las palabras afectuosas ni las frases de cortesía para que ella recapacite,

---

<sup>90</sup> Nena, por favor, no te vayas / porque te amo demasiado / Nena, por favor, no te vayas / porque te necesito demasiado / Nena, si te vas, me harás mucho daño

así que él debe apelar a algo tan íntimo y personal como el nombre propio. Esto puede observarse en tres canciones de Aitken: *Peggy Sue*, *Jenny Jenny* y *Little Sheila*. En la primera, una fusión de ska y rhythm and blues, el personaje se dirige a su amada con sus dos nombres propios; en la segunda, un ska con mucha influencia del boogie-woogie, repite desesperadamente el primer nombre; en la tercera, una mezcla de blues con samba y calipso, hace uso del diminutivo con función emotiva.

Las tres canciones se asemejan a los poemas de amor que suelen escribirse los novios adolescentes, cargados de clichés románticos y frases prefabricadas tomadas de otras canciones o poemas populares. Por ejemplo, el personaje dice a Peggy Sue:

Peggy Sue, I love you  
But it seems that you want to break  
My poor heart in two<sup>91</sup>

Además de la ya nombrada repetición insistente de los dos nombres de su amada, el sujeto presenta una especie de antítesis o paralelismo entre la frase positiva *te amo* y la crítica *pero parece que tú quieres romperme el corazón*. La frase es una insinuación de que debe poner frenos a su amor por Peggy Sue porque teme que ella pueda herirlo, lo cual lo muestra frágil e inseguro. En otras palabras, su amor está condicionado a una sensación de dominio y seguridad. La sola sospecha de que no estén dadas estas condiciones lo asusta y lo lleva incluso a ofrecer *hacer todo lo que ella diga* para tener toda su atención y deshacerse de sus miedos. Sin embargo, a pesar de sus temores de que el amor por Peggy Sue le cause dolor, el narrador aún no ha visto lo peor. A pesar de sus dudas su pareja sigue con él. Ese no es el caso en

---

<sup>91</sup> Peggy Sue, te amo / pero parece que tú / quieres romperme el corazón

*Jenny Jenny* y *Little Sheila*. En la primera, el relator repite desesperadamente el nombre de *Jenny* y le pregunta *¿para dónde te fuiste?* Luego trata de impresionarla con hipérbolos sobre cómo ha removido cielo y tierra buscándola. Su ausencia lo perturba de tal manera que en su desesperación llega incluso a ordenarle que regrese y se quede con él, justificándolo nuevamente con el lugar común *yo te amo*:

Jenny, oh, Jenny, don't go away  
 Jenny, oh, Jenny come back and stay  
 Don't you know I love you so and I'll never let you go  
 But Jenny, wherever you are, come back home  
 Jenny Jenny, Jenny Jenny<sup>92</sup>

La partida de *Jenny* ha activado en el hombre una serie de herramientas discursivas con las que espera convencerla para que regrese. Desde la hipérbole y la reiteración hasta las frases afectivas y el imperativo, su intención es hacerla volver con el sólo uso de la palabra. En *Little Sheila*, sin embargo, el panorama es más desolador. El relator ya está resignado a la pérdida de su *Sheilita* y se siente sumido en la miseria, así que apela a un tercero para que lo ayude a encontrarla. Así entra en juego la figura del *mediador* que siempre interviene en los problemas de pareja:

Well, if you see my little Sheila  
 Tell her to come back home  
 If you see my little darling  
 Tell her to come back home  
 Tell her I'll be waiting  
 Here all alone<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Jenny, oh, Jenny, no me dejes / Jenny, oh, Jenny, regresa y quédate conmigo / ¿no sabes que te amo demasiado y nunca te dejaré ir? / Pero Jenny, donde quiera que estés, regresa a casa / Jenny Jenny

<sup>93</sup> Bueno, si ves a mi Sheilita / dile que regrese a casa / si ves a mi amorcito / dile que regrese a casa / dile que la estaré esperando / aquí, en mi soledad

Esta vez las palabras afectuosas empleadas por el narrador no son escuchadas directamente por la persona amada, de manera que hay que exagerar un poco más en la cantidad y la calidad de las expresiones para asegurarse de que el mediador la convenza de que regrese. Así vemos no sólo el uso repetido del diminutivo con el nombre, *Sheilita*, sino también la frase *my lovey-dovey*<sup>94</sup>, que en inglés podría considerarse algo cursi viniendo de un hombre, algo así como *mi terroncito de azúcar*. El sentimentalismo revelado por el personaje masculino nos hace entender que él es capaz de degradar su machismo hasta el nivel más bajo y apelar a su lado femenino si eso lo puede ayudar a recuperar a su amada.

Como se pudo observar, la relación del narrador con la novia está llena de inquietud e inseguridad, pues ella no se encuentra bajo su dominio. La ausencia del contacto sexual y del compromiso formal estimula una suerte de lucha de poderes entre el personaje masculino que insiste en llevar la relación hasta el fin último (el sexo) y el objeto femenino que se muestra indiferente ante su seducción, sus súplicas y su desesperación.

La situación de desventaja del relator no desaparece en su relación con la amante; de hecho, empeora. Con la novia el deseo y la posibilidad de poseerla algún día sacan lo mejor de él, lo hacen mostrarse romántico, refinado, sensible y frágil. Tiene la paciencia y las herramientas que considera necesarias para seguir insistiendo y suplicando. La novia es descrita como un verdadero objeto de amor y de admiración

---

<sup>94</sup> Según el diccionario Merriam-Webster's College, esta frase coloquial se emplea para demostrar mucho amor o sentimentalismo. El Simon & Schuster's International, por su parte, no ofrece una traducción sino una explicación para el mismo: "excesivamente amoroso o sentimental".

del personaje masculino, un ser adorable pero inalcanzable, como la Laura de Petrarca o la Beatriz de Dante. La amante es distinta. Es una mujer opresora y calculadora que pone en graves dificultades al protagonista.

Entendemos por *la amante* no sólo a la mujer que se involucra en una relación sexual secreta con un hombre casado, sino también aquella que se une sexualmente a un hombre, que no necesariamente está casado, por algún tipo de interés que va más allá del amor. El *amor* es una fachada detrás de la cual se ocultan pasiones y placeres, pero también intrigas, chantajes, intimidaciones, miedos y rabias.

Una característica interesante de los textos de canciones sobre la amante es la satirización de temas delicados que son tabú en las relaciones de pareja. El humor aligera lo que en otras circunstancias representaría una serie de serias críticas sociales, morales y culturales. Tomemos por ejemplo la canción *Bag-a-boo* (1964), un ska de un ritmo contagioso en el que curiosamente se ofrece una referencia geográfica: Gran Bretaña. Esto no ocurre con mucha frecuencia ya que, como dice Walter Ong, en la oralidad se plantean los relatos en marcos de referencia que son situacionales y operacionales para el orador y la audiencia, tanto así como para darlos por sentado. No obstante, en este caso la ubicación geográfica es importante, ya que el narrador quiere relatar algo que ocurre específicamente con las mujeres británicas:

Pretty woman in Britain are so funny  
 All they want is to find out if you got money  
 Then they leave their husband  
 And come home to you  
 And when they get what they want

They call you a bag-a-boo<sup>95</sup>

El título, aparentemente sin sentido, podría ser un juego fonético que en realidad quiere decir *vagabond* o *vagabundo*, holgazán, vago. En todo caso, por la manera en que viene presentado, no debe ser un halago sino una ofensa. Como se señaló anteriormente, en esta canción se presenta con mucha ligereza un tema delicado: a las mujeres británicas bonitas sólo les interesa el dinero y son capaces de dejar a sus esposos por el primer extraño que pueda darles lo que desean; luego, insatisfechas, dejarán a este último también. Así, el tema de la relación de pareja se entremezcla con la realidad social en la cual se produce la canción. No obstante, los referentes de la realidad sólo ayudan en el entramado del relato de aventura que Aitken nos quiere contar sobre un grupo de crueles personajes femeninos similares a los de la mitología griega, como las guerreras amazonas o Circe, la hechicera, que se aprovechan de los hombres y son oriundas de un lugar lejano llamado Gran Bretaña.

El personaje masculino, un sobreviviente que experimentó en carne propia la historia que ahora comparte con su audiencia masculina, se define como un *troyano*, asumiendo así los rasgos de valentía, coraje y determinación que se le atribuyen en la mitología griega a los habitantes de Troya, quienes defendieron la ciudad con sus vidas. ¿A quién defiende entonces este personaje? A los hombres. Su misión casi religiosa es advertirles sobre el peligro que representan estas arpías o *banshees*<sup>96</sup> de

---

<sup>95</sup> Las mujeres bonitas en Gran Bretaña son muy extrañas / sólo les interesa saber si tienes dinero / entonces dejan a sus esposos / y se van contigo a tu casa / y cuando obtienen lo que quieren / dicen que eres un bag-a-boo

<sup>96</sup> Una *banshee*, *señora de las hadas*, *mujer de las colinas* o *reina del infierno* es un ser sobrenatural de

Gran Bretaña. La palabra *bag-a-boo* adquiere matices de hechizo, a juzgar por la insistencia con la cual recomienda a los hombres que no se dejen llamar de esa manera. A fin de cuentas, la canción es un relato vivaz cargado de intriga, acción, peligro, hechicería y, al final, una moraleja: *don't let them call you a bag-a-boo*<sup>97</sup>.

Una versión diferente del mismo tema sobre la mujer interesada y perversa que pretende sacarle provecho al hombre honesto y de bien es la que se relata en *Ring don't mean a thing*<sup>98</sup>. La canción, grabada el mismo año que la anterior, es otro ska muy rítmico en el que el personaje enfrenta personalmente a la mujer opresora para negarle sus pretensiones. A pesar de que la aspiración es otra, ¿acaso podría verse esta experiencia del relator como la que produjo la canción anterior? Ciertamente, la actitud de esta mujer se asemeja bastante a la descrita en los párrafos precedentes:

About only two months, then you wanted a ring  
 But in this town, ring don't mean a thing  
 Take my advice and try to be nice  
 Leave me alone, find someone of your own<sup>99</sup>

El personaje femenino de esta historia no desea dinero, sólo desea un anillo. Eso la hace aún más peligrosa que las anteriores. Hay toda una simbología detrás de esta aspiración: el anillo o sortija representa un compromiso y para el personaje masculino del relato aparentemente dos meses es muy poco tiempo para desear algo de tal magnitud. Aunado a esto está el hecho de que en la ciudad donde se encuentran la

---

la mitología celta que anuncia desgracias y muerte con su llanto y sus lamentos en medio de la noche. Es al mismo tiempo protectora de los muertos que viajan al infierno y del feto en la matriz.

<sup>97</sup> No dejes que te llame bag-a-boo

<sup>98</sup> Un anillo no significa nada

<sup>99</sup> Apenas llevamos dos meses, y ya quieres un anillo / pero en esta ciudad, un anillo no significa nada / Toma mi consejo y trata de ser amable / déjame en paz, búscate a otra persona



sortija *no significa nada*. Un breve vistazo a la realidad sugiere que está hablando de Londres por las circunstancias que lo rodean: Aitken había llegado hacía pocos años desde Jamaica, donde la religión juega un papel de formación muy importante, por lo cual debe estar juzgando con la moral aprendida en casa la actitud de las mujeres londinenses en lo que respecta a las relaciones de pareja. De ser así, Londres sería para los ojos del autor una suerte de Sodoma y Gomorra, ciudades bíblicas de perdición que fueron destruidas por Dios debido a la indecencia y la perversidad sexual de sus habitantes.

El matiz religioso del relato se marca aún más en la pregunta “but don’t you think ring would be a sin?”<sup>100</sup>. Cabe preguntarse ahora por qué sería un pecado que una mujer desee un anillo de compromiso (¿o de matrimonio?) del hombre con quien ha mantenido una relación durante dos meses. La única explicación relativamente lógica es que el personaje sea un hombre casado. Ciertamente, la relación de un hombre casado con otra mujer puede verse como un acto inmoral, incluso *pecaminoso* si se es una persona de fe. En tal caso la petición de la mujer sería tan grave que razón tendría el hombre para terminar con aquella relación en el acto. Eso si deseamos quedarnos en el aspecto religioso sin tocar el tema racial, en el cual también podría considerarse un pecado el hecho de que una mujer inglesa blanca desee establecer una relación seria con un negro antillano. Lo que no queda claro al final es cómo se explica que el hombre casado que sostiene una relación extra marital con una mujer durante dos meses tenga la integridad moral de cuestionar las

---

<sup>100</sup> ¿Pero no te parece que un anillo sería un pecado?

aspiraciones de su amante y no el mero hecho de tener él una relación adultera.

El hombre del relato logró zafarse de las garras de su amante apelando al poder conveniente de su religión y negándole aquello con lo que ella podría haberlo hechizado: el anillo. No obstante, el personaje masculino de *Take off me pyjama* no corre con la misma suerte. Este ska cuenta la trágica historia de una relación extra marital casual que se complica cuando la malvada amante decide ponerse el pijama del narrador. Él le ruega una y otra vez que se lo quite, pues si vuelve a casa sin su pijama su mujer se dará cuenta de su infidelidad; pero ella no responde a sus súplicas:

Ma'am, take off me pyjama suit,  
Ma'am, take off me pyjama,  
I beg you take off me pyjama,  
Coz I want to go to me baby<sup>101</sup>

Ha caído en la trampa de la mujer opresora y ahora que se da cuenta de lo perversa que es, se arrepiente de haberle prestado el pijama, pero ya no le queda más que seguir suplicando y tratar de hacerle entender cuán complicado se ve el panorama para él. Si se le da un valor simbólico a este pijama, podría decirse que representa todos aquellos descuidos que permiten a la esposa descubrir los actos de infidelidad cometidos por el hombre: el papelito con un número de teléfono en el bolsillo, el olor a perfume, la marca de labial, el mensajito de texto, el estado de cuenta de la tarjeta de crédito, entre otros detalles.

No cabe duda de que en el mundo machista y retorcido de las historias de Aitken las amantes son malvadas hechiceras que seducen a los hombres y los aprisionan para

---

<sup>101</sup> Señora, quítese mis pijamas, / Señora, quítese mis pijamas, / le ruego que se quite mis pijamas, / porque quiero volver a casa donde está mi mujer

hacer con ellos lo que se les antoje. Como Circe en *La Odisea*, sus encantamientos les permiten tomar de los hombres lo que deseen, para luego sobornarlos o abandonarlos a su suerte. Curiosamente, en la canción *Mary* la mujer no desea tomar nada del hombre, sino más bien *donarle* algo:

I fell in love with Mary in January  
 And then she had a baby in February  
 I'm not so blind, that child is not mine,  
 So you can fuck off, shack up and go down the line<sup>102</sup>

Con un humor muy agudo y mucha sabiduría popular, en este ska el relator cuenta el drama tragicómico que vivió con María. En un lapso de tiempo brevísimo, de esos que sólo se ven en la ficción, el personaje masculino se enamora de una mujer un día, y al mes siguiente ella da a luz a un bebé, que espera que él asuma como suyo. El sentido del absurdo de la historia—y del ridículo del personaje—se pone una vez más a prueba cuando confiesa que se quedó con María mientras esperaba al niño para comprobar si era suyo, pero su decepción fue mayor, pues “when the baby born, he was white as snow”<sup>103</sup>. Es un descubrimiento un tanto decepcionante, si damos por sentado el hecho de que, sin duda, el personaje que relata la historia debe ser negro, pues es el contraste de razas el que hace que la misma se vuelva tragicómica<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> Me enamoré de María en enero / y luego tuvo una cría en febrero / no soy tan ciego, ese niño no es mío, / así que puedes largarte, consíguete otro hombre y desaparece

<sup>103</sup> Cuando el niño nació, era blanco como la nieve

<sup>104</sup> La banda italiana de ska *Fahrenheit 451* relata una historia similar en su canción *Veleno*, pero esta vez el narrador es blanco y el bebé negro: “E poi mi hai detto ‘diventerai papà / sono sicura che t’assomiglierà’ / Ma quando è nato sembrava un marocchino / e sono biondo, sí, ma certo, non cretino”. (Y después me dijiste: “serás papá / estoy segura de que se te parecerá” / pero al nacer parecía marroquí / y yo soy rubio, sí, pero tonto nunca fui). Ambas canciones juegan con el tema de la mujer astuta que desea *arrimarle* un hijo ajeno a su hombre, pero él no le cree porque el color de la piel del niño es contrario al suyo: por un lado, el personaje de Aitken es negro y no cree poder ser padre de un

Al final, hastiado, le ordena a María que se largue y se lleve al niño a donde pertenece. Aunque podría decirse que salió bien parado, pues descubrió el engaño a tiempo y se deshizo de los dos, el hecho es que si de verdad estaba enamorado de María, el daño ya estaba hecho, de manera que es sólo una victoria agridulce la que obtuvo. La amante astuta, al hacerse pasar por novia casta, logró atrapar al protagonista con sus hechizos y marcarlo con esta historia por el resto de su vida.

Hasta ahora, los dos roles estudiados—el de la novia adorable y el de la amante opresora—sugieren una oposición binaria bastante clara. La primera produce deseo en el hombre, la segunda rabia y arrepentimiento; la primera lo viste de galantería y sensibilidad, la segunda desnuda su doble moral para mostrar sus infidelidades y su estupidez. Podría decirse entonces que el rol de la esposa es el resultado de la deconstrucción de dicha oposición.

La esposa es un personaje que, en cierto modo, ya ha desempeñado los otros dos roles antes de convertirse en cónyuge: fue una novia adorable al inicio de la relación; luego se convirtió en amante al tener relaciones con su pareja, bien sea antes o después de casarse. No obstante, su maldad se desarrolló mucho tiempo después, a medida que disminuía su condición de amante esposa y aumentaba la amenaza de ser desplazada en el terreno sexual por quienes aun pueden ser novias y amantes sin compromisos. Sin embargo, como ya conoce ambos roles y sabe lo que representan, puede anticipar cualquier amenaza de estas dos figuras en su relación. De allí que sea

---

niño *blanco como la nieve*; por el otro, el de Fahrenheit 451 se confiesa rubio pero, contradiciendo el estereotipo, no es tan tonto como para creer que un hijo suyo *parezca marroquí*.

vista como una mujer incluso más despiadada que la amante.

Siendo este el caso, sería muy extraño que el rol de la esposa produjera algún tipo de inspiración en los músicos ska, *e pur si muove*, como dijera Galileo Galilei al negar sus propias teorías sobre los movimientos de la tierra. La única canción que se identificó como “dedicada a la esposa” se llama *Bad minded woman*. El texto de este ska lleno de fuerza y mucha rítmica no muestra a la novia que quedó atrás hace mucho tiempo, ni a la amante que puede ofrecer un gran encuentro sexual. La esposa de la que nos habla el personaje masculino en esta canción es simplemente perversa:

Go home, bad minded woman, go home  
Go home, leave people's business alone  
You've been talking all day  
You never kneel and pray<sup>105</sup>

El sujeto de este relato le pide a su esposa enérgicamente que se vaya para la casa y deje de inmiscuirse en sus asuntos. Le reclama además que lo único que haga sea hablar y que, en cambio, no se ponga a rezar. Cabe preguntarse ahora cómo dedujimos que el sujeto esté hablando de su esposa y no de una vecina, o de su amante. Esta primera estrofa, sin duda, podría aplicarse al personaje de la vecina curiosa y entrometida que quiere saberlo todo. No obstante, al avanzar el texto nos damos cuenta de que la mujer a la cual se refiere el sujeto duerme con él:

You get up in the morning with your big, sour mouth  
All you do is talk and shout<sup>106</sup>

Una vez descartada la vecina, podría pensarse aún que el texto está dirigido a la

---

<sup>105</sup> Vete pa' la casa, malvada mujer, vete pa' la casa / vete pa' la casa, deja de meterte en mis asuntos / lo que haces es hablar todo el día / nunca te pones a rezar

<sup>106</sup> Te levantas en las mañanas con tu gran lengua viperina / y lo único que haces es hablar y gritar

amante. Sin embargo, tres buenas razones confirman que la canción habla sobre la esposa del relator y no sobre su amante. La primera es la palabra *woman*, empleada con frecuencia por los hombres de raza negra para dirigirse a sus esposas, especialmente en medio de una discusión como la descrita aquí; la segunda razón es la amenaza solapada de matarla si sigue buscando lo que no se le ha perdido, fanfarronerías que también son frecuentes en las discusiones entre marido y mujer:

I'm telling you woman, you gotta change your ways  
Or else, you're gonna dig yourself a grave<sup>107</sup>

La tercera razón por la que estamos convencidos de que esta canción está dedicada a la esposa despiadada y no a la amante opresora es el hecho de que el hombre siempre hace gala de su machismo ante su esposa: grita, amenaza con usar la violencia, se queja, da órdenes, etc. Podría intentar hacer todas estas cosas delante de la amante también, pero en ese caso corre el riesgo de que ella, en represalia, haga uso del poder que tiene sobre él y saque a la luz una relación que debería permanecer siempre en secreto para que no se convierta en pecado.

Al final, independientemente de que las canciones ska hablen de la novia, la amante o la esposa, en realidad no están dedicadas a la mujer en sí, sino a un sujeto masculino en su interacción con ella. Aunque en el análisis hemos definido tres roles con rasgos diferenciales importantes, en el fondo la relación con el protagonista de estas historias es siempre la misma: la mujer nunca es el sujeto en los textos de canciones ska sino el objeto—sea este adorable, opresor o despiadado—con el cual

---

<sup>107</sup> Hablo en serio mujer / vas a tener que cambiar tu forma de ser / sino terminarás cavando tu propia tumba

interactúa el sujeto masculino. No obstante, también es cierto que el hombre de los relatos nunca se siente cómodo o dominante ante alguno de los tres *objetos* citados: la novia lo llena de dudas e incertidumbre, la amante lo chantajea y lo engaña, la esposa le recuerda que ni siquiera *sus asuntos* le pertenecen ya y que no deja de observar cuidadosamente cada movimiento suyo. Ciertamente, el personaje femenino y sus aventuras y desventuras no está presente en el ska de la primera ola, pero las figuras femeninas que interactúan con los protagonistas masculinos tienen a estos últimos bajo control.

**d) *Quiero que renazca mi alma***

Una vez estudiados los elementos profanos más recurrentes en los textos de canciones ska, llegó el momento de revisar los que tratan asuntos sagrados. Como se indicó anteriormente, el *revivalismo* de las iglesias bautistas negras de la isla era incluido con frecuencia en las canciones mento y ska de los inicios. No obstante, es importante marcar las diferencias. En el mento, al igual que en el calipso trinitario, el humor y la sátira juegan un rol muy importante. Las letras de las canciones son por lo general muy divertidas, incluso cuando presentan temas religiosos. Ese es el caso, por ejemplo, de la canción *It all began with Adam and Eve* de Lord Flea, de la cual adelantamos algunas ideas en el eje temático anterior. Como ya se dijo, comienza con una estructura solemne que sugiere el inicio de un sermón sobre el mito de la creación judeocristiana, según como aparece reflejado en el libro del Génesis que da inicio a la Biblia:

It all began with Adam and Eve

A snake, an apple and a big tree leave  
 It may sound strange and hard to believe  
 But it all began with Adam and Eve<sup>108</sup>

Adán, Eva y la serpiente, “el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho” (Génesis, 3:1)—además de la manzana de la discordia que esta última entregó a Eva y la hoja de parra con la que se dice se cubrieron los primeros seres humanos sus partes íntimas después del breve intento de rebeldía en el jardín del Edén—son elementos bíblicos lo suficientemente fieles al texto original como para poner en duda la seriedad del discurso que la canción debería proponer al apelar a ellos. No obstante, el argumento recibirá un giro sorprendente, aunque quizás no tanto para aquellos que estén familiarizados con el mento y el calipso caribeños.

La canción no deja de ser coherente con el contexto edénico judeocristiano, sólo que se concentra en un matiz omitido por las distintas religiones que usan la Biblia como texto fundamental: el ritual de iniciación sexual entre el primer hombre y la primera mujer. Dicho ritual incluye un mentor o alcahueta (según como quiera verse a la serpiente), el elemento de la tentación (la manzana), algo de erotismo (la curiosidad de ver lo que se esconde debajo de la hoja de parra) y el placer de ser protagonistas del primer encuentro sexual consumado por ser humano alguno, sobreentendido en la frase “todo comenzó con Adán y Eva...”. Lo que se inició con estos dos personajes bíblicos universalmente conocidos recibe un giro en las estrofas que acompañan el—hasta ahora—serio coro religioso. La primera persona confiesa

---

<sup>108</sup> Todo comenzó con Adán y Eva / una serpiente, una manzana y una gran hoja de árbol / podrá sonar extraño y difícil de creer / pero todo comenzó con Adán y Eva



que la primera vez que vio a un hombre y a una mujer besarse (herederos de Adán y Eva que continúan practicando el mismo ritual de iniciación sexual a pesar de todos los años que han transcurrido desde ese primer momento) no pudo evitar preguntarse lo que eso significaba, pero una vez “iniciado” en el sexo, siempre deseaba más:

I saw a man and a woman kiss  
 I wonder what the heck is this?  
 I never tried this thing before  
 But when I do, I cried for more<sup>109</sup>

El tema religioso adquiere un matiz más profano en la última estrofa, cuando un griot consejero sugiere a modo de parábola que el hombre soltero será rey siempre y cuando no se case, pues al hacerlo será la mujer quien lleve los pantalones:

When a man is single, he is the king,  
 No woman can tell him anything.  
 But when he marry and take a chance  
 The woman, she starts to wear the pants<sup>110</sup>

La aseveración probablemente no trascendería más allá del espíritu machista que caracteriza a los hombres en la región caribeña, el cual siempre viene acompañado de imágenes de peligrosas y crueles mujeres opresoras como las estudiadas en el eje temático anterior. Sin embargo, el imaginario religioso del mito de la creación que se repite en el coro una y otra vez conecta el inofensivo machismo de nuestro día a día con la creencia sexista de que el pecado original es atribuible principalmente a la

---

<sup>109</sup> Vi a un hombre y a una mujer besarse / y me pregunté, ¿qué rayos es eso? / Nunca lo había probado antes / pero al hacerlo, / no dejé de quererlo

<sup>110</sup> Cuando un hombre es soltero, él es el rey / ninguna mujer podrá decirle que hacer / pero al casarse y darle una excusa / será la mujer quien pantalones usa

mujer, pues fue ella quien cayó en la tentación inducida por la serpiente<sup>111</sup>; el hombre fue tan sólo víctima de su cruel debilidad. Esta creencia se ve reflejada en la literatura oral de nuestras regiones, por ejemplo en las populares leyendas de la *traidora* Malinche en México<sup>112</sup> o de la *matricida* Sayona en Venezuela<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> Según Joseph Campbell (2004), la imagen de la serpiente como elemento perturbador de la aparente paz entre el primer hombre y su mujer también se ve reflejada en un mito de la tribu africana Wahungwe Makoni, de la antigua Rhodesia del Sur, hoy Zimbabwe. En dicho mito, Mwuetsi, el hombre original, es la luna; Massassi, la estrella de la mañana, es su primera esposa y Morongo, la estrella de la noche, la segunda. De la unión entre Mwuetsi y Masassi nacieron los árboles y las plantas; de la unión entre Mwuetsi y Morongo nacieron los seres humanos y los animales, incluyendo la serpiente. Luego Mwuetsi, incitado por Morongo, durmió con sus propias hijas y tuvo nuevos hijos e hijas, lo cual lo convirtió en el Rey del Mambo. Morongo, por su parte, comenzó a dormir con la serpiente y quedó estéril. Una noche en que Mwuetsi quiso dormir con ella nuevamente, lo mordió la serpiente y enfermó, razón por la cual comenzaron a secarse los ríos y a morir los animales, las plantas y las personas. Sus hijos finalmente salvaron la creación al estrangular a Mwuetsi, enterrarlo junto a Morongo y buscarse un nuevo Rey del Mambo. Este mito africano muestra nuevamente como el hombre trata de explicar la causa principal de su caída y sus desgracias con la “alianza maligna” entre la mujer y la serpiente.

<sup>112</sup> Malinche era una indígena azteca que en el siglo XVI fue intérprete y amante de Hernán Cortés. Se cree que su trabajo como intérprete facilitó el proceso de conquista de México para los españoles, razón por la cual se le acusa de traidora de la causa indígena. No obstante, la escritora chicana y feminista Gloria Anzaldúa considera que la imagen de Malinche ha sido usada como chivo expiatorio para que los mexicanos y chicanos se avergüencen de sus orígenes indígenas. Para ella, la nación azteca no cayó porque *Malinali* (*la Chingada*) fuera intérprete o amante de Cortés, sino porque las élites patriarcales que dominaban al pueblo azteca en ese entonces habían subvertido la solidaridad entre hombres y mujeres y entre nobles y comunes. Anzaldúa reivindica el rol de Malinche como *madre de la nueva raza mestiza* chicana al colocarla en una suerte de santísima trinidad femenina que le permite construir arquetipos culturales de la mujer: “La gente chicana tiene tres madres. All three are mediators: *Guadalupe*, the virgin mother who has not abandoned us, *la Chingada* (*Malinche*), the raped mother whom we have abandoned, and *La Llorona*, the mother who seeks her lost children and is a combination of the other two” (1987: 27). (La gente chicana tiene tres madres. Las tres son mediadoras: *Guadalupe*, la virgen madre que no nos ha abandonado, *la Chingada* (*Malinche*), la madre violada a quien nosotros hemos abandonado y *La Llorona*, la madre que busca a sus hijos perdidos y es una combinación de las dos primeras).

<sup>113</sup> La leyenda de *La Sayona*, la cual al parecer data de la época de las colonias, tiene mucho—sin saberlo—del *Otelo* shakesperiano, sólo que esta vez el personaje principal de la tragedia, Casilda, es femenino, pobre y vive en los llanos venezolanos. Ella es una mujer tan bonita como celosa, de lo cual se aprovecha el Yago de la historia—un hombre al que apodaban *burro tusero*—para hacerle creer que su hombre, Severiano, le está siendo infiel con su propia madre. Ciega por los celos infundados, aprovecha una mañana en que la madre va a visitarla, le prende candela al rancho donde vivía aunque su hijo recién nacido estuviese dentro y le clava tres puñaladas a la madre, quien mientras agonizaba la maldijo diciendo: “me has quitado la vida Casilda, me has quitado la vida sayona. Le has quitado la vida a tu propia madre que te trajo al mundo. Maldita serás toda tu vida. Sin Dios ni Santa María andarás por todo el mundo en busca de los hombres para aliviar tus pecados, pero no lo lograrás

Se puede pensar entonces que el rito de iniciación sexual del que habla la canción debe ser entendido más como una trampa tendida al hombre y que la mujer es otro elemento causal del pecado original. Por pura casualidad del español, todas las piezas inmiscuidas en la tentación de Adán son femeninas: la serpiente, la manzana, la hoja de parra y la mujer. Una casualidad aún más sorprendente es el hecho de que en Venezuela las mujeres bonitas e inteligentes pero opresoras sean representadas con la imagen de *la cuaima*<sup>114</sup>, una serpiente muy ágil y venenosa.

Como puede observarse entonces, incluso los temas religiosos presentes en los textos de canciones mento están subordinados al humor, la sátira, el doble sentido y la sabiduría popular. No ocurre necesariamente así cuando las canciones ska emplean imágenes tomadas de la Biblia en sus letras. Si bien el humor también es uno de los ingredientes principales en muchos de sus textos, los temas religiosos específicamente son tratados con mucha sobriedad. Estas canciones tienen un estilo muy similar al del sermón eclesiástico debido a que están cargadas de exhortaciones, alusiones bíblicas y referencias constantes al Apocalipsis.

El tema de la salvación apocalíptica está presente en canciones como *Judgment day* y *What a weeping*. La primera es un ska rápido en el que el personaje/jefe de ceremonia interroga a su público sobre lo que hará cuando llegue el día del juicio final. El texto de la canción es reiterativo, una de las características de la oralidad

---

porque te acordarás de este momento y perderás al hombre que te acompaña. Permita Dios que así sea” (1978). En ese mismo instante Casilda se transformó en un demonio horrible y salió corriendo dando alaridos terribles y macabros. Desde entonces se dice que deambula eternamente por los caminos en las noches, sin perdón y llorando desconsolada por la muerte de su hijo y la maldición de su madre, pero también vengándose de los hombres parranderos y mujeriegos que le son infieles a sus esposas.

<sup>114</sup> De esta imagen se habla con mayor lujo de detalles en el capítulo cuatro, dedicado a Venezuela.

sugeridas por Ong. Su intención no es desarrollar hipótesis complejas sobre lo que ocurrirá cuando llegue ese día, sino hacer que los oyentes tomen conciencia sobre su inminencia; es por ello que la misma estrofa se repite varias veces como un ritornelo, con sólo alguna variación en la referencia al receptor del mensaje, pasando de la segunda persona a términos afectivos como *baby* o *honey*:

Where will you go on judgment day?  
 Where will you go on judgment day?  
 You run to the mountain?  
 Or run to the fountain?  
 But where will you go on that great day?

Baby, what you gonna do on that great day?  
 Honey, what you gonna do on that great day?  
 You run to the mountain?  
 And then to the fountain?  
 But where will you go on that great day?<sup>115</sup>

Se puede decir entonces que la canción es una exhortación a la reflexión sobre el Apocalipsis hecha por una persona que no se siente aventajada en el asunto. En cambio el texto de *What a weeping*, si bien gira en torno al mismo tema del día del juicio final, es completamente diferente. Estructuralmente hablando, estamos de nuevo ante un ska rápido con una sola estrofa que se repite constantemente, pero esta vez el texto se presenta más como el sermón fatalista de un grupo religioso ante un público incrédulo. Al describir un panorama sombrío, lleno de llanto y lamentación, el coro de voces que interpreta la canción advierte que los pecadores serán juzgados y castigados cuando llegue el día del juicio final; no obstante, quienes cantan se

---

<sup>115</sup> ¿A dónde irás el día del juicio final? / ¿correrás hacia las montañas? / ¿Correrás hacia la fuente? / ¿Pero a dónde irás el día del juicio final? / Nena, ¿qué vas a hacer ese gran día? / Cariño, ¿qué vas a hacer ese gran día?

salvarán por ser personas de fe:

What a weeping, what a wailing on that day  
 What a weeping, what a wailing on that day  
 Halleluiah I am saved, saved in the name of the Lord  
 What a weeping, what a wailing on that day<sup>116</sup>

Una tercera manera de aproximarse al tema del Juicio Final se observa en la canción *Roll Jordan roll*, producida y grabada por Aitken en 1957. Es una especie de calipso espiritual con toques de soul en el que comienza a asomarse el sonido sincopado que caracterizaría al ska en el futuro inmediato.

El pasaje bíblico sobre Josué guiando a los israelitas a través del Río Jordán para llegar a la tierra prometida ha alimentado un buen número de canciones cristianas<sup>117</sup>. En la de Aitken el personaje se dirige con imperativos al Río Jordán para tratar el mismo tema apocalíptico, pero no lo ve como un obstáculo que impide al pueblo de Dios llegar a la tierra prometida, sino más bien como uno de los agentes que deberá producir un sonido particular cuando llegue el momento esperado:

Roll Jordan roll, roll Jordan roll  
 I want to go to heaven when I die  
 To hear when Jordan roll<sup>118</sup>

Como en los casos anteriores, la canción parece ser limitada en su texto, pues a

---

<sup>116</sup> Cuanto llanto, cuanto lamento habrá ese día / Aleluya yo me salvaré, me salvaré en el nombre de Dios / Cuanto llanto, cuanto lamento habrá ese día

<sup>117</sup> Sirvan de ejemplo una canción de José Luís Rodríguez que fue muy popular en Venezuela en los años setenta, en la cual el personaje invitaba a quien lo escuchara a cruzar el río con él: “atrévete, crucemos el Jordán / que la tierra prometida nos espera”. Por otro lado, en Estados Unidos la agrupación *Take 6* presentó en los noventa *Get Away Jordan*, en la cual le exigía al Río Jordán que se apartara para poder cruzar y ver a Dios: “Get away, Jordan. Get away, Jordan / I wanna cross over to see my Lord” (Apártate Jordán, apártate Jordán / quiero cruzar al otro lado para ver a mi Señor).

<sup>118</sup> Truena Jordán, truena, Truena Jordán, truena / quiero ir al cielo cuando muera / para escuchar cuando el Jordán truene

excepción de un par de frases improvisadas de Aitken, las voces que componen el coro sólo repiten una y otra vez la solicitud de *tronar* que le hace al río. No obstante, desde el punto de vista formal, es muy interesante: viene acompañada por tambores burru que le permiten acentuar el mensaje de la canción al recrear al oído el sonido que debe producir el río cuando llegue el momento de cruzar, al tiempo que la voz principal dirige a un coro que repite sus invocaciones en una especie de salmo responsorial. Este matiz que le da Aitken al pasaje bíblico lo aproxima más al pueblo africano de sus antepasados en el Caribe que al pueblo israelita que lo protagonizó originalmente, pues trae a nuestra mente las canciones de plantación conocidas como *digging songs*, que eran manifestaciones colectivas en las cuales los esclavos musicalizaban muchos de los aspectos de su vida. Eso les permitía hacer un poco más tolerable el duro trabajo en el campo (Lugton, 1986). Giovannetti añade a esto que el arte africano es inseparable de la colaboración del núcleo social, pues nace y vive en la multitud como función de grupo (2001).

La conexión en los textos de canciones ska entre las creencias africanas de los esclavos y las cristianas de los amos no se habría dado con tanta naturalidad de no haber sido por el *revivalismo*. Como ya se dijo anteriormente, este sincretismo religioso iniciado en el siglo XIX cobraría mayor importancia luego de que el país adquiriera su independencia, pues se convertiría en la nueva fe del nuevo pueblo independiente. Sin duda la idea de *renovación* o *renacimiento* implícita en la palabra *revival* podía aplicarse al sujeto jamaicano, quien en cierto modo también acababa de renovarse y renacer el 6 de agosto de 1962 con la independencia. Veamos una

reflexión sobre el sentido espiritual de la identidad del sujeto en la canción *Revival*:

I want a revival in my soul  
 I want a revival in my soul  
 I must apply to the blood of Jesus  
 To get a revival way down in my soul<sup>119</sup>

En este ska de 1965 Aitken muestra a un sujeto más meditabundo, claramente en medio de una experiencia religiosa. La canción es como una oración reiterativa en la que contrastan un ritmo rápido y sonoro con un contenido pausado y silencioso. La música todavía está orientada a un colectivo, pero ahora el contenido no es un sermón dirigido a la audiencia, sino una plegaria hecha al mismísimo Dios para que purifique el alma del personaje, de manera que su renacimiento vaya de la mano con el del país.

Este nivel de compromiso con la causa religiosa cristiana no debe sorprendernos porque, como se dijo anteriormente, los compositores de canciones mento y ska por lo general acudían a esta fuente en busca de imágenes y temas. Sin embargo, lo que sí llama la atención es cómo Aitken se había aproximado también a las ideas que caracterizan al rastafarismo antes de que Haile Selassie I, emperador de Etiopía, visitara Jamaica en 1966 y de que el reggae se convirtiera a principio de los setenta en el medio de expresión por excelencia de la filosofía rastafari. Podemos observar esto en dos canciones de 1963: *Zion city* y *The lion of Judah*.

En *Zion city* se retoma una vez más el regreso a la tierra prometida, pero esta vez se emplea el nombre de Sión para referirse a Jerusalén:

I'm going back to Zion, Zion city wall

---

<sup>119</sup> Quiero que renazca mi alma / quiero que renazca mi alma / debo recibir la sangre de Jesús / para que ocurra un renacimiento en lo profundo de mi alma

And we know in Zion we will never never never fall  
 We are feeling good with the savior by our side  
 I'm going back to Zion city wall<sup>120</sup>

Sión es el nombre hebreo de una colina ubicada al este de la ciudad antigua de Jerusalén, conocida entonces como el núcleo de la ciudad de David. Se convirtió en el centro de la vida política y cultural de los antiguos hebreos y su nombre llegó a significar en ese entonces la “colina sagrada” de Dios. La simbología que rodea el nombre de Sión fue transmitida a los esclavos durante el proceso de evangelización; posteriormente los rastafaris aplicaron el sincretismo y extrapolaron su aura de ciudad celeste para convertirla en sinónimo de su propia tierra prometida, África. Como en el revivalismo, la filosofía rastafari estudió con detenimiento la religión de los colonos y se percató de que “una tierra que aparece en la Biblia bajo el nombre de Etiopía y cuyos habitantes autóctonos tienen situación de cautividad por centurias” los conectaba a ellos directamente con las santas escrituras: ellos eran el pueblo oprimido de Israel (Chacón y Cortez, 2005: 54). El sincretismo rastafari no sólo incluía la visión del pueblo afrojamaicano como la reencarnación del hebreo, sino también la de “Jamaica como Babilonia, la utopía de África como *Zion*, la diáspora africana en Jamaica o los jamaicanos como ‘africanos’”, entre otras (Giovannetti, 2001: 101).

En lo que respecta a *The lion of Judah*, la canción se refiere nada más y nada menos que a Haile Selassie I, “Rey de Reyes, Señor de los Señores, Electo de Dios, León Conquistador de la tribu de Judá” (Chacón y Cortez, 2005: 21):

---

<sup>120</sup> Regresaré a Sión, a la ciudad amurallada de Sión / y estamos seguros de que en Sión nunca más moriremos / nos sentimos bien en compañía de nuestro salvador / Regresaré a la ciudad amurallada de Sión



The lion of Judah shall break every chain,  
 And give us a victory again and again  
 In the middle of the night I cried  
 When I heard my mommy say  
 The lion of Judah, of Judah, shall break every chain<sup>121</sup>

Como en los casos anteriores, este rápido ska sólo tiene una estrofa que se repite como un ritornelo durante toda la canción. No obstante, estos pocos versos tienen mucho que decir sobre la condición del sujeto que relata la historia: el hecho de que use la palabra *mommy* para referirse a su madre y de que llore a media noche nos hace pensar que es un niño asustado y que su madre trata de consolarlo. ¿Qué puede causarle tanto miedo? No lo sabemos, la canción no nos lo dice. Como buen producto de la oralidad, es situacional y homeostática en cuanto a que vive en un presente que desecha los recuerdos y se vincula estrechamente con la experiencia de una situación personal. No obstante, una sola palabra en la estrofa es capaz de abrir todo el campo semántico de la esclavitud y darle un giro a esta primera lectura: cadenas.

Si hay cadenas que romper, es porque están puestas en algún lado, restringiendo la movilidad de alguien o asegurando el contenido de algo. Este es el ambiente que rodea la situación del niño y la madre que hablan a medianoche. Bien sea que estas cadenas estén literalmente en los cuellos de los esclavos de plantación del Caribe— incluidos el niño y la madre—o en sentido figurado representen la opresión, discriminación racial y marginalización del pueblo africano y de sus descendientes caribeños, el león de Judá vendrá como un verdadero superhéroe a “romper todas las

---

<sup>121</sup> El león de Judá romperá todas las cadenas / y nos dará victorias una y otra vez / a medianoche yo lloré / cuando mi mami me dijo / que el león de Judá romperá todas las cadenas

cadena” y liberarlos de su sufrimiento. Entonces podríamos especular y decir que el llanto del niño es más bien motivado por la emoción y la esperanza que le transmiten las palabras de su madre: muy pronto serán libres.

Aún quedan muchas canciones de Aitken vinculadas al revivalismo y al rastafarismo. Desde el tradicional mento *Nebuchadnezzar* (*Nebuchadnezzar was a bad king / he was the king of Babylon*<sup>122</sup>) de 1958, pasando por el calipso-ska *The Wall of Jericho* (*Jah Jah win the battle of Jericho / and the wall came tumbling down*<sup>123</sup>) de 1959, hasta el innovador ska *Let my people go* (*Go and tell King Pharaoh / to let my people go / coz you're a wicked man Pharaoh*<sup>124</sup>) de 1964, las referencias y los temas religiosos incluidos en las canciones de Aitken revelan rasgos importantes de la identidad de un pueblo jamaicano lleno de fe y esperanza. Como lo insinúa Bennett en el epígrafe que abre este capítulo, los jamaicanos no olvidan lo que vivieron sus ancestros en el pasado, pero eso no les impide mirar siempre hacia adelante, con la esperanza de que el futuro sea mejor. El haber sufrido tanto los ha preparado espiritualmente para el día del juicio final. Saben que cuando llegue ese día muchos serán castigados, pero ellos serán salvados. *Roll Jordan roll*.

---

<sup>122</sup> Nabucodonosor era un rey malo / él era el rey de Babilonia

<sup>123</sup> Dios ganó la batalla de Jericó / y la muralla se cayó

<sup>124</sup> Ve y dile al Rey Faraón / que deje ir a mi pueblo / porque eres un hombre malvado, Faraón

## CAPÍTULO III

### LONDRES: SALSA INGLESA

*Oh when degree is shak'd,  
Which is the ladder to all high designs,  
The enterprise is sick. How could communities,  
Degrees in schools and brotherhoods in cities,  
Peaceful commerce from dividable shores,  
The primogenitive and due of birth,  
Prerogative of age, crowns, scepters, laurels,  
But by degree stand in authentic place?  
Take but degree away, untune that string,  
And hark, what discord follows<sup>125</sup>*

William Shakespeare, *Troilus and Cressida*

El pasaje shakesperiano que introduce este capítulo pertenece a una obra escrita aproximadamente en 1601, cuando el reinado y el legado de Isabel I de Inglaterra estaban en peligro. El primero se vio amenazado por Robert Devereux, Conde de Essex, quien conspiró contra el orden monárquico establecido para ese entonces; el segundo fue estremecido por el cuestionamiento a las creencias de la época, sobre todo a la noción teológica (basada en algunos planteamientos aristotélicos) de que

---

<sup>125</sup> Oh, cuando se interrumpe la jerarquía, / que es la escalera que conduce a todas las altas creaciones, / la obra se enferma. ¿Cómo pueden las comunidades, / los grados en las escuelas y las fraternidades en las ciudades, / el comercio pacífico entre distintas costas, / la primogenitura y el derecho de nacer, / el privilegio de la edad, de la corona, de los cetros, de los laureles, / de no ser por la jerarquía mantenerse en su auténtico lugar? / Desháganse de todo menos de la jerarquía, desafinen ese instrumento, / y recuerden, lo que sigue es la disonancia.

todas las *especies* creadas por Dios en el origen del mundo formaban parte de una *gran cadena del ser* dentro de la cual se relacionaban unas con otras. La metáfora describía una cadena que comenzaba en el trono de Dios y culminaba en el más diminuto e insignificante objeto inanimado, incluyendo una serie de “eslabones” que describían relaciones jerárquicas entre ángeles, humanos, animales, plantas, rocas, etc. Según este orden, el monarca, por ser el agente de Dios en la tierra, tenía poder absoluto sobre el resto de los humanos y debía regir a sus súbditos siguiendo la ley divina. Desobedecer tal autoridad significaba desafiar la voluntad de Dios mismo, por lo que el castigo era severo. La *obediencia pasiva* era el deber más importante.

No obstante, como bien lo indica McEvoy (2001), estas creencias comenzaron a ser cuestionadas por al menos tres grupos de la misma sociedad que las había adoptado. Por un lado, la nueva clase de comerciantes que escalaba posiciones en Londres ponía en duda la teoría de que una persona nacía y debía permanecer dentro de una clase fija. Por el otro, hombres de ciencia como Nicolás Copérnico y Galileo Galilei se encargaban de demostrar que la observación y el experimento podían explicar el mundo de otra forma: el hombre ya no estaba en el centro del universo. Incluso los puritanos expresaban abiertamente que su compromiso era primero con Dios y que sólo después venía la autoridad civil, de manera que para ellos el rey ya no era necesariamente un representante divino en la tierra.

Irónicamente, la advertencia que hacía Shakespeare sobre una inminente *interrupción de la jerarquía* en la Inglaterra de Isabel I a principios de 1600 tuvo eco también en los cambios ocurridos en Inglaterra tras la Segunda Guerra Mundial,

los cuales allanaban el camino para la llegada al trono de Isabel II en 1953. Esta vez, la amenaza al orden monárquico y al Reino Unido no venía desde adentro sino desde el aire en forma de ataques de la Luftwaffe alemana, que destruyó las ciudades inglesas más importantes. Si bien es cierto que los alemanes nunca llegaron a poner pie en las islas británicas, la destrucción y muerte causadas por el intento de invasión fue un duro golpe que presagiaba el ocaso del imperio.

Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial todavía se oía decir que el sol nunca se ponía en el imperio inglés. Su sentido no era metafórico-hiperbólico sino totalmente literal: Inglaterra dominaba territorios en los cinco continentes, desde el Atlántico hasta el Pacífico. Aún así, incluso antes de que se iniciara el conflicto bélico, su fortaleza cultural había comenzado a debilitarse con la transculturación tecnológica proveniente de Estados Unidos en forma de música y películas que se difundían en la radio y el cine británicos. Ya en 1937 John Betjeman criticaba dicha influencia en el poema dedicado a *Slough*, un municipio cercano a Londres que bien podría ser entendido metafóricamente como la representación de toda Gran Bretaña. El poema encarna un clamor desesperado para que se bombardee el lugar, pues la *maligna* industrialización ha acabado con los verdes prados de otrora:

Come friendly bombs and fall on Slough!  
It isn't fit for humans now,  
There isn't grass to graze a cow.  
Swarm over, Death!<sup>126</sup>

El poeta le pide a las *amables* bombas que hagan añicos el lugar y todas sus

---

<sup>126</sup> ¡Venid, amables bombas y caed sobre Slough! / Ya no es apta para los humanos, / ya no hay pasto para apacentar las vacas. / ¡Alzaros, Muerte!

*cantinas iluminadas* y aclimatadas artificialmente con *aire acondicionado*, su *comida enlatada*, sus *mentes enlatadas*, su *aliento enlatado*<sup>127</sup>, pues impiden que las personas sean capaces de diferenciar el trino de un ave del ruido de la radio, o ver las estrellas por la noche. Slough debe ser destruida para preparar la tierra del arado sobre sus ruinas. Es un poema bucólico y reaccionario, pero revela una gran sensibilidad sobre los cambios que ya ocurrían en ese entonces, al tiempo que encierra una premonición sobre el mal que se cernía sobre Gran Bretaña: al final, las bombas escucharán el clamor de Betjeman y, en efecto, caerán sobre una Slough sobredimensionada.

El panorama sombrío predicho por el poeta no impidió que, al concluir la guerra, aún subsistiera buena parte del orden jerárquico de la era isabelina y de la línea de pensamiento conservador y nacionalista de la era victoriana: los británicos todavía mostraban sumisión y respeto a la Familia Real, seguían convencidos de que la raza blanca era superior y los productos británicos los mejores del mercado. No obstante, a partir de 1945 la transformación del país sería incontenible. En *A history of modern Britain* (2007), Andrew Marr señala que a pesar de los matices, es posible hablar de la historia británica con base en un antes y un después de la Segunda Guerra Mundial:

The war changed Britain physically and industrially, destroying city centres; it ultimately changed who lived here by encouraging both immigration and emigration. It changed Britain's political climate and our attitude to government. It even changed, through subsequent jump in the birth rate, relations between the generations<sup>128</sup> (2007: xi-xii).

---

<sup>127</sup> Come, bombs and blow to smithereens / Those air-conditioned, bright canteens, / Tinned fruit, tinned meat, tinned milk, tinned beans, / Tinned minds, tinned breath

<sup>128</sup> La guerra cambió a Gran Bretaña física e industrialmente, destruyendo sus principales ciudades; a la larga cambió hasta a las personas que la habitaban al provocar movimientos de inmigración y emigración. Cambió su clima político y la actitud de sus habitantes ante el gobierno. Cambió incluso

Bien vale la pena detenerse un momento a revisar dos de los cambios históricos posteriores al segundo conflicto bélico de escala mundial: por una lado, los movimientos migratorios y por el otro, los conflictos generacionales que se manifestaron tras el nacimiento de distintas subculturas juveniles con rasgos distintivos muy marcados en aspectos como la música y el modo de vestir.

En lo que respecta a los movimientos migratorios, el período de la post-guerra registró la partida de ciudadanos de las Islas Británicas hacia países de la Mancomunidad de Naciones como Australia, Canadá, Nueva Zelanda y Sudáfrica. Esta emigración a gran escala fue motivada, en parte, por un deseo de escapar de una metrópolis parcialmente en ruinas, la búsqueda de estabilidad en países de habla inglesa que no hubiesen sido afectados directamente por la guerra y la creencia de que su condición de ciudadanos británicos les concedía ventajas en países que de una manera u otra aun tenían a Inglaterra como sede del imperio y referencia cultural<sup>129</sup>.

Marr (2007) señala que antes de la guerra los ingleses solían referirse a sí mismos como miembros de la *raza británica*, aludiendo a las personas blancas nativas que habitaban las Islas Británicas en la pre-historia. Esto no es de extrañarse si consideramos que todavía a finales de los años treinta cerca del 95 por ciento de la población de las islas estaba compuesto por personas blancas que habían nacido allí, mientras que el resto lo integraban ingleses y escoceses blancos que nacieron fuera

---

las relaciones entre las distintas generaciones a través de aumentos subsecuentes en el índice de natalidad.

<sup>129</sup> La tendencia migratoria fuera de la metrópolis se escapa del objetivo principal de nuestra investigación, por lo cual nos limitaremos a esta breve referencia.

cuando sus padres se encontraban al servicio del Imperio en India, África o el Medio Oriente. Se veían muy pocos negros y asiáticos en el país para ese entonces. Durante la guerra comenzaron a llegar a Inglaterra los hombres del Caribe que cumplieron servicio militar con la Real Fuerza Aérea y otros que fueron a trabajar en las fábricas, en el campo y en las estaciones de radar, pero al concluir la guerra fueron enviados de regreso a su país de origen. No obstante, el fin de la guerra cambiaría el panorama y el significado de la *raza británica* completamente.

Como se indicó en el capítulo dos, el *Acta de Nacionalidad Británica*, aprobada en 1948 decretaba que todos los súbditos del Rey tendrían nacionalidad británica. Eso potencialmente le concedía a 800 millones de personas en todo el mundo el derecho de trasladarse al Reino Unido. No obstante, por muy permisiva que pueda parecer esta ley en la actualidad, en ese entonces no era vista de esa forma por una simple razón: “it was generally assumed that black and Asian subjects of the King would have no means or desire to travel to live in uncomfortable, crowded Britain. Travel remained expensive and slow”<sup>130</sup> (Marr, 2007: 41).

No obstante, a partir de 1948, cuando llegaron a Inglaterra unos 500 inmigrantes caribeños, el país dejó la puerta abierta para que entraran los ciudadanos de las colonias y la Mancomunidad de Naciones. En ese entonces el gobierno reconocía el derecho que tenían las personas provenientes de las colonias a ser tratadas de la misma manera en que se trataba a los ciudadanos nativos, pues eso le permitía

---

<sup>130</sup> Por lo general se asumía que los súbditos negros y asiáticos del Rey no tendrían los medios o el deseo de viajar para vivir en una Gran Bretaña incómoda y sobre poblada. Los viajes aún eran caros y lentos.



venderse como la antítesis de la Alemania Nazi, como un paraíso sin prejuicios que tendía puentes a aquellos países que una vez conquistó y oprimió violentamente. Además, el país necesitaba de mucha mano de obra para ser reconstruido y nadie mejor para asumir el reto que sus propios súbditos esparcidos por el mundo.

No obstante, la llegada a Londres de inmigrantes negros desde África, Asia y el Caribe creó sentimientos encontrados en la clase obrera blanca local. El tema de la raza hasta ese entonces había sido tratado como algo complejo y estrictamente académico. Los primeros extranjeros negros en llegar eran pocos y se les aceptaba como músicos y como empleados de limpieza; pero cuando la primera gran ola de inmigrantes negros penetró la vida cotidiana y los espacios públicos de la metrópolis, la comunidad blanca se sensibilizó al respecto y reveló cierta hostilidad hacia ellos, estimulada en parte por la prensa amarillista, que comenzó a publicar artículos donde se especulaba sobre los hábitos sexuales, la falta de limpieza y la posible tendencia al crimen de los *súbditos negros*. No era extraño ver carteles en algunas casas de huéspedes que advertían: “No dogs, No blacks, No Irish”<sup>131</sup> con la misma naturalidad con la que hoy se anuncia a los clientes que un establecimiento se reserva el derecho de admisión. De haber existido reglas claras de migración hacia Gran Bretaña, la primera habría sido *las personas deben ser blancas*, y si no lo eran, debían venir en un número *reducido*. No obstante, la migración proveniente del Caribe anglófono no cumplía con ninguno de estos requisitos ideales:

It was mainly male, young and coming not to open restaurants but to work for

---

<sup>131</sup> (No se admiten) perros, negros ni irlandeses

wages which could, in part, be sent back home. [...] Most of the population shift, however, was driven by migrants themselves desperate for a better life, particularly once the popular alternative of migration to the United States was closed down in 1952. The islands of the Caribbean, dependent on sugar or tobacco for most employment, were going through hard times<sup>132</sup> (Marr, 2007: 195).

En lugar de dispersarse por el país o mezclarse con los locales, estos inmigrantes se concentraban en las grandes ciudades, específicamente en aquellas áreas donde encontraban paisanos que habían llegado en migraciones anteriores. Los jamaicanos, por ejemplo, se establecieron en áreas del sur de Londres como Brixton y Clapham, mientras que los trinitarios se asentaron en Notting Hill, en el oeste de Londres.

El hecho de que los primeros inmigrantes caribeños en llegar al país hubiesen sido en su mayoría hombres perturbó la aparente calma después de la tormenta de la guerra y dio un rostro peculiar a la vida nocturna londinense. Al viajar solos, sin esposas, madres o niños, la tradicional cadena de influencia generacional se había roto en Jamaica y había arrojado en Inglaterra—un mundo lleno de alternativas y notablemente diferente al que dejaban en la isla natal—a un grupo de hombres jóvenes, liberados y aventureros a quienes no les importaba vivir alquilados o hacinados en edificaciones viejas y decrepitas, pues pasaban la mayor parte del día en la calle, moviéndose del trabajo a los sitios de entretenimiento nocturno<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Incluía principalmente hombres jóvenes que no venían a abrir restaurantes sino a trabajar por un salario que permitiera enviar algo a casa. [...] Sin embargo, la mayoría de la población desplazada incluía inmigrantes desesperados por mejorar su condición de vida, especialmente después de que fuera cerrada la alternativa de migración a Estados Unidos en 1952. Las islas del Caribe, que dependían del azúcar o el tabaco como fuente de empleo, estaban pasando por momentos difíciles.

<sup>133</sup> Esta característica inspira la creación de los personajes *buscavidas* de la literatura caribeña. Según Riquelme, estos sujetos desplazados salen de su país natal para instalarse en la antigua metrópolis imperial por diversas razones, entre ellas el desajuste personal al lugar de origen o el deseo de aventuras y de mejores condiciones económicas (1987: 163).

Fue así como comenzaron a proliferar los *pubs* o bares que ofrecían alcohol barato, apuestas y marihuana. Surgió además un mercado de prostitución de mujeres blancas en los vecindarios negros, lo cual trajo consigo las primeras relaciones interraciales y la sensación entre los hombres blancos de que aquellos les robaban sus mujeres. Por ser negros y de clase obrera recibían pocas ofertas de trabajo, razón por lo cual muchos de ellos comenzaron a realizar actividades fraudulentas o a explotar prostitutas. Así comenzó el mito de que estos inmigrantes sólo trabajaban como proxenetas o estafadores. Bastó esto para que algunos jóvenes blancos de la clase obrera los atacaran. El punto más álgido ocurrió en 1958 durante los seis días de disturbios de Notting Hill. El incidente inspiró un año después la celebración del Carnaval en dicha localidad, que luego se convirtió en símbolo de los cambios incontenibles que ocurrían en Inglaterra y de tolerancia hacia la presencia de la cultura negra caribeña en el país, además de ser una alternativa a la violencia racial.

Aún así, en 1959 la comunidad blanca inglesa insistió en que se restringiera la inmigración a Gran Bretaña. La presión hizo efecto y en 1962 se aprobó la *Ley de Inmigración*, con un sistema de cuotas que le daba preferencia a la mano de obra calificada, limitaba la entrada de dependientes y otorgaba al gobierno el poder de deportar a los inmigrantes ilegales. Su inminente entrada en vigor produjo una nueva ola de inmigración que buscaba llegar a Gran Bretaña antes de que entrara en vigencia la prohibición, fenómeno conocido como *the rush to beat the ban*<sup>134</sup> (Cohen, 1997). La ley sólo logró producir mayor fricción entre las comunidades de

---

<sup>134</sup> Migración apresurada para llegar a Inglaterra antes de que entrara en vigor la prohibición.

inmigrantes y la clase obrera blanca local, dando paso a la creación de grupos racistas y fascistas como el *National Front* (Frente Nacional) en 1967 y el *British Movement* (Movimiento Británico) en 1968. La postura intolerante del Frente Nacional se afianzó el 20 de abril de 1968, cuando Enoch Powell habló de la posibilidad de que ocurriera una guerra racial en Inglaterra si no se controlaba la inmigración. En su infame discurso sobre los “ríos de sangre”, Powell decía:

We must be mad, literally mad, as a nation to be permitting the annual inflow of some 50,000 dependants, who are for the most part the material of the future growth of the immigrant-descended population. It is like watching a nation busily engaged in heaping its own funeral pyre<sup>135</sup> (Citado en Marr, 2007: 304).

La década de los setenta trajo consigo más disturbios y leyes controversiales y restrictivas, como la que se aprobó en 1971, que negaba el derecho de inmigración a Gran Bretaña a todo sujeto que no tuviera padres o abuelos nacidos en el país. Este sistema fue diseñado para excluir a los inmigrantes negros y no a los blancos de origen británico que vivían en Australia, Canadá, Nueva Zelanda y Sudáfrica. Las leyes en favor de las relaciones interraciales llegarían más tarde, pero siempre en compensación por nuevas restricciones; con ellas sólo se castigaba el racismo en las comunidades de la clase obrera blanca, pero no se intentaba entender el fenómeno con miras a solucionarlo. Sin embargo, a pesar de todo el entramado de leyes aprobadas para tratar de contener la llegada de caribeños, africanos y asiáticos negros, la inmigración cambió el país de tal manera que difícilmente volvería a ser la misma

---

<sup>135</sup> Debemos estar locos como nación, literalmente locos, para permitir el flujo anual de unos 50.000 dependientes, que en la mayoría de los casos serán la causa del futuro crecimiento de la población de origen inmigrante. Es como ver a una nación muy ocupada preparando su propia hoguera.

Gran Bretaña blanca y bucólica que con desesperación defendía John Betjeman.

En cuanto a los conflictos generacionales que se manifestaron en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial, las subculturas juveniles vienen a ser su mejor expresión. Hall y Jefferson (2003) sostienen que éstas nacen en el terreno de la vida social y cultural de un país, y que aunque sus miembros traten de distinguirse del resto de la sociedad y de los patrones generales de la cultura dentro de la cual se forman con un peculiar modo de caminar, hablar y vestir y con un medioambiente y temas de interés específicos, al final siempre tendrán que compartir con ellos la misma escuela, trabajar en el mismo sitio y vivir en la misma calle.

Existen cuatro vías para generar estilo en una subcultura: la vestimenta, la música, el ritual y el vocabulario. No obstante, eso no las hace ser meros *constructos ideológicos*. También ganan para los jóvenes espacio real en la calle o las esquinas, espacio cultural en el vecindario y las instituciones y tiempo real para el esparcimiento y la recreación en las ocasiones de interacción social. Sus miembros participan en un conjunto de rituales sociales que les permiten afianzar su identidad colectiva y adoptar y adaptar objetos materiales que serán reorganizados en *estilos* distintivos que los definirán como un *grupo* cohesionado (Hall y Jefferson, 2003). Están conscientes de su condición de clase y la defienden violentamente, apropiándose de su ambiente—la calle, el gueto, el estadio de fútbol, las pistas de baile, el bar—para construir en torno a él distintas actividades de ocio. La cultura y la clase dominantes reaccionan ante este fenómeno reprimiéndolo y denominándolo *subculturas de la delincuencia*. Clark, Hall, Jefferson y Roberts ven en esta reacción

un *pánico moral*: “a spiral in which the social groups who perceive their world and position as threatened, identify a ‘responsible enemy’, and emerge as the vociferous guardians of traditional values: moral entrepreneurs”<sup>136</sup> (2003: 72).

Es de notar que la presencia y el estilo únicos de cada una de las subculturas sólo se manifiestan en un momento histórico particular con todos sus elementos de identidad (música, moda, jerga, drogas, políticas, etc.); en ese instante asumen una etiqueta, dominan la escena pública por un tiempo y luego desaparecen o se esparcen de tal manera que pierden sus rasgos distintivos. Ese es el caso de los *teddy boys*, *mods*, *skinheads* y *punks* ingleses que desde los años cincuenta hasta mediados de los ochenta tuvieron que convivir de distintas maneras con la diáspora caribeña, sobre todo con la jamaicana, que tenía su propia subcultura de los *rude boys* y expresiones musicales contagiosas como el ska, el rocksteady, el reggae y el dub. Vale la pena aproximarse brevemente a cada una de estas subculturas con el fin de comprender el proceso de apropiación, desterritorialización, transculturación, hibridación, indigenización y reterritorialización por el que pasó el ska hasta consolidar su segunda ola de popularidad, esta vez protagonizada por músicos blancos o bandas multirraciales en el Reino Unido.

Los *teddy boys* comenzaron a verse en las calles de Londres en los años cincuenta, creando en torno a ellos todo un mercado de consumo. Eran los primeros jóvenes ingleses de la post-guerra en distinguirse del resto de la sociedad por su

---

<sup>136</sup> Una espiral en la cual los grupos sociales que consideran que su mundo y su posición se están viendo amenazados identifican a un “enemigo responsable” y emergen como los guardianes representantes de los valores tradicionales: los empresarios morales.

actitud menos comprometida con los modelos sociales de sus padres y más motivada por el consumismo, el materialismo, el placer y su apariencia individual, inspirada en el modo de vestir del Rey Eduardo VII (monarca británico entre 1901 y 1910) re combinado con otros elementos ajenos al estilo<sup>137</sup>. Esta combinación de artefactos de la alta cultura con otros de la clase popular constituye la *proletarización* de un estilo de vestir que les permitió construir una conciencia de grupo e identidad propias y reafirmar los valores tradicionales de la clase obrera (Jefferson, 2003).

En aquel momento se creía que los efectos destructivos de la Segunda Guerra Mundial sobre los niños nacidos durante o después del conflicto—la violencia constante, la ausencia del padre, los desplazamientos y otras rupturas que afectasen la vida habitual en familia—eran la causa de la violencia juvenil de mediados de los cincuenta, representada por los teds, pero es difícil de probar. Lo que sí es cierto es que la territorialidad era muy importante dentro de su conciencia de grupo: sentían que su espacio y estatus estaban siendo amenazados y arrebatados, en sentido literal o figurado, por los inmigrantes negros; por ello se organizaban en grupos hostiles que atacaban a quienes consideraban ajenos a su comunidad y su perfil. Así, las pandillas de teddy boys blancos salían a *cazar* o a *enterrar negros* y escribían en las paredes

---

<sup>137</sup> La indumentaria de los *teddy boys* incluía costosos y exóticos trajes con cuellos de terciopelo, chaquetas con pliegues, corbatas de trenza, presuntuosos chalecos, pantalones de tubito, medias de colores brillantes y zapatos de gamuza. El cabello se lo engominaban con vaselina y se lo peinaban hacia atrás hasta formar una “cola de pato”, dejándose al frente un largo copete estilizado a lo Elvis Presley. El hecho de que tomaran su nombre del diminutivo de *Edward* en inglés (Teddy, o Ted) y se inspiraran en el modo de vestir y la actitud de los ingleses de la primera década del siglo XX (anterior a las dos Guerras Mundiales) revela en ellos—como en Betjeman—un aire de nostalgia por una época que ya se fue y una actitud conservadora y reaccionaria con respecto a los cambios que estaban ocurriendo en el país para ese entonces.

mensajes como “Keep Britain White”<sup>138</sup> (Marr, 2007: 198).

Si bien la banda inglesa *The Beatles* fue asociada con los teds en sus inicios, los ritmos musicales con los que se identificaba esta subcultura eran el rockabilly, el rhythm and blues y el rock and roll estadounidenses. A principios de la década de los sesenta los teddy boys ya habían decaído; muchos de ellos se habían incorporado a la sociedad dominante inglesa, se habían casado y habían conseguido trabajos de oficina; otros se convirtieron en rockeros<sup>139</sup>.

Para ese entonces una nueva subcultura ya se arraigaba en la sociedad inglesa: los modernistas o *mods*. Este grupo incluía a los jóvenes de clase obrera inglesa que trabajaban como vendedores en tiendas o mensajeros de oficina, pero que aparentaban ser ricos para explorar una opción por encima de su propia clase. Con su obsesiva búsqueda de placer intentaban alcanzar las condiciones de existencia del trabajador de cuello blanco, que tenía mucha movilidad social, y escapar de la monotonía de su propio ambiente de trabajo. Esa era la única forma de lograr el éxito material prometido por la sociedad de consumo afluente a la cual pertenecían. Por ser la primera generación sin conexión directa con la Segunda Guerra Mundial<sup>140</sup>, los mods no sentían complejo de culpa ni ansiedad por sus extravagancias. Su forma de vestir<sup>141</sup> refleja la imagen hedonista que tenían del consumidor adinerado.

---

<sup>138</sup> “Mantengan blanca a Gran Bretaña”.

<sup>139</sup> La subcultura de los *rockeros* no se incluye en esta revisión por no ser pertinente al tema de estudio.

<sup>140</sup> El servicio militar había sido eliminado, la economía comenzaba a repuntar y las compras a crédito daban a los adultos mayor poder adquisitivo y a los jóvenes grandes oportunidades para lograr el éxito.

<sup>141</sup> Los *mods* preferían, por lo general, costosos trajes de seda italianos o franceses y un corte de cabello bajito. A ello añadían suéteres cuello de tortuga de lana o cachemira, camisas de cuello abotonado y corbatas finas, ajustados pantalones de poliéster y mocasines italianos puntiagudos.



Simplemente tomaron signos de la sociedad y les dieron un nuevo significado y acoplamiento estilístico gracias a lo que Clark, Hall, Jefferson y Roberts (2003) llaman un proceso de *expropiación* y *fetichización* del consumo y la apariencia, el cual implicaba desechar los significados que les había dado la cultura dominante para expresar sus propios valores subculturales. La imagen de solidaridad de grupo que transmitían con sus trajes y sus cabellos cortos al manejar sus motonetas por las calles de Londres era vista por los medios como un símbolo de subversión amenazante.

El estilo que crearon se convirtió en una parodia de la sociedad dentro de la cual vivían: se inspiraba en los personajes de películas estadounidenses de gangsters, del *nouvelle vague* francés y del boom italiano de los sesenta, además de los gangsters británicos vinculados a los juegos de envite y azar. Sin embargo, una imagen incluso más desafiante y atractiva para proyectar su identidad era la de los rude boys jamaquinos. A diferencia de los teds que los antecedieron, los mods consideraban que sus vecinos negros que operaban como chulos en las esquinas del barrio tenían mucho tacto y estilo. En efecto, como lo señala Dick Hebdige, “if the grey people (who oppressed and constricted both mod and negro) held a monopoly on daytime business, the blacks held more shares in the action of the night hours”<sup>142</sup> (2003: 89).

Los mods no sólo copiaban el estilo de los rude boys, también escuchaban su

---

Complementaban el look con un sombrero de ala ancha, lentes oscuros y posiblemente una Vespa o una Lambretta, famosas motonetas italianas vistas como accesorio de moda adicional. Para proteger sus costosos trajes del fango y la lluvia al andar en moto usaban chaquetas militares teñidas de manera tal que combinaran con el vehículo. Algunos chicos mods desafiaban las convenciones de género de la época al resaltar su apariencia usando cosméticos como sombras, delineadores y lápiz labial.

<sup>142</sup> Si los hombres de gris [ejecutivos o *yuppies*] (que oprimían y limitaban a los mods y a los negros) poseían un monopolio comercial durante el día, los negros tenían más acciones en las horas nocturnas.

música. Además del rhythm and blues, el jazz y el soul estadounidenses, el recién llegado y contagioso ska jamaicano se encontraba entre sus ritmos predilectos. La música de los rude boys era rudimentaria, pero la consideraban exótica y auténtica. Les atraía particularmente el hecho de que se diseminara a través de canales informales como las *shebeens* o fiestas caseras, los clubes negros y tiendas de discos cuya clientela era estrictamente caribeña, no la radio o la televisión. Medios como la BBC no eran los más indicados para el ritmo sincopado jamaicano, pues cuando sonaba en la radio no se le sentía el bajo y, por ende, perdía todo su empuje. Además, las letras no eran aceptables para los medios comerciales y siempre que salía un disco nuevo era catalogado como inadecuado. Estas características crearon toda una movida underground en torno al ska. El gusto de los mods por este ritmo caribeño y su fraternal convivencia con los rude boys en los clubes nocturnos y las calles del barrio les ganó el epíteto de *white negros* o *negros blancos* (Hebdige, 2003).

Cabe destacar que este primer contacto del ska con la clase obrera blanca en la escena londinense marca la etapa de desterritorialización en el proceso de apropiación, pero ocurre en la pista de baile y no a nivel de producción musical local. Las bandas inglesas que representaban a los mods para ese entonces, *The Who* y *The Rolling Stones*, tenían una influencia marcada del rhythm and blues y el rock and roll estadounidenses, pero no se aproximaban en lo absoluto al ska jamaicano. Tendrían que llegar los skinheads y los punks para que las etapas de transculturación e hibridación permitieran que este elemento cultural caribeño produjera nuevas formas al fusionarse con otros artefactos presentes en el ambiente de la metrópolis inglesa.

La subcultura de los mods comenzó a decaer a finales de los años sesenta. Simplemente se había desvanecido la energía frenética que los había caracterizado al convertirse sólo en un consumismo compulsivo del cual se aprovechaba la industria cultural de la época<sup>143</sup>. Por otro lado, como ocurrió con los teds, la mayoría de sus miembros ya estaban en edad de casarse y tener hijos, lo cual les dejaba poco tiempo o dinero para salir a fiestas nocturnas, comprar discos o pasear en motoneta. Muchos fueron seducidos por la contracultura hippie burgués<sup>144</sup> que presentaba un look pasivo ante la vida, opuesto completamente al desafiante estilo de vida de los mods. Otros, sin embargo, rechazaban esta nueva cultura juvenil. Se les conocía como *gang mods* o *hard mods* (mods duros) y se ubicaban en la escala más baja de la subcultura en cuanto a filosofía y apariencia. Eran en su mayoría hombres rudos de la clase obrera que se convertirían pronto en los primeros skinheads.

Los *skinheads* surgieron a finales de los sesenta como un grupo que se distanciaba de la actitud consumidora y el look elaborado de los *peacock mods* o *smooth mods* (mods suaves) y se oponía a la actitud burguesa de los hippies. Al igual que las subculturas que la antecedieron, la de los skinheads empleó su imagen para

---

<sup>143</sup> Uso la palabra siguiendo la definición de Mark William: “the term *culture industry* refers to the commodification and standardization of culture through the entertainment industry. Within the culture industry, the value of a work in production is measured by its capacity for consumption, not its artistic excellence. The appeal to the consumer includes elements of individuality—the association of a film or product with a star—but on the whole the product is standardized” (2004: 180). (El término *industria cultural* nos remite a la comercialización y estandarización de la cultura a través de la industria del entretenimiento. Dentro de la industria cultural el valor de una obra en proceso se mide según su capacidad para ser consumida, no su excelencia artística. Entre los mecanismos de atracción del consumidor se encuentran elementos de individualidad—la asociación de una película o un producto con un determinado actor famoso—pero en su sentido general el producto sigue siendo estándar).

<sup>144</sup> La contracultura *hippie* no se incluye en esta revisión por no ser pertinente al tema de estudio.

distinguirse de los demás<sup>145</sup>, pero a diferencia de los mods, ellos exploraban una opción de identidad por debajo de su propia clase. Seguían escuchando la música de los mods—ska, rhythm and blues y los éxitos de la Motown—en los mismos clubes nocturnos, pero sumaban dos nuevos géneros musicales jamaicanos: el reggae y el dub. También mantenían el contacto con los rude boys y algunos elementos básicos de su aspecto, pero aderezados con otros vinculados a la apariencia arquetípica y simbólica del hombre de clase obrera blanca. Según John Clark (2003), esta recreación reafirmaba en forma imaginaria los valores de una clase y la esencia de un estilo que estaba en franco declive y del cual pocos adultos se sentían orgullosos.

Brown, por su parte, dice lo siguiente sobre el surgimiento de esta subcultura:

The short hair of the skinhead represented a working-class reaction against changes in class and gender roles, especially the feminization of men represented by the hippie movement. The adoption of traditionally proletarian clothing, attitudes, and behaviors, at precisely the moment when these were beginning to disappear, was, according to Dick Hebdige, “a symbolic recovery of working class identity” that sought to preserve the boundaries of class through culture. This maneuver was a type of resistance: Against the “coming man” of the late-1960s—the middle-class, peace-loving, long-haired student—the skinhead—short-haired, violent, and working-class—became the rebel *par excellence*<sup>146</sup> (2004: 5).

---

<sup>145</sup> El look de los *skinheads* incluía una camisa a medio abotonar, tirantes, un pulóver sin mangas, un sobretodo negro o chaquetas de blue jeans, pantalones blue jeans ajustados con los ruedos enrollados y botas industriales muy resistentes con puntas de metal. El cabello se lo cortaban al rape, de allí el nombre *skinhead* o *cabeza rapada*. Cuando podían, invertían su dinero en trajes más elegantes y costosos similares a los de los rude boys jamaicanos para salir a las pistas de baile y clubes nocturnos. Al parecer, el corte rapado tenía razones prácticas y no sólo estéticas: por un lado les permitía desafiar a la cultura hippie y sus afeminados cabellos largos; por el otro representaba un rasgo de seguridad al trabajar con máquinas industriales y una ventaja en las peleas callejeras.

<sup>146</sup> El cabello corto de los skinheads representaba una reacción de la clase obrera contra los cambios de roles, de clase y de género que se estaban dando en la sociedad, especialmente la feminización de los hombres representada por el movimiento hippie. La adopción de la vestimenta, la actitud y el comportamiento tradicionalmente proletario justamente en el momento en que comenzaban a desaparecer era, según Dick Hebdige, “una recuperación simbólica de la identidad de la clase obrera” que buscaba preservar las fronteras de clase a través de la cultura. Esta maniobra era un tipo de resistencia: contra el “hombre venidero” de finales de los sesenta—el estudiante de clase media con su

Los skinheads valoraban las nociones de *comunidad* y *territorio*. El relativo deterioro de la situación económica y social de los jóvenes de la clase obrera a finales de los sesenta, aunado a su sentido de exclusión, produjo un regreso a una conciencia de identidad que establecía diferencias entre *nosotros* y *ellos*: los skinheads no sólo se sentían oprimidos por la obvia estructura de autoridad central dentro de la sociedad, sino que también les molestaba que la misma gente del barrio quisiese darse falsos aires y pretendiese tener superioridad social. De allí la necesidad de solidaridad colectiva dentro del grupo, que si bien era defensiva por ser producto de su frustración y descontento, venía acompañada de ataques agresivos contra los chivos expiatorios externos, *los otros*. Esto se articulaba en puntos focales como el campo de fútbol, la esquina de la calle y el bar, y se evidenciaba en un fanatismo radical hacia el equipo de fútbol de una localidad específica, la identificación de la masculinidad con la rudeza física y la defensa ritual y agresiva de la homogeneidad social y cultural de la comunidad en contra del *otro* externo<sup>147</sup>. En pocas palabras, la identidad de los skinheads giraba en torno a tres elementos interrelacionados: la territorialidad, la solidaridad colectiva y la masculinidad. La decadencia de la subcultura skinhead original a principios de los setenta fue consecuencia de estos mismos elementos llevados al radicalismo absurdo: para ese entonces, los mismos miembros de la subcultura que manifestasen alguna diferencia en su actitud o estilo—por muy

---

cabello largo y amante de la paz—el skinhead y su condición de clase obrera, con su cabello corto y de actitud violenta, se convirtió en el rebelde *por excelencia*.

<sup>147</sup> Clark (2003) cita el *paki-bashing* y *queer-bashing* como ejemplo de esta violencia contra *el otro*, es decir, *golpizas* contra pakistaníes y homosexuales, que eran vistos como amenazas a su concepción de homogeneidad y masculinidad.

insignificante que fuera—eran rechazados como *el otro*. Esto introdujo la violencia en el mismo seno del grupo y motivó una fuerte campaña mediática en su contra.

La segunda mitad de los años setenta trajo consigo una recesión que produjo una profunda desilusión política y amenazó con desestabilizar la aparente tranquilidad del país. Además del terrorismo del Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés), el aumento de las tensiones raciales y la crisis industrial generalizada, las ideologías de izquierda y de derecha dividían a los jóvenes ingleses de la clase obrera, quienes veían cómo sus padres pasaban de tener un trabajo mal pagado pero estable al desempleo. Muchos jóvenes estaban molestos con el gobierno y con la sociedad por haber confiado en un liderazgo político que no era capaz de ayudar y proteger a sus propios ciudadanos de la crisis.

En cuanto a los géneros musicales y los gustos de la mayoría de los jóvenes ingleses de mediados de los setenta, Phil Strongman sostiene que estaban sencillamente mancillados por el artificio comercial: “el aspecto de moda entre jóvenes y adolescentes (antaoño tan innovador) es ahora, como la mayoría de la música que ponen en la radio, algo rutinario. Seguro, aburrido y omnipresente” (2008: 25). El uso corporativo de los estilos creados espontáneamente por los movimientos juveniles del pasado se evidencia en el hecho de que hasta en los pueblos más pequeños había tiendas que vendían la ropa de moda del momento. Eso permitía que la gente joven tuviera el mismo aspecto en todos los rincones del país. Tras la desaparición de todos los movimientos juveniles del pasado (teddy boys, rockeros, mods, hippies y skinheads), la única forma de escape era el individualismo.

En este contexto surge la subcultura *punk*<sup>148</sup>, que reunía a los alienados y a los fracasados, a los que no encajaban en la sociedad de la época. A diferencia de los skinheads, los punks estaban en contra de cualquier tipo de nacionalismo o gobierno. Su intención era desafiar el estatus quo mostrando en público su odio hacia el gobierno, la sociedad y la tradición. Para lograrlo llevaban todo al extremo: su modo de vestir<sup>149</sup>, su cabello, sus drogas, su música y su actitud nihilista y autodestructiva les permitían vivir fuera de las leyes de la sociedad. Así los describe Dick Hebdige:

The punks wore clothes that were the sartorial equivalent of swear words, and they swore as they dressed—with calculated effect [...] Clothed in chaos, they produced Noise in the calmly orchestrated Crisis of everyday life [...] a noise which made (no) sense in exactly the same way and to exactly the same extent as a piece of avant-garde music<sup>150</sup> (1979: 137).

Estaban convencidos de que la única forma de sobrevivir dentro del sistema opresor británico era creando sus propias reglas, sin tomar en cuenta al colectivo, y de que el caos ayudaría a la gente a salir del atolladero y a colocar las cosas en un orden natural. En tal sentido, uno de sus objetivos principales era desafiar, tanto en forma activa como pasiva, los conceptos e instituciones que la sociedad inglesa dominante

---

<sup>148</sup> Si bien es cierto que la primera experiencia de música punk se registró en Estados Unidos a principios de los setenta con bandas como *The New York Dolls*, *The Ramones* y *Blondie*, este trabajo se concentra solamente en las características del punk británico de finales de la misma década.

<sup>149</sup> Los punks iniciaron la anti-moda—lo que Hans-Georg Soeffner (1997) llama *la estética de la fealdad*—con el fin de encarnar la decadencia del gobierno y la sociedad inglesa de su época. Se ponían ropa colorida de mala calidad o harapienta, franelas y pantalones desgastados, rotos o remendados, chaquetas de cuero y grandes botas industriales o militares. En el cabello se hacían crestas o púas con gel para el cabello o pegamento y las teñían de colores. Sus accesorios incluían alfileres, zarcillos y piercings, además de una mezcla irreverente de imágenes y símbolos históricos e ideológicos que ofendía a la cultura dominante, pues colocaba a la par cruces gamadas y emblemas nazis con crucifijos cristianos y el signo de anarquía. La auto-mutilación y los tatuajes también formaban parte del reflejo de la decadencia de la sociedad.

<sup>150</sup> Los punks vestían ropa que era el equivalente en sastrería a una sarta de groserías y maldecían como se vestían: con un efecto calculado, un ruido que (no) tenía sentido, de la misma manera y medida en que no tiene sentido una composición musical vanguardista.

valoraba (la monarquía, el matrimonio, el gobierno en general) y probar que eran construcciones ideológicas falsas. Pasaban el día en la calle sin hacer nada más que exhibirse y vivían en la suciedad, amontonados en apartamentos o edificios abandonados, cual vagabundos. Los trabajos que aceptaban, como músicos de rock o artistas, por lo general se encontraban al margen del sistema, aunque en realidad la mayoría de ellos no tenía empleo.

La música de los punk, cruda y sencilla, sin adornos ni virtuosismo, representó un exitoso retorno a las raíces de la cultura juvenil de la nación, esta vez con un toque nihilista muy personal. Las bandas punk buscaban recuperar el rock de las manos de las laureadas superestrellas del rock progresivo, que con su descarada vanagloria, sus indumentarias brillantes y artificiosas y sus largos solos interpretados en grandes conciertos resultaban excesivamente caros y aburridos para los enérgicos jóvenes de la clase obrera inglesa. El punk rock ofrecía, en cambio, canciones rápidas y cortas tocadas con tres acordes, pero hechas con verdadera pasión. Era un tipo de música con mucha energía hedonista y decadente, además de una marcada sensibilidad política y social que les permitía alejarse de la trivialidad del pop adolescente y del pretencioso rock con sintetizadores y sin compromisos, dos géneros que representaban todo lo que el punk rechazaba en la sociedad dominante.

La banda más emblemática y representativa del punk inglés, *The Sex Pistols*, era una especie de agrupación anti-Beatles con un sonido salvaje, agitado y espontáneo. Sus desafiantes letras (en las que predominaba el *yo* por encima del *nosotros*) y su crítica a la deshumanización practicada por la cultura dominante sobre el individuo



estremecían a una sociedad que todavía se podía impresionar fácilmente. Con su nihilismo desafiante y su cinismo punzante, *The Sex Pistols* se atrevió a decir con una viva voz desgarrada y guitarras estridentes lo que el mundo del espectáculo y los políticos escrupulosos habían intentado ignorar durante décadas y que tan sólo había sido insinuado tímidamente por las generaciones que habían vivido bajo la sombra de la Guerra Fría: *there's no future* / no hay futuro.

Además de las bandas punk y su excéntrico público, la música grabada que sonaba antes, durante y al final de cada actuación en vivo jugó un rol importante en la escena y su evolución hacia nuevos estilos y renovadas subculturas. Ésta consistía principalmente en grabaciones de reggae jamaicano o su innovador derivado, el *dub*. Bandas punk como *The Police* y *The Clash* comenzaron a tomar elementos del reggae y el dub para formular una fusión musical que marcaría el sonido post-punk.

Como bien lo indica Strongman (2008), el punk se había comenzado a estancar un poco: “la chapuza entre acordes y el ‘¡1-2-3-4!’ se habían convertido en un cliché, igual que las canciones de amor para adolescentes o los solos ‘progresivos’ de veinte minutos (así como el uniforme punk de impermeables y pelos de punta)” (2008: 210). Por tal razón, muchos grupos punk se hicieron más radicales durante 1978 y 1979 y se mostraron menos nihilistas y más identificados con los problemas de la clase obrera. Es entonces cuando se comienza a hablar de las bandas post-punk, cuyo aspecto cada vez más gris e industrial reflejaba—al igual que su música—un mundo completamente distinto. Dos géneros marcan la era posterior al punk: el punk de derecha, llamado *Oi!*, y el ska multirracial, conocido como *Two-Tone*.

El llamado *punk de la calle* u *Oi!* combinaba elementos del punk con cánticos de fútbol y *pub rock* británico. Las bandas que interpretaban este tipo de música, como *Sham 69* y *The Cockney Rejects*, solían incluir en sus canciones coros o estribillos con frases conocidas por la audiencia con el fin de estimular su participación activa en la ejecución. De ese modo se apropiaban de una práctica habitual de los jóvenes ingleses de clase obrera: el *pub sing-along* o *canciones de bar*. Fue justamente una frase tradicional del ambiente de bar que dio nombre a este estilo musical: *Oi!* es un saludo común en acento *cockney* inglés, asociado comúnmente con los skinheads.

Al vincularse con la popularización de las políticas conservadoras de derecha y el surgimiento de grupos como el *National Front* y *The British Movement*, el *punk Oi!* sirvió de acompañamiento musical para una creciente ola de violencia en contra de inmigrantes, minorías étnicas, punks y grupos radicales de izquierda por parte de los nuevos skinheads, que habían reaparecido y eran reclutados por dichas organizaciones de derecha para formar grupos de choque. Después de todo, la nueva rama del punk le pertenecía exclusivamente a la clase obrera blanca, en el sentido de que su conexión con la música de los inmigrantes caribeños negros era menos obvia. Por tal razón, al tener su propia música, los nuevos skinheads podían evitar o negar—al menos en teoría—las raíces negras de su subcultura. *Oi!* proporcionó así una nueva expresión de identidad a los skinheads, una que era blanca y, a diferencia del punk y el ska, casi exclusivamente masculina. Como *Oi!* se convirtió en la música de los hombres blancos, violentos y patrióticos, la relación de causa y efecto con la música negra jamaicana se desarticuló y la palabra *skinhead* dejó de describir a alguien que

admiraba la música negra y que podía socializar con los inmigrantes caribeños para pasar a ser sinónimo de alguien conservador, de derecha, racista y xenófobo. La crisis de identidad dentro de la subcultura skinhead fue tal que condujo a su división:

On the one hand—right-wing skins ambivalent toward, or dismissive of, the subculture’s black roots, and—on the other—left-wing or “unpolitical” skins who upheld these roots as being central to skinhead identity. The conflict between the two sides in this debate became a struggle to define the essence of the subculture, a fight over *authenticity*<sup>151</sup> (Brown, 2004: 2-3).

Los primeros llevaron el estilo a nuevos extremos, enfatizando los aspectos amenazantes de su look<sup>152</sup> a expensas del estilo particular desarrollado por los skinheads originales; los segundos veían estos cambios de estilo e ideología como una violación al propio código, por lo que llamaban a los primeros simplemente *bone heads* o *punks calvos* (Brown, 2004).

Por su parte, el estilo Two-Tone—una fusión musical de ska jamaicano de la primera ola y sus derivados (rocksteady, reggae y dub) con pop y punk rock—se manifestó inicialmente en Coventry, una de las principales zonas industriales y comerciales de Inglaterra, por la combinación de varios factores, entre ellos la crisis económica, la ayuda del estado benefactor inglés a los desempleados (que se convertiría en un subsidio para artistas) y la proliferación de escuelas de arte punk.

---

<sup>151</sup> Por un lado, los skinheads de derecha, quienes se presentaban ambivalentes o descartaban los orígenes de la subcultura en la cultura negra; por el otro, los skinheads de izquierda, que se decían ser *apolíticos* y reivindicaban las raíces negras del grupo como un elemento importante de su identidad subcultural. Así nacieron los conflictos y luchas entre ambos grupos para tratar de definir la esencia de la subcultura, una lucha por *autenticidad*.

<sup>152</sup> Se ponían botas de cortes más altos, franelas con diseños de la *Union Jack*—la bandera que representa a Gran Bretaña—y chaquetas militares en lugar de las de blue jeans; los tatuajes, que anteriormente se limitaban a los brazos o el torso, comenzaron a asomarse por el cuello, al tiempo que se rapaban el cabello casi por completo. Este cambio de estilo reflejaba, en cierto modo, los cambios de contenido por los que pasaba la subcultura.

La banda más representativa del ska Two-Tone, *The Specials*<sup>153</sup>, se fundó en 1977 y reflejaba en su formación y su ropa el estilo post-jamaicano de Coventry. El punk y reggae que tocaba tomó una nueva dirección al entrar en contacto con el ska de la primera ola y el *bluebeat* grabado en los sesenta por los sellos Blue Beat Records<sup>154</sup> y Trojan Records. Su descubrimiento los inspiraría a crear ritmos más rápidos, un sello disquero y la escena ahora conocida como *Two-Tone*<sup>155</sup>. El concepto de la banda era original en el ambiente post-punk, en el sentido de que su música ska y rocksteady—totalmenteailable y contagiosa—, su imagen retro y su clara y activa posición política progresista diferían de las de la movida punk, pero mantenían la energía característica del género en su actitud y sus presentaciones en vivo.

Muy pronto se sumaron otras bandas a la movida: *The Selecter*, *Madness*, *The (English) Beat* y *Bad Manners*<sup>156</sup>, entre otras. Estas bandas asumían la actitud y la filosofía de los músicos más importantes de la primera ola del ska, pero con un rol

---

<sup>153</sup> Antes de llamarse *The Specials*, la banda tuvo otros nombres: *The Coventry Automatics* y *The Special A.K.A.*

<sup>154</sup> El sello disquero inglés *Blue Beat Records* grabó, comercializó y popularizó en los años sesenta los primeros temas ska y rhythm and blues de los músicos jamaicanos que llegaban a hacer vida en Londres, como Laurel Aitken, Prince Buster y Desmond Dekker. Por extensión, se asoció el término *bluebeat* con toda la música caribeña anglosajona que llegaba a Gran Bretaña, incluyendo mento y calipso, aún cuando no fuesen grabados por el sello disquero del cual se tomó el nombre en principio.

<sup>155</sup> El nombre *Two-Tone* o *Dos tonos* proviene literalmente del contraste de colores blanco y negro que alejaba la movida del colorido y descuidado estilo punk. El blanco y el negro estaban presentes en todo lo que tuviera que ver con su imagen, desde la vestimenta—trajes y sombreros al mejor estilo de los mods y los rude boys jamaicanos—hasta las carátulas de discos y afiches publicitarios, incluyendo la imagen más representativa del estilo Two-Tone: un dibujo artístico en blanco y negro de un rudeboy conocido como *Walt Jabsco*, inspirado en una foto de Peter Tosh, de *The Wailing Wailers*. Los dos tonos también representan simbólicamente la tolerancia racial de las bandas, que en muchos casos—como el de *The Specials* y *The Selecter*—incluían músicos negros en sus filas.

<sup>156</sup> En realidad *Bad Manners* nunca grabó con el sello Two-Tone y cambió el color blanco de la doble tonalidad por el amarillo, asociado con el color de las cintas empleadas en sus conciertos, que son a su vez las de seguridad utilizadas para demarcar espacios en la vialidad o la escena de un crimen. No obstante, estaba estrechamente ligada a la movida de la segunda ola del ska.

político más activo en cuanto a su defensa de la tolerancia y la integración racial, partiendo de su apreciación por la música de origen negro. También criticaban aspectos característicos de la sociedad inglesa de finales de los setenta que no habían sido tratados en las canciones de la primera ola, como la desigualdad de clases, la corrupción gubernamental y el desempleo; o a instituciones como el matrimonio y la escuela. El punk no había pasado en vano, así que las bandas de la segunda ola del ska incorporaron la energía de éste a su música para crear ritmos más rápidos y agregar nueva tecnología e instrumentos al estilo tradicional que los inspiró, lo cual les permitió desarrollar sonidos más sofisticados, modernos y rítmicos.

Gracias a la escena Two-Tone, el ska—que ya había gozado de cierta popularidad en Inglaterra a principios de los sesenta con la llamada primera ola que llegó desde Jamaica junto a los inmigrantes buscavidas—resurgió con mucho vigor a finales de los años setenta para dar origen a la *segunda ola*. Ella trajo consigo un gran número de bandas multirraciales y multiculturales que hicieron nuevas versiones de canciones de la primera ola, pero también grabaciones originales que tocaban temas estrictamente ingleses, inexplorados anteriormente por el ska jamaicano. Ocurrían así las etapas de indigenización y reterritorialización que cerraban el proceso de apropiación del ska, el cual dejaría de ser un elemento cultural foráneo (primera ola) para adquirir rasgos locales (segunda ola) y estar abierto ahora a nuevas interpretaciones y nuevas comprensiones.

Sin embargo, la fuerza de la escena comenzó a debilitarse a mediados de los ochenta. Las bandas emblemáticas se separaron o evolucionaron hacia géneros más

comerciales como el pop o el new wave; el estilo fue asimilado y convertido en moda de masas y la crítica política se estancó en la contradicción de su éxito. También influyó el hecho de que, al igual que con el punk de *The Sex Pistols*, las bandas de la segunda ola del ska habían fracasado en su intento de conquistar el apetecible mercado estadounidense, con la excepción de *Madness* que logró colarse gracias al tono humorístico de sus composiciones y espectáculos y a un giro estilístico hacia el pop. Las otras agrupaciones, incluyendo a *The Specials*, eran *demasiado inglesas* en cuanto a su estilo, enfoque, música y contenido como para repetir la hazaña de la invasión británica de principios de los sesenta encabezada por *The Beatles*.

La segunda ola del ska llegaba así a su final y no se reivindicaría en Estados Unidos sino hasta principios de los noventa con la tercera ola, que no se estudia en este trabajo por estar alejada del objetivo principal. Sí se analiza, en cambio, la escena latin ska que se manifestó en Latinoamérica a finales de los ochenta y principios de los noventa, pues en ella se inscribe la banda venezolana *Desorden Público*, en torno a la cual gira el cuarto capítulo. Entretanto, es necesario observar cómo *The Specials* refleja en las letras de sus canciones el contexto histórico y los elementos culturales y sociales descritos en este capítulo.

### **3.1 EJES TEMÁTICOS DE LAS CANCIONES DE THE SPECIALS**

Tras haber estudiado brevemente el contexto histórico, cultural y social inglés que recibió a partir de los años sesenta a los inmigrantes buscavidas provenientes del

Caribe y sus elementos culturales—en este caso, la música ska de la primera ola—, es preciso analizar los textos de canciones de The Specials y otras bandas jamaicanas y de la movida Two-Tone para continuar con el marco comparativo de la investigación.

Igualmente, para mantener la uniformidad del estudio en los tres contextos espacio-temporales seleccionados, en este tercer capítulo se privilegian una vez más los ejes temáticos del segundo, con la excepción del tema religioso, que es reemplazado por el de la protesta social y política. Esto se debe a que no se observaron elementos religiosos marcados en las canciones de The Specials u otra banda inglesa de ska, mientras que la protesta se ve reflejada prácticamente en todos los textos, incluso en aquellos que se han ubicado dentro de otro eje temático. En tal sentido, para evitar solapamientos temáticos y sistematizar el análisis, cada eje se trabaja por separado y se titula con frases o palabras tomadas de alguno de los textos estudiados: a) *Skaville, Reino Unido*, donde se estudia el ska en un nuevo contexto histórico, social y cultural tras su apropiación y adaptación por parte de las bandas de la movida Two-Tone; b) *Un mensaje para ti Rudy*, que retoma la ficcionalización de *rude boy* en la metrópolis imperial e incluye un final con dimensiones trascendentales míticas y religiosas; c) *Sifrinita y Zorrita*, un análisis de las representaciones de los personajes femeninos en las canciones de la segunda ola; y d) *¿Por qué?*, una aproximación al tema de la protesta social y política en Inglaterra. También en consonancia con el análisis del segundo capítulo, se complementa el estudio de los ejes temáticos prestando especial atención a elementos literarios como la retórica y el estilo, la oralidad, la intertextualidad y el uso de arquetipos.

**a) Skaville, Reino Unido**

Los jamaquinos de la primera ola del ska pasaron por el difícil proceso de fusionar distintos géneros de música negra local y foránea—mento, calipso, rhythm and blues y jazz, entre otros—para llegar a su onomatopéyica denominación. Cuando viajó a Inglaterra con los inmigrantes buscavidas a principios de los sesenta, el ska ya tenía nombre—aún cuando al principio tuvo que convivir con otros ritmos caribeños bajo el seudónimo de *bluebeat*—, cadencia, estilo y contenidos propios, así que comenzó a ser difundido por los sellos disqueros de Londres como un nuevo género caribeño que atrajo a propios y extraños gracias a los éxitos de músicos como Laurel Aitken, Prince Buster y Desmond Dekker. Las bandas inglesas de la movida Two-Tone versionaron varios de dichos éxitos y los popularizaron de tal manera que aumentó la demanda de las grabaciones originales. The Specials se apropió de la canción *Monkey man* de *Toots and the Maytals* y *Guns of Navarrone* de *The Skatalites*<sup>157</sup>; por su parte, Madness no sólo versionó con éxito un par de canciones de *Prince Buster*<sup>158</sup>—*Madness* y *One step beyond*—sino que además el primero de ellos se convirtió en su himno de presentación y les dio el nombre que los hizo famosos.

Aún así, sería un error asumir la segunda ola como una simple imitación de la primera. Ciertamente, se alimentó del ska jamaquino, pero también de dos de sus derivados posteriores—el reggae y el dub—y de la movida punk inglesa, que habían desplazado

---

<sup>157</sup> Además de otras versiones cuyos textos son analizados en los próximos ejes temáticos.

<sup>158</sup> Al respecto Simon Smith (2001) comenta que Prince Buster produjo más dinero por derecho de autor sobre las canciones versionadas que por las ventas de sus propios discos.



el ska de tal manera que difícilmente se escuchaba en los clubes nocturnos ingleses a principios de los setenta. No obstante, a finales de la misma década fue redescubierto, revitalizado y reinterpretado por las bandas inglesas de la segunda ola, que ahora disponían de antecedentes en cuanto a lo que significaba tocar y bailar ska. Tal vez por esa razón ya no era necesario anunciar su nombre en las canciones.

*Bad Manners* es una de las pocas bandas que dedica un par de canciones al género ska específicamente y lo hace en 1989, cuando la movida ha perdido el auge del inicio. La primera, *This is ska*, no podía ser más obvia. Es prácticamente una pieza instrumental con la excepción del título, que se repite una y otra vez a lo largo de sus dos minutos y medio de duración. Podríamos decir que la pieza tiene lo que Umberto Eco (1983) llama una *ironía post-moderna*, en el sentido de que el pasado del ska existe como referencia y condiciona la producción posterior del género; no se puede cambiar, ni destruir, sólo redescubrir y re-expresar con ironía. Es cierto que lo que ellos tocan es ska, ya se había anunciado muchísimo desde que se le diera el nombre en los sesenta; eso no quiere decir que al interpretarlo y escucharlo de nuevo casi dos décadas después no se pudiesen manifestar elementos que no se habían visto en la movida anterior. En esencia, Bad Manners sabe que quienes escuchan la canción *This is ska* conocen el género, pero aún así lo redescubre para su público. Basta repetir el nombre de la canción varias veces—con ironía, como un ritornelo<sup>159</sup>— y

---

<sup>159</sup> Otro buen ejemplo de esta ironía post-moderna en la música popular es el famoso *Merengue sin letra* (1994) de la banda dominicana *La Artillería*, cuya *letra* sugiere a la audiencia que la escucha que “es un merengue sin letra / no dice nada” y sin embargo son más de cuatro minutos de un rápido y contagioso merengue dominicano cuyo texto insistentemente se niega a sí mismo. La parte más irónica

dejar que el ritmo de la guitarra sincopada, los acordes del bajo y el solo de metales hagan el resto. Quien la escucha se verá involucrado en su devenir al tener que confirmar lo que es evidente: sí, es ska lo que tocan.

Otra canción de *Bad Manners* que nombra al ska está dedicada en realidad al contexto geográfico en el que éste se escucha. Se inspira en un clásico de la primera ola, *Train to Skaville* (1967) de The Ethiopians, un ska de ritmo alegre y simple, casi infantil, compuesto sólo por sonidos onomatopéyicos asociados con un viejo tren y las escuetas frases que usa el colector de boletos para comunicarse con los pasajeros:

Choo-choo! train to Skaville!  
keep your seat!<sup>160</sup>

Cabe preguntarse ahora, ¿dónde queda la Villa del ska o *Skaville*? Aun cuando es un lugar de ficción construido al mejor estilo del *país de las maravillas* de Alicia, su punto de referencia en el mundo real no puede ser otro que Kingston, Jamaica. Como se ha dicho, el nacimiento del ska a principios de los sesenta en la isla caribeña incluyó entre sus catalizadores a los jóvenes que se desplazaban desde las zonas rurales hacia la ciudad en busca de un trabajo que les garantizara un futuro mejor. Muchos de ellos a la larga se convertirían en los primeros rude boys y alimentarían la escena ska con su estética y sus historias. La canción de The Ethiopians—de finales de los sesenta—podría aludir a un momento en el cual la primera ola ya se ha establecido y, por ende, los que viajan en el tren no son atraídos solamente por la

---

de la canción ocurre cuando el texto involucra al oyente diciendo “al que lo está escuchando / si algo le molesta / está autorizado / póngale usted la letra / No dice nada...”

<sup>160</sup> ¡Chuchú! ¡Tren hacia la Villa del ska! / ¡Manténganse en sus asientos!

esperanza de conseguir trabajo sino por la emoción de participar en la movida ska<sup>161</sup>.

En *Skaville UK, Bad Manners* se apropia de la imagen creada por The Ethiopians sobre un lugar de fantasía donde el ska es el rey, pero la ubica en una geografía real: el Reino Unido, según lo indican las siglas en inglés *UK*. Al otorgarle marcas de identificación geográfica más precisas, se le construye al ska un espacio vital propio del que nunca podrá ser despojado. La única frase que se escucha en toda la canción suena como un slogan publicitario en el que se promociona el segundo destino al contrastarlo con el primero:

This ain't downtown J  
This is Skaville UK<sup>162</sup>

Si bien podría decirse que el primer espacio geográfico sólo es definido con la letra “J” para lograr la rima en inglés con la “K” del verso siguiente, también puede entenderse como un recurso eufemístico para evitar decir específicamente Jamaica, lo cual podría causar controversia al insinuar que la nueva movida supera a la anterior. Sin duda, el ritmo acelerado, la letra desafiante y el innovador protagonismo de la guitarra eléctrica añadida a los instrumentos tradicionales del primer ska coinciden con los agitados tiempos que se viven en la Londres post-punk. Como quiera que sea, ambas canciones son como cantos de elogio que estimulan triunfantes danzas en honor al *reino de Skaville*, un lugar de ficción, alterno a la realidad, que—trasladándose y transmutándose en el espacio y el tiempo—se convierte en un espejo

---

<sup>161</sup> Que Jamaica es la imagen que inspira a *The Ethiopians* para hablar de *Skaville* lo confirma también el poemario del mismo nombre, *Train to Skaville* (2006), de la poeta jamaicana Evelyn Nathan, quien volvió a la isla en 2006 luego de vivir en Estados Unidos desde finales de los setenta (Cooke, 2006).

<sup>162</sup> Este no es el centro de J / esta es la Villa del ska en el Reino Unido

que refleja dos movidas musicales de origen caribeño.

Extendamos ahora la metáfora: si Skaville es la villa o el reino del ska, el templo o el castillo donde se le venera no puede ser otro que el *club nocturno*. The Specials dedica una de sus canciones justamente a este lugar ideal para que rude boys, mods y skinheads socialicen dentro de una misma clase y sin distinción de raza. *Nite Klub* es un ska en el que metales, guitarra eléctrica y bajo comparten protagonismo por medio de breves solos que, al ocurrir, relegan el texto de la canción a un segundo plano, como emulando en estudio lo que ocurre en las presentaciones en vivo. Esta sensación se ve reforzada con un fondo al inicio y al final de la canción que incluye sonidos habituales de un bar. Diálogos indescifrables, botellas que chocan (como si de un brindis se tratara), el campaneo del hielo en algunos vasos, varios sujetos pidiendo cerveza a un cantinero antipático y sonoras y agudas voces de pícaras mujeres recrean el ambiente en el que se desenvuelve un personaje cuya inseguridad nos recuerda el soliloquio de Hamlet que inicia con la disyuntiva *to be or not to be*. Tal cual el personaje shakesperiano en el Tercer Acto de su tragedia, la primera persona en *Nite Klub* tiene una crisis existencial sobre su propio ser, las actividades que hace (o deja de hacer) y los lugares y las personas que frecuenta:

Is this the *in* place to be?  
What am I doing here?<sup>163</sup>

La conveniente ambigüedad del verbo *to be* en inglés permite que el *ser o no ser, he allí el dilema* del personaje shakesperiano pueda ser interpretado como el

---

<sup>163</sup> ¿Será este el lugar de moda en el que hay que estar? / ¿Qué estoy haciendo aquí?

*estar o no estar* [en el lugar correcto], *he allí el dilema* del personaje de The Specials. Luego está la duda sobre la razón misma de estar donde está: si entendemos el club nocturno como el centro en torno al cual gravita el personaje—del cual dice ser un miembro solvente—, la interrogante adquiere dimensiones existenciales tan sublimes como las de Hamlet. También hay semejanzas en la manera tan severa en la que ambos personajes se describen a sí mismos. Por un lado, Hamlet se cuestiona por ser:

A dull and muddy-mettled rascal peak  
like John-a-dreams, unpregnant of my cause<sup>164</sup>  
(Shakespeare, Acto II escena ii, 1978: 578)

Por el otro, el personaje de The Specials es un desempleado que duerme todo el día esperando la noche para *arrastrarse* hacia el *Nite Club*:

I'm a parasite  
I creep about at night<sup>165</sup>

No obstante, la frase no debe ser tomada tan sólo como una autocrítica sino también como una mordaz ironía, si se considera que justifica su condición diciendo simplemente que no trabaja porque no hay trabajo. Así, con mucha sabiduría popular y sarcasmo, reduce su complejo de culpa a una situación que se escapa de sus manos, un dilema shakesperiano que incluso le da el derecho de criticar el lugar y las personas que lo frecuentan. Por ejemplo—nuevamente como las críticas moralistas de Hamlet hacia Ofelia—, descalifica a las chicas que van al Nite Klub con el epíteto de *slags* (escoria) y a la cerveza por su sabor a orine:

---

<sup>164</sup> Bribón sordo y de ánimo enfangado, vago como un alucinado, sin hacer caso a mi propia causa (Trad. J. Valverde, 2000: 102)

<sup>165</sup> Soy un parásito / me arrastro por las noches

I won't dance in a club like this  
 All the girls are slags  
 and the beer tastes just like piss<sup>166</sup>

Hay un cierto aire de resentimiento sentencioso en estos versos, pero también de reflexión crucial por parte de un joven que comienza a cuestionar sus hábitos nocturnos. Recordemos que quien habla es un desempleado que está tomando cerveza en un bar mientras se dedica a observar a otros y—a partir de ellos—a él mismo; de allí el dilema que ocupa su mente en el bar mientras otros se divierten:

Nite Klub, what am I doing here?  
 Nite Klub, watching the girls go by  
 Spending money on beer<sup>167</sup>

Vaya paradoja la que perturba la mente de este joven desempleado: si no hay trabajo, ¿por qué gastar el poco dinero que tiene en este bar, comprando cerveza que sabe a orine y sin ni siquiera bailar, sólo viendo pasar a unas chicas que no son más que escoria? La canción culmina sin que podamos saber si el personaje logra resolver su trascendental crisis existencial. Sólo podemos especular: si somos optimistas, podríamos decir que al siguiente día cambiará su estilo de vida y hábitos nocturnos y saldrá a buscar trabajo y una novia de bien; por otro lado, si somos más realistas, entenderemos su dilema como simple delirio de borracho, las típicas reflexiones de un joven ebrio que se ahogarán en la resaca del día siguiente, tan sólo para ser retomadas en la noche, durante una nueva visita al club nocturno. El final queda abierto para quienes la escuchan. No obstante, la segunda opción parece ser la más

---

<sup>166</sup> No bailaré en un club como este / todas las chicas son escoria / y la cerveza sabe a orine

<sup>167</sup> Club nocturno, ¿qué estoy haciendo aquí? / Club nocturno, ¿viendo pasar a las chicas? / Gastando dinero en cerveza

probable, si se toman en cuenta el consumismo, la despreocupación, el nihilismo y el hedonismo heredados de las movidas mod, skinhead y punk.

Otra canción de The Specials que se centra en la actitud y la vida cotidianas de los jóvenes de clase obrera es *Friday night, saturday morning*, un agradable reggae sobre la rutina del fin de semana de un personaje (¿podría ser el mismo de Night Club?) desde el momento en que se levanta de la cama un viernes en la mañana hasta que vuelve a casa la mañana del sábado:

Out of bed at eight AM  
 Out my head by half past ten  
 Out with mates and dates and friends  
 That's what I do at weekends  
 I can't talk and I can't walk  
 But I know where I'm going to go  
 I'm going to watch my money go  
 At the Locarno, no<sup>168</sup>

La canción es una suerte de soliloquio sobre lo que hace o le *hacen hacer* al personaje, pues en el relato se observa cómo su cuerpo se fragmenta en sinécdoques que explican la manera en que cada parte de su ser se involucra en una rutina alienante que se disfraza de placentera y despoja al sujeto de su capacidad de decisión, cosificándolo y convirtiéndolo en un autómatas. Así, *su cabeza* entra en razón sólo dos horas y media después de haberse levantado, *sus piernas* salen por la puerta y *su brazo derecho* se encarga de comprar un trago y de halar una silla para sentarse. Como el personaje de Nite Klub, éste también es un observador de las cosas

---

<sup>168</sup> Me levanto de la cama a las ocho a.m. / mi cabeza entra en razón a las diez y media / salgo con los panas y con la novia de turno y con amistades / Eso es lo que hago los fines de semana / No puedo hablar ni puedo caminar / pero sé a dónde ir / Voy a ver cómo gasto mi dinero en el Locarno

que ocurren en el local nocturno que visita, llamado *Locarno*, pero esta vez las describe con mayor objetividad y aparentemente sin juicio de valor:

Up to the edge of the dance floor  
 Bouncers bouncing through the night  
 Trying to stop or start a fight  
 I sit and watch the flashing lights  
 Moving legs in footless tights<sup>169</sup>

Una nueva sinécdoque—la de las piernas sin pies movidas por los destellos de luces—y la descripción de los apagabroncas del club revelan la actitud mecánica, inconsciente, de los que asisten al local, pero más como un estilo de vida que como una crítica. El personaje ya no apela a reflexiones existenciales para construir fronteras invisibles entre el yo y los otros, ni cuestiona su *ser* o *estar* en un bar que ahora tiene nombre; esta vez mantiene la mirada fija en su entorno a pesar de los efectos de luz y trata de absorber todo lo que entra en su campo visual como si fueran detalles en un cuadro que recrea una naturaleza muerta de la cual forma parte. Admite sentirse bien cuando toma algunos tragos en un local abarrotado de personas, aun cuando se trate de una despedida de soltera lo que se esté celebrando en ese momento. Él observa el ritual y lo describe con objetividad casi antropológica:

I don't like life when things get dull  
 The hen party has saved the night  
 And freed themselves from drunken stags  
 Having fun and dancing in  
 A circle round their leather bags<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Al borde de la pista de baile / los apagabroncas hacen su trabajo durante toda la noche / intentan parar o iniciar una pelea / yo tomo asiento y observo cómo los destellos de luces / hacen mover las piernas dentro de mallas sin pies

<sup>170</sup> No hay vida cuando la cosa se vuelve aburrida / La despedida de soltera salvó la noche / y al librarse de los solteros ebrios / se están divirtiendo y bailando en / un círculo alrededor de sus bolsos de piel



Finalmente, a las dos de la mañana ya es hora de comer algo y regresar a casa en taxi, de *salir de este paraíso*<sup>171</sup>. Pareciera haber sido una noche perfecta, sin embargo, cuando sale del bar, se da cuenta de su triste realidad: está solo. A pesar de la multitud de la cual se rodea y de las constantes celebraciones en los sitios nocturnos, al final de la jornada él sigue estando en soledad. Con su danza circular en torno a las carteras la chica de la despedida de soltera y sus amigas no sólo le están diciendo adiós a la soltería para cambiar de estatus marital, también se despiden del estilo de vida del club nocturno. Él, en cambio, seguirá allí el día de mañana y la próxima semana, como un accesorio más del bar, aparentemente inmutable ante la gente que viene y va. No obstante, no puede contener un deseo cargado de nostalgia:

Standing in someone else's spew  
Wish I had lipstick on my shirt  
Instead of piss stains on my shoes<sup>172</sup>

De manera muy sofisticada The Specials le da un giro a la canción *Friday night, saturday morning*: de un inicio enérgico en un ambiente festivo lleno de placeres como la música, el alcohol y las mujeres, la historia va revelando un final melancólico a medida que avanza la noche y se desvanece el colectivo para dejar expuesto al individuo ante su soledad. Podría decirse que, como el *carpe diem*, la filosofía de vida del personaje es una suerte de hedonismo decadente que le hace valorar el placer sin compromisos por encima de todo, aún cuando está consciente de que se limita a un espacio común restringido—el club nocturno—y a un lapso de

---

<sup>171</sup> Leave this paradise

<sup>172</sup> Parado en el vómito de otra persona / desearía tener una marca de lápiz labial en mi camisa / en lugar de manchas de orine en mis zapatos

tiempo limitado—el ahora, que va del viernes en la noche al sábado en la mañana.

Este hedonismo decadente es aún más evidente en *Enjoy yourself (it's later than you think)*, una canción original de Prince Buster cuya esencia *carpe diem* es tal que The Special Beat<sup>173</sup> sólo la tocó y grabó en concierto, preservando así la fuerza y espontaneidad de la interpretación y su animada interacción con el público. A diferencia de *Nite Klub*, donde los sonidos de bar al principio y al final son añadidos en el estudio de grabación, lo que se escucha al fondo en este ska realmente se están generando mientras la banda toca. Con un gran dominio de escena y consciente del momento que se vive en el concierto, el cantante incorpora su público a la interpretación arrancándole aplausos, gritos y vítores por medio de frases y preguntas dirigidas a desarrollar armonía entre los músicos en el escenario y la multitud que baila a sus pies. El siguiente diálogo—evidentemente externo más no disonante con la letra de la canción—da inicio a un canto de celebración de la juventud:

Roger:	Alright everybody. Com'on, com'on. Yo'all... yo'all... You ready to enjoy yourselves now?
Audiencia:	Yeah!!!
Roger:	You're ready? Alright! <sup>174</sup>

Este diálogo da inicio a una canción que recuerda mucho las odas festivas<sup>175</sup> de origen grecolatino. En efecto, hay muchas semejanzas entre el texto de *Enjoy yourself* y *Tu ne quaesieris*, la famosa Oda XI de Horacio mencionada anteriormente. Al

<sup>173</sup> Una superbanda de ska formada a principios de los noventa por músicos de The Specials y The Beat. Sólo grabaron dos discos en vivo. The Specials incluyó una versión en estudio de *Enjoy Yourself* en su segundo disco, *More Specials*, de 1980, pero no tuvimos acceso a ella.

<sup>174</sup> “Ok, escuchen todos. Presten atención, presten atención. Oigan... oigan... ¿Están listos para divertirse ahora?” / “¡Sí!” / “¿Están listos? ¡Ok!”

<sup>175</sup> Tomo el nombre del *Diccionario de términos literarios* de María Reyzábal (1998), quien menciona además otros tipos de odas, como las heroicas, sagradas, políticas, amatorias y filosóficas.

mejor estilo de la mayéutica socrática, el poeta latino asume en ella el rol del maestro y emplea imágenes vinculadas a los dioses, la adivinación, las estaciones del año y la vinicultura para exhortar a su aprendiz Leuconoe—y por extensión a todos sus oyentes/lectores—a disfrutar de los placeres que la vida ofrece en el presente en lugar de confiar en aspiraciones remotas para el futuro:

No pretendas saber, pues no está permitido,  
 El fin que a mí y a ti, Leucónoe,  
 Nos tienen asignados los dioses,  
 Ni consultes los números babilónicos.  
 Mejor será aceptar lo que venga,  
 Ya sean muchos los inviernos que Júpiter  
 Te conceda, o sea éste el último,  
 El que ahora hace que el mar Tirreno  
 Rompa contra los opuestos cantiles.  
 No seas loca, filtra tus vinos  
 Y adapta al breve espacio de tu vida  
 Una esperanza larga.  
 Mientras hablamos, huye el tiempo envidioso.  
 Vive el día de hoy. Captúralo.  
 No fies del incierto mañana<sup>176</sup>

The Special Beat también se erige como un griot consejero y aplica el método socrático en la canción *Enjoy yourself*. Sus palabras están cargadas de exhortaciones con las que intenta hacer reflexionar a sus discípulos/fanáticos sobre nociones existencialistas muy similares a las planteadas por Horacio y persuadirlos para que *capturen y vivan el día de hoy sin fiarse del incierto mañana*:

---

<sup>176</sup> Traducción en verso al español de L. de Cuenca y A. Alvar (1981). Texto original en latín: Tu ne quaesieris—scire nefas—quem mihi, quem tibi / Finem di dederint, Leuconoë, nec Babylonios / Temptaris numeros. Ut melius, quicquid erit, pati! / Seu plures hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam, / Quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Tyrhenum. Sapias, vina liques, et spatio brevi / Spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida / Aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Enjoy yourself, it's later than you think  
 Enjoy yourself, while you're still in the pink  
 The years go by as quickly as you wink  
 Enjoy yourself, enjoy yourself, it's later than you think

It's good to be wise when you're young  
 'Cos you can only be young but for once  
 Enjoy yourself and have lots of fun  
 So glad and live life longer than you have done

Get wisdom, get knowledge and understanding  
 Those three were given free by the Maker  
 Go to school, learn the rules, don't be no faker  
 It's not wise for you to be a foot stool

Enjoy yourself, it's later than you think  
 Enjoy yourself, while you're still in the pink  
 The years go by as quickly as you wink  
 Enjoy yourself, enjoy yourself, it's later than you think<sup>177</sup>

Las semejanzas entre ambas composiciones son extraordinarias si se considera que la primera es obra de un poeta lírico del poderoso imperio romano y la segunda de un compositor de la antigua colonia inglesa de Jamaica, interpretada a su vez por una banda de ska del alicaído imperio que una vez la conquistó. Los dos textos son como himnos para un festín hedonista, a juzgar por su insistencia en la importancia de aprovechar al máximo el momento que se vive, pues el mañana es incierto y se desvanece en un abrir y cerrar de ojos. Por ello piden a sus discípulos que exalten el placer por encima de todas las cosas. Sorprendentemente, esta exhortación poco

---

<sup>177</sup> Diviértete, es más tarde de lo que imaginas / Diviértete, mientras estés en la flor de la vida / Los años pasan en un abrir y cerrar de ojos / Diviértete, diviértete, es más tarde de lo que imaginas / Es bueno ser sabio cuando se es joven / Porque sólo se es joven una vez / Diviértete y regocíjate al máximo / Sé feliz y vive la vida con mayor intensidad / Recibe sabiduría, recibe conocimiento y entendimiento / Son tres presentes que nos dio el Creador / Ve a la escuela / Aprende las reglas, no te conviertas en farsante / No es sabio terminar siendo una banqueta / Diviértete, es más tarde de lo que imaginas / Diviértete, mientras estés en la flor de la vida / Los años pasan en un abrir y cerrar de ojos / Diviértete, diviértete, es más tarde de lo que imaginas

discreta recibe un trato religioso al incluir la imagen de un Dios generoso que les otorga obsequios: en el caso de Horacio, Júpiter, *el mejor y más alto* de los dioses romanos paganos, les regala una vida marcada por el cíclico ir y venir del invierno; en lo que respecta a The Special Beat, el Dios único y Creador de la tradición judeo-cristiana—heredado de los romanos cristianos, por cierto—les trae como presentes serios conceptos filosóficos como la sabiduría, el conocimiento y el entendimiento.

Al final de ambos textos surge un aparente cambio de tono cuando un maestro insiste en que se deben *filtrar los vinos* y el otro en que se debe *ir a la escuela y aprender las reglas*. Sin embargo, estos consejos son coherentes si se considera que ambos textos toman elementos de la apología y del dialogismo: de la primera su esencia de discurso de culto al placer; del segundo las argumentaciones del orador que siempre conducen a un fin común, que no es otro que la búsqueda de la verdad.

Al finalizar el primer eje temático del capítulo tres el ska se asoma nuevamente como principal protagonista, pero esta vez su gran espíritu festivo se traslada a un lugar de ficción conocido como Skaville UK, que no es otra cosa que la apropiación del nombre dado a la escena jamaicana de Kingston para otorgárselo ahora a la escena inglesa de Londres. Este nuevo contexto geográfico se presenta como una suerte de monarquía paralela y underground donde el ska es el rey. Sus súbditos—rude boys, mods, punks y skinheads—se reúnen todas las noches en el templo *nite klub* para rendirle culto al placer, como lo sugiere la máxima *carpe diem* que forma parte de su filosofía hedonista-nihilista. La carga literaria de estos textos orales llega a igualar incluso la de clásicos de la literatura grecolatina y del renacimiento inglés,

recontextualizados con las tonalidades blancas y negras de la segunda ola del ska en espacios estrechos y horarios nocturnos de la Inglaterra de finales del siglo veinte. En esta sombría dimensión espacio-temporal el individuo de las canciones—cuyo único compromiso es el desenfreno y la inmediatez—se confunde con el colectivo durante las danzas rituales de celebración, pero siempre termina descubriéndose solo cuando los demás se han ido. De allí que su culto al placer no deje de tener un aire decadente.

**b) *Un mensaje para ti Rudy***

Rude boy y la música ska y rocksteady que lo acompañan cual banda sonora *sine qua non* se trasladaron con la diáspora jamaicana a la metrópolis imperial a mediados de los sesenta en busca de nuevas aventuras. Como quien tiene en sus manos el control de su destino, el personaje decide continuar el viaje de formación y aprendizaje que había iniciado en las zonas rurales más remotas de su nativa Jamaica. Esta vez toma un nuevo rumbo y abre horizontes lejanos y ajenos que le permiten repetir viejas hazañas y vivir situaciones inéditas con personajes abigarrados.

En el segundo capítulo se dio coherencia cronológica arbitraria a la historia de rude boy y se estableció una secuencia lineal partiendo desde su viaje iniciático a los siete años y llegando a su ritual de integración al sistema en el matrimonio. Ahora el análisis de los textos se hace *in media res*, concentrándose en episodios separados o momentos puntuales de su vida. Esto se debe a que la literatura oral tiende a sacrificar la unidad narrativa para dar mayor importancia a los efectos de lo que el personaje del relato haga en un contexto específico que privilegia lo temporal por encima de lo

espacial. En el caso de la *épica* de rude boy, es poco probable que alguna vez haya sido cantada completa, en forma lineal o coherente en un sólo concierto por una misma banda, por lo cual es necesario que esta vez se dirija el enfoque hacia algunos de los episodios aislados de rude boy desde dos perspectivas específicas que no son excluyentes entre sí: rude boy y su circunstancia y rude boy ante la ley.

Las circunstancias económicas, sociales y culturales que rodean a rude boy en Londres no son muy distintas de las que tuvo que enfrentar al llegar a Kingston. El desempleo, la pobreza y la cultura del gueto también parecen haber viajado a Inglaterra con la diáspora. Según Robin Cohen, las posibles explicaciones para la relativa falta de éxito de los inmigrantes jamaíquinos son complejas:

Only largely unskilled positions were on offer there, and some migration (notably to the UK and the Netherlands) was panic migration—with the network of friends, relations and openings in business and education not fully prefigured or prepared. [...] Besides the psychic shock of rejection, at a more practical level occupational mobility was limited, educational successes were meager and the second generation showed high rates of crime and unemployment<sup>178</sup> (1997: 140).

El estancamiento en la metrópolis imperial les dio la sensación de que ya lo habían vivido antes y produjo mucha frustración, pero al mismo tiempo permitió que la música ska de la primera ola—como elemento cultural popular que trata los temas y problemas de su cotidianidad—se adaptara al nuevo contexto sin grandes

---

<sup>178</sup> Buena parte de la oferta de trabajo allá era para mano de obra no calificada y en algunos casos la migración era producto del pánico (especialmente hacia el Reino Unido y los Países Bajos), lo cual significaba que no se había coordinado o preparado completamente su llegada con el grupo de amigos, ni las relaciones que establecerían o las vacantes y cupos a los que optarían en el trabajo y la escuela. Además del choque psicológico del rechazo, desde un punto de vista más práctico, la movilidad laboral era limitada, los logros académicos eran escasos y la segunda generación registró índices elevados de criminalidad y desempleo.

complicaciones. No sorprende entonces el hecho de que muchas canciones emblemáticas de la movida ska y rocksteady jamaicana de los sesenta se hayan convertido nuevamente en grandes éxitos en los ochenta gracias a las distintas versiones que de ellas hicieron muchas de las bandas de la movida inglesa.

Ese es el caso de la canción *Rudy, a message to you* (1967) de Dandy Livingstone, cuya versión—*A message to you Rudy*—es el primer gran éxito de la segunda ola del ska, incluido en el primer álbum que The Specials lanzó al mercado en 1979. El texto es muy similar al de *Simmer down*<sup>179</sup> de The Wailers en cuanto a su intención, la cual no es otra que hacer reflexionar a *Rudy* sobre su comportamiento errado. Muy al estilo de los griots consejeros africanos, la persona de la canción emite en público su *mensaje* cargado de imperativos insistentes, directos y críticos del estilo de vida de rude boy:

Stop your messing around  
 Better think of your future  
 Time you straighten right out  
 Creating problems in town<sup>180</sup>

Esta canción contradice la filosofía del placer de *Enjoy yourself* con dos frases prohibitivas (*stop your messing around / stop your fooling around*<sup>181</sup>) acompañadas de una posible consecuencia si no se siguen los consejos (*Else you'll wind up in jail*<sup>182</sup>). Al mismo tiempo, este consejero pide valorar seriamente aquello que Horacio

---

<sup>179</sup> Esta canción también fue versionada por The Specials en 1996.

<sup>180</sup> Deja de estar perdiendo el tiempo / Es mejor que pienses en tu futuro / Ya es hora de que te endereces / y dejes de causar problemas en el pueblo

<sup>181</sup> Deja de estar perdiendo el tiempo / Deja de estar haciendo tonterías

<sup>182</sup> O terminarás en la cárcel



y The Special Beat critican por ser incierto e inconstante: el futuro. Así puede observarse entonces como un mismo género musical popular dirigido a un grupo juvenil cohesionado puede incluir aparentes contradicciones y desviaciones en sus temáticas. Estas inconsistencias internas forman parte de lo que Sorrell (1992) llama el *zigzagueo de la oralidad*, es decir, esa cualidad que tiene ella de sacrificar la coherencia y la continuidad de una historia o idea que se repite—como dice W. Ong—en forma redundante o copiosa dentro de un mismo género. Esto se debe a que su intención no es la de crear un relato lineal fluido sino un conjunto de micro-historias que cumplirán con su misión de transmitir un mensaje por acumulación de temas afines y contradictorios—de allí el zigzag—y no por la extensión, cohesión y coherencia de la argumentación a favor o en contra del tema tratado.

En la misma tónica de los consejos y las exhortaciones a rude boy está el reggae *Rudie* (2001) de UB40, cuyo texto es un osado e ingenioso juego de palabras en el que denotaciones abiertamente opuestas adquieren connotaciones coherentes y crean poderosas imágenes equilibradas que no prohíben a Rudie hacer cosas consideradas negativas, sino que le incitan a transformarlas en actos positivos:

Hold it down Rudie, enough is enough  
Kill it with kindness, kill it with love  
No more deceiving; so throw off the gloves  
Kill them with kindness, kill them with love<sup>183</sup>

El mensaje parece ser entonces la canalización y no la represión de su energía: ¿Matar? De acuerdo, pero de bondad y amor. El juego de denotación/connotación de

---

<sup>183</sup> Aguántalo ahí Rudie, ya es suficiente / Mávalo de bondad, mávalo de amor / No más engaños, sólo cuelga los guantes / Mávalos con bondad, mávalos con amor

las palabras incluye expresiones populares de la jerga rude boy como *fill them with bullets*, que cambia por *fill them with feeling straight from the heart*<sup>184</sup>; o *releasing the dog will chill them with dreadfulness*, que se transforma en *releasing the dove will chill them with kindness*<sup>185</sup>. El ejercicio es aún más sofisticado y complejo en *dealing with healing will set you apart*, pues parece estar activando dos significados opuestos para el mismo verbo *set apart* (destacar/descartar), si se infiere que en la jerga de los rude boys lo que se quiere decir es: *dealing with heroine will set you apart*<sup>186</sup>.

Con respecto a la perspectiva de rude boy ante la ley, su situación no es muy alentadora. Atrás quedaron los días descritos por Desmond Dekker en *007 Shanty town*<sup>187</sup>, cuando se podía salir de prisión pagando una fianza para continuar haciendo lo que se había interrumpido, que no era otra cosa que *saquear, disparar, dañar*. Las cosas se habían puesto más difíciles ahora que toda la ciudad era un campo de batalla *encendido*, un hervidero lleno de personajes que persiguen a sujetos como él y que podrían reducirlo ahora de victimario a víctima. Esta ciudad que deja de ser un escenario pasivo para asumir un rol protagónico está presente en la canción *Too hot*, grabada originalmente por Prince Buster en 1966 y versionada con mucho éxito por The Specials en 1979. La frase *too hot*<sup>188</sup> no describe en este caso el clima de la ciudad en sentido literal, sino la intensidad de las cosas que ocurren en ella y que la hacen estar demasiado caliente; pero ¿caliente con respecto a qué? Con respecto a las

---

<sup>184</sup> Llénalos de plomo / Llénalos de afecto directamente desde el corazón

<sup>185</sup> Soltarles el perro los dejará fríos de miedo / Soltarles la paloma de la paz los estremecerá de bondad

<sup>186</sup> Traficar curación te destacará / Traficar adicción te descartará

<sup>187</sup> Esta canción también fue versionada por The Specials en 1996.

<sup>188</sup> Demasiado caliente

tensiones entre bandas, bandos y—en la extrapolación del texto hacia la movida londinense—razas y subculturas:

Too hot, this town is too hot  
 Now they're calling for their guns  
 About to spoil the rude boys' fun  
 But rude boys never give up their guns  
 It's too hot

No man can tell them what to do  
 Pound for pound, they say they're ruder than you  
 They are the boss and no back down  
 You might have a couple you like  
 Choose your burial sight  
 Take insurance, make up your will  
 Come out and tell them, find them<sup>189</sup>

La canción narra un enfrentamiento entre bandos opuestos por cuotas de poder. Cual película de gánsters, por un lado están *los buenos*—las fuerzas del orden público—y por el otro los malos—los rude boys. Los primeros intentan desarmar a los segundos, quienes se niegan a deponer sus armas pues eso significa sacrificar su *diversión*. En este desafío rude boy apela a las clásicas provocaciones, amenazas e intimidaciones mafiosas sobre la pareja, vida, posible muerte e incierto futuro del policía si no lo deja salirse con la suya. Ha sido desprovisto de todos los rasgos del simpático antihéroe justiciero que atacaba las cimientos del sistema corrupto que lo había creado, pero no entregará las armas que lo convierten en un tumor maligno dentro de la anatomía citadina. Si él es extirpado de raíz, la ciudad caerá también.

---

<sup>189</sup> Demasiado caliente, esta ciudad está demasiado caliente / Ahora ellos exigen que depongan las armas / Para acabar con la diversión de los rude boys / Pero los rude boys nunca abandonan sus armas / Está demasiado caliente / Ningún hombre les puede decir lo que tienen que hacer / Palmo a palmo, ellos dicen que son más rudos que ustedes / Son los que mandan y no se rendirán / Puede que tengas una pareja a quien amas / Entonces escoge el sitio donde serás enterrado / Cómprate un seguro y escribe tu testamento / Salgan y díganles, encuéntralos

Toda la canción muestra un discurso violento, encendido e incendiario, y sin embargo la ambigüedad del pronombre de tercera persona plural difumina las oposiciones binarias y exige al oyente y a las convenciones sociales tener bien claros los rasgos asociados con un extremo o el otro. Por ejemplo, las frases intimidantes sobre pensar en la pareja, comprar un seguro, escribir el testamento y escoger el cementerio podrían ser entendidas también como un ataque verbal de la policía hacia *rude boy*—de esos que se gritan por un megáfono—para doblegar su fuerza y autoconfianza y hacer que se entregue y deponga sus armas, que por su parte es el fin último de la confrontación. De ser esta la lectura, los oficiales de las fuerzas del orden público serían también *rude boys*, ya que aplican técnicas mafiosas para derrotar a sus oponentes, sólo que están en el bando que la sociedad identifica con *bueno*. En el fondo son dos caras de la misma moneda.

Otra canción que usa la ciudad tumultuosa como campo de batalla en el cual el poeta trata de razonar con un delincuente solicitado por las autoridades es *The Guns of Brixton* (1979), original de la banda inglesa *The Clash*. Versionada por Laurel Aitken en 1998, este ska nos hace ser testigos presenciales de un momento crítico en la vida de *rude boy*: se oculta de las fuerzas del orden público en su habitación. El poeta, cual mediador/negociador del mismo barrio, conoce la situación y le hace preguntas que lo inducen a reflexionar antes de dar próximo paso:

When they kick at your front door,  
How you gonna come?  
How you gonna come?  
With your hands on your head,  
Or on the trigger of your gun?

When the law break in,  
 How you gonna go?  
 How you gonna go?  
 Shot down on the pavement,  
 or waiting on death row?

You see, you can crush us,  
 You can bruise us,  
 But you'll have to answer  
 to the guns of Brixton<sup>190</sup>

Aunque la canción es anterior a los disturbios ocurridos en los ochenta en la localidad de Brixton tras una serie de enfrentamientos raciales y con las autoridades, los anticipa al reflejar ese aire de descontento que sentía la comunidad local ante la desenfrenada represión policial contra los inmigrantes jamaíquinos y la clase obrera blanca. Las interrogantes y situaciones hipotéticas que se le plantean al delincuente acorralado en ese momento sugieren que la voz del poeta pueda ser en realidad la voz de su conciencia, su alter ego, que le inquiere ¿cómo los recibirás cuando derriben tu puerta? ¿Te entregarás o te enfrentarás? ¿Cómo saldrás de ésta? ¿Asesinado en la acera, o preso en espera de la pena de muerte? No sabemos si morirá, si lo agarrarán las fuerzas del orden o no. La canción no nos lo dice. El siguiente paso nunca ocurre en casi cuatro minutos de un bajo grave y agónico como el pulso de quien espera su muerte, unos metales violentos que irrumpen en la canción como sirenas policiales o ráfagas de ametralladora, una guitarra sincopada que parece contar los segundos que transcurren esperando el ataque inminente y una voz que es casi un murmullo

---

<sup>190</sup> Cuando ellos derriben tu puerta, / ¿Cómo los recibirás? / ¿Cómo los recibirás? / ¿Con las manos en la nuca, / o en el gatillo de tu pistola? / Cuando la ley irrumpa en tu casa, / ¿Cómo saldrás? / ¿Cómo saldrás? / ¿Tiroteado en la acera, / o esperando la pena de muerte? / Verás, puedes aplastarnos, / puedes lastimarnos, / pero tendrás que responder / a las armas de Brixton

apesadumbrado pero con mucho carácter, casi sacerdotal. Sólo sabemos que está allí, *agazapado en lo más oscuro de su habitación / fusil en mano, espera su final*<sup>191</sup>.

No cabe duda de que rude boy ahora es más vulnerable. Atrás quedaron los días en que dominaba cómodamente la escena de Kingston; si caía preso, siempre pagaba la fianza y volvía a las calles en libertad condicional. Londres, en cambio, con toda su infraestructura de concreto y metal y su orden legal, económico, social, cultural y racial se muestra indomable, inflexible e indescifrable. ¿Qué ocurriría si rude boy cayera preso en este sistema hermético e inhumano? Ese es el escenario que recrea Prince Buster en el poema dub *Judge Dread*<sup>192</sup>, que relata la historia de un juez implacable y severo que se encarga de enviar a prisión a los rude boys. Este peculiar personaje mítico es una suerte de instrumento de Némesis para hacer cumplir en la tierra la justicia divina y aplicar la venganza de los dioses a quienes osen violar las leyes. El relato tiene lugar en un tribunal a donde han sido llevados tres rude boys para que sean juzgados. La entrada del juez marca el inicio de un juicio que parece tener incluso visos apocalípticos, como se infiere de su propia presentación:

Order! For my court is in session! Would you please stand? First allow me to introduce myself. My name is Judge Hundred Years. Some people call me Judge Dread<sup>193</sup>.

---

<sup>191</sup> Versos que narran una situación similar, tomados como intertexto de la canción *El matador* (1994) de la banda argentina de ska *Los Fabulosos Cadillacs*, quienes en 1994 versionaron *The Guns of Brixton* con un sonido ska más latinoamericano. Cabe recordar que esta es una de las agrupaciones más representativas de la primera manifestación importante del ska en Latinoamérica, conocida como la movida latin ska, dentro de la cual se inscribe también la banda venezolana *Desorden Público*.

<sup>192</sup> The Specials se apropió de varios elementos de esta canción y luego los adaptó y usó como base musical para *Stupid marriage*, la cual recrea un tema distinto dentro de la misma escena del juicio. Dicha canción se estudia en el próximo eje temático.

<sup>193</sup> ¡Orden! ¡Este tribunal entra en sesión! ¡Pónganse de pie! Primero, permítanme presentarme. Mi nombre es Juez Cien Años. Algunas personas me conocen como el Juez del Miedo.

La situación inicial coincide con la estructura formal del relato sugerida por Propp, ya que introduce al personaje principal e indica su rol en la historia. Estos rasgos morfológicos nos permiten anticipar que, al mejor estilo de los comics, el Juez Dread<sup>194</sup> es una especie de súper héroe que viene a encargarse de su archienemigo, Rude Boy. Después de presentarse, el Juez Dread hace comparecer a los tres jóvenes rude boys que tiene que juzgar por los crímenes de asesinato de personas negras, robo con premeditación a niños de escuela y en las casas del vecindario. Una vez presentados los cargos que se les imputan, y todavía siguiendo con las formalidades del tribunal, les pregunta si se consideran culpables o inocentes. Es entonces cuando el relato adquiere un genial tono tragicómico que implica incluso el desprecio de la máxima del derecho que sugiere que toda persona sometida a juicio debe ser considerada inocente hasta que no se demuestre su culpabilidad:

- Guilty or not guilty?
- Not guilty Sir.
- I don't care what you say. Take 400 years. Stand down!<sup>195</sup>

En el mundo de ficción donde el Juez Dread impone justicia (¿Skaville?) las sentencias son severas y la más mínima objeción sólo puede empeorar las cosas:

- But, Your Honor, don't you think...?
- Hush up! Just for talking I now charge you for contempt, and that is a separate hundred years. I hereby sentence you to 400 years...
- ...by your side and you know quite well...

---

<sup>194</sup> Curiosamente, existe un comic británico sobre un héroe conocido como *Judge Dredd*. Sería osado pretender establecer un vínculo formal entre este héroe y el personaje de Buster, pero el hecho de que el protagonista del comic y sus colegas jueces tengan la autoridad de arrestar, enjuiciar, sentenciar e incluso ejecutar criminales en el mismo sitio donde se cometa un crimen sugiere que la canción pudo haber estado entre sus fuentes de inspiración.

<sup>195</sup> “¿Se considera culpable o inocente?” “Inocente, Señor Juez”. “No me interesa lo que digas. Te sentencio a 400 años. ¡Baja del estrado!”

- I said hush up, HUSH UP! You're sentenced to 400 years and 500 lashes. I am going to set an example! Alright, Rude Boys don't cry, don't cry! When I was in hospital you were tough!<sup>196</sup>

Los elementos caricaturescos de la historia nos hacen pasar por alto el flagrante abuso de autoridad que se está cometiendo en el juicio. El Juez Dread niega a los acusados la posibilidad de presentar sus alegatos y les aplica sentencias implacables sin titubear. Definitivamente tiene algo personal contra los rude boys, a juzgar por su burla ante el llanto desesperado de uno de ellos y la referencia a un momento en el que estuvo hospitalizado. ¿Será que fue víctima de un rude boy y por eso ahora ha asumido el rol de vengador que acabará con ellos? ¿Acaso se refiere a un momento en el que la sociedad no contaba con una persona calificada para medirse *de tú a tú* con los rude boys y ahora había llegado él para asumir ese rol? Nuevamente, no se sabe. Como es normal en la literatura oral e incluso en los comics, la historia es presentada *in media res*, por lo que la audiencia tiene que dar muchas cosas por ciertas y concentrarse en el relato principal, que es una especie de juicio final al cual El Juez Dread es enviado por los dioses como Jinete del Apocalipsis para ser Juez y Verdugo de los rude boys y para mostrarnos las aterradoras mecánicas y la estigmatización del crimen y el castigo. Rude boy no tiene escapatoria, será doblegado fácilmente.

¿Acaso el destino de rude boy es ir a prisión y pasar allí el resto de su vida? Así lo sugiere la banda House of Riddim, que retoma en su canción *Rudie has gone to jail*

---

<sup>196</sup> “Pero, Señor Juez, ¿no cree que...?” “¡Cállate! Sólo por hablar ahora te acuso de desacato y eso significa ¡otros cien años! Por este acto te sentencio a 400 años...” “...acercárame y sabe muy bien...” “Te dije que te callaras, ¡CÁLLATE! Te sentencio a 400 años y 500 latigazos. Contigo voy a dar un ejemplo. Bueno, ¿no dicen que los rude boys no lloran? ¡No llores! Cuando yo estaba en el hospital, ¡sí te las dabas de guapo!”



parte de los elementos clásicos del imaginario sobre el personaje. Por un lado, el coro “Rudie’s gone to jail, Rudie can’t get bail”<sup>197</sup> nos recuerda la fianza, el súper poder que tenían los rude boys de *007 Shanty Town* y los salvaba de pasar tiempo en prisión; por el otro, “now you stand before the Magistrate / don’t start to cry until you here your fate”<sup>198</sup> nos recuerda la situación agónica ante el Juez Dread, cuyo carácter y cuyas sentencias hicieron llorar a los tipos más rudos del barrio.

No obstante, aún no demos por derrotado a rude boy pues, como se dijo anteriormente, la oralidad siempre permitirá rescatarlo de prisión para que protagonice nuevas historias y viva nuevas aventuras. La canción *Rude boys outta jail* de The Specials, por ejemplo, nos permite sugerir nuevamente una unidad narrativa arbitraria en su historia y darle un final feliz a este episodio. Como aplicando *Deus ex Machina*—el recurso literario que permitía en el teatro clásico la intervención de los dioses en la resolución de situaciones complicadas—, The Specials se ha dado el lujo de desafiar el mandato divino que tenía el Juez Dread de someter a los rude boys y, dejando sin efecto sus severas sentencias, los ha sacado de prisión—una vez aprendida la lección—para darnos la clásica moraleja del cuento:

Rude boys outta jail  
 They messed around in every town  
 But now they’ve learned the rules  
 They used to be rough, they used to be tough  
 But now they’re keeping it cool

They don’t fight, they look just right  
 In their tonics and button downs

---

<sup>197</sup> Rudie cayó preso, Rudie no recibirá fianza

<sup>198</sup> Ahora estás frente al Magistrado / no te pongas a llorar hasta que escuches a qué estás destinado

If you see them around, don't put them down  
They're the coolest guys in town<sup>199</sup>

La canción es un ska muy alegre en el que se reemplazan los metales y la guitarra sincopada por una armónica, un órgano y una guitarra eléctrica que la hacen sonar más como un *hillbilly* de los que se oyen en las películas del oeste o el sur de Estados Unidos. Por ser cantada en su totalidad a varias voces y por sus aplausos y el zapateo de fondo, la canción tiene un aire de celebración digno de final feliz de un relato, como si se tratara del famoso pasaje bíblico sobre el regreso del hijo pródigo<sup>200</sup>. El texto anuncia al público a viva voz que rude boy ha crecido como personaje dentro de su propia novela de formación y está listo para su regreso a los dominios del sistema establecido, quien lleno de gozo como el padre de la parábola bíblica recibirá a su hijo regenerado con el perdón y una gran celebración.

La situación final de esta nueva historia de rude boy lo muestra más humano y menos anti-heroico. Buena parte de los clásicos del ska eran una celebración del comportamiento descarriado y la violencia de rude boy. No obstante, ahora dejó de ser el semi-dios pagano todopoderoso que se burlaba de las leyes y del sistema mientras robaba, mataba y sometía a todos en el barrio para convertirse en un mártir

---

<sup>199</sup> Los rude boys salieron de prisión / Ellos solían causar estragos en todas las ciudades / Pero ahora han aprendido las reglas / Ellos solían ser rudos, ellos solían ser duros / Pero ahora se van a comportar / No pelean, se ven muy bien / En sus trajes a dos tonos desabotonados / Si los ves por ahí, no los arrestes / Son los mejores chicos del barrio.

<sup>200</sup> La canción *Juan en la ciudad* de Richie Ray y Bobby Cruz es una excelente versión musicalizada de la famosa parábola del hijo pródigo incluida en el Evangelio según San Lucas. Ella cuenta la historia de un padre hacendado y acaudalado que tenía dos hijos. Uno de ellos le pidió su parte de la herencia para irse a conocer el mundo y, después de derrocharlo todo en “vinos y placeres, hermosas mujeres” en la gran ciudad, volvió arrepentido a los brazos de su padre, quien lo recibió con alegría y lo perdonó. El ritmo contagioso de esta salsa, cuyo texto es evidentemente religioso, hace que la idea de bailar al ritmo de la Biblia no suene tan descabellada o sacrílega.

cristiano lleno de imperfecciones que lo hicieron cometer los crímenes más bajos, ser juzgado sin piedad y descender al infierno. Luego sería perdonado por Dios para que los griots/músicos de ska pudieran aprovechar sus desavenencias y crear parábolas/historias aleccionadoras que, al ser cantadas y contadas, harán cumplir justamente lo que el Juez Dread se había propuesto al inicio: *dar un ejemplo a seguir*. Queda en quienes escuchen dichas historias obtener importantes enseñanzas morales y aprender verdades universales. Rude boy se sacrificó por los demás y ha salido fortalecido de su experiencia traumática. Eso agrega a su condición de personaje arquetípico pagano rasgos de personaje mítico religioso. Bravo por él.

### c) *Sifrinita y Zorrita*

Al igual que en la primera ola, las letras de The Specials dedicadas a la mujer siempre implican algún tipo de vínculo explícito o implícito con el personaje masculino que cuenta la historia. Cabe destacar que en las pocas ocasiones que se le menciona tan sólo se refuerzan los estereotipos creados por el hombre sobre la imagen de la mujer, bien sea el de chica tonta de actitud pasiva o el de peligrosa prostituta de malas intenciones. Del resto, la aparición de la mujer en los textos de canciones de la segunda ola es marginal o fugaz, como si fuese un objeto o una nota a pie de página en el texto principal de la historia de las subculturas juveniles inglesas.

La aparente invisibilidad de la mujer en dicha historia ha sido estudiada por Angela McRobbie y Jenny Garber (2003) y sus hallazgos arrojan luces sobre el trato que reciben los personajes femeninos en los textos de las canciones ska de la segunda

ola. Las autoras opinan que la imagen objetiva y popular de una subcultura—según como la definen y codifican los medios—enfatisa la participación del hombre al concentrarse principalmente en los temas y valores masculinos. Quizás por esa razón cuando el miembro de una subcultura habla de la mujer se refiere principalmente a sus atributos o defectos físicos y sexuales. De esta manera son empujadas por el dominio de los hombres hacia los márgenes de toda actividad social y subcultural.

En cuanto a la experiencia sexual, los varones que ya se han iniciado pueden continuar teniendo nuevas aventuras con cierta facilidad luego, sin que se les reprima o se les exija asumir compromiso alguno al respecto; para las chicas, sin embargo, las consecuencias de iniciarse sexualmente y ser conocida en el barrio por haber tenido relaciones con varios chicos—aun en distintos momentos—son drásticas e irreversibles: “boys don’t have a sense of solidarity with girls who are ranked among the boys as having ‘cheapened themselves’”<sup>201</sup> (McRobbie y Garber, 2003: 216).

Las autoras consideran que las chicas pueden reaccionar de dos maneras ante situaciones de dominio masculino donde se les etiqueta y juzga sexualmente: por un lado, pueden asumir una actitud defensiva y emprender la retirada hacia camarillas o conciliábulos, negarse a hablar o responder con risitas tontas; por el otro pueden asumir una actitud más agresiva y emplear su sexualidad para aproximarse a sujetos masculinos de poder con el fin de avergonzarlos en público o socavar su autoridad: “the important point is that both the defensive and the aggressive responses are

---

<sup>201</sup> Los chicos no tienen sentido de solidaridad con las chicas que son catalogadas entre sus amigos como mujeres que “se han rebajado”.

structured in reaction against a situation where masculine definitions (and thus sexual labelling, etc.) are in dominance”<sup>202</sup> (McRobbie y Garber, 2003: 210).

De las dos reacciones sugeridas por las autoras, la actitud más agresiva—en tanto osada, decidida, independiente, ambiciosa, emprendedora—es la que mejor describe a los personajes femeninos de las canciones ska de The Specials, mientras que la actitud defensiva se manifiesta en el sujeto masculino, no a través de risitas tontas o conciliábulos, sino con ofensas, epítetos, descalificativos y críticas morales retrógradas hacia su contraparte femenina. Recordemos, por ejemplo, que las mujeres en *Nite Club* son descritas como *escoria*, mientras que las de la despedida de soltera en *Friday night, saturday morning* son sólo una curiosidad en el bar que sirve de entretenimiento al personaje masculino ante la monotonía que lo agobia. Ambas canciones presentan mujeres solas y distantes que el protagonista ve como simples objetos que invaden sus dominios y lo incomodan con su presencia. No obstante, ese no es el caso en la mayoría de los textos. A diferencia de las letras del ska jamaicano, donde la mujer es el objeto al cual le canta el sujeto masculino, en el ska inglés abundan las historias que tienen a una mujer como protagonista, aun cuando sean principalmente tragedias sexistas en las que ella no sale bien librada.

Así tenemos a *Hey little rich girl* (1980)<sup>203</sup>, que relata la historia decadente de una *niñita rica* o *sifrinita*<sup>204</sup> que pasa de ser la *hija de papá* a ser una *hija de puta*<sup>205</sup>. Al mejor estilo de un soneto de Petrarca subido de tono, el personaje masculino de

---

<sup>202</sup> Lo importante es que tanto la respuesta defensiva como la agresiva se presentan en reacción contra una situación donde predominan las definiciones masculinas (como las etiquetas sexuales, etc.).

este ska nos cuenta cómo la joven a quien él amó en algún momento solía atraer las miradas de todo el que la veía pasar por las calles de su pueblo:

But you were a rich girl, and only having fun  
Your low cut dresses, brought stares from everyone  
Hey, little rich girl where did you go wrong?<sup>206</sup>

El uso de los verbos en pretérito le da un aire de nostalgia a la descripción de un pasado de abundancia y arrogancia en la vida de la sifrinita: a los quince años recibió de su madre su primer abrigo de piel, el cual vestía incluso para ir a las discotecas, a sabiendas de que sus amigos iban siempre de blue jeans. Mencionar a la madre sólo como quien le da regalos costosos a la sifrinita parece tener una intención sexista en el texto, pues sugiere que fue ella quien la corrompió con esa actitud dadivosa, mientras que el padre es presentado como una víctima de la maldad de ambas.

A los diecinueve años se mudó a Londres y es entonces cuando su vida cambia. El personaje masculino nos da a entender que mientras la sifrinita estuvo dentro de una cápsula de cristal fino en su pequeña localidad todo iba muy bien, pero Londres se erige en la historia como una suerte de Babilonia moderna, Babilondres<sup>207</sup>, que

---

<sup>203</sup> Amy Winehouse, la polémica cantante británica con una de las voces más atractivas del Rhythm and Blues contemporáneo, grabó ésta y otras canciones de The Specials en el álbum *Back to Black* (2007). Lamentablemente, ella no pudo controlar sus emociones y adicciones y murió en julio de 2011.

<sup>204</sup> Diminutivo de *sifrina*, término empleado en Venezuela con sentido peyorativo para descalificar a una joven de clase pudiente (o no) como engreída, malcriada, superficial, materialista y clasista.

<sup>205</sup> *Hija de papá / hija de puta*: estas dos expresiones idiomáticas del español muestran también el carácter sexista de nuestra lengua, pues mientras la primera describe a una hija consentida por su padre, la segunda la degrada a través de un descalificativo dirigido a su madre.

<sup>206</sup> Pero eras una chica rica, y sólo te interesaba divertirme / tus vestidos cortos, te convertían en el centro de todas las miradas / Entonces, sifrinita, ¿qué fue lo que salió mal?

<sup>207</sup> La asociación metafórica de Londres (capital del extinto Imperio Británico donde nunca se ponía el sol) con Babel/Babilonia (capital del antiguo Imperio Babilónico que dominó la mayor parte de Mesopotamia y destruyó Jerusalén, enviando a los judíos al exilio) permite otorgarle a la primera los rasgos que se le atribuían a la segunda en el Libro bíblico de las Revelaciones: decadencia, maldad y

acaba con la inocencia, la abundancia y la arrogancia de la sifrinta, dejándola marcada para siempre:

You left for London, when you were nineteen  
 Had to pull off your nice clothes, just living on dreams  
 A man in the bright lights took all that you own  
 Now he's taken your freedom for a fate unknown<sup>208</sup>

¿Qué le pasó a la sifrinta en Londres? ¿Quién es el hombre de las luces brillantes? Tres lecturas posibles se nos ocurren en este momento: en la primera, la niña mimada pudo haber sido engatusada por el hombre de sus sueños, que la cegó con su luz brillante (¿apariencia?) y le pintó villas y castillos para estafarla y luego dejarla sola y en la calle; en la segunda, la niña rica del pequeño pueblo al parecer cayó en manos de un excéntrico proxeneta de trajes brillantes que le quitó sus lindas ropas infantiles para convertirla en prostituta, robándole así su inocencia y dejándole un futuro incierto. Una tercera lectura sugiere que un empresario de la industria del cine (de allí las luces brillantes) le ofreció convertirla en una actriz famosa, sólo que nunca le dijo que sería en el cine porno. Según lo que se insinúa en las estrofas finales, la última interpretación parece ser la más acertada: por un lado, en Londres ella sigue siendo el centro de todas las miradas, esta vez ya no por sus *vestidos cortos*,

---

perdición apocalípticas. La novela *The Satanic Verses* (Los Versos Satánicos, 1988) de Salman Rushdie incluye la imagen de Babilondres: “How hot it is: steamy, close, intolerable. This is no Proper London: not this improper city. Airstrip One, Mahagonny, Alphaville. He wanders through a confusion of languages. Babel: a contraction of the Assyrian ‘babilu’. ‘The gate of God.’ Babylon” (483: 1988). (Qué calor: bochornoso, asfixiante, intolerable. Esto no es el mimo Londres: esta ciudad repugnante. Pista Uno, Mahagonny, Alphaville. Avanza por entre una confusión de lenguas. Babel: contracción del asirio “babilu”, “La puerta de Dios”. Babilondres). (432: 1989). (Trad. J. Miranda).

<sup>208</sup> Te fuiste a Londres, cuando tenías diecinueve / Tuviste que quitarte tu linda ropa, viviendo sólo de sueños / Un hombre de luces brillantes te quitó todo lo que tenías / Ahora te ha quitado tu libertad y te ha dejado un futuro incierto

sino por sus *vestidos rotos*<sup>209</sup>. Por otro lado, al padre le da un infarto al darse cuenta de que la estrella de una película porno que veían en su oficina era su hija<sup>210</sup>.

La espiral descendente que se ha dibujado en torno a la chica nos hace entender que los vestidos rotos son una extensión de sus sueños, también rotos durante su experiencia en la gran ciudad. La tragedia de la sifrinita nos recuerda nuevamente la parábola bíblica del hijo pródigo, sólo que en este caso *la hija* no es bien recibida ni perdonada por el padre/sistema establecido, quien muere de un infarto/degeneración al ver cómo la hija se vino a menos en la gran ciudad. No hay moraleja ni perdón en el relato de *la hija pródiga*, sólo recriminación y culpa.

Como se dijo al inicio de este eje temático, los hombres cercanos a sifrinita asumen una actitud defensiva que se manifiesta en el resentimiento y el orgullo herido del que la amó y en la conmoción y muerte del que la crió. Para bien o para mal, ella es un personaje de acción que siguió sus sueños; ellos, por su parte, son sólo personajes moralistas planos que reaccionan con bochorno ante la osadía y falta de vergüenza de la sifrinita del pueblo.

La decadente historia de *Little rich girl* puede parecer muy polémica para formar parte del repertorio de una banda de ska como The Specials, pero lo más curioso es que no es la única. La canción *Little bitch* (1979) es muy similar. Inicia con la

---

<sup>209</sup> Your worn out dresses, brought stares from everyone

<sup>210</sup> At your dad's office party all the movies were blue / Caused him so much heart ache, because the screen star was you. (En la fiesta de la oficina de tu padre todas las películas eran porno / Le causaste un infarto fulminante cuando vio que la estrella eras tú).

\*El color *blue/azul* tiene en inglés la connotación sexual que en español se le da a *colorado* o *picante*, es decir, se usa para describir chistes o películas donde se mencionan o muestran actividades sexuales de forma explícita, lo cual puede ser ofensivo para algunas personas (Cambridge International Dictionary of English, 1995: 140). De allí que *blue movie* signifique *película porno*.



descripción de *little bitch* o *zorrita*<sup>211</sup>, una joven que vive con una mamá que la odia pero debe tolerarla por el vínculo biológico infranqueable que las mantiene unidas. El texto no dice abiertamente la clase social de la *zorrita*, pero puede inferirse que no es de clase pudiente cuando se revela que *lo único que desea en la vida es ser rica*<sup>212</sup>. Al igual que la *sifrinita*, sus problemas inician a la edad de diecinueve años, cuando su mamá comienza a ausentarse del hogar por las noches y ella se queda sola, lo cual es *más que triste, obsceno*<sup>213</sup> para quien relata la historia. Otro rasgo similar entre las dos historias es la figura de Londres—where it's at, although it stinks<sup>214</sup>—como la Babilonia bíblica que se aprovecha de la ingenuidad del personaje femenino para tentarlo y corromperlo. En este contexto geográfico bien definido, la *zorrita* se muda a un apartamento, el cual simboliza la ganancia de un territorio propio que no puede ser penetrado por una figura de autoridad que pretenda reemplazar a los padres ni puede ser prohibido por la sociedad. No obstante, comparte el apartamento con una figura aún más aterradora: una amiga de diecisiete años que es su antítesis, pues es descrita como una chica muy bonita y coqueta, a *little queen*<sup>215</sup>, lo cual sólo logra resaltar la fealdad de la protagonista (*You're the ugliest creature under the sun*<sup>216</sup>).

Inseguridad, baja autoestima, complejo de fea y abandono marcan la vida de la

---

<sup>211</sup> Diminutivo de *zorra*, término eufemístico empleado en Venezuela con sentido peyorativo para descalificar a una joven prostituta (o no) por sus actitudes y modo de vestir abiertamente libertinos y poco recatados, o simplemente como una ofensa dirigida a una mujer que no necesariamente encaja en el perfil descrito.

<sup>212</sup> The only thing you want to be is rich

<sup>213</sup> For a girl of nineteen it's more than sad, it's obscene

<sup>214</sup> El lugar donde hay que estar, aunque huele mal

<sup>215</sup> Una reinita

<sup>216</sup> Eres la criatura más horrible en toda la faz de la tierra

zorrita en Babilondres. Su ineptitud es tal que no es capaz de cumplir los únicos dos deseos que se planteó en el relato: volverse rica o *morir para presumir*<sup>217</sup>. Sus intentos de suicidio son tan infructuosos como la vida que es incapaz de quitarse. La triste historia de la zorrita culmina con la indiferencia del hombre que la relata, quien ante sus deseos de suicidio se desembaraza de toda responsabilidad al advertirle:

And if you think you're gonna bleed all over me,  
You're even wronger than you'd normally be<sup>218</sup>

A esta advertencia impasible le sigue una sentencia terrible: “I know, you know, you're just a little bitch”<sup>219</sup>. Al final del relato no queda clara la razón por la cual el personaje masculino llama *zorrita* al femenino. Nada en la historia concuerda con la definición de *bitch*, *zorra* o *prostituta*, a menos que la intención sea simplemente ofender por ofender. ¿Cómo definir entonces la postura crítica del relator masculino ante el personaje femenino? ¿Resentimiento? ¿Misoginia? ¿Acaso tendrá que ver con el hecho de que, de todas las especies animales, el hombre es el que permanece más tiempo bajo el regazo de la madre, el cual se vuelve sofocante con el paso del tiempo y sólo lo deja salir si rompe violentamente el cordón umbilical/hilo de Ariadna que lo ata a ella? Mejor dejarlo abierto a la interpretación.

Una cosa queda clara: en ambas canciones el uso del adjetivo *little*—empleado en inglés para formar diminutivos—delante de los sustantivos de referencia femenina *girl* y *bitch* anticipa el enfoque falocéntrico que se da a ambas historias. Si se le

---

<sup>217</sup> You only wanted to die in order to show off

<sup>218</sup> Y si crees que tu sangre me va a salpicar a mi / estás más equivocada de lo que creí

<sup>219</sup> Tú sabes y yo sé que sólo eres una zorrita

compara con el español, es obvio que el diminutivo se usa muy poco en el idioma inglés y cuando ocurre en un acto discursivo su intención usualmente no es afectiva<sup>220</sup> sino que permite mitigar, degradar o suavizar aquello que se califica al hacer énfasis en la sensación de *pequeñez* del sustantivo modificado, bien sea con connotaciones positivas o negativas. Los relatos de *Little rich girl* y *Little bitch* sugieren que la intención del diminutivo es peyorativa, pues se reduce la figura femenina en cuanto a su capacidad para tomar decisiones, su dignidad y sus pretensiones de independencia del yugo masculino. Se perpetúa así la idea de que lo femenino se asocia “necesariamente” con cosas pequeñas, frágiles y cortas, por lo cual siempre debe depender de lo masculino, vinculado a cosas grandes, sólidas y extensas.

La sociedad inglesa falocéntrica y escrupulosa de las canciones ska de la segunda ola juzga severamente a la mujer incluso cuando su comportamiento es intachable y se apega a lo que Joseph Campbell (2004) llama *rituales de paso*, es decir, procesos que permiten a las personas cruzar los difíciles umbrales de transformación que exigen un cambio en sus patrones de vida conscientes o inconscientes. Campbell incluye dentro de dichos rituales de paso la ceremonia del matrimonio, el nacimiento de los hijos, la selección de sus nombres, la pubertad, el funeral, etc. En la canción *Too much too young* (1979) el personaje femenino ya ha cumplido con dos de estos rituales de paso, el matrimonio y la concepción de un bebé, lo cual debería ser motivo de alegría para quienes la conocen. No obstante, al cruzar con éxito esos dos umbrales y convertirse en esposa y madre ha dejado atrás al

---

<sup>220</sup> En el caso de la amiga de la zorrilla, *little queen* o reinita, el sentido sí parece ser afectivo.

personaje masculino, quien lejos de alegrarse le recrimina con mucho resentimiento el hecho de haber tomado tal decisión cuando aún es demasiado joven:

You've done too much  
 Much too young  
 Now you're married with a kid  
 When you could be having fun with me<sup>221</sup>

Campbell (2004) considera que cada ritual de paso implica cambios de hábitos formales y a veces severos que permiten a la mente separarse radicalmente de las actitudes, ataduras y modelos de vida que quedaron atrás al cambiar de umbral. Esto parece ser lo que ha ocurrido en la relación entre los personajes que protagonizan este ska: al haber *renunciado* al estilo de vida que ambos compartían para asumir el compromiso de formar una familia, la mujer parece haber ofendido profundamente el honor de su amigo. La distancia abismal que ha nacido entre los dos es evidente cuando la mujer le busca conversación enseñándole con mucho orgullo a su hijo:

- Ain't he cute?  
 - No he ain't.  
 He's just another burden  
 on the welfare state<sup>222</sup>

Como se puede observar, el hombre ha extendido hacia el hijo de la mujer su desprecio, al punto de degradarlo al nivel de inconveniente social para el estado. Al predecir para el niño un futuro tan miserable como su presente, ¿acaso se está proyectando él mismo hacia el duro pasado vivido? Por otro lado, es probable que una terca y nostálgica fijación infantil con el pasado compartido con esta mujer le

---

<sup>221</sup> Has hecho demasiado / Demasiado joven / Ahora estás casada y tienes un hijo / Cuando podrías estar divirtiéndote conmigo

<sup>222</sup> “¿No es lindo?” / “Claro que no. / Sólo es otra carga / para el estado benefactor”

impida al hombre aceptar la realidad que tiene ante sus ojos. Lo que para ella fue un proceso natural que llegó en un momento dado y que aceptó orgullosa, para él es una ofensa hacia la amistad que tenían y hacia el sistema falocéntrico que representa. El hecho de que él no esté dispuesto a someterse aún a las severas pruebas de iniciación que marcan el paso de la juventud a la madurez lo lleva a cuestionar a su amiga, que en su opinión no ha sabido esperar por el *momento ideal*. ¿Y quién decide que ha llegado dicho momento? Sus palabras se van haciendo más duras al ritmo del movimiento *in crescendo* de sus reproches hacia ella:

Call me immature  
 Call me a poser  
 I'd love to spread manure in your bed of roses  
 Don't want to be rich  
 Don't want to be famous  
 But I'd really hate to have the same name as you<sup>223</sup>

Inmadurez, soberbia, petulancia y odio es lo que destilan estas provocadoras palabras, pero también impotencia, frustración y envidia. El hombre no sólo se ha quedado atrás como un recuerdo de otros tiempos en el proceso de crecimiento personal de la mujer, también ha perdido todo tipo de control sobre ella. Sus logros y su desarrollo como mujer le revelan claramente sus carencias y su estancamiento en un momento del que no quiere o no puede escapar.

Hacia el final de la canción su discurso adquiere pretensiones políticas y sociales trascendentales que no logran ocultar su resentimiento personal. Ya no sólo le molesta el embarazo precoz y lo que considera es una maternidad irresponsable por

---

<sup>223</sup> Llámame inmaduro / Llámame presumido / Con gusto echaría estiércol en tu precioso nido / No quiero ser rico / No quiero ser famoso / Mas de llevar tu nombre no me sentiría orgulloso

parte de la mujer, sino que ahora pasa a hablar de planificación familiar (give we the birth control)<sup>224</sup>, de una aparente sensibilidad ante la explotación de la mujer (Now you're chained to the cooker / making currant buns for tea)<sup>225</sup> y otra serie de problemas sociales que le vienen a la mente tras el encuentro con la madre y el hijo:

Ain't you heard of the starving millions?  
 Ain't you heard of contraception?  
 Do you really want a program of sterilization?  
 Take control of the population boom!  
 It's in your living room!  
 Keep a generation gap!  
 Try wearing a cap!<sup>226</sup>

De la manera en que se plantea esta última invectiva contra la mujer, el hombre insinúa que ella es responsable de todos los males que aquejan a la sociedad. La situación nos recuerda nuevamente el pasaje bíblico que le atribuye a Eva la culpa del pecado original, sólo que esta vez recae sobre su descendencia. No obstante, los ataques del hombre estancado hacia la mujer madura revelan otros matices más interesantes: por un lado, a ella la definen palabras cargadas de vida, fertilidad y creación. Al procrear, ella ha dejado atrás al *yo* para formar un *nosotros* con su familia, ha evolucionado. En cambio el hombre, al hablar de control de natalidad, hambre, anticonceptivos, esterilización y preservativos, no sólo se muestra celoso por la superioridad femenina en cuanto a su capacidad de creación biológica, sino que también revela su contrariedad y frustración ante semejante poder y su naturaleza

---

<sup>224</sup> Queremos que haya control de natalidad

<sup>225</sup> Ahora estás amarrada a la cocina / haciendo ponquecitos para la hora del té

<sup>226</sup> ¿No has escuchado sobre los millones de personas que mueren de hambre? / ¿No has escuchado sobre los anticonceptivos? / ¿Estás segura de no querer un programa de esterilización? / ¡Hay que controlar la sobrepoblación! / ¡La tenemos a la vuelta de la esquina! / ¡Mantengamos la brecha generacional! / ¡Procuren ponerse el sombrero!

destructiva, estéril y decadente.

El contraste entre la naturaleza evolutiva de la mujer y la tendencia decadente del hombre también está presente en la canción *Stupid marriage* (1979). Este ska es un ejercicio interesante de intertextualidad: The Specials se apropia de la música original de la canción *Judge Dread* de Prince Buster, la adapta y le hace nuevos arreglos con el fin de usarla de base para una nueva canción. No bastando con eso, se apropia también de algunos elementos originales del texto de Buster, ya que el contexto donde se desencadena el nuevo relato, el acontecimiento narrado e incluso dos de sus protagonistas son los mismos. En efecto, *Stupid marriage* o *matrimonio estúpido* cuenta la historia de un rude boy que se encuentra en los tribunales, donde está a punto de ser juzgado por un crimen cometido. El procedimiento está a cargo del *Juez Roughneck*—en español, *Juez Patán*—que bien podría tener vínculos familiares o profesionales con el *Juez del Miedo* del que habló Buster anteriormente:

- Court in session!
- Oy oy oy!
- What do you mean “Oy oy oy”? Must have court in session! Order! My name is Judge Roughneck, and I will not tolerate any disobedience in my courtroom. Rude boy, you have been brought in front of me and charged with smashing this woman’s window. Before I sentence you, what have you got to say in your defense?<sup>227</sup>

Como puede observarse, el comienzo de la canción es muy similar al de *Judge Dread*, con un diálogo introductorio por parte del Juez que preside el juicio contra

---

<sup>227</sup> “¡Este tribunal entra en sesión!” / “¡Ya va, ya va, ya va!” / “¿Qué significa eso de ‘ya va, ya va, ya va’? ¡El tribunal debe entrar en sesión! ¡Orden! Mi nombre es Juez Roughneck y no voy a tolerar ningún tipo de desacato en la sala del tribunal que presido. Rude boy, te encuentras aquí este día porque se te acusa de haberle roto la ventana a esta mujer. Antes de dictar sentencia, ¿tienes algo que decir en tu defensa?”

rude boy. No obstante la situación inicial presenta matices que marcan distancia entre las dos. De entrada, el crimen cometido por rude boy esta vez no es asesinato sino destrucción de la propiedad de una mujer. Por otro lado, el juez—a pesar de su apellido—está dispuesto a escuchar los argumentos que usará rude boy para defenderse antes de dictar sentencia. Esta concesión no la habría hecho jamás el Juez Dread, quien ante la sola frase “ya va”—esta vez repetida tres veces—habría acusado a rude boy de desacato y lo habría sentenciado a 100 años por la osadía.

A partir del momento en que rude boy comienza a presentar sus alegatos la canción de The Specials cobra vida propia y se aleja del juicio apocalíptico relatado por Buster originalmente. En lo que respecta a la forma, el texto de Buster es recitado en su totalidad como un poema dub sobre un fondo de rocksteady; el de The Specials, en cambio, asume dos tipologías textuales: el juez Roughneck se comunica en forma de poesía dub recitada sobre un fondo de ska, mientras que los alegatos de rude boy y el jurado, representado por el coro, ocurren en forma de canto.

En cuanto al contenido también hay diferencias marcadas. Al parecer, el rude boy que está siendo juzgado fue novio de la mujer agredida. Estamos ante una versión de rude boy que se ubica entre el maleante solitario y el hijo pródigo reinsertado en la sociedad por medio del ritual del matrimonio. Como en la canción *Too much too young*, el personaje femenino de este relato ha evolucionado dentro de la sociedad y dejado atrás a su compañero de aventuras pasadas. Su matrimonio y posible embarazo han desatado en rude boy un ataque de celos tal que, después de tomarse unos tragos, se dirigió al sitio donde ella vivía y le arrojó un objeto hacia la ventana del baño



mientras ella se duchaba para poder verla desnuda. Este acto de inmadurez podría enviarlo a la cárcel si no logra presentar unos alegatos convincentes ante el juez. No obstante, sus argumentos son aún más inmaduros que sus actos, por lo que sin duda el desenlace del juicio no le favorecerá:

I was walking down the street one night  
 When I saw her silhouette in her bathroom light  
 Her way of life may be nothing to hide  
 With her frosted glass shattered, curtains open wide<sup>228</sup>

Hablar sobre la visión de la mujer desnuda en pleno juicio (Naked woman, naked man / Where did you get that nice sun tan<sup>229</sup>?) se presenta en el texto como una manera de degradar o disminuir su dignidad. Mostrarla sin vestiduras, exponerla al público sin nada que ocultar, es una humillación con la cual espera compensar la que considera haber sufrido él tras su abandono. Luego de manifestar públicamente el odio que siente hacia ella (I can't stop the hatred running through my head<sup>230</sup>), rude boy comienza con invectivas moralistas similares a las de *Too much too young* con la intención de condenar la actitud de la mujer, quien a su parecer se propuso en forma premeditada y despiadada arruinar la vida del pobre hombre con el que se casó:

He wanted to be something but she knows he never will  
 She's got him where she wanted and forgot to take her pill  
 And he thinks that she'll be happy when she's hanging out the nappies  
 If that's a happy marriage I'd prefer to be unhappy<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> Yo iba caminando por la calle una noche / Cuando vi su silueta gracias a la luz del baño / Su estilo de vida quizás no tenga nada que ocultar / Con su ventana empañada rota y la cortina abiertota

<sup>229</sup> Mujer desnuda, hombre desnudo / ¿Dónde te hiciste ese bronceado tan chulo?

<sup>230</sup> No puedo contener el odio que siento en mi cabeza

<sup>231</sup> Él quería llegar a ser alguien pero ella sabe que nunca lo hará / Ella lo tiene donde quería y olvidó tomarse la pastilla / Y él cree que ella será feliz cuando esté lavando pañales / Si eso es un matrimonio feliz, prefiero ser un infeliz

Rude boy no podrá contener su odio hacia la mujer que lo dejó atrás en su proceso de evolución y continuará con sus ofensas y burlas hacia la institución del matrimonio, la planificación familiar y su estatus marital, pero el Juez penalizará su inmadurez y defenderá los rituales de paso y las instituciones del sistema establecido sentenciándolo a cinco meses de prisión.

La imagen del rude boy sentenciado a prisión por agredir a su ex-pareja puede ser extrapolada hacia un significado más figurado. Está destinado a vivir atrapado, estancado en las imágenes no exorcizadas de su infancia y su adolescencia, y por ende no desea a someterse a los ritos de paso necesarios para llegar a la madurez. Al parecer su objetivo no es el más razonable de crecer y madurar sino el imposible de permanecer siempre joven. En tal sentido, si bien en las relaciones entre el personaje masculino y el femenino de las canciones ska de la segunda ola aparentemente el primero tiene el poder de atacar, criticar, sentenciar y humillar al segundo con sarcasmo, invectivas y degradaciones, su destino inevitable es la decadencia y el fracaso por mostrarse estéril y precoz. Ella, en cambio, está destinada a evolucionar y progresar, pues tiene de su lado la vida, la fertilidad, la creación y la madurez adquirida tras su paso por los umbrales del matrimonio y la maternidad.

#### **d) *¿Por qué?***

A diferencia de Laurel Aitken, que refleja el tema religioso en muchas de sus canciones, The Specials no lo trata ni remotamente. Ni siquiera en las críticas que hace al matrimonio, que es visto como la ruina de la juventud y la libertad, parece

estar hablando de la ceremonia religiosa en sí sino más bien de la institución civil. El tema abstracto de la religión parece haber sido *conjurado* por The Specials para dar paso al de la protesta social y política, mucho más concreto y terrenal.

Podría pensarse que, sin duda, la presencia de la *canción de protesta social y política* en Inglaterra sólo podía haber ocurrido a partir de los años sesenta, es decir, después de que el cantante folk estadounidense Bob Dylan y la banda británica The Beatles hubiesen allanado el camino y de que el activismo juvenil de finales de los sesenta (el movimiento hippie, el feminista, el de liberación sexual y el de las Panteras Negras,) se convirtiera en modelo a seguir y les proporcionara temas de inspiración. Sin embargo, es importante señalar que la canción de protesta europea ya había dejado sus primeras huellas en Francia e Inglaterra en la Baja Edad Media.

Como bien lo indica Juan Guerrero, entre 1365 y 1400 los juglares o trovadores franceses comenzaron a popularizar sus *fabliaux*<sup>232</sup>, breves versos picarescos y eróticos cargados de vivos detalles y observaciones realistas sobre la sociedad de la época, que debían ser conocidos por la audiencia para que pudieran apreciar los elementos burlescos y las parodias, especialmente aquellos relacionados con la imagen de la mujer. Guerrero los define como “estrofas de rápidas comparaciones, satíricas, obscenas y a menudo grotescas y crueles. Eran compuestas por poetas cortesanos y se destinaban a arrancar carcajadas a nobles y burgueses” (2007: 22). Los *fabliaux* posteriormente adoptaron un tono hiriente y de protesta debido, entre

---

<sup>232</sup> La influencia del *fabliaux* o verso picaresco en la literatura inglesa puede observarse en la obra cumbre de Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales* (Los Cuentos de Canterbury, 1400), la cual incluye varios cuentos cómicos inspirados en *fabliaux* que eran populares en Francia para la época.

otras cosas, a la insumisa autonomía de la clase señorial, los pecados de los nobles y la realeza, la Peste Negra y el descontento de los siervos (campesinos no libres) y labriegos (campesinos libres).

Muchos años han pasado desde ese entonces, pero la canción de protesta inglesa no ha dejado de ser una expresión de inconformidad ante nuevos problemas que en realidad no son otra cosa que mutaciones de los mismos viejos males que aquejaban a la sociedad medieval: la pobreza, la explotación del hombre por el hombre, la marginación, la alienación, la exclusión social, el racismo, etc. Una característica de este tipo de canción que se ha mantenido a través del tiempo es el hecho de que, aunque su retórica y los temas tratados puedan contener algunas imágenes complejas o abstractas, la intención es esencialmente vocativa o apelativa: la primera persona, como emisor inconforme del mensaje de protesta, busca llamar la atención y producir algún tipo de reacción en el interlocutor o receptor con exclamaciones, exhortaciones e imperativos que poseen una entonación e intensidad muy marcadas, típicas de la lengua oral. Por ende, el discurso tiene que ser generalmente muy claro y directo para que no se pierda su función apelativa y con el fin de que siempre dé la impresión de estarse produciendo en el momento en que se emite, independientemente de que haya sido concebido con anterioridad.

Los abanderados británicos de la canción de protesta social y política en los años setenta no fueron letrados músicos de folk ni famosas bandas de rock. Fueron bandas nacidas de la misma clase obrera que padecía directamente las injusticias, los males y los sinsabores sobre los que cantaban. Los géneros musicales con los que se

expresaban eran el punk y el ska. La banda más representativa del punk inglés, *The Sex Pistols*, fue tan irreverente en su protesta política que se dio el lujo de apropiarse del Himno Nacional de Inglaterra, *God save the Queen*, para producir una versión paralela sarcástica y nihilista del mismo nombre (1977) que se mofa de todo aquello que el canto original reverenciaba. Se pasa entonces de una especie de himno de alabanza con elaborados versos rimbombantes:

God save our gracious Queen,  
 Long live our noble Queen,  
 God save the Queen!  
 Send her victorious,  
 Happy and glorious,  
 Long to reign over us:  
 God save the Queen!<sup>233</sup>

a una canción de protesta cargada de escuetas frases punzantes:

God save the Queen  
 The fascist regime  
 They made you a moron  
 Potential H-bomb

God save the queen  
 She ain't no human being  
 There is no future  
 In England's dreaming<sup>234</sup>

El texto de *The Sex Pistols* es tan burlesco como despiadado en sus críticas y sus referencias específicas a lo que consideraban era un régimen monárquico fascista, al contexto de la Guerra Fría y al fracaso del sueño inglés. Sin llegar a una propuesta

---

<sup>233</sup> Dios salve a nuestra gentil Reina, / larga vida a nuestra noble Reina / ¡Dios salve a la Reina! / Envíanosla victoriosa, / Feliz y gloriosa, / Largo reinado sobre nosotros: / ¡Dios salve a la Reina!

<sup>234</sup> Dios salve a la Reina, / El régimen fascista / Te convirtieron en un idiota / En una potencial bomba de Hidrógeno / Dios salve a la Reina, / Ella no es un ser humano / No hay futuro / En el sueño de Inglaterra

formal de acciones a tomar para contrarrestar el nivel de alienación impuesto por el sistema dominante y con un clima nihilista y pesimista sobre el futuro, el personaje de la canción asume el rol de predicador de una nueva moral y bombardea a sus oyentes con vocativos y advertencias del tipo “no dejes que te digan lo que quieres, no dejes que te digan lo que necesitas. No hay futuro”<sup>235</sup>, con la intención de hacerlos reaccionar ante la opresión y el sofocamiento que les aplica el sistema que la reina encabeza. En su opinión, la mejor manera de atacar la figura que ella representa es negar el futuro. El tono apocalíptico de esta sentencia se vuelve aún más aterrador con las insistentes reiteraciones finales del axioma pesimista: *no future for you, no future for me*<sup>236</sup>.

Su coqueteo con los elementos más oscuros y transgresores que le permitan emprenderla contra la sociedad establecida también se ve reflejado en la canción *Anarchy in the UK* (1977), donde con un original y descarado juego lingüístico se altera incluso la pronunciación de la palabra “anarchist” para lograr una rima:

I am an antichrist ['anti, kraɪst]  
I am an anarchist ['ænrə, kaɪst]<sup>237</sup>

Sólo dos versos le bastan al orador para colocarse al margen de tres instituciones canónicas del régimen monárquico y crear una suerte de *vilísima trinidad* desestabilizadora que amenaza con llevar el sistema a la ruina: cuando se define a sí mismo como *anticristo*, se declara contrario a dios y la religión; al autodenominarse

---

<sup>235</sup> Don't be told what you want / Don't be told what you need / There's no future, no future

<sup>236</sup> No hay futuro para ti, no hay futuro para mí

<sup>237</sup> Yo soy un anticristo / yo soy un *anarquista* (En la traducción al español la rima no ocurre por medio de una alteración fonética sino morfológica).

*anarquista* no reconoce al estado ni a la monarquía; y al cambiar la pronunciación de la palabra *anarchist* muestra negligencia ante las reglas y las convenciones fonéticas del idioma inglés estándar.

En el caso de The Specials, el grupo es indudablemente el máximo exponente de la canción de protesta en el género ska. Como se dijo al inicio del análisis, prácticamente todas sus canciones incluyen críticas de tipo social o político. En tal sentido, para esta parte del estudio, en lugar de partir desde la canción para llegar al tema, iniciaremos desde las dos perspectivas del tema—la protesta social y la protesta política—e incluiremos ejemplos tomados de varias canciones que permitan ilustrar la argumentación. Los temas más recurrentes en los textos de The Specials sobre protesta social incluyen la inseguridad, el racismo, la explotación del hombre por el hombre, el enfrentamiento entre subculturas; la superficialidad, el materialismo y el consumismo de las personas en todos los estratos sociales; la deshumanización de una sociedad alienada por la competencia darwiniana y el abandono de las ciudades a su suerte. Estos temas distinguen notablemente al ska de la segunda ola del jamaicano de la primera, que no se ocupó de ellos.

Estudiar todos estos problemas sociales en el ska de protesta sería una tarea de nunca acabar, por lo tanto es necesario limitar el enfoque a tan sólo dos aspectos: el racismo y la ciudad decadente. El primero porque en cierto modo tocaba directamente a The Specials como banda multirracial de ska; esa condición la llevó a fundar el sello de los tonos blanco y negro, Two-Tone, para promover las nuevas bandas británicas de ska y atacar el fenómeno del racismo dentro de la comunidad obrera

inglesa. El segundo porque muestra cómo el utópico Reino de Skaville ha caído destruido en ruinas y en su lugar se ha levantado la sombría Babilondres, ciudad decadente y violenta en la que tratan de sobrevivir unos personajes condenados.

La postura radicalmente antirracista de la banda quedó plasmada en la canción *Racist friend* (1983), un reggae de excelente instrumentación y con mucho temperamento en el que el griot consejero exhorta a sus oyentes a terminar la amistad que tengan con cualquier persona que sea racista. El mensaje es claro y directo:

If you have a racist friend  
Now is the time, now is the time for your friendship to end

Be it your sister  
Be it your brother  
Be it your cousin, or your uncle, or your lover<sup>238</sup>

La canción es reiterativa con la idea de que hay que acabar con una amistad si se descubre que la persona con quien se comparte tiene prejuicios hacia los individuos de otras razas. Es una suerte de consigna ideológica o compromiso inflexible del cual no deben escapar ni siquiera los miembros más cercanos de la familia: esposos y esposas, padres y madres, hermanas y hermanos, tíos y primos, todos deben plegarse a este poderoso mandato de tolerancia racial. El emisor de la exhortación es un antirracista extremista, por lo cual no duda en acorralar a su interlocutor diciéndole que debe hacer que su amigo—potencialmente racista—asuma una postura definida en contra del racismo o tendrá que acabar con dicha amistad (Tell them to change

---

<sup>238</sup> Si tienes un amigo racista / Llegó la hora, llegó la hora de que acabes con esa amistad / Sea tu hermana / Sea tu hermano / Sea tu primo o tu tío o tu amante



their views / or change their friends<sup>239</sup>), al tiempo que expresa sus dudas hacia el mismo interlocutor con preguntas retóricas y frases condicionales:

Call yourself my friend?  
 Now is the time to make up your mind, don't try to pretend  
 So if you are a racist,  
 Our friendship has got to end  
 And if your friends are racist, don't pretend to be my friend<sup>240</sup>

El texto adquiere entonces un nivel dogmático, casi religioso, toda vez que exige del interlocutor un nivel de compromiso y renuncia que prevalezca por encima de sus nexos familiares y sus amistades. El orador está decidido a erradicar la enfermedad del racismo aunque eso signifique fragmentar la institución familiar. En otras canciones el enfoque cambia para abordar el racismo desde otras perspectivas y otros personajes. En *Why?* el personaje principal es un joven negro que intenta entender las razones por las cuales su interlocutor, un joven blanco, quiere hacerle daño:

Why did you try to hurt me?  
 I got to know  
 Did you really want to kill me?  
 Tell me why, tell me why, tell me why?<sup>241</sup>

El texto de la canción avanza con una serie de preguntas y argumentos de tono conciliador: “¿Por qué tenemos que pelear? ¿Por qué tengo que vivir asustado? Sólo quiero vivir en paz. ¿Por qué no puedes desear lo mismo? Esta peleadera y esta agitación es una locura<sup>242</sup>. No hay dogma ni resentimiento en las palabras del joven

<sup>239</sup> Diles que, o cambian su modo de pensar / o cambian sus amistades

<sup>240</sup> ¿Te consideras mi amigo? / Llegó el momento de decidirse, no trates de fingir / Así que si eres racista / Nuestra amistad tiene que terminar / Y si tus amigos son racistas, no pretendas ser mi amigo.

<sup>241</sup> ¿Por qué intentaste hacerme daño? / Necesito saberlo / ¿De verdad querías matarme? / ¿Dime por qué, por qué, por qué?

<sup>242</sup> Why do we have to fight? / Why should I live in fear? / I just want to live in peace / Why can't you

negro, sólo una búsqueda de concordia que permita acabar con la violencia racial en las calles. No obstante, por ser una canción de protesta, el emisor deja clara su inconformidad al decirle al joven blanco que no debe seguir *como una oveja con traje de lobo* detrás de las organizaciones racistas que lo utilizan para luchar contra él:

We don't need no British Movement  
 Nor the Ku Klux Klan  
 Nor the National Front  
 It makes me an angry man<sup>243</sup>

El rechazo categórico de las organizaciones racistas en el último verso deja claro que, a pesar de estar dispuesto a darle armonía a su relación con el joven blanco, la paciencia del joven negro tiene límites al ver cómo el otro se deja seducir por la ideología y las prácticas injustas de dichos grupos. En consecuencia, el mensaje para el blanco es nuevamente que debe renunciar a dichas actividades y organizaciones racistas antes de que el negro termine molestándose y las cosas empeoren.

Los enfrentamientos entre jóvenes ocurren en un escenario nada alentador. La ciudad indolente y decadente se vuelve cómplice de la violencia racial, social, subcultural e incluso gubernamental con las que deben lidiar los jóvenes de la clase obrera blanca y negra. Cuando es descrita en las canciones, la metrópolis muestra un rostro desolado, lúgubre, aterrador. En *Blank expression* (1979) el personaje cuenta que ha debido caminar por unas calles oscuras y desiertas para poder llegar al centro porque ha nevado y como consecuencia todas las vías están bloqueadas. Eso otorga a

---

be the same? / This fussing and fighting's insane

<sup>243</sup> No necesitamos al Movimiento Británico / Ni al Ku Klux Klan / Ni al Frente Nacional / Eso me hace molestar

la ciudad la calidad de asfixiante<sup>244</sup>. El personaje en *Do nothing* (1980) también se dedica a describir las mismas viejas calles solitarias por las que siempre transita<sup>245</sup>. Otros dos textos de The Specials sobresalen por tener como principal protagonista a la ciudad, la cual es descrita desde los mismos títulos con dos imágenes muy interesantes que permiten compararla metafóricamente con una *jungla de concreto*, por un lado, y con un *pueblo fantasma*, por el otro.

En *Concrete jungle* (1979) la ciudad asume un rol importante en la vida de los personajes. Es una *selva de concreto* donde predomina la ley de la supervivencia del más apto. Las calles se han vuelto muy peligrosas y, sin embargo, eso no impide que el personaje principal decida salir a hacer vida nocturna. Tiene que aprender a vivir dentro de dicho contexto, aunque sea hostil:

I'm going out tonight  
I don't know if I'll be alright  
Everyone wants to hurt me  
It's very dangerous in the city<sup>246</sup>

Confiesa que tiene que andar armado con un cuchillo y caminar por las calles más iluminadas de la zona porque su vida corre peligro, ya que en cualquier callejón podrían arrojarle una botella a la cara. La paranoia y el delirio de persecución le impiden incluso vestirse como desearía, es decir, mostrando su identidad subcultural en público. En una ciudad dividida a la perfección entre subculturas, clases y razas, el

---

<sup>244</sup> Snow is falling all around, seven o'clock and the roads are blocked / So I walk down town, there's no-one around / The streets are dark, and there's no-one about

<sup>245</sup> I walk along this same old lonely street

<sup>246</sup> Voy a salir esta noche / No sé si me irá bien / Todo el mundo quiere hacerme daño / Es muy peligroso estar en la ciudad.

modo de vestir realmente *desviste* la identidad ante todos y puede traer problemas.

La amenaza latente a su especificidad viene nuevamente del Frente Nacional, el gran villano por excelencia en las canciones de protesta del ska inglés. Sin embargo, a pesar de acusar directamente a la organización nacionalista y racista de amenazar su vida, su crítica no tiene un tinte abiertamente político, ya que inmediatamente después de la acusación asume una postura nihilista-individualista al decir que no le interesa luchar por una causa ni cambiar las leyes, sólo que lo dejen quieto y le permitan salir para donde desee. El verso final del coro nos da a entender que el personaje principal se siente mejor cuando deja de ser un individuo y pasa a formar parte del colectivo con el que comparte rasgos de identidad, pues funciona como una *manada* que brinda apoyo y protección a todos sus miembros. Sólo así puede sentirse seguro y defenderse de los *depredadores* que andan al acecho en la selva de concreto:

Concrete jungle, animals are after me  
Concrete jungle, it ain't safe on the streets  
Concrete jungle, glad I got my mates with me<sup>247</sup>

*Ghost town* (1981), por su parte, es un reggae apocalíptico sobre una ciudad en decadencia, abandonada a su propia suerte, hasta llegar a convertirse en un *pueblo fantasma*. Las sirenas policiales que suenan de fondo complementan su deterioro:

This town, is coming like a ghost town  
All the clubs have been closed down  
This place, is coming like a ghost town  
Bands won't play no more  
too much fighting on the dance floor<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Selva de concreto, hay animales que me persiguen / Selva de concreto, no es seguro andar por estas calles / Selva de concreto, que bueno que cuento con mis panas

<sup>248</sup> Esta ciudad se está convirtiendo en un pueblo fantasma / Ya todos los clubes han cerrado / Este

Algo muy malo habría ocurrido en aquel lugar. Así lo sugieren las calles desiertas y las tiendas, negocios, fábricas y clubes nocturnos que están *bajando sus santamarías*. Las peleas entre subculturas rivales y los enfrentamientos raciales han arruinado el ambiente nocturno y ahuyentado a las agrupaciones musicales y al público. La nostalgia se apodera del personaje que cuenta el trágico relato del pueblo fantasma al adentrarse en la memoria e invocar los recuerdos de los viejos tiempos, cuando la música daba vida al pueblo y la gente bailaba y cantaba en perfecta armonía. No puede evitar preguntarse por qué los jóvenes tienen que enfrentarse entre sí y concluye atribuyéndole la culpa al gobierno<sup>249</sup> por haberlos desamparado, por no ofrecerles fuentes de empleo y por una posible explosión social que se está gestando, pues “the people getting angry”<sup>250</sup>.

En lo que respecta a la canción de protesta política, los fondos temáticos sobre los cuales plantean sus denuncias o críticas pueden ser tomados de la vida cotidiana en el gueto o de una problemática nacional e incluso internacional. Los más recurrentes incluyen los enfrentamientos entre grupos ideológicos de izquierda y de derecha, las organizaciones políticas nacionalistas, la corrupción, el espionaje, la indolencia del estado hacia los problemas de la clase obrera, la violencia organizada

---

lugar se está convirtiendo en un pueblo fantasma / Las bandas ya no tocarán más / Peleaban demasiado en la pista de baile

<sup>249</sup> Lo que dice el personaje de la canción no es tan descabellado, pues datos de la realidad lo corroboran: según Andrew Marr (2007), las fábricas en Liverpool y en Manchester estaban cerrando y la tasa de desempleo entre los jóvenes negros para la época era de casi sesenta por ciento. No pocas personas atribuían la culpa de este fracaso al gobierno de Margaret Thatcher.

<sup>250</sup> “La gente se está molestando”. Curiosamente, esta frase fue tomada en la época como una predicción hecha realidad cuando se registraron los disturbios de Brixton en abril de 1981, motivados por los abusos de las autoridades policiales en contra de los jóvenes negros. Desde allí se extenderían a otras zonas pobres de Gran Bretaña.

del Ejército Republicano Irlandés y la Asociación en Defensa de Ulster; la Guerra Fría y el sistema del Apartheid en Sudáfrica.

Las características formales de la canción de protesta política no distan mucho de los rasgos que califican a la canción de protesta social: el discurso entre el emisor y el interlocutor es directo, irreverente y subido de tono; íntimamente ligado a la vida humana; no incluye muchas imágenes o figuras retóricas complejas; el mensaje es principalmente crítico hacia un individuo o institución de poder y apelativo hacia el interlocutor, que podría o no estar siendo afectado por el problema sobre el cual intenta hacerlo adquirir conciencia el emisor, etc. También son muy similares las actitudes que asume el emisor ante los individuos o instituciones de poder que critica: puede ser sarcástico, irónico, degradante, mordaz, humorístico o idealista, dependiendo del tema tratado y el enfoque aplicado. Vale la pena revisar dos canciones de protesta política.

El primer texto es una denuncia sobre las injusticias que se cometieron contra el líder sudafricano Nelson Mandela, quien fuera preso político del régimen del Apartheid durante más de veinticinco años antes de convertirse en el primer presidente de raza negra en la República de Sudáfrica. Cuando The Specials A.K.A. lanzó al mercado la canción *Free Nelson Mandela* (1984), el líder negro ya se había convertido en todo un símbolo internacional de la resistencia contra la represión de la libertad y la intolerancia racial, pero aún le quedaban seis años en prisión, de allí la relevancia de esta canción, que pasó a formar parte de toda una campaña internacional a favor de su liberación.

Desde el punto de vista formal, la canción es un rhythm and blues con coros femeninos que emulan los que acompañan a los griots africanos. En cuanto al texto, es una denuncia dirigida a las autoridades y los organismos internacionales, quienes habían permanecido impasibles ante la injusticia que se estaba cometiendo contra Mandela, pero también contra el régimen del Apartheid que tercamente se negaba a modificar su política racista errada. Es, además, una exhortación para que el resto del mundo se sensibilice con la lucha de Mandela y su pueblo y haga algo al respecto:

Twenty-one years in captivity  
 Are you so blind that you cannot see?  
 Are you so deaf that you cannot hear?  
 Are you so dumb that you cannot speak?  
 I'm begging you Free Nelson Mandela<sup>251</sup>

Es una invocación casi bíblica, una súplica a las naciones—Sudáfrica incluida— para que pongan a funcionar sus sentidos y vean, escuchen y se pronuncien sobre el clamor de un pueblo que pide la liberación de Mandela. Como bien lo indica el emisor con una metáfora preciosa, hay que quitarle esos zapatos, pues le quedan muy pequeños y le *aprisionan* los pies<sup>252</sup>. De esa manera se acabaría de una vez con las arbitrariedades institucionales en su contra<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> 21 años en cautiverio / ¿Son tan ciegos que no pueden ver? / ¿Son tan sordos que no pueden oír? / ¿Son tan mudos que no pueden hablar? / Les ruego que liberen a Nelson Mandela

<sup>252</sup> Shoes too small to fit his feet

<sup>253</sup> Las injusticias del Apartheid también fueron tratadas por el cantante marfileño Alpha Blondy, quien en la canción reggae *Apartheid is nazism* (1985) compara el régimen sudafricano con el nazismo alemán y pide a Estados Unidos que acabe con ese mal como lo hizo en Europa durante la Segunda Guerra Mundial: “America. America, America / Break the neck of this Apartheid / This Apartheid system is nazism / Nazi, them a nazi / 1939-1945 / Nazi war in Europe / Today, 1985 / Declare our own rights in South Africa”. (Estados Unidos, Estados Unidos, Estados Unidos / Decapita este Apartheid / Este sistema Apartheid es nazismo / Nazis, ellos son nazis / 1939-1945 / Se dio la guerra contra los nazis en Europa / Ahora hoy, en 1985 / Declaren nuestros justos derechos en Sudáfrica).

En lo que respecta a la política nacional inglesa, es necesario estudiar una canción cuyo texto y trato del tema son ingeniosos, al igual que la música que lo acompaña. Musicalmente hablando, la canción *Maggie's Farm*, original de Bob Dylan, es una suerte de calipso punk que difiere del estilo ska característico de la banda The Specials. El relato, aparentemente simple, cuenta la historia de un sujeto que ha decidido no trabajar más en la Granja de Maggie<sup>254</sup>. Está cansado del trato que le da su patrona. Dice que ella le habla a sus sirvientes del hombre y de Dios y de las leyes, que es el cerebro detrás de todo. Le hace pasar coleteo en el piso todo el día, cuando en realidad él está lleno de ideas propias que ella no le deja poner en práctica:

Well, I tried my best to be just like I am  
 But everybody wants you to be just like them  
 They say “Sing while you slave” and I just get poor<sup>255</sup>

Recordemos que las canciones de The Specials por lo general reflejan matices sociales y políticos, a pesar de que no parezca ser así en la superficie. Por tal razón no sería acertado limitarse a la historia de la dueña de hacienda que explota a sus empleados y coarta su creatividad. La clave del análisis parece estar en el título. *Maggie* es la forma diminutiva<sup>256</sup> del nombre *Margaret*, es decir, estamos hablando de la granja de Margaret. ¿Podría ser esta Margaret la Primera Ministra inglesa, Margaret Thatcher, quien estuvo a la cabeza del gobierno británico más de una década desde 1979—año en que comenzó a sentirse con mayor intensidad la segunda

---

<sup>254</sup> I ain't gonna work on Maggie's farm no more

<sup>255</sup> Bien, di lo mejor de mi para ser como soy / Pero todos quieren que sea como ellos / Y dicen “Canta mientras seas esclavo” y yo sólo empobrezco

<sup>256</sup> Recordemos que el diminutivo ya fue empleado anteriormente con intenciones despectivas o burlescas para describir a la *sifrinita* y a la *zorrita*.



ola del ska—hasta 1990? Es una especulación osada, dado que no hay manera de corroborarla, pero probemos a desarrollarla un poco más, tan sólo para ver hasta dónde podemos sostener el juego metafórico que observamos en esta canción.

Conocida como *la dama de hierro* por su radical postura anticomunista, la conservadora Thatcher encabezó la transición de la economía británica del estatismo al liberalismo, desmontando así la estructura del estado benefactor que había existido en el país desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Entre las medidas impopulares aplicadas por Thatcher cuando era Ministra de Educación y Asuntos Científicos (1970-1974) se encuentra la eliminación del programa que suministraba leche en forma gratuita a los niños en las escuelas, de allí que los laboristas le aplicaran el mote de *Thatcher the milk snatcher*<sup>257</sup>.

Luego vendrían sus políticas económicas—conocidas más tarde como *thatcherismo*—que incluían la eliminación de regulaciones y subsidios gubernamentales a algunos negocios y empresas. Eso condujo a muchas empresas a la quiebra y aumentó el desempleo. El futuro de la clase obrera era tan gris como los interminables barrios o los descoloridos bloques de edificios donde vivían. Otras políticas aplicadas fueron la privatización de las industrias del estado—incluyendo los servicios públicos y los medios de comunicación—y la aprobación de una serie de medidas diseñadas para coartar la posibilidad que tenían los sindicatos de organizarse y convocar huelgas. Estas medidas impopulares y la alta tasa de desempleo crearon un ambiente de tensión social que prevaleció durante toda la era Thatcher.

---

<sup>257</sup> “Thatcher la roba-leche”. He aquí un vínculo lógico posible entre Margaret Thatcher y una granja.

En cuanto a la granja, podría entenderse como una metáfora de Gran Bretaña. Así, Margaret Thatcher sería Maggie, la “propietaria” que dirige la granja y el destino del joven personaje del relato. Ahora bien, si llevamos el análisis a un nivel interpretativo más abstracto, hallaremos analogías interesantes entre la granja de Maggie y una importante obra de la literatura inglesa contemporánea: *Animal Farm* (Rebelión en la Granja, 1946) de George Orwell, una crítica fabulada del régimen soviético que ahora es extrapolada para aludir al autoritarismo de la dama de hierro. Por ejemplo, la insatisfacción del personaje de *La granja de Maggie* tiene paralelismos con el siguiente discurso de los animales de la fábula, que están molestos por el cruel trato que reciben de su amo humano, quien los dirige con un puño de hierro y no toma en consideración sus necesidades básicas:

Now comrades, what is the nature of this life of ours? Let us face it: our lives are miserable, laborious, and short. We are born, we are given just so much food as will keep the breath in our bodies, and those of us who are capable of it are forced to work to the last atom of our strength: and the very instant that our usefulness has come to an end we are slaughtered with hideous cruelty. No animal in England knows the meaning of happiness or leisure after he is a year old. No animal in England is free. The life of an animal is misery and slavery; this is the plain truth<sup>258</sup> (1996: 28).

Este fragmento del sermón del Viejo Mayor, un cerdo anciano que intenta persuadir a sus camaradas animales para que busquen cambiar su situación en la granja, bien podría ser el discurso figurado de un joven de la clase obrera inglesa que,

---

<sup>258</sup> Bien camaradas, ¿cuál es la naturaleza de nuestras vidas? Seamos honestos: nuestras vidas son miserables, laboriosas y cortas. Nacemos, nos dan suficiente comida como para mantener el aliento en nuestros cuerpos y se obliga a quienes pueden a trabajar hasta el último átomo de su energía: y en el mismo instante en que nuestro tiempo de vida útil llega a su fin, somos llevados al matadero con espantosa crueldad. Ningún animal en Inglaterra conoce el significado de la felicidad o del ocio después de que cumple su primer año. Ningún animal en Inglaterra es libre. La vida de un animal es miseria y esclavitud; esta es la pura verdad.

consciente de su situación de desventaja en el sistema dominante, usa imágenes tomadas de un contexto rural para describir lo que siente bajo el yugo opresivo de Margaret Thatcher. Tanto el Viejo Mayor de Manor Farm como el joven empleado de Maggie's Farm se quejan de su condición de esclavos y de vivir en la miseria.

La oportunidad de rebelarse contra sus amos le llega a los animales poco tiempo después del alentador discurso y la triste muerte del Viejo Mayor; el joven empleado, en cambio, no ha podido cambiar con su música contagiosa, sus letras persuasivas y sus llamados a toma de conciencia el sistema que ha prevalecido en Inglaterra durante todo el curso de su historia como estado-nación, con la excepción del breve paréntesis que representó la república fundada por Oliver Cromwell entre 1653 y 1658, esa *interrupción de la jerarquía* que con mucho tino predijo Shakespeare en el epígrafe de este capítulo.

Al final, ni la Segunda Guerra Mundial, ni el fin del Imperio Británico, ni la llegada de los inmigrantes negros, ni la contracultura hippie, ni el anarquismo punk han logrado hacer mella en un país que ha sabido sobrellevar los cambios históricos de manera tal que no se altere el orden jerárquico que los ha caracterizado siempre; por el contrario, ha sabido sacar provecho de dichos cambios. Así, vemos como de la tensión racial generada por la llegada de los inmigrantes negros desde África, Asia y el Caribe la clase obrera inglesa ha generado nuevas formas culturales como el ska de la segunda ola, el cual le permitió expresar lo que sentía de una forma distinta a la de sus padres. Desde el reino ideal de Skaville UK, pasando por la decadente Babilondres, hasta la sofocante granja de Maggie, los jóvenes ingleses han aprendido

a dejar de lado sus prejuicios raciales y compartir con sus vecinos negros momentos de diversión y de frustración, historias de acción o de reflexión, relatos sublimes y tragedias terribles en la vida de personajes cotidianos iguales a ellos.

Y al fondo de todo esto, el ska, un ritmo nacido en Kingston, Jamaica, Caribe insular, pero que extendió su radio de acción al viajar con la diáspora hasta la metrópolis imperial, Londres, Inglaterra, y contagiarla con su ritmo y estilo. Posteriormente Londres se apropiaría de este elemento cultural caribeño y crearía con él su propia versión *a la inglesa* al agregarle un toquecito de raza blanca, varias cucharadas de subculturas juveniles, una pizca de represión, un toque de punk y conflictos sociales y políticos en abundancia. Paradójicamente, esta suerte de salsa inglesa—añejada desde los años cincuenta y finalmente lista para su consumo masivo a finales de los setenta—viajará en los ochenta de regreso al Caribe—esta vez el continental—para seguir difundiendo en otras culturas y otros pueblos buena música e historias fascinantes con el sincopado ritmo del ska.

## CAPÍTULO IV

### CARACAS: CARIBE CONTINENTAL

*¿Por qué ilusión funesta  
 Aquellos que fortuna hizo señores  
 De tan dichosa tierra i pingüe i varia,  
 Al cuidado abandonan  
 I a la fe mercenaria  
 Las patrias heredades,  
 I en el ciego tumulto se aprisionan  
 De míseras ciudades,  
 Do la ambición proterva  
 Sopla la llama de civiles bandos,  
 O al patriotismo la desidia enerva?*

Andrés Bello, *Silva a la agricultura de la zona tórrida*

El fragmento que introduce este capítulo forma parte del tercer canto de la famosa *Silva americana a la agricultura de la zona tórrida* de Andrés Bello, publicada por primera vez en 1826. En él se observa cómo el poeta interpela por medio de una pregunta retórica a los dueños de la tierra, quienes pese a su fortuna de tener terrenos tropicales fecundos en el campo, deciden abandonar la vida rural y dejar los campos desiertos para ir a establecerse en una *mísera ciudad* que “[l]os tiene entre murallas prisioneros” (Bello, 1989: 18). Vale recordar que la agricultura era el principal sustento económico de Venezuela en la época de las colonias, por lo cual no es extraño que el poeta elogie la fertilidad de las tierras del Trópico y la vida en el

campo como si se tratara de una Arcadia<sup>259</sup> del Nuevo Mundo. Las ciudades, en cambio, las describe como prisiones tumultuosas, un “infecto caos” lleno de desidia, nocivos vicios y perversas ambiciones que debilitan el patriotismo.

Según Sambrano y Miliani (1971: 127), “la guerra de independencia hispanoamericana había distanciado a muchos agricultores de sus campos de labranza, y los había convertido en soldados. Era necesario invitarlos a regresar a las actividades agrícolas y arrancarlos de la ociosidad ciudadana”. Es por ello que el poeta hace su aporte doctrinario a la causa de la América Hispana al erigirse como una institución moral, casi religiosa, cuya misión es salvar a su pueblo<sup>260</sup> de la vida licenciosa en las ciudades y persuadirlo para que regrese al campo a trabajar la tierra.

Lo que no estaba al tanto de saber el ilustre humanista caraqueño era que una amenaza aún más peligrosa se cerniría sobre las fértiles tierras venezolanas y el noble trabajo de la agricultura con el cambio de siglo, tan poderosa que acabaría para siempre con la concepción de la Venezuela agrícola que tanto defendía y que lo acompañó en su largo exilio hasta el día de su muerte. El nuevo mal que devaluaba el trabajo y la vida en el campo y ponía en peligro la economía agrícola era el petróleo.

Dice Salvador Garmendia (1998) que la Venezuela anterior al boom petrolero se dedicaba a la agricultura y al café, era increíblemente pobre, iletrada, de mala salud e históricamente despoblada. El descubrimiento y la posterior explotación de los

---

<sup>259</sup> Imágenes que recuerdan el mito de Arcadia ya se habían encontrado en los capítulos anteriores: por un lado, L. Aitken crea un ambiente bucólico en un cementerio de Kingston; por el otro, J. Betjeman clama por la destrucción de la industrializada Slough con el fin de recuperar la tierra para el arado.

<sup>260</sup> Por extensión, el *pueblo* alude a las jóvenes pero devastadas naciones americanas que debían ser reconstruidas material y moralmente tras haber pasado por las cruentas guerras de independencia.

primeros yacimientos de petróleo durante el gobierno de Gómez cambiarían este panorama y Venezuela pasaría a ser uno de los países exportadores de petróleo más importantes del mundo. No obstante, para iniciar las actividades de explotación de los yacimientos tuvo que otorgar concesiones generosas a muchas empresas extranjeras, principalmente estadounidenses. Esto trajo al país un gran flujo de capital que le permitió consolidar una base financiera estable y expandir y actualizar los servicios de salud y educación. Si bien por un lado los venezolanos comienzan a mejorar su nivel de vida, por el otro se impulsa nuevamente el abandono del campo y la concentración de población en los puntos urbanos e industriales del centro del país.

Así, más de un siglo después de la publicación de la *Silva a la agricultura de la zona tórrida*, surge nuevamente el panorama sombrío que predijo Bello sobre el abandono del campo por la vida en la ciudad. Ante esta nueva realidad cargada de ecos de un pasado perturbador, otro ilustre caraqueño, Arturo Úslar Pietri, haría una advertencia similar a la de Bello, sólo que ahora contra la nueva amenaza del campo. Por medio de una concienzuda reflexión publicada en el editorial del diario *Ahora* (1936, Julio 14), Úslar Pietri propone replantear la política económica del país de manera que se pueda invertir la riqueza producida por el sistema destructivo de extracción del llamado *oro negro* en crear riqueza agrícola, reproductiva y progresiva, lo cual se resume en la poderosa consigna metafórica de *sembrar el petróleo*.

Úslar Pietri opina que el petróleo ha hecho decaer la producción agrícola en cantidad y calidad, por lo que le atribuye todos los rasgos negativos que Bello confería a las ciudades hispanoamericanas recién liberadas. En efecto, por un lado

Bello critica en 1826 la actitud de una “grei de aduladores parasita” que se va a la ciudad “tras el señuelo / del alto cargo i del honor ruidoso” (Bello, 1989: 19); por el otro, Úslar Pietri advierte en 1936 que la economía nacional comienza a depender peligrosamente de la renta petrolera, lo cual puede transformar a los ciudadanos en un rebaño de inútiles y hacer de Venezuela “un país improductivo y ocioso, un inmenso parásito del petróleo, nadando en una abundancia momentánea y corruptora y abocado a una catástrofe inminente e inevitable” (1936: párr. 2).

Sin embargo, así como el llamado de vuelta al campo de Bello no logró contener el abandono de la tierra ni el éxodo de venezolanos hacia la ciudad, la metáfora de Úslar Pietri no ha pasado de ser más que una insignia política de la cual se han apropiado todos los gobiernos de turno desde el mismo momento en que fuera pronunciada. Aún en la actualidad se enarbola la bandera de *la siembra del petróleo* con fines políticos, pero todavía no se ha traducido en la tierra lo que la frase supone.

Los temores de ambos autores—el de Bello de que los vicios de las ciudades corrompieran al hombre del campo y el de Úslar Pietri de que el petróleo se convirtiera en una maldición—estaban bien fundados, pero sus defensas de la riqueza de la tierra y de la inversión comedida de la renta petrolera nada podían hacer contra lo que algunos teóricos economistas llaman *the resource curse* o *la maldición de los recursos*. Como bien lo indican Gruben y Darley (2004), la idea convencional de que la riqueza en recursos naturales contribuye con la expansión económica no es del todo cierta, ya que la abundancia de recursos impone distorsiones políticas y económicas que a la larga sólo logran obstaculizar el crecimiento económico. Es por esta razón



que los países ricos en recursos por lo general tienden a desarrollarse más lentamente que los países que no poseen dicha “ventaja”. En lo que respecta a Venezuela, al no existir una relación equilibrada entre los ingresos petroleros y otras formas de ingreso no-petrolero se entorpece la valoración de éstos últimos y entonces se produce un desarrollo sesgado en torno a la industria petrolera que fomenta la actitud clientelar y la expectativa de mayores ganancias por menores esfuerzos.

Los textos apelativos de Bello y Úslar Pietri no dejan de ser valiosos para la construcción de un corpus de historia nacional desde la literatura, pero su impacto en la realidad venezolana durante los años posteriores a ambas publicaciones no ha sido el que ellos habrían deseado. Por un lado, en lo que respecta a la dicotomía campo/ciudad, Molina y Pérez observan que en 1950 la proporción de la población urbana es por primera vez mayor que la rural:

El proceso modernizador iniciado en los años 40 provoca una importante movilización del campo a las ciudades, las que se convierten en polos de atracción para los migrantes rurales, comenzando a conformarse barriadas marginales con condiciones de vida precarias, en particular en la ciudad (1998: 2).

En cierto modo esta movilización fue incentivada por la abundante renta petrolera del Estado, que no era invertida seriamente en la industria agrícola sino que se usaba para establecer con los ciudadanos una relación clientelar que le permitía al gobierno de turno intercambiar apoyo al sistema, al partido o al líder político por beneficios materiales o promesas a futuro a los ciudadanos que se desplazaban desde el campo a las zonas pobladas. Así, como lo indica Miguel Ángel Campos al hablar de la novela venezolana y el tema del petróleo, el país conoce la marginalidad como

un fenómeno enraizado en las ciudades una vez que la población comienza a hacinarse en las zonas urbanas y a establecer con el estado relaciones estructuradas por “una indigencia que no tiene que ver directamente con la pobreza, sino con actitudes culturales” (2006: 481). A esto hay que sumarle la inmigración programada de europeos durante la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez con la intención de *blanquear la raza*<sup>261</sup>. De esta manera el panorama sombrío de las áreas rurales venezolanas dibujado por Miguel Otero Silva en la novela *Casas Muertas* (1955) se convertiría en la realidad del país en pocos años: el pueblo de Ortiz es, en efecto, una representación metafórica de la Venezuela rural y agrícola en los años cincuenta, que estaba en declive y condenada a desaparecer debido al abandono de los habitantes del campo, quienes migraban en masa hacia las grandes ciudades y las zonas de producción petrolera para dar paso así a la *Venezuela moderna*.

Desde ese entonces, la ciudad y el petróleo no dejarían de ser dos elementos profundamente arraigados en la cultura venezolana. El 23 de enero de 1958 caía el gobierno personalista del dictador Marcos Pérez Jiménez—un régimen de naturaleza

---

<sup>261</sup> Dentro del llamado *nuevo ideal nacional* concebido por el dictador se pensó que se podía *mejorar* el componente étnico del país por medio de la *importación* de inmigrantes europeos. Según el mismo Pérez Jiménez, dicho ideal tenía una supuesta orientación filosófica que establecía lo siguiente: “la nación venezolana está constituida por un medio físico que es bastante propicio y por un componente étnico. Nosotros para poder realizar la labor excepcional en el orden material, teníamos que importar mano de obra de Europa, donde muchos países habían sufrido el impacto de la Segunda Guerra Mundial y estaban en situación difícil. Pueblos sufridos que tenían necesidad de trabajar fueron en Venezuela a rendir como ninguno. Más de 200 mil inmigrantes llevados desde Europa que fueron a rendir como no rendían los nativos del país. [...] De manera que [el plan de inmigración] se hizo a conciencia, pero no sólo en ese efecto inmediato, sino en el efecto mediato de mezclar un poco las razas. Y allí está un hecho que quizás no tenga la trascendencia, pero que es un hecho evidente de mejora de la raza: Venezuela ha tenido en los últimos concursos de belleza en el mundo una representación extraordinaria; las damas han mejorado en su presencia. Esa es una manifestación de que la raza se mejoró. Eso fue un hecho perfectamente concebido con propósitos inmediatos y con propósitos inmediatos claros” (En Angulo, 1994: 22). Menuda reflexión filosófica la del dictador.

petrolera basado en la dominación castrense—y comenzaba la llamada *democracia representativa moderna*, que según Ana Torres (2004) se caracterizaba por crear un estado que emitía un discurso populista, pero que en realidad defendía los intereses de la clase dominante consolidada como burguesía unos treinta años antes<sup>262</sup>.

La recién adquirida democracia se combinaría con la ciudad y el petróleo para propiciar la llegada al país de manifestaciones culturales foráneas que hasta ese entonces habían permanecido ajenas a los venezolanos. Uno de los elementos que comenzó a mostrar cambios sustanciales fue la música. Según Aquiles Báez, desde el inicio de la radio hasta los años cincuenta, las emisoras venezolanas solían tener en el estudio una orquesta con todo y maestro compositor: “en cada radio había shows de variedades, y lo que se escuchaba era música venezolana” (2010: párr. 14). A finales de los años cincuenta el mercado musical local registraba una gran variedad de ritmos que resultaban de las ya asimiladas influencias europeas, africanas e indígenas:

Los aguinaldos, el polo oriental, y el punto tienen una marcada descendencia europea; mientras que los cantos de pilar, la fulía, los toque[s] de tambor mina dahomeyano y los quitaplás de Curiepe poseen una influencia africana. Por otro lado un calipso guayanés tiene una influencia de habla inglesa. Y en algunos casos estas descendencias se han mezclado como por ejemplo en el Zulia, las gaitas (que se usan en la época navideña, en el resto del país) es una combinación de elementos europeos y africanos a base de un poderoso acompañamiento de percusión (Ramos, 2008: 13).

También se habían arraigado en la sociedad y la cultura venezolanas de la época ritmos populares provenientes del Caribe hispanohablante, Puerto Rico, México, Panamá y la costa colombiana, pero principalmente de Cuba, que en la década de los

---

<sup>262</sup> Esto motivaría a la larga el nacimiento de la guerrilla urbana venezolana, vanguardia político-militar de corte marxista que se mantendría activa hasta finales de los años sesenta, pero que no se aborda en este trabajo por no ser un tema recurrente en las letras de canciones de Desorden Público.

cincuenta—mucho antes de que aparecieran en el panorama la derrota de Fulgencio Batista y el ascenso al poder de Fidel Castro y sus guerrilleros en 1959—seguía siendo el centro de la música caribeña, al punto de que el norte único de los músicos del resto del Caribe hispanohablante era emular el sonido y el sabor cubanos (Rondón, 2010). Así, durante los años cincuenta, en las fiestas de los principales centros urbanos venezolanos se bailaba “mambo, guaracha, chachachá, algo de tango, rancheras y, por supuesto, el siempre presente bolero. También estaba la representación nacional con el joropo y el galerón, o algo más contemporáneo como el merengue caraqueño” (Allueva, 2008: 15).

No obstante, este panorama musical sería estremecido por la violenta irrupción del rock and roll estadounidense a partir del *boom* petrolero, la cual produjo una importante transformación en la identidad de los venezolanos. Las transformaciones comenzaron a manifestarse casi simultáneamente en dos de los principales centros urbanos del país: Caracas, donde se concentraban los cambios políticos, sociales, culturales e históricos que condujeron a la caída de Pérez Jiménez y al inicio de la democracia; y Maracaibo, donde las compañías petroleras estadounidenses comenzaban a explotar los principales yacimientos del país, lo cual “facilitó la llegada del material gráfico y de grabaciones a ese oasis neocolonial que fueron los campos petroleros y sus adyacencias” (Allueva, 2008: 18).

A principios de los sesenta Allueva identifica tres tipos de agrupaciones musicales venezolanas vinculadas al rock and roll: los grupos estudiantiles y/o juveniles (con una cobertura poblacional reducida), que incluían en su repertorio

diversos tipos de música, incluyendo el rock; las agrupaciones consagradas de música popular bailable, tradicional y romántica (con acceso a los medios de comunicación masiva), caracterizadas por tocar canciones que coqueteaban con el rock and roll para estar a la altura de la movida internacional; y finalmente los grupos que tocaban exclusivamente rock y otros ritmos afines como el twist o el surf, estilos menos contestatarios y comprometidos que calaron mejor en la juventud venezolana al estimular la formación de bandas locales y poner a todo el mundo a bailar: “con la irrupción del twist y del surf, el apoyo de la televisión, el cine y la radio se multiplicó y disparó el boom de la música moderna<sup>263</sup> en Venezuela”, la cual se apoderaba de teatros, cines, locales nocturnos y algunos espacios públicos (Allueva, 2008: 24).

Ya a mediados de los sesenta, con el grupo de rock inglés *The Beatles* revolucionando la música popular a nivel internacional, era normal ver y escuchar grupos juveniles de pop y rock en la televisión y en la radio, lo cual favoreció la aparición de nuevos músicos y marcó el inicio de la era dorada del pop en Venezuela. De este modo el sonido rocanrolero de finales de los cincuenta evoluciona hacia un pop fácil de digerir pero de buena calidad, como el de Los Darts y Los 007, elaborado según las pautas del sonido pop internacional y encarnado por jóvenes provenientes de la clase media caraqueña, con buena presencia, buenos contactos en los medios de comunicación y gran aceptación social. Una de las principales características de estas

---

<sup>263</sup> Allueva define la música moderna como “una forma nativa de englobar todo lo que tuviese que ver con rock and roll, twist, surf, nueva ola argentina y cualquier otra cosa cercana a la novedad musical de los 60” (2008: 23). Por su parte, César Miguel Rondón considera que la etiqueta era limitada por tomar en cuenta solamente la música pop y rock cantada en inglés y español e ignorar completamente a la salsa, un ritmo caribeño muy moderno en ese entonces y que además estaba bien arraigado en las zonas populares del país (Rondón, 2010).

agrupaciones de pop-rock era el *fusil pop*, es decir, la práctica de “tomar éxitos internacionales o temas con perspectivas de ser exitosos en las carteleras anglosajonas y adaptarlos en español al mercado nacional”<sup>264</sup> (Allueva, 2008: 57).

La era dorada del pop también vería surgir a la primera agrupación venezolana que coqueteó con el ska, el rocksteady y el reggae jamaíquinos, además del soul y el rhythm and blues estadounidenses: *Los Hermanos O’Brien*, posteriormente conocidos como *Las Cuatro Monedas*. La agrupación, formada a principios de los años sesenta, estaba compuesta por cuatro hermanos negros—dos chicas y dos chicos—y producida por el prestigioso compositor venezolano Hugo Blanco. Según Diana Hernández (2007), Hugo Blanco conoció los nacientes ritmos jamaíquinos gracias a sus viajes como músico en cruceros por el Caribe, lo que le permitió toparse con discos de artistas de la talla de Byron Lee and the Dragonaires, Jimmy Cliff y Desmond Dekker; posteriormente aplicaría el *fusil pop* a muchos de los éxitos de estos músicos para adaptarlos e interpretarlos junto a Las Cuatro Monedas en español, convirtiéndolos a su vez en grandes éxitos no sólo en Venezuela, sino también en otros países de habla hispana<sup>265</sup>. Los O’Brien lograron combinar con éxito unas voces

---

<sup>264</sup> La aplicación exitosa del fusil pop se evidencia en la balada *El último beso* (1965), popularizada en español por Los 007. Este clásico es en realidad una versión de la canción *Last kiss*, compuesta por el cantautor estadounidense Eddie Cochran e interpretada originalmente por *The Cavaliers*. Por su parte, La canción *Tú la vas a perder* (1966) de Los Darts es una versión al español de *You’re gonna lose that girl*, un éxito de The Beatles, quienes se encontraban en la cima de su popularidad para ese entonces.

<sup>265</sup> Como dato curioso es importante señalar que la canción/versión más famosa de Hugo Blanco y las Cuatro Monedas, *Buena suerte* (1968), es una adaptación libre de *Shanty Town* (1967) de Desmond Dekker, analizada en el capítulo dos. Al comparar los textos de ambas canciones puede notarse inmediatamente cómo la letra original fue modificada en su totalidad, dejando de ser un violento himno masculino de alabanza a los rude boys que *saquean, disparan y destruyen el barrio* (“Dem a loot, dem a shoot, dem a wail / A shanty town”) para convertirse en una contagiosa declaración de amor interpretada por una voz femenina (“Corazón, corazón dormido / Corazón / Corazón, corazón

excelentes y la carga genética proveniente de sus antepasados caribeños para abordar los ritmos sincopados jamaquinos casi al mismo tiempo en que se estaban gestando.

Con la llegada al país a finales de los sesenta de la contracultura hippie estadounidense se comenzó a asociar la música juvenil con una vestimenta particular<sup>266</sup>. Los cambios políticos, sociales y culturales que traía consigo permitieron también marcar la diferencia entre la primera fase del pop rock en Venezuela (1965-1967), caracterizada por su ingenuidad y una perspectiva comercial y complaciente, y la segunda fase (1968-1972), con mucha más imaginación y una libertad creativa que permitió que la fusión musical ya no tuviera límites. La variedad de la sonoridad de las bandas venezolanas de los setenta iba desde el rock con percusión y metales afrocaribeños, hasta el hard rock más contundente, pasando por el pop más comercial, la popular música latina, el jazz y el folk.

La música se convertía ahora en un hecho sociológico, en la expresión de una época y, por ende, hablaba de lo que sucedía en la sociedad. Aparecieron publicaciones como *Gente Joven* o *Reventón*, dirigidas exclusivamente a la juventud, y emisoras como Radio Capital asumieron el liderazgo en la radiodifusión del nuevo pop rock hecho en Venezuela, ofreciendo una programación al público más joven y especialmente al rockero<sup>267</sup>. Por supuesto, el fin de la ingenuidad significó también un

---

despierta / Corazón / ¿Por qué yo vivo soñando / Mi ilusión / si ya el amor ha llegado? / Corazón”).

<sup>266</sup> Allueva destaca cómo los jóvenes se dejaban crecer el cabello y vestían ropa cargada de colores, además de sombreros, collares y lentes extraños, sandalias, ropa hindú, pañuelos al cuello y botas.

<sup>267</sup> Con una postura muy crítica, Aquiles Báez considera que el cambio de dirección asumido por la radio en los setenta afectó la difusión de la música folklórica, pues el medio “pasó de ser una referencia de los artistas venezolanos, a un vehículo de transculturación masiva” (2010: párr. 14).

incremento en el consumo de drogas y la persecución de jóvenes con pelo largo<sup>268</sup>. La fuerte represión que ejercía el gobierno nacional contra este sector juvenil, aunada a una falta de oportunidades en el campo artístico, hizo que muchos jóvenes músicos venezolanos se fueran a probar suerte en otros países<sup>269</sup>.

El género rock también se vería afectado por la popularización a principios de los setenta de la discoteca, un local nocturno que ya era toda una institución musical en las grandes metrópolis de Estados Unidos y Europa para ese entonces y que se convertiría en Venezuela—por medio de su máximo ejecutante, el disc-jockey—en el difusor por excelencia de música pop y disco grabada y mezclada. Aunque en sus inicios calcaban los modelos extranjeros, las discotecas venezolanas enriquecerían luego su repertorio con música caribeña más cercana a su contexto tropical, como la salsa, el boogaloo, el pasodobles y el merengue, e incluso llegaron a ofrecer algunas bandas locales en vivo, lo cual les permitió calar en el gusto de los ciudadanos y crear un nuevo ambiente socio-cultural para la vida nocturna caraqueña, robando oportunidades a las bandas que interpretaban ritmos menos comerciales y achicando espacios y público a los locales, bares y tascas que hasta ese entonces se encargaban de realizar conciertos y a los programas musicales de televisión.

Ya para 1974 los mejores años del rock duro venezolano cargado de guitarras estridentes habían pasado y el concepto clásico de “banda de rock” se había

---

<sup>268</sup> Una canción que refleja la sensación de persecución o discriminación de los *mechúos* rockeros en Venezuela es *Loco por el rock and roll* de Arcángel: “Me ves por las calles de la ciudad / y me miras mal, ¿por qué será? / ¿Será por la pinta o será por el pelo? / ¡Qué curiosidad! / Me ves muy contento de ser así / y tú no lo aceptas, ¿por qué será? / ¿Será por la pinta o será por el pelo? / ¡Qué curiosidad!”

<sup>269</sup> Un buen ejemplo es el de los hermanos Jorge y Charlie Spiteri, que formaron en Inglaterra la banda de rock *Spiteri*, con marcadas influencias latinas al mejor estilo del músico chicano *Carlos Santana*.



desvanecido. Muchos de los músicos del género se habían ido del país o se dedicaban a cultivar alguna expresión pop de las que estaban en boga en ese entonces<sup>270</sup>. La segunda mitad de la década de los setenta le perteneció a la música pop y disco mezclada, bailada y escuchada en las discotecas de las principales ciudades, o a las listas de éxitos populares de las emisoras de radio en todo el país o de las revistas juveniles. También le perteneció a la salsa, que no era ajena al ambiente festivo venezolano, especialmente cuando Caracas se jactaba de tener los mejores carnavales del Caribe por su ambiente nocturno y la presentación en vivo de grandes orquestas. El nuevo sonido que se apoderaba del país llegaba ahora desde los barrios latinos de Nueva York, Estados Unidos, donde los jóvenes del Caribe hispanohablante—moviéndose con desespero entre la autenticidad y el desarraigo y bombardeados por la cultura popular internacional, el rock, el disco y todos los valores que difundía la publicidad estadounidense—comenzaron a utilizar la salsa como la única manifestación capaz de reflejar sus vivencias cotidianas (Rondón, 2010).

Según el periodista cubano Leonardo Padrón, el fenómeno salsa tenía proyección social y política por ser fruto de las realidades que vivían los latinos y los inmigrantes caribeños hispanohablantes radicados en las grandes urbes del Caribe y en Nueva York. Ellos no sólo necesitaban producir dinero para enviar remesas a los familiares que quedaron atrás, sino también un mecanismo de preservación de sus señas de identidad, para lo cual acudieron a la que había sido su expresión natural

---

<sup>270</sup> “Canciones románticas, de amor al prójimo, muchas versiones de éxitos internacionales, uno que otro tema de corte nacionalista, poca creatividad y de [vez en] cuando, algo de protesta populista, era el pop venezolano facturado a mediados de los años 70” (Allueva, 2008: 169).

desde los tiempos de la colonia y la trata de esclavos: la música y el canto. Sobre la música específicamente, Padrón considera que:

La salsa había transformado para siempre la expresión musical del Caribe, enriqueciéndola con una perspectiva urbana, barrioter, descarnada, como le correspondía a la nueva realidad que se vivía, y con una concepción musical en la que todo cabía, como expresión suprema de un nuevo y potente mestizaje cultural (En Rondón, 2010: 19).

El lujo y la ostentación de la salsa de los sesenta—que era delicada, fina y elegante—se desvanecieron por completo en los setenta y en su lugar se comenzaron a incorporar sonidos de la calle y se instalaron la violencia y lo agrio del barrio marginal: “no importaba, entonces, que la música fuera cualitativamente solvente, sino que fuera consecuente con la cotidianidad” (Rondón, 2010: 50). Ya en 1975 el famoso *boom* de la salsa, que logró difundir este ritmo a gran escala, era todo un hecho. Su éxito se debía en parte a la Fania All Stars, un proyecto internacional con sede en Nueva York que logró reunir a los máximos exponentes de este ritmo caribeño para ese entonces y preservar con su sello disquero grabaciones de una música popular moderna, auténtica y emblemática de origen latino y afro-caribeño. La visita de estos virtuosos de la salsa a Venezuela para presentarse el 7 de junio de 1974 en el Nuevo Circo de Caracas les permitió dominar el segmento de la música popular del país desde ese entonces y hasta principios de la década de los 80, ayudó a que los grupos venezolanos que cultivaban lo afrocaribeño ganaran mucha popularidad y estimuló el surgimiento de nuevas agrupaciones vinculadas al género.

La producción musical venezolana también se beneficiaría de la línea nacionalista del gobierno de Carlos Andrés Pérez (electo Presidente de la República

en 1974), la cual lo llevó a aprobar el decreto “uno por uno”, que obligaba a las emisoras de radio a colocar una canción de producción nacional por cada canción extranjera incluida en la programación. Igualmente le sacaría provecho al nacimiento de la llamada *Venezuela Saudita*. Es en este período cuando el Estado por primera vez pasa a asumir el manejo total del hierro y el petróleo al nacionalizar las industrias siderúrgica y petrolífera; a su vez, la guerra en el Medio Oriente motivaba un aumento considerable en los precios del hidrocarburo que beneficiaría enormemente al país con un ingreso elevado de los llamados *petrodólares*. La renta petrolera produjo un incremento en el poder adquisitivo de la clase media venezolana, la cual pasaría a convertirse en una clase importadora que viajaba con frecuencia a Europa o Estados Unidos, a veces con la sola intención de hacer compras y de dotar su hogar de los últimos electrodomésticos, discos de moda y el mobiliario importado más atractivo en el mercado internacional<sup>271</sup>. Hacia finales del los años setenta el petróleo venezolano sería empleado incluso para financiar “la decadencia del *boom salsoso*, para pagar una salsa que, ya carente de valores, interés y creatividad, se bañó en la repetición, la copia y la fanfarronería” (Rondón, 2010: 295).

Los músicos venezolanos de la segunda mitad de los setenta florecieron en este ambiente de bonanza y decadencia y absorbieron buena parte de los ritmos populares de su época—el rock progresivo y sinfónico, el folklore, el jazz, la salsa y el pop— para mezclarlos y crear nuevos estilos como el jazz fusión. No obstante, el estilo

---

<sup>271</sup> El inesperado aumento de los ingresos fiscales del país también condujo a una cuestionable cultura de consumo y al desborde de la corrupción a todos los niveles de la sociedad. Sus consecuencias se verán en la década de los ochenta.

musical que con sus guitarras estridentes y un sonido ensordecedor dominaría las tendencias de las bandas juveniles de finales de los setenta y principios de los ochenta era el heavy metal. Uno de los grandes aportes del metal nacional, representado principalmente por la banda valenciana Arkángel, fue la creación del llamado *Rock Nacional*, un movimiento musical autóctono con principios fundamentados en la *ideología rock* y que privilegiaba las letras originales en español sobre temas de nuestra realidad y de la coyuntura sociopolítica que vivía Latinoamérica.

En medio de los experimentos sonoros citados y el incuestionable reinado del heavy metal llega al país la *new wave* o nueva ola<sup>272</sup>, una tendencia musical que a finales de los setenta se había apoderado de los mercados juveniles en el Reino Unido y en menor medida en Estados Unidos. Al igual que la de *música moderna* en los sesenta, la de *new wave* era una etiqueta comercial que permitía meter en un mismo saco a los nuevos músicos y a todos aquellos sobrevivientes de la decadencia del punk—el cual moría víctima de su propio nihilismo—que se refugiaban en nuevas tendencias o creaban sus propios estilos, aun cuando mantenían cierta base y actitud punk<sup>273</sup>. La *new wave* “reaccionaba con inteligente y glamoroso desparpajo frente al reinado rutilante del disco music, la sobrecarga del rock sinfónico y los golpes del martillo metalero” (Lares, 2009: 17-18).

---

<sup>272</sup> La estética de este nuevo estilo musical privilegiaba una figura esbelta, cabellos cortos, lentes pequeños rectangulares, ropa a los 50 y 60, corbata, flux, pantalones estrechos y en general una revisión posmodernista de las décadas anteriores.

<sup>273</sup> Algunos de los nuevos protagonistas y estilos enumerados por Allueva incluyen los tecno pop, armados de sintetizadores, percusión electrónica y sonidos robotizados; el ska, el reggae y otros sonidos del Caribe que aportan sus metales, su percusión afrocaribeña y la ropa al estilo rude boy; nacen los *new romantics* y se experimenta un regreso al *glam rock*; en líneas generales, cobran más peso la canción, la melodía y el uso de todos los recursos instrumentales disponibles.

En vista de que Venezuela siempre había tenido un retardo cultural respecto a la llegada y la popularización de las nuevas tendencias que surgían en los países industrializados, el mercado nacional vio en 1980 cómo el rock sinfónico, el heavy metal, el punk, el post punk y la new wave convivían todos al mismo tiempo, permitiendo la renovación y diversificación de los actores y las formas de la escena rockera nacional. Sin embargo, esta aparente armonía de géneros musicales disímiles se desvanecería una vez iniciados los años ochenta.

A pesar de sus erráticas e irreversibles políticas económicas, la Venezuela de principios de los ochenta—con su abrumadora riqueza petrolera y el dólar a 4.30 bolívares (de los anteriores a la denominación de “fuertes”) —no era muy diferente a la de los años setenta. El país proseguía con su rutina rentista sostenida y se permitía soñar ser una nación “en vías de desarrollo”, elevando constantemente sus gastos sin aumentar la tributación interna y manteniendo el alto nivel de vida y los hábitos de consumo compulsivo de la población, sintetizados en lo que Lares llama los *proverbiales shopping travels mayameros*. Si bien por un lado los índices criminales de las zonas pobres continuaban en ascenso, no cesaban los enfrentamientos entre estudiantes y policías y de vez en cuando se hablaba de una posible guerra en defensa del Esequibo o contra Colombia, por el otro el país “casi que mimaba a sus jóvenes de clase media y media-alta como una madre dadivosa irresponsablemente ignorante de lo que les cobraría años más tarde” (Lares, 2009: 18).

El momento de pagar por dichos mimos imprudentes llegó en 1983, cuando toda Venezuela presenció una insospechada devaluación del bolívar y el consecuente

colapso de la Hacienda Pública populista que se sostenía por el ingreso petrolero y el endeudamiento externo. Estos dos sucesos tuvieron consecuencias en la música: si las políticas nacionalistas, la bonanza petrolera y la Venezuela Saudita del *'ta barato, dame dos* habían beneficiado a los músicos de mediados y finales de los setenta, la devaluación y su consecuente crisis política y económica de mediados de los ochenta de algún modo habían influido en el desplazamiento del heavy metal del gusto de los jóvenes venezolanos y cambiado considerablemente la manera en que se hacía música en el país. El encarecimiento del dólar trajo consigo restricciones en la importación de artefactos culturales que anteriormente se adquirían con mucha facilidad, como los discos, las revistas, las películas, los instrumentos musicales y sus accesorios, además de que redujo el número de conciertos multitudinarios de reconocidas bandas internacionales que con frecuencia se realizaban en las principales ciudades del país.

No obstante, hay otra razón de peso para que el heavy metal fuese desplazado por las nuevas tendencias del rock de principios de los ochenta: la juventud venezolana de ese entonces no se sentía atraída por su indumentaria característica—comenzando por el cabello largo—ni deseaba ir a sus conciertos o comprar su música. Este distanciamiento de una buena parte de la juventud venezolana del popular género rock dejó un vacío de identidad cultural y musical que pronto sería llenado por el punk.

La subcultura punk caraqueña no escapaba de la sensibilidad política y social por la cual pasaba el país. Prueba de ello era el hecho de que los habitantes de la capital dividían la ciudad usando criterios culturales, socio-económicos y geográficos

que les permitían segmentar todo en dos categorías radicalmente opuestas: el este y el oeste<sup>274</sup>. Por un lado estaba el grupo de los punks del este—llamados *sifripunks* en tono despectivo—, integrado por jóvenes de clase media que estudiaban en los colegios privados del este de Caracas, viajaban al exterior con frecuencia y estaban al día con la moda y la música; por el otro se encontraba el grupo de los punks del oeste o *punks callejeros*<sup>275</sup>, compuesto por jóvenes más violentos que hacían vida en el boulevard de Sabana Grande.

La banda a la cual se le atribuye el crédito de haber experimentado por primera vez con el sonido punk en Venezuela es la legendaria *Seguridad Nacional*, un trío que a principios de los ochenta se nutrió del hardcore, el rock and roll tradicional y el rockabilly para presentar algo totalmente novedoso en el rock nacional. Muchos de los conciertos iniciales de la banda terminaban en trifulcas entre los músicos y el público asistente, que no comprendía su música, su actitud y las letras de sus canciones, las cuales—dignas de su origen punk— “hablaban de la calle, de relaciones amorosas oscuras, del universo de las drogas, eran acompañadas en

---

<sup>274</sup> Curiosamente, la división cultural y socio-económica de Caracas con las categorías de este / oeste ya había sido vinculada a la música anteriormente, cuando a finales de los años sesenta Eleazar López Contreras escribió: “Caracas está dividida en dos sectores: el Este y el Oeste. Musicalmente también lo está. En el Este gusta la música ye-yé. Allí imperan la guitarra eléctrica, las discotecas, la minifalda y las melenas. El Oeste es más tropical. Allí los barrios son más humildes y, por tanto, están más cerca de la idiosincrasia latina” (1967, en Rondón, 2010: 67).

<sup>275</sup> Allueva sostiene que existían matices intermedios menos evidentes entre las claras diferencias culturales y socio-económicas de los punks caraqueños del este y el oeste. No obstante, sus gustos musicales y su vestimenta en general los revela como una subcultura uniforme: chaquetas de cuero negro o de blue jean; franelas con mensajes punk; pantalones rotos; botas militares, cortes de pelo y peinados extravagantes; insignias, muñequeras, zarcillos, y prendedores irreverentes; y cadenas para pelear o de adorno. La imitación de los modelos punk foráneos por parte de los punks criollos en los ochenta “suele alcanzar momentos prodigiosos y uno cree estar cruzando una calle londinense, sin bruma y arquitectura, pero con una coreografía similar” (Allueva, 2008: 243).

muchos casos con ritmos rápidos, batería veloz y con poca técnica, líneas de guitarras desordenadas y ejecutadas febrilmente, gritos más que canto” (Allueva, 2008: 240).

Seguridad Nacional permaneció en el underground caraqueño durante toda la década de los ochenta, pues su primer trabajo discográfico no se realizó sino hasta 1991. No obstante, tendría el incuestionable mérito de inspirar a las futuras generaciones de jóvenes músicos que encabezarían la primera oleada punk y post punk venezolano y crearían bandas que acumularían muchos éxitos durante los ochenta y buena parte de los noventa: Sentimiento Muerto, Desorden Público, Zapato 3, Bacalao Men, Los Amigos Invisibles, Dermis Tatú, Radio Clip, Spias y Los Gusanos, entre otros<sup>276</sup>. En su gran mayoría tenían en común el hecho de cantar en español y de ser originalmente bandas de garaje integradas por músicos muy jóvenes y sin experiencia. En sus letras predominaba la temática urbana y su música se difundía por medio de grabaciones piratas en formato de casete, lo cual les permitió generar un canal alternativo de distribución que llevaba su creación directamente a los fanáticos e incluso a los curiosos que querían conocerla.

Irónicamente, las tres bandas más importantes de las movidas punk, ska y post-punk venezolanas—Sentimiento Muerto, Desorden Público y Zapato 3, respectivamente—no habían nacido de una división de bandas legendarias de heavy metal, ni sus miembros estaban vinculados directamente a los músicos que construyeron el legado rocanrolero de los sesenta o los setenta; en realidad fue la

---

<sup>276</sup> Tres de estas bandas aún permanecen activas en la actualidad: Desorden Público, Zapato 3 y Los Amigos Invisibles.



miniteca, hija nómada y parrandera de la discoteca—famosa esta última por haber mutilado las extremidades espacio-temporales del rock de los setenta—quien ahora paría la nueva movida rock de mediados de los ochenta<sup>277</sup>. Por supuesto, las minitecas que marcaron el inicio de dichas bandas en los ochenta se diferenciaban de las de la movida comercial porque en lugar de colocar música techno, salsa y merengue<sup>278</sup>, su repertorio incluía música alternativa como el punk de The Sex Pistols, The Ramones y The Clash, el ska y reggae de The Specials o el post-punk de Joy Division. Esta música se convertiría en su principal influencia al fundar sus propias bandas.

Así, en 1981 nace en el este de Caracas Sentimiento Muerto, un quinteto que caló muy bien en la movida underground de la ciudad. En sus inicios su repertorio incluía canciones en inglés y español, especialmente versiones de The Ramones y The Sex Pistols. Entre sus influencias también se encuentran The Clash, The Cure, Seguridad Nacional y hasta Rubén Blades (Allueva, 2008). Para finales de 1984, cuando ya tenían una buena base de seguidores, lanzan al mercado underground su primer casete pirata, una producción totalmente casera que incluía 16 canciones cargadas del espíritu punk de la época y algo de dark. Para 1986 ya hay más profesionalismo en las melodías y menos punk. Inicia así el trabajo de imagen y

---

<sup>277</sup> Alberto Cabello y Pablo Dagnino, de Sentimiento Muerto, tenían una miniteca llamada *Spit* antes de crear la banda más trascendente del punk venezolano; Caplís y Horacio Blanco también tenían una miniteca llamada *Aseo Urbano* antes de siquiera pensar en formar Desorden Público, la banda más emblemática del ska venezolano; finalmente, los músicos de Zapato 3 tuvieron en la miniteca *Alto Voltaje* su primer impulso para la formación de la banda con mayor empuje en la movida post-punk.

<sup>278</sup> Las minitecas comerciales más famosas de los ochenta incluían a *Betelgeuse*, *Infierno*, *New York People*, *Sandy Lane* y *ZC*. Eran verdaderas empresas que trabajaban con lo último en música grabada y equipos de audio profesional. Su popularidad y calidad era tal que incluso salían “de gira” a las islas del Caribe. El máximo evento que reunía a las minitecas más populares del país se llamaba *Guerra de minitecas* y se realizaba a casa llena en el Poliedro de Caracas o el Complejo Naciones Unidas.

conexión con los medios de comunicación. En 1989 cambian radicalmente de estilo, dejan atrás el post punk para incursionar en el funk, el pop e incluso llegaron a combinar el reggae y lo afrocaribeño con elementos indígenas más autóctonos. La banda se separó en 1992 debido a diferencias irreconciliables entre sus miembros.

En lo que respecta a Desorden Público, fue mientras sus miembros trabajaban en la miniteca Aseo Urbano que les llegó a las manos un casete con la canción *A Message to You Rudy* de The Specials. Aunque se encontraba en muy mal estado, la canción siempre formaba parte de su repertorio y a la larga determinaría sus preferencias musicales. Cuando finalmente un amigo les trajo de Estados Unidos el primer disco de la banda inglesa, les llamó la atención la estética básica a blanco y negro que sus miembros, vestidos de trajes y sombreros, exhibían en la portada.

Puede decirse entonces que el primer ska al que tuvieron acceso los noveles músicos venezolanos en los ochenta no llegó con la diáspora jamaicana como había ocurrido en Inglaterra en los sesenta, donde se desarrolló una movida importante gracias a que los más grandes representantes del género en la isla caribeña también se habían transferido a Londres. Su llegada al Caribe continental, en cambio, fue indirecta, pues no se apoyó en una diáspora o en músicos buscavidas sino en artefactos culturales como casetes y discos de vinilo de bandas inglesas que venían en las maletas de los venezolanos con alto poder adquisitivo que viajaban a Europa y Estados Unidos no como exiliados o expatriados sino como turistas o buscadores de nuevas experiencias. Según Horacio Blanco, cantante y guitarrista de Desorden Público, la movida musical caraqueña de los ochenta era muy elitesca y subterránea:

Manejaba ciertos códigos de formación sobre el movimiento *punk*, *new wave* y sus vertientes, desde las más oscuras tipo Bauhaus, hasta las más alegres y caribeñas como el *ska*. Nosotros no fuimos los primeros que llegamos a este rollo, desde el año ochenta y dos comienzan a traer esta información los Seguridad Nacional, Bertoshe y algunos de los panas que, por su posición económica, tenían el chance de viajar con más frecuencia a Estados Unidos y a Europa (En Laya, 2003: 81-82).

Así, en 1985, poco tiempo después de la adquisición del primer disco de The Specials, los miembros de la miniteca Aseo Urbano abandonaron dicho proyecto en búsqueda de mayor satisfacción, alcance y protagonismo dentro de la movida punk caraqueña y formaron una banda que era esencialmente punk, en el sentido de que ellos no tenían muchos conocimientos musicales para ese entonces y, sin embargo, esta limitación no les impidió crear sus propias canciones cargadas de temas locales o entretener a su público de forma más activa<sup>279</sup>. En cuanto a la música que tocaban, a pesar de que en los inicios admiraban la movida Two-Tone, nunca lograron sonar como las bandas inglesas, mucho menos después de la acertada decisión de agregarle percusión afrocaribeña a su música: “Desorden no podía sonar como una banda británica, ni siquiera jamaiquina, porque el hecho de estar utilizando percusión latina, salsa, ya le daba otro matiz, otro color” (Blanco en Laya, 2003: 84).

Sus presentaciones en vivo, llamadas *conciertos-concepto*, incluían despliegues humorísticos de teatralidad y escenificaciones de los contextos donde ocurrían las historias que narraban, como por ejemplo decrépitas oficinas de un ministerio público, bares de mala muerte o una calle venezolana llena de consignas partidistas

---

<sup>279</sup> Aunque en sus inicios la banda formaba parte de la movida punk, en poco tiempo se dedicó casi exclusivamente al ska, género al que ha enriquecido con ritmos autóctonos, regionales y globales, además de su buen humor y buena vibra. Comenzaba a gestarse así la movida latin ska, que surgió casi simultáneamente en Argentina, España, México y Venezuela a mediados de los ochenta.

en época electoral. Al respecto dice Lares, “su deseo de expresar el punto de vista crítico y contestatario que tenían de las cosas no era suficientemente satisfecho con sólo cantar las explícitas e iconoclastas letras de su repertorio” (2009: 117).

Al igual que Sentimiento Muerto, la banda se benefició de la reacción en cadena que producía la grabación y circulación informal de casetes: “esos casetes regrabados una y otra vez eran lo que garantizaba una fanaticada incipiente que llenaba los toques y alimentaba el entusiasmo de la banda” (Lares, 2009: 104). Otro elemento que tenían en común con Sentimiento Muerto y todas las bandas underground de la época era esa expresión irreverente de la insurgencia caraqueña de los ochenta que aparecía misteriosamente en las paredes de la ciudad: los graffitis, el medio publicitario más efectivo para ellos desde los tiempos de la miniteca Aseo Urbano. Los graffitis de Desorden Público no incluían texto, sólo una imagen simple, en dos tonos, de un espía con sobretodo y sombrero conocido como *Dick Pérez*<sup>280</sup>. Este espía con traje a lo rude boy se convertiría en el símbolo más representativo de la banda.

En 1988, apenas tres años después de su formación y un año antes del *Caracazo*—el alzamiento popular espontáneo que sacudió Venezuela como reacción al programa neoliberal de Carlos Andrés Pérez en su segundo período presidencial, auspiciado por el Fondo Monetario Internacional—Desorden Público lanzó al mercado venezolano su primer disco. A pesar de las dificultades inherentes al hecho de grabar para CBS, uno de los grandes sellos discográficos de la época, y de que

---

<sup>280</sup> Dick Pérez fue inspirado en Walt Jabsco, el personaje que identifica a The Specials, y en Dick Tracy, el famoso detective de tiras cómicas publicado en la prensa estadounidense en los años treinta.

incluso el contenido de las letras de sus canciones fuese manipulado por el productor, el álbum aún conservaba la esencia y la alegría contagiosa de la banda, muy cargada del sarcasmo, la irreverencia y el atrevimiento que caracterizaban al punk. La carátula del disco muestra un elegante diseño blanco y negro que emula el estilo Two-Tone inglés y presenta a los jóvenes músicos con atuendos a lo *rude boy criollo* en las escaleras del parque El Calvario, ubicado en pleno centro de Caracas. La censura aplicada por el mismo sello disquero de la banda y por el estado venezolano a algunas de las canciones incluidas en el disco creó mucha polémica, pero al mismo tiempo hizo que la gente se volcara aún más a comprar el disco para escuchar particularmente las canciones prohibidas<sup>281</sup>.

A la publicación de este primer disco le siguen otros seis álbumes en estudio, un álbum doble grabado en vivo en el Teresa Carreño, un recopilatorio propio y otros tantos recopilatorios internacionales de bandas de ska, incluyendo participaciones en tributos a bandas inglesas como *The Police* y los mismísimos *The Specials*, etc. Su carrera como músicos de ska ya pasa de los 25 años ininterrumpidos, durante los cuales no sólo han compuesto, interpretado y experimentado con temas ska y otras fusiones, sino que también han investigado sobre la difusión de este ritmo caribeño a nivel mundial y han apoyado e inspirado a las nuevas generaciones de músicos ska en Venezuela, Latinoamérica y el mundo.

---

<sup>281</sup> Por un lado CBS incluía una nota en el reverso del disco que prohibía la radiodifusión de las canciones *Políticos paralíticos* y *¿Dónde está el futuro?*; por el otro, el Ministerio de Transporte y Comunicaciones, además de prohibir la radiodifusión de las dos canciones vetadas por CBS, censuró también *Skápate*. Las razones para la censura oficial las resume Lares: “en el caso de ‘Políticos paralíticos’ la grosería ‘güevones’; en ‘¿Dónde está el futuro?’ la referencia a El Vaticano; y en ‘Skápate’ la mención del condón” (2009: 141-142).

Como se dijo anteriormente, la banda no fue la primera en interpretar ritmos populares jamaicanos como el ska, el rocksteady y el reggae en Venezuela, sino *Hugo Blanco y Las Cuatro Monedas*<sup>282</sup>, quienes ya a finales de los años sesenta habían versionado en español algunos éxitos producidos en la isla a principios de dicha década. Eso los aproxima más que a ninguna otra banda venezolana a la independencia de Jamaica y al nacimiento del ska. No obstante, más allá de su gran aporte a la ampliación del espectro de la música popular venezolana, Hugo Blanco y las Cuatro Monedas hacían versiones o adaptaciones al español de canciones que ya existían, es decir, eran mediadores que sometían el primer ska y rocksteady jamaicano de los sesenta a un proceso de desterritorialización, transculturación, hibridación e indigenización por medio de lo que Allueva muy acertadamente denominó el *fusil pop*. Desorden Público, en cambio, fue la primera banda venezolana que dio continuidad histórica a la creación, ejecución y promoción de canciones propias que se inscriben dentro de los géneros musicales de origen jamaicano, pero que son producciones inéditas cargadas de contenidos, rasgos y sonidos estrechamente vinculados a la realidad y la cultura del país, sin dejar de tener eco en las experiencias de otras culturas populares a nivel regional y mundial.

Hoy por hoy, la base rítmica de la banda sigue siendo el ska, pero eso de ninguna manera significa que hayan caído en la monotonía. Su amplia discografía cargada de música mestiza ha construido un abanico rítmico que va desde el punk y el

---

<sup>282</sup> Otros músicos venezolanos que antecedieron a Desorden Público en la interpretación de música popular jamaicana son Pirámide, Jah Jah Children, PP'S y Colina (Allueva, 2008).

ska *Two-Tone caribeñizado* del primer disco, pasando por la cumbia, el funk, el merengue, el reggae, el bolero, el rock y la salsa, hasta llegar al mambo y el boogaloo de su más reciente producción. Por otro lado, los temas tratados les han ganado simpatías y enemistades de instituciones oficiales y políticos de turno, padres y representantes, fanáticos religiosos e ideológicos, seguidores y detractores. Así, por medio de la fusión de armonías y muchos elementos dispares de distintos ritmos y temas locales, regionales y mundiales, Desorden Público ha logrado desarrollar su propia identidad como banda de ska del Caribe continental. Sin duda su música es distinta de la de aquellos solistas del Caribe insular que a principios de los años sesenta tomaron el ska como su mejor activo y partieron con la diáspora jamaicana a *colonizar* Inglaterra, pero aún mantiene la esencia productiva y dialéctica que le ha permitido reinventar el ska como elemento cultural, darle nuevos rasgos y construir nuevos vínculos y posicionamientos que lo lleven a trascender la etiqueta de música caribeña para resaltar su condición de música popular, reconocida e interpretada con voz y ritmos propios en todo el mundo.

Es imposible saber qué le deparará el futuro a Desorden Público y a la música ska, su estudio está fuera del alcance de este trabajo. No obstante, el análisis de algunos de los textos de canciones de la banda a partir de su primer disco de finales de los años ochenta nos permite rastrear el periplo recorrido por el ska desde su salida del Caribe insular con destino a la metrópolis imperial hasta llegar finalmente al Caribe continental representado por Venezuela, donde se estudian a continuación momentos históricos, culturales y sociales incluidos por la banda en sus canciones.

#### 4.1 EJES TEMÁTICOS DE LAS CANCIONES DE DESORDEN PÚBLICO

Después de un breve repaso del contexto histórico, cultural y social venezolano a partir de la caída de la dictadura de Pérez Jiménez y el inicio de la democracia representativa—momentos que aportan antecedentes importantes para la llegada al país desde Europa del ska durante los años ochenta—, es hora de pasar al análisis puntual de los textos de canciones ska de Desorden Público y otras bandas venezolanas que cultivaron el género y contribuyeron con la movida latin ska que se comenzó a gestar a partir de los ochenta en Argentina, España, México y Venezuela. Con este tercer enfoque se completa el periplo del ska planteado en este estudio, tras lo cual se puede pasar en el próximo capítulo al análisis comparativo del ska como literatura oral y elemento de identidad caribeña presente tanto en Jamaica como en Inglaterra y Venezuela.

Al igual que en los capítulos anteriores, nos aproximaremos a las letras de Desorden Público con los mismos cuatro ejes temáticos recurrentes, manteniendo el cambio del tema religioso empleado en Jamaica por el de protesta social y política que se utilizó en el caso de Inglaterra. Esto se debe a que si bien la banda venezolana hace referencia a algunos elementos religiosos, éstos no predominan en su repertorio ni son empleados como un acto de fe sino con un matiz más bien político o social, incluso crítico, o también como una expresión de identidad que va más allá de la institución de la iglesia cristiana católica. En tal sentido, los nombres tomados de las canciones de Desorden Público para denominar los ejes temáticos son: a) *esto es ska*,



*si no te gusta te vas*, donde se estudia el ska venezolano como un ritmo alegre y picaresco pero al mismo tiempo irreverente por convertirse en una música mestiza que se apropia de otros ritmos para crear un híbrido; b) *el hombre con la pistola*, que nos permite identificar rasgos característicos de rude boy en una serie variopinta de personajes típicamente venezolanos que aparentemente no tienen nada que ver con el antihéroe caribeño predilecto de las canciones ska de la primera y la segunda ola; c) *cuaima venenosa*, en el cual se observa cómo el arquetipo de la mujer cuaima, a pesar de seguir siendo objeto y no sujeto de las canciones del sincopado ritmo caribeño, logra imponerse en el imaginario del ska venezolano sobre el astuto pícaro para encantarlo, comprometerlo y luego someterlo y petrificarlo bajo sus reglas; y d) *somos peces del Guaire*, dedicado al análisis de letras que no sólo tratan la protesta política y social, sino también los rasgos de identidad africana e indígena que Desorden Público redescubre en el sujeto caribeño contemporáneo. Adicionalmente, como en los casos anteriores, se complementa el análisis de los ejes temáticos con la identificación de elementos literarios formales y los rasgos de oralidad presentes en las canciones, el estilo o género de las mismas y el uso de arquetipos y de intertextualidad.

**a) *Esto es ska, si no te gusta te vas***

Como se indicó en los capítulos anteriores, los jamaíquinos de la primera ola con frecuencia grababan canciones en las que identificaban su estilo como ska para que quienes lo oyeran o bailaran pudieran diferenciarlo de otros géneros musicales

populares que influyeron en su creación y, al mismo tiempo, para que lo asociaran con una movida auténticamente local. Los ingleses en cambio, salvo contadas excepciones, no necesitaron definir el ska ni anunciarlo en sus canciones, sólo redescubrirlo, fusionarlo con otros ritmos populares de su época y reinterpretarlo con la propiedad que caracteriza a un estilo que ya era familiar tanto para los músicos como para el público que lo escuchaba y lo bailaba.

En el caso venezolano, Desorden Público resuelve el dilema de definir la música que toca de la manera más lógica: escribiendo canciones dedicadas específicamente al ska. A mediados de los ochenta ya habían transcurrido más de veinte años desde que el popular ritmo sincopado comenzara a sonar en los dance halls de Kingston y posteriormente repitiera su éxito en las radios inglesas y los barrios de clase obrera blanca y de inmigrantes negros; sin embargo, con la excepción de las versiones de Hugo Blanco y las Cuatro Monedas, Venezuela—y probablemente toda América—había permanecido al margen del ska jamaicano. Aunque parezca extraño, para la radio y el público venezolano la génesis de la música popular jamaicana era el reggae de Bob Marley and the Wailers. Antes de ellos, el silencio.

Era de esperarse entonces que, ante la posible duda del público venezolano con respecto a la música que tocaba la banda, el primer álbum incluyera una canción que definiera el género de su música: *Esto es ska*<sup>283</sup>. Como nota anecdótica, vale la pena señalar que originalmente la pieza era instrumental, pero el mismo día en que se

---

<sup>283</sup> Aunque el título sugiere que pueda ser una versión de la canción *This is ska* de Bad Manners (analizada en el tercer capítulo), es en realidad original de la banda. Existe una versión venezolana de

disponían a grabarla para el primer disco se les exigió que le agregaran letra para evitar incluir dos temas instrumentales; de allí que la carátula incorpore la frase jocosa *letra improvissata* como subtítulo de la canción. A pesar de esto, el breve texto apresurado en la pieza instrumental e interpretado a dos voces engranó perfectamente y resultó ser todo un éxito su combinación de la misma ironía post-modernista de Bad Manners (al osar definir para el público venezolano un ritmo apenas *redescubierto*, pero que ya era hartamente conocido en el Caribe y Europa para ese entonces) y la insistente irreverencia del punk que aplica la banda al anunciar sin eufemismos ni cortesía que lo que tocan es ska y si no les gusta, pues ¡mejor se van!:

¡Esto es ska, si no te gusta te vas!  
 ¡Esto es ska, si no te gusta te vas!  
 Para bailar y divertirse ¡No para aburrirse!

Esta canción marcaría el inicio de una trilogía dedicada exclusivamente al ska como ritmo. La banda se permitía así redescubrir y redefinir en un nuevo contexto espacio-temporal—el Caribe continental de finales de los ochenta—el ritmo que había nacido a principios de los sesenta en el Caribe insular. Desorden Público lleva el proceso de apropiación del ska a la etapa de indigenización en el segundo disco, *En Descomposición* (1990), cuando comienza a incluir en sus letras rasgos marcadamente locales. Ese es el caso de *Ska de acá*, la segunda canción dedicada a este ritmo caribeño propiamente<sup>284</sup>. Ella también incluye el tono irónico e irreverente

---

la canción de los ingleses, pero es interpretada por *Cebollas Ardientes* (2001), quien le dio a *This is ska* un toque tropical al agregarle percusión latina y un solo de trompeta. Si bien la banda mantuvo el título de la canción en inglés, el texto se traduce a sí mismo al decir realmente ¡*Esto es ska!*

<sup>284</sup> La tercera canción dedicada al ska se llama *Esto es ska II* y es una nueva versión del ya clásico

del punk, pero su texto va más allá del simple hecho de definir la música, al presentar claros rasgos espacio-temporales que la ubican dentro de un contexto específico: la Venezuela de principios de la inestable década de los noventa. Dentro de dicho ambiente, un personaje osado expresa con tono desafiante su rechazo a la idea de que un género musical dado pertenezca a un lugar específico y por ende manifiesta su deseo de tocar lo que le parezca sin tomar en cuenta la etiqueta del lugar de origen:

La música es de donde uno la toca  
Y yo toco lo que me provoca  
No hay que ser necios estos son los 90  
Y aquí a nosotros no hay quien nos detenga

Tras dejar clara su opinión sobre la pertinencia de la pertenencia de la música, el *yo desafiante* se multiplica en un *nosotros vigoroso* que le permite invocar en el verso *aquí a nosotros no hay quien nos detenga* el lema emblemático de las canciones de protesta latinoamericanas por antonomasia: *el pueblo unido jamás será vencido*. La letra también refleja una práctica de inclusión en el juego de palabras en mayúscula y minúscula entre los nombres comunes *desorden/todo el mundo* y el nombre propio *Desorden Público*. Esto le permite al cantante otorgar protagonismo a quien lo escuche al señalar que el *desorden* que logra armar la banda *Desorden Público* no es único y exclusivo, sino que más bien incluye a todo su *público*: “Este desorden no es el único / todo el mundo es un Desorden Público”.

Por último, en un nuevo acto de irreverencia, *Ska de acá* ya no sólo da por

---

tema de 1988 que aparece en el tercer disco, *Canto popular de la vida y muerte* (1994), el primero que se graba en formato de disco compacto. Más allá de la novedosa calidad de la grabación digital, su brevedad, un ritmo frenético y acelerado y la desaparición de todo el texto excepto el coro, la canción no aporta nuevos elementos discursivos al análisis, de manera que no es estudiada en este trabajo.

*reterritorializada* la música ska en Venezuela al advertirle al público que lo que escucha es “ska de acá y no de allá”, sino que incluso va en busca de intertextos que permitan construir hipervínculos de referencia con otras regiones caribeñas hispanohablantes más cercanas a nuestra cultura y no con Inglaterra, el *allá* desde donde llegó *acá* el ska a finales de los ochenta. Es así como la banda se apropia y reescribe en ritmo ska venezolano un par de versos de la Orquesta Aragón originalmente incluidos en un popular chachachá cubano de los años cincuenta:

Los marcianos llegaron ya  
Pero llegaron bailando ska

A partir de este momento Desorden Público no dejará de apropiarse de intertextos y ritmos populares del Caribe hispanohablante para fusionarlos con otros estilos aparentemente disonantes o distantes y crear nuevos ritmos híbridos. Esta práctica los llevará a definir su estilo a partir del cuarto disco, *Plomo revienta* (1997), como *música mestiza*. Tal es el caso de las canciones *Shing-a-ling / Rub-a-dub* de 1997 y de *Baila mi cha cha ska* y *Hardcore mambo* de 2006. El nombre de la primera combina el *shing-a-ling* o *boogaloo*—un ritmo afro-caribeño nacido en los barrios latinos de Nueva York en los años setenta—con el *rub-a-dub*<sup>285</sup>, un tipo de música jamaicana que evolucionó del reggae también en los años setenta; el de la segunda es

---

<sup>285</sup> El *rub-a-dub* es un tipo de reggae cuyo nombre juega con el significado de una famosa rima infantil inglesa (rub-a-dub-dub / three men in a tub) y el verbo *rub* (frotar, fregar, restregar) que se emplea en sentido figurado para describir el modo en el que se baila: “the man and the woman rub up very close together and grind their hips to the beat” (UrbanDictionary.com). (El hombre y la mujer *estrujan* sus cuerpos y menean sus caderas al ritmo de la música). Según David Moskowitz (2006: 206), quienes primero emplearon el término fueron Papa Michigan y General Smiley, dos de los disc jockeys pioneros de la movida disco jamaicana que a finales de los setenta saltaron al estrellato con el éxito *Rub a dub style*. No obstante, el estilo sería popularizado en los ochenta por *King Yellowman*, cantante jamaicano de reggae y dancehall famoso por sus letras de contenido sexual explícito.

un juego lingüístico más obvio que mezcla el chachachá con ska; el de la tercera, en cambio, lleva la hibridez al extremo al unir el mambo, otro ritmo popular del Caribe hispanohablante, con el ska jamaicano y el hardcore, un estilo de rock anglosajón rápido y pesado. Las tres canciones están dedicadas entonces a la hibridez musical vista a través de combinaciones de ritmos populares del Caribe hispanohablante (boogaloo, chachachá y mambo) con ritmos del Caribe y la América anglohablantes (del primero, el ska y el rub-a-dub, del segundo, el hardcore).

Un elemento recurrente en estas tres canciones es el juego de palabras citado anteriormente entre el nombre común *desorden* y el nombre propio de la banda. El Diccionario de la Real Academia Española (1995) define *desorden* como 1. confusión y alteración del orden; 2. perturbación del orden y disciplina de un grupo, de una reunión, de una comunidad de personas; 3. disturbio que altera la tranquilidad pública; 4. exceso o abuso. No obstante, la banda da a la palabra un significado positivo muy venezolano que no se ve reflejado en estas definiciones. Frases cargadas de oralidad y color local como “llegó el desorden, se prendió el rumbón”, “oye mi nuevo desorden que está mundial” (*Shing-a-ling / rub-a-dub*), “señores llegó el desorden con un ritmo bien sabroso”, “desorden sigue en la calle” (*Baila mi cha cha ska*) y “Latinoamérica mamá, del desorden la capital” (*Hardcore mambo*) sugieren que *desorden* puede ser también sinónimo de cosas buenas: gracias al *desorden* se prende el rumbón / la fiesta / la celebración; el *desorden* está mundial / genial; ¡Latinoamérica es la capital del *desorden*! El sustantivo *desorden* recibe así un giro connotativo positivo, pero también el significado inicial del nombre Desorden

Público que, como banda punk, en sus inicios estaba ciertamente ligado a la idea de disturbio o alteración del orden.

En lo que respecta al contexto geográfico en el que se baila, se canta y se goza esta música mestiza, las tres canciones lo abordan de distintas maneras, desde la más sobria (*Hardcore mambo*), que habla de Latinoamérica como la capital del desorden y reconoce las influencias culturales que los músicos han recibido del Caribe y de Estados Unidos, hasta la más inverosímil (*Shing-a-ling / rub-a-dub*), que sugiere que el ritmo es tan bueno que *lo bailan hasta en la luna*, pasando por la más atrevida (*Baila mi cha cha ska*), que se permite colocar en el mismo plano de Alemania, China, Holanda, Japón y Nueva York—importantes centros multiculturales y financieros del mundo—a Tacarigua, pequeña ciudad venezolana del Estado Miranda bañada por el Mar Caribe, cuya población predominantemente negra es heredera de malos recuerdos de los tiempos de la esclavitud y el trabajo en las plantaciones de cacao y caña de azúcar en la región, pero al mismo tiempo heredera también de las raíces de expresiones musicales, bailes, ritos y literatura oral de origen africano que han sido preservadas desde el momento en que sus ancestros fueron traídos al país de África Occidental y Central a finales del siglo XVI.

La evolución del ska de la banda de su influencia Two-Tone y punk hacia la música mestiza les permite también mezclar sus textos con intertextos tomados de otras canciones. En *Hardcore mambo*, un fragmento de la canción *Timbalero* deja que sea Héctor Lavoe, *la voz de la salsa*, quien identifique algunos de los instrumentos musicales latinos que Desorden Público emplea en su ejecución: “¡y oye

la conga y el timbal / y la campana, mamá!”. A los instrumentos afro-caribeños se suma la guitarra eléctrica, que es presentada por medio de una desgarrada frase con la que Joe Strummer, cantante de la banda punk inglesa The Clash, inicia la canción *Know your rights*: “This is a public service announcement...with guitars!”<sup>286</sup>. El coro de la canción es, a su vez, un acto de apropiación del coro emblemático de la Fania All Stars que dice las “Estrellas de Fania / llegaron pa’ gozar”, el cual fue reescrito como “las Estrellas del Caos [desorden/Desorden] te ponen a gozar”. Finalmente, del *Mambo Nro. 8* de Pérez Prado toman los cortes e inicios abruptos hilvanados por el grito de “¡Maaaambo, uh!”.

Otro ejemplo de música mestiza que combina el ska con un ritmo del Caribe hispanohablante—esta vez del continental—es la canción *Mona cumbita* (2006), donde la banda fusiona el ritmo jamaicano con la cumbia de la costa caribeña colombiana. La canción es en realidad la primera versión que graba Desorden Público, en toda su amplia carrera, de un clásico jamaicano de los años sesenta: *Monkey Ska*, original de Derrick Harriott<sup>287</sup>. Más allá de la original combinación de una predominante percusión afro-caribeña, guitarra y órgano, esta divertida *guarachita* ilustra la importancia de la traducción en el proceso de apropiación de elementos culturales foráneos para que sean aceptados como propios por la cultura local. Ejemplo de ello se encuentra en los versos iniciales de ambas canciones: Mientras la canción en inglés anuncia a sus oyentes “I don’t know what to say the

---

<sup>286</sup> El siguiente es un anuncio de servicio público... ¡con guitarras!

<sup>287</sup> El disco *Las estrellas del caos* también incluye una versión en inglés de la canción. No obstante, la versión en español hace mayores aportes para el presente estudio sobre música e identidad caribeñas.



“monkey won’t do”<sup>288</sup>, la versión en español— aunque mantiene el verso endecasílabo y la rima en el sonido vocálico [u] final— reexpresa la idea en “no lo puedo creer, que mona tan fu”. El adjetivo *fu* es un venezolanismo que en la actualidad está en desuso, pero que hasta entrados los noventa se empleaba para criticar a una persona “aguafiestas, poco animada o antipática. Se aplica a las cosas de mala calidad o a las situaciones desagradables”<sup>289</sup> (Tejera, 1983: 445).

¿Y por qué es tan *fu* o aguafiestas la mona? Porque no se pone de acuerdo para bailar el mismo ritmo con la persona de la canción: “yo bailaba ska, y ella bugalú”. La canción de la mona *fu*—“de verdad / o delirium trémens”— que apareció en la cama de quien cuenta la historia es muy diferente a la original de Harriott, que relata cómo *el mono* que se apareció en el patio del sujeto que cuenta el relato es capaz de ejecutar el último paso de moda sin problema, lo cual lo sorprende:

And when I dance the ska, monkey dance it too  
And when I wash wash, monkey wash wash too<sup>290</sup>

Así se observa cómo la banda no sólo aplica la reterritorialización a través de la adaptación y fusión de distintos ritmos musicales para crear música mestiza, sino también por medio de la traducción y domesticación de textos escritos en otros idiomas, lo cual le permite crear nuevas historias originales y llenas de color local.

---

<sup>288</sup> No sabría decir qué es lo que el mono no sabe hacer

<sup>289</sup> Un buen ejemplo de cómo funciona el adjetivo *fu* se observa en la canción pop clásica de los ochenta *Laura Pérez, la sin par de Caurimare* (1982) de la banda venezolana *El Medio Evo*. En ella Laura, una sifrina del este de Caracas, se queja porque *los balurdos* critican su estilo de vida, que le permite irse de vacaciones a “California, Tokio, Londres, Madrid, Roma [...] mientras los turistas *chimbo*s / llegan sólo hasta Ocumare / y algunos a San Francisco... pero de Yare / ¡Qué fu! ¡Qué fu!”.

<sup>290</sup> Y cuando bailo ska, el mono lo baila también / y cuando hago el wash wash, el mono también hace el wash wash

Hay otros enfoques recurrentes que la banda emplea para referirse al ska en sus canciones. Por un lado pueden incluir en un nombre el monosílabo *ska* en lugar de las sílabas <esca-> al inicio de una palabra, aún cuando los temas que traten estén desvinculados de dicha música<sup>291</sup>. Por otro lado, hay canciones cuyos títulos no revelan algún vínculo con el ska y sin embargo, su contenido está influenciado directamente por él. Tal es el caso de *Solo* (2000) y *Zapatos resbalosos* (1988), que tratan con humor temas serios e incluso trágicos en la vida de los adolescentes.

El título de *Solo* es una suerte de engaño para incautos, pues a pesar de que su coro repite insistentemente que el sujeto de la canción está solo, en realidad no es así porque lo acompaña siempre el chachachá, ¡aunque lo que se oye de fondo es un ska!:

Solo jamás, solo jamás  
Porque yo voy con mi chachachá

El personaje es como un griot consejero que lanza una exhortación *carpe diem* a los jóvenes apáticos para que aprovechen toda la energía que les proporciona la etapa de la vida en la que se encuentran y no se dejen atrapar por las ociosidades a las que los empuja la soledad, como resolver crucigramas, rellenar pasatiempos o simplemente estar en casa “aburrido, mirando el techo”. El punto central del sermón es cuando el consejero advierte con eufemismos que a pesar de que la vida del joven está “reventando en ganas” y de que ya se encuentra “listo para encontrar [s]u media naranja”, él pierde su tiempo masturbándose, práctica común entre los jóvenes adolescentes que aún no tienen pareja para comenzar su ritual de iniciación sexual:

---

<sup>291</sup> Tal es el caso de *Skápate* y *Skándalo*. La primera es analizada en el eje temático de la mujer.

Tantas horas jugando solitario,  
 Tanto rato encerrado en el baño  
 Si ya sabes que eso te hace daño

*Solo* advierte a los adolescentes que están en una edad en la que la búsqueda de su identidad no se puede lograr en aislamiento sino que pasa por la convivencia con otras personas de su edad, bien sea en pareja, en grupos subculturales, en equipos deportivos o bandas musicales. La moraleja al final parece ser que es mejor hallar la propia identidad en compañía—que en el caso de la persona de la canción la encontró en la música—y no perderla “en la triste soledad”.

Por su parte, *Zapatos resbalosos* es una tragedia adolescente divertida pero penosa en la cual el *ska* y un par de zapatos nuevos son los grandes villanos. La canción cuenta la historia de un joven que, siguiendo la sugerencia del griot nombrado anteriormente, decide salir de casa para ir a una fiesta. Su gran error fue ponerse zapatos nuevos, pues eso lo lleva a pasar la noche “sentadito en un sillón” por temor a caerse si sale a bailar. Lo que nunca le advirtió el griot es que *ser* en el mundo compromete y que exponerse en la sociedad significa enfrentar la tensión permanente del *deber ser* que proviene de la presencia del otro. Según Bajtín (2000), en un sistema de relaciones entre el yo y los otros, estos últimos son responsables de instituir y sancionar al yo, de darle la posibilidad de *ser* para que emerja como un individuo en un contexto de interactividad con los otros. Es así como el personaje de *Zapatos resbalosos* se verá expuesto al otro, que lo invitará a bailar. Al inicio se negará de forma muy cortés, pero ante la insistencia del otro tendrá que ceder y entonces ocurrirá la temida desgracia:

Me invitaron a bailar de nuevo  
 Y esta vez me tuve que parar  
 Cuando comenzó el ska  
 Al suelo fui a dar

La canción podría encajar en la definición de tragedia clásica, según la cual la historia—de acción elevada, noble y digna—debe tener un desenlace funesto que incluya la caída del personaje principal debido a un dramático giro del destino, pero que al final ofrecerá al espectador una catarsis de todas las pasiones o emociones por medio de la compasión y el temor que siente por las circunstancias que rodean al personaje, lo cual a su vez motivará en él comprensión, resignación y compromiso (Aristóteles, 1998); sin embargo, hay elementos que la aproximan más a la tragicomedia moderna o al teatro del absurdo, comenzando por el hecho de que la acción no es *elevada, noble o digna* sino más bien vulgar, mundana y humillante, y culminando con que la caída del personaje en este caso no ocurre en sentido figurado sino literal. Cuando al final confiesa con tono de frustración que sus zapatos son resbalosos y por eso “en vez de caminar / siempre me tengo que arrastrar”, el espectador siente algo muy distinto a la catarsis, pues en lugar de compasión, comprensión, resignación y compromiso, no puede evitar sentir el deseo de reírse de la tragedia ajena y el alivio de *no estar en los zapatos* del personaje. Claro está, a menos que uno se haya encontrado en esa situación anteriormente; en ese caso la risa y el alivio son, en efecto, parte de una experiencia catártica que nos permite mantener vivo un saludable y necesario sentido del ridículo ante la presencia del otro<sup>292</sup>.

---

<sup>292</sup> Otra banda venezolana que toca *tragedias adolescentes* en sus canciones es *Los Amigos Invisibles*,

Al concluir este primer eje temático y conocer el contexto dentro del cual Desorden Público comenzó su carrera artística de la mano del ska—un país caribeño que desconocía casi totalmente este género musical de la región porque ya desde los sesenta, época en la cual nació, se peleaban la preferencia musical de los venezolanos el rock, el pop y la salsa—entendemos por qué la banda siente la necesidad, que no experimentaron los ingleses de la segunda ola y que los jamaquinos de la primera sólo vivieron en forma moderada, de dejar muy claro en sus canciones cuál es el tipo de música que toca. Esto lo hace por medio de insistentes referencias explícitas al ritmo o canciones dedicadas a él con un gran espíritu festivo pero también con una marcada irreverencia; a través de la fusión e hibridación de distintos géneros musicales y el desarrollo de lo que ellos llaman música mestiza; con juegos lingüísticos que incluyen la palabra *ska* o el nombre de la banda; o creando historias tragicómicas que ocurran en contextos donde el ska sea un factor determinante para el desenlace. La misión de aprender a tocar, dar a conocer y ganarle espacio entre los venezolanos al ritmo ska se veía cuesta arriba para el momento en el que comenzaron su aventura musical; sin embargo, más de veinticinco años después y tras haber instruido a un nutrido público que ahora es *conocedor* del ska y sus circunstancias y haber inspirado a decenas de nuevas bandas ska en el país y el mundo, puede decirse que dicha misión se ha cumplido con creces y que aún así, Desorden Público no ha

---

quienes en *El barro* (2000) cuentan la dramática historia de un joven que por *comer como un loco y tomar agua de coco* ahora tiene que enfrentar la nefasta consecuencia de tener *un barro en la nariz*. La situación lo lleva a plantearse un dilema digno de una tragedia shakesperiana: “¿Y ahora qué podré hacer? / No quiero salir así / Mi novia me va a dejar / y mis amigos no querrán salir conmigo [...] Tendré que encerrarme toda una semana / solo en mi cuarto hasta que al sucio barro / ya le dé la gana de dejarme solo / y de salirse de mi preciosa nariz”.

dejado de hacer canciones ska dedicadas al ska.

**b) *El hombre con la pistola***

Desde sus inicios a principios de los años sesenta el ska jamaicano ha estado vinculado al personaje conocido como rude boy y a procesos socio-económicos como la vida en el gueto, el desempleo y la migración, desde las zonas rurales hasta las áreas urbanas en el caso de Jamaica y desde la antigua colonia hasta la metrópolis imperial en el caso de Inglaterra. Cabe preguntarse ahora si la asociación ska/rude boy se mantuvo cuando esta música llegó a Venezuela en forma de discos de vinilo y casetes dentro de las maletas de los viajeros de la clase media del país. Responder “no” sin titubear a esta interrogante sería quedarse en la superficie del fenómeno sin siquiera considerar el hecho de que, si bien en su traslado a Inglaterra el ska contaba con la diáspora jamaicana para acelerar su proceso de difusión y arraigo en los guetos de inmigrantes caribeños y de la clase obrera inglesa, eso no quiere decir que no hubiera podido sobrevivir sin ella. A fin de cuentas, contaba con un ritmo contagioso, letras divertidas con historias originales y, al instalarse en Inglaterra, con las industrias culturales del país, incluidas las nuevas bandas de la segunda ola.

Pero, ¿hasta qué punto era posible que se difundiera y arraigara en el país la subcultura rude boy contando solamente con discos, casetes y letras de las canciones de la segunda ola, sin un referente real que tuviera presencia en la cultura venezolana y con el cual se pudieran asociar sus hazañas? Eso por no hablar de la barrera idiomática, pues sólo un margen muy reducido de la población venezolana podía

entender las canciones en inglés, lo cual impedía que la mayoría siguiera las aventuras y desventuras de rude boys narradas en los textos. ¿Acaso la difusión y arraigo del personaje en suelo caribeño continental no dependía de la comprensión de las historias originales para generar nuevos relatos? En cierto modo sí, pero a pesar de ello ninguno de los obstáculos mencionados en este apartado impidió que a mediados de los ochenta Desorden Público y las bandas venezolanas que siguieron sus pasos en la composición e interpretación de música ska escribieran textos con personajes que poseen la esencia de rude boy, aunque nunca son llamados de tal manera.

Del corpus de bandas ska venezolanas disponibles para esta investigación sólo Don Khumalo tiene dos piezas dedicadas explícitamente a rude boy: *Rude boys and girls* y *UD Rude*; esta última tiene un creativo juego de palabras que identifica a la banda como *rude caraqueña* gracias a las siglas UD, que significan *Unidad de Desarrollo* y se emplean para clasificar grupos de urbanizaciones en Caricuao, popular localidad del suroeste de Caracas. No obstante, ambas composiciones son instrumentales; difícilmente se puede difundir la historia de rude boy de esa manera.

¿Qué se puede analizar entonces en un eje temático sobre rude boy si no existe texto de canción alguno dedicado al personaje? A nuestro parecer, sí existen y son muchos, sólo que en ellos los personajes no son identificados como rude boys sino por medio de arquetipos locales. El hecho de que la música ska llegara a Venezuela de forma impersonal—sin un sujeto diásporico que la representara sino como artefacto cultural en sí mismo—permitió a rude boy desdoblarse en distintos rasgos característicos de su identidad que están repartidos en varios personajes masculinos

del ska venezolano. Esto es coherente con las ideas de Bajtín sobre la otredad y con la concepción postmoderna del sujeto como un elemento que deja de ser propio y unitario para ser fragmentado y accidental en su interacción con otros sujetos oscilantes dentro de distintas lenguas, culturas y estructuras que a su vez han ido cambiando a través de la historia. El desdoblamiento de rude boy en rasgos característicos exige entonces que se creen categorías con los personajes masculinos seleccionados en distintas canciones de Desorden Público y otras bandas ska venezolanas para luego analizarlos a la luz de dichas categorías y develar, si es posible, algún elemento que los vincule al arquetipo de rude boy observado en los dos capítulos anteriores. En tal sentido, los personajes masculinos presentes en los textos que consideramos pertinentes para este eje temático pueden ser clasificados grosso modo en tres categorías: los pícaros, los villanos y sus víctimas. Quizás sea importante iniciar con los personajes víctima por ser los que están llamados a padecer algún tipo de sacrificio, humillación, intimidación o degradación en los textos de canciones ska estudiados, bien sea por parte de los villanos o de los pícaros.

Uno de los personajes víctima encontrados en los textos es el hombre que hace el ridículo por tener gustos que van más allá de lo que el arquetipo del macho venezolano puede tolerar. La canción *Cursi* (1990) cuenta la historia de un sujeto demasiado sensible y fino que es rechazado y cuestionado por la sociedad machista en la que vive. En una suerte de soliloquio digno de quien se deja llevar por las emociones, el personaje trata de entender por qué la gente no lo quiere y lo considera cursi, y al hacerlo desnuda su personalidad sin reservas, quizás esperando ganarse la



empatía de quien lo escucha. Al parecer, al personaje le gustan las frases *cuchi*<sup>293</sup>, los corazones, los bombones y las flores; es amante de las telenovelas y las baladas de amor; además, escribe poemas porque quiere “que la gente lea cosas bellas”. Estas características no son en sí mismas *cursi* si se estudian por separado, pero cuando se acumulan todas en un personaje masculino se está redactando con ellas una definición incuestionable del término. La sarta de cursilerías que el personaje atribuye a su personalidad llega a niveles tan embarazosos que probablemente no logre ganarse la empatía de su público sino despertar pena ajena:

¿Por qué las nenas se van de mi lado  
 Si yo soy un tierno enamorado?  
 No sé por qué mis amigos huyeron  
 Si yo creo tanto en la amistad.  
 Si organizo juegos de amigo secreto,  
 Siempre cuento chistes buenos,  
 Soy una linda persona  
 Y lloro mucho en las despedidas.  
 Nadie vino a mi cumpleaños.  
 Había inflado bombas, preparado tortas.  
 No, no, no, no,  
 No puedo creer que nadie me quiera ver.  
 Y dicen que soy cursi... ¿por qué?

Al final el personaje víctima se sobrepone a su dolor y se alza ante sus críticos—que podrían ser personajes pícaros y burlescos, no villanos desalmados—para pedirles que lo dejen ser como es: “no me etiquetes, no me molestes más / yo no soy cursi”. Sin embargo, la sociedad machista latinoamericana a la cual pertenece no tolera ciertas confesiones en público, mucho menos si vienen de la boca de un hombre, quien tradicionalmente está llamado a ser rudo, fuerte, insensible,

<sup>293</sup> Venezolanismo empleado para describir algo como *tierno*, *dulce*, *cariñoso* o *delicado*.

maleducado, malhablado y, sobre todas las cosas, inmune al llanto.

Por otro lado, *La banda de la banana voladora* escribe sobre otros dos personajes víctima: el político honesto y el hombre fracasado. La canción *El anormal* (1994) habla de cómo en ciertas situaciones lo que debería ser visto como ideal termina siendo rechazado como *insólito*. Narra la historia de un político honesto que no roba ni extorsiona, pero más allá de ganarle popularidad, esto le está generando enemistades incluso dentro de su mismo partido, desde donde recibe amenazas de expulsión, sobornos, “mentiras y calumnias y falsas acusaciones”. Este personaje es víctima de otros políticos villanos—que lo ven como un estorbo para sus planes maquiavélicos—y a un nivel más elevado y abstracto del mismo sistema político en el que se desenvuelve. El otro personaje del que nos habla *La banda de la banana voladora* en dos canciones es el fracasado. Está muy próximo al rude boy jamaiquino, que en sus inicios creyó y fue víctima de una sociedad moderna indolente que no cumplió sus promesas de ayudarlo a alcanzar el progreso y lo condujo a hacer cosas terribles para poder mantenerse a flote. En *El circo* (1994) el hombre fracasado relata cómo el hecho de no haber podido estudiar en la universidad le ha traído muchas frustraciones dentro de una sociedad que insiste en que la clave del éxito está en ser un profesional:

No soy profesional, no fui a la universidad.  
 No pude conseguí' cupo, ¡me dijeron que era bruto!  
 ¡La vida me va a matar, la vida me va a matar!

El fracasado en *Tomate* (1994), por su parte, nos cuenta una experiencia aún más desgarradora. El personaje está *ostinato* y lleno de *ira*, no puede *reír* ni *vivir*, por lo

que decide rebelarse contra la sociedad indiferente que lo llevó a esa situación crítica. Para hacerlo grita a viva voz que “esta cansado de ser un escaparate” y de que “le tiren más tomates”, queriendo decir con ello que se hartó de guardarse cosas sin poder reaccionar y de soportar las críticas de quienes están mejor que él. Es por ello que su *alzamiento* viene en forma de confesión al contar con mucho desparpajo lo miserable que ha sido su vida dentro de esa misma sociedad que lo cuestiona, a la cual responsabiliza sin decirlo de sus fracasos y frustraciones:

A los 13 yo era drogadicto,  
Y a los 15 ya yo era un borrachón,  
Y a los 20 no servía para nada,  
Y no sé a quién achacarle mi dolor.  
Y ahora tengo 22 y soy un gran perdedor  
Y lo que sé es que a mi me pica la nariz

Nuevamente, la situación tragicómica del personaje víctima es responsabilidad de una sociedad villana que se lava las manos de toda responsabilidad sobre el fracaso de algunos de sus miembros con el argumento darwiniano de la supervivencia del más apto. Los personajes víctima son entonces miembros de una sociedad o sistema político que los sacrifica con el fin de mantener el estatus quo imperante.

En cuanto al personaje villano, Propp (1968) lo define como aquel cuyo rol es alterar la paz de los personajes por medio de un acto vil o aprovechar cualquier situación difícil<sup>294</sup> en la que pueda encontrarse su víctima para causarle algún tipo de infortunio, daño o perjuicio. Entre los actos viles del villano que son pertinentes para este apartado encontramos el robo de propiedad, el saqueo de las riquezas de la

---

<sup>294</sup> Propp menciona “la pobreza extrema” como una de las situaciones difíciles por las que puede estar pasando el personaje víctima. Esta característica se observa en los textos políticos estudiados.

comunidad y daños físicos, el asesinato, la desaparición o la expulsión de un ser querido de la víctima, etc. No obstante, en las canciones ska venezolanas no suele ocurrir la función número treinta de Propp, según la cual el villano finalmente será castigado por sus actos y el bien prevalecerá. Por el contrario, en ellas el villano se sale con la suya y logra escapar tras haber cometido un acto de villanía.

Un aspecto interesante de los textos ska sobre el villano es que son por lo general situaciones satíricas en las cuales se atacan los vicios del orden social y se ridiculizan figuras e instituciones de autoridad que idealmente deberían velar por la seguridad y el bienestar de la comunidad. Al no ocurrir esto en la práctica, el cantante siente la obligación moral de llamar la atención del resto de la colectividad al respecto y en vista de que no tiene el poder necesario para castigar dichas figuras de autoridad, lo hace por medio del escarnio público, es decir, exponiendo de una forma absurda, ridícula, cómica o grotesca su codicia y su ingenio para aprovecharse de sus víctimas, que también son codiciosas pero crédulas e ingenuas.

Los personajes villanos reflejados en los textos de canciones ska seleccionados trabajan para instituciones gubernamentales como los llamados cuerpos de orden público y los ministerios. Por un lado *La banda de la banana voladora* y *El agente rudo* atacan implacablemente a agentes de la policía, guardias nacionales y fiscales de tránsito; por el otro, *Desorden Público* apunta más alto para criticar como ladrones de cuello blanco a los políticos y ministros del estado.

Aunque *Beto* (1994), de *La banda de la banana voladora*, es un reggae y *Poliporquería* (2002), de *El agente rudo*, un ska punk, ambas tienen textos muy

similares y llegan a la misma conclusión: la policía es una porquería. *Beto* cuenta la historia de tres mosqueteros venezolanos muy retorcidos y caricaturescos: Beto, el policía, Vicente el agente y Nicanor el inspector. El cantante va criticando a cada uno de ellos con un juego de rimas muy básicas, como si se tratara de retahílas infantiles que más allá de pretender lograr un efecto poético parecen buscar crear en el oyente una facilidad mnemónica que le permita preservar en la memoria las relaciones de alusión existentes entre las palabras rimadas: “Beto era un policía / que no leía ni escribía”, “Vicente era un agente / que explotaba al inocente” y “Nicanor era inspector / de esos que pegan con sabor”. Los tres personajes encarnan rasgos arquetipales que los venezolanos suelen asociar con los cuerpos policiales: ignorancia, coacción y abuso de autoridad. *Poliporquería*, por su parte, también incluye rimas claras y terriblemente irreverentes contra las fuerzas del orden público, a quienes considera “sólo malandros uniformados”. Los personajes villanos de esta canción son un policía que violó a una muchacha y que luego se metió a robar en una tasca, un guardia nacional, descrito como “un animal” y “otro animal” que “es un fiscal”. Como digno heredero de la movida punk original, *El agente rudo* se atreve incluso a nombrar directamente cuerpos del orden público como el Ejército, la Guardia Nacional, el BAE, la PTJ y la PM<sup>295</sup>, a los cuales descalifica como “imbéciles de la nación” porque los tratan mal.

---

<sup>295</sup> Conjuntamente con el Ejército y la Guardia Nacional, los organismos de seguridad del Estado venezolano incluyen, entre otros, al Grupo BAE, una Brigada de Acciones Especiales creada en 1980 con el objetivo de resolver situaciones complejas y de realizar acciones de apoyo a las unidades operativas de la PTJ. La PTJ o Policía Técnica Judicial, por su parte, era el principal organismo de

Desorden Público, en cambio, no escribe sobre los villanos dentro de las fuerzas del orden público (que quedan relegadas a simples secuaces o cómplices) sino sobre los villanos de mayor peligrosidad: los políticos, ministros y el mismísimo sistema violento y armado en el que viven. En *Políticos paralíticos* (1988), digno ejemplo de los inicios punk de la banda, se plantea una crítica clara y abierta al sistema político del país. El sujeto de la canción, quien posee toda la irreverencia del punk de los setenta pero ha dejado de lado el nihilismo decadente, grita a viva voz y lleno de ira su deseo de que los “políticos fueran paralíticos” para así evitar una serie de prácticas viles que son habituales en estos villanos:

Evitaríamos que nos robaran  
Y que luego corriendo se largaran.  
Evitaríamos que nos estafaran  
Y se rieran en nuestras caras

Su deseo podría entenderse en forma metafórica como una aspiración legítima de un ciudadano consciente de un país cualquiera que espera que su gobierno pueda crear una superestructura política, legal y moral con mecanismos de control que impidan que los burócratas corruptos que ejercen cargos públicos, ladrones de cuello blanco, puedan saquear las arcas de la nación y salirse con la suya escapando del país. La parálisis deseada no debe entenderse en forma literal sino en sentido figurado.

---

investigaciones penales del país, fundado en 1958 para encargarse del esclarecimiento científico de los delitos. En 1999 fue sustituida por el CICPC o Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas. Finalmente la PM, o Policía Metropolitana, fue creada en 1969 como un órgano policial cuyas funciones y competencias se limitan al Área Metropolitana de Caracas. Ninguno de estos organismos ha gozado o goza en la actualidad de popularidad entre la población venezolana, pero siempre se lleva la peor parte la Policía Metropolitana. Los mecanismos empleados por los jóvenes en los años ochenta y noventa para expresar su descontento por los abusos policiales de este cuerpo incluían graffitis en los que modificaban un pensamiento de Simón Bolívar que reza “Un ser sin estudios es un ser incompleto”, de manera que dijera en cambio: “Un ser sin estudios es un PM”.

En esta nueva situación satírica el cantante siente la obligación moral de recordarle al pueblo del cual forma parte que esos políticos que los tratan “a las patadas / como si no nos necesitaran” son los mismos que “a la hora de las elecciones / nos engañan como a *güebones*”. El uso de palabras fuertes le permite darle un tono de regaño al mensaje para ver si así logra combatir la apatía, la ingenuidad y la credulidad de sus conciudadanos y acabar con el clientelismo impuesto por los partidos políticos y los gobiernos de turno. Sin embargo, como si se tratara de una obra teatral, durante el intermedio de la canción el ciudadano molesto con los políticos sale de escena y entonces el vil candidato presidencial aprovecha y se apodera del escenario para hacer campaña política e intentar destruir el proceso de concienciación que estaba en marcha hasta ese entonces. El discurso es otra sátira dentro de la situación satírica que es la canción, pues no sólo se burla de los elaborados discursos que recitan los políticos cuando quieren llegar al poder, sino también de la ingenuidad y credulidad del pueblo que los escucha con tanto embeleso que es incapaz de captar las incongruencias, la burla, la desfachatez y el reconocimiento descarado de que lo que se desea no es llegar al poder para trabajar por el pueblo sino el tristemente célebre adagio inmoral de *ponme donde haiga* que los ayude a resolver su vida, no la de los demás. Vale la pena leer el discurso:

Con estas promesas prometedoras,  
seremos el Edén de Latinoamérica, el país del futuro.  
Suprimiremos el vaso de leche escolar, ya que cada niño tendrá  
vaca propia en su casa o apartamento;  
eliminaré todos los semáforos para acabar con el tráfico;  
crearé veinte ministerios más para que todos robemos juntos;  
y también se acabarán los ranchos, ya que estos

serán aceptados como cuota inicial de un apartamento.  
 Mi gobierno será el más mejor, el menos peor,  
 ¡o todo lo contrario!

Al final, a pesar de la fuerza y el empuje que tenía el ciudadano conciente que deseaba que los políticos fueran paralizados/controlados, su discurso se verá diluido y neutralizado por las “promesas prometedoras” del candidato presidencial y el clientelismo que alimenta la ambición indolente y estéril de un pueblo crédulo y con memoria de corto plazo. Entonces la historia se seguirá repitiendo y políticos *sin parálisis* como el que se vio en esta canción llegarán al poder.

Lo que ocurre cuando se instalan *donde hay* es el argumento en *Lo agarraron* (1988). Si bien la canción cuenta la historia de “un hombre serio” que “trabaja en un ministerio”, podría entenderse en sentido figurado como el ascenso al poder del candidato que se postulaba en el texto anterior, en cuanto a que mientras en aquella hacía promesas para ganar votos, en esta observamos a un político que ya está instalado en un cargo ministerial y sólo se ocupa de montar los pies en el escritorio—imagen familiar de quien se pone cómodo para no hacer nada—y mirar revistas pornográficas caras (Playboy). La canción, que carece del habitual coro característico en este tipo de música, es un relato tragicómico repartido en tres actos que ocurren en tres contextos distintos y están separados por intermedios musicales. El primer acto tiene lugar un viernes por la tarde en la oficina ministerial donde trabaja el hombre serio. La soledad que lo rodea despierta en él una idea indigna de su cargo: echarle mano a la caja fuerte. Toda la escena del robo está elíptica en la canción, pero inmediatamente descubrimos que, efectivamente:



Con unas maletas repletas de plata  
 El hombre serio se arregla la corbata  
 Sueña con lujos, joyas y viajes  
 Con todo lo robado el piensa escaparse

Inmediatamente pasamos al segundo acto y un segundo contexto que sólo puede ser descrito como cualquier lugar fuera de la oficina, pero aún dentro del país. El malvado hombre serio debe estar poniendo en marcha un plan para poder salirse con la suya, pero quienes escuchan la canción aún no saben qué es. Aparentemente tampoco lo sabe quien relata la historia, pues no revela mayor información sobre su paradero; sólo se dedica a cuestionar al hombre serio por haber sacrificado su honestidad con el fin de malversar los fondos de la nación y comprar pasajes para el exterior. En el último acto el hombre serio se encuentra fuera del país y está muy contento porque al parecer logró escapar con todo lo robado. Es entonces cuando ocurre un giro del destino y entra en juego el recurso literario de la *justicia poética*, el cual permite que la virtud sea al menos compensada y que el villano sea castigado directa o indirectamente:

No se ha dado cuenta de su gran error  
 Dejó la maleta en el avión<sup>296</sup>

Al final del relato el oyente siente alivio, pues aunque está consciente de que el dinero probablemente no regrese al país, le reconforta la idea de saber que tampoco el

---

<sup>296</sup> Cualquier parecido con la realidad y el sonado caso del *hombre del maletín*, Antonini Wilson, es mera coincidencia o pura revelación del inconciente colectivo, pues la canción data de 1988 y el citado caso se destapó en 2007. María Cerón habla sobre el escándalo detrás del texto en su libro sobre la banda: “Del realismo—mágico—venezolano se inspiraron Danel y Horacio para escribir durante un viaje en el Metro de Caracas, una letra como “Lo agarraron” que hace referencia al caso del ministro de Luis Herrera Campins, Vinicio Carreras, quien se fuera a Estados Unidos con una maleta repleta de billetes” (2006: 142). Danel Sarmiento y Horacio Blanco son miembros de Desorden Público.

político corrupto que se lo robó podrá disfrutarlo donde quiera que esté.

Mucho menos obvia en la presentación del villano es la canción *El hombre con la pistola* (1990), la cual tiene sorprendentes paralelismos con *1984*, la novela distópica de George Orwell publicada en 1949. A diferencia del término utopía—que designa a un estilo de vida social y político estático, imaginario e ideal en un lugar indeterminado y remoto, un sueño inalcanzable—el de *distopía* se usa especialmente en obras de ciencia ficción que se inspiran en la época y el contexto socio-político en el cual se conciben para luego desarrollar en forma exagerada algunos de los rasgos que son sobrevalorados en dicho contexto con el fin de describir un mundo futuro desagradable y apocalíptico que sería consecuencia de las tendencias nefastas del orden político, social y tecnológico observado (Abrams, 1999).

En este sentido, la canción describe una sociedad orwelliana dividida en dos grupos que trascienden la tradicional división de este/oeste: por un lado está el de los más poderosos que andan armados y por el otro una masa de gente que vive atemorizada, reprimida y aislada de las esferas del poder. El grupo de los poderosos que andan armados sería equivalente a la imagen omnipresente y vigilante, totalitaria y represora de *Big brother*. Así, el hombre con la pistola viene a ser una suerte de *Hermano mayor* venezolano que todo lo ve y todo lo controla, un arquetipo del líder político implacable y despiadado que manipula y adoctrina, dios y juez por excelencia de una sociedad que tiene “aspecto embalsamado” por haber “comido demasiado plástico”. Esto último podría entenderse como un intento por evitar que se vea en la superficie el proceso de putrefacción y decadencia que la carcome por dentro:

El hombre con la pistola está en la escuela,  
 El hombre con la pistola está en la iglesia,  
 (La gente reza)  
 El hombre con la pistola está en tu conciencia,  
 (Sexo, violencia)  
 El hombre con la pistola te da lo que le pidas  
 (Y a cambio de eso te quita vida).

Por aquí ya pasó el hombre con la pistola  
 Veo mucha gente con aspecto embalsamado,  
 ¿Será que se inyectaron parafina bajo la piel,  
 O habrán comido demasiado plástico?

El hombre con la pistola es un villano aterrador, muy similar a la policía del pensamiento de *1984* en el sentido de que controla física y mentalmente a todos los individuos y en sus manos está la última palabra en asuntos de censura (¿qué hacer y que no hacer para evitar riesgos mortales?), moda (¿qué ropa o zapatos no ponen mi vida en peligro?) e incluso placeres (¿una relación con tal o cual persona me causaría problemas?). Sin embargo, de forma muy solapada, la canción también encierra un acto de rebeldía y protesta que parece invocar la resistencia contra una sociedad decadente que se vigila a sí misma. Como Winston Smith, el protagonista soñador y sublevado de *1984*, el cantante advierte al resto de la comunidad al inicio de la canción: “¡Oigan todos! / Hay alguien que nos las quiere patear y ¡es él!, / Es el hombre con la pistola”. Luego está esa suerte de susurro o voz de la conciencia—reflejada entre paréntesis en las letras—que contrapone ideas críticas a la *incuestionable* autoridad del hombre con la pistola a lo largo de la canción:

El hombre con la pistola es censura,  
 (Nos vende basura)  
 El hombre con la pistola maneja los placeres,  
 (Hombres, mujeres)

El hombre con la pistola te da lo que le pidas,  
(Y a cambio de eso te quita vida)

La canción incluye entonces, debajo de todo ese “plástico enlatado”, una exhortación a los personajes que viven al margen de dicha sociedad decadente para que hagan algo que les permita cambiar su cruel realidad y la desigual relación de poder descrita en la superficie de las líneas del texto. Al final queda la sensación de que se está gestando una sublevación mayor. Sólo resta desearles suerte al enfrentar al villano para que no corran con la suerte de Winston Smith en la novela de Orwell.

Probablemente el único personaje que puede escabullirse del control hermético del cruel villano y hasta enfrentarlo cara a cara es el astuto *pícaro*, una suerte de Némesis que se contrapone a su soberbia y altivez y que, como él, está profundamente arraigado en la cultura venezolana<sup>297</sup>. En la literatura oral tradicionalmente se asocia al villano con figuras de poder y fuerzas opresoras, mientras el pícaro es vinculado con el ciudadano común que tiende a ser un permanente aventurero y que es malicioso, vengativo, egoísta, rebelde, transgresor, *vivo*, tramposo y dicharachero, pero que, al mismo tiempo:

Detrás de estas cualidades escandalosas, esconde condiciones equiparables a las virtudes de: dignidad, inventiva, justicia, desprendimiento. Esta naturaleza dual, contradictoria, revelada en un análisis profundo del sentido del personaje en su dimensión humana y social, es la base de su percepción como individuo real y cercano—de carne y hueso—y como símbolo y tipificación simbólica (Almoína, 2001:325-326).

Por separado, tanto el villano como el pícaro suelen aprovecharse de sus

---

<sup>297</sup> Al respecto Pilar Almoína dice: “los pícaros o tramposos en estas lides comienzan con la historia de la humanidad” (2001: 210).

víctimas, que son sacrificadas con el fin de conseguir un objetivo personal, pero cuando les llega el momento de enfrentarse entre sí por lo general es el pícaro el que termina saliendo mejor librado. Podría quizás establecerse una analogía entre ellos dos y los personajes clásicos del relato oral tradicional venezolano: Tío Tigre y Tío Conejo. Sobre ellos dice Pilar Almoína:

Por el camino va Tío Conejo, a lo largo y ancho de toda Venezuela, de aventura en aventura, enarbolando astucias para vencer al poderoso Tío Tigre y a otros frente a quienes debe ingeniárselas para sobrevivir y superar dificultades. Es pequeño y débil Tío Conejo, pero posee la astucia que no tienen los más grandes y fuertes. Es travieso, pero no maligno, y por eso cuenta con amigos que se dejan seducir por su enorme simpatía. Andariego impertinente, representa la voluntad y la búsqueda que caracteriza al pueblo al que pertenece, y por eso no cesa en su camino de sorpresas y esperanzas (2001: 310).

Esta hermosa definición de Tío Conejo—el animal humanizado más popular de nuestra tradición literaria, cuyo origen se ubica en la cultura del África negra—coincide perfectamente con el perfil de pícaro venezolano<sup>298</sup>, que es una suerte de anti-héroe popular de astucia invencible y tretas inigualables que le permiten superar siempre las pruebas interpuestas con el fin de lograr sus objetivos personales, aún cuando ello le reste a su relato el tradicional final moralizante o ejemplarizante. Su desacato de las órdenes de una figura dotada de autoridad, de las leyes vigentes, de los mismos padres y la relación jerárquica de la imagen tradicional de la familia venezolana es aprobado y considerado válido por quienes escuchan sus aventuras, pero eso no impide que el nombre de *pícaro* conlleve una censura moral o condena

---

<sup>298</sup> El pícaro venezolano difiere en cierto modo del de la picaresca española, que es “generalmente adolescente, sin oficio, de genealogía deshonrada y que ha de ingeniárselas para subsistir (mediante engaños, robos, mendicidad, etc.). Al pasar por varios amos corruptos o embaucadores se va desengañando y se convierte en un ser asocial, escéptico y cínico” (Reyzábal, 1998: 21).

implícita, pues es un personaje que no siente remordimientos, complejos de culpa o arrepentimiento tras haberse aprovechado de sus víctimas, quienes no se limitan exclusivamente a los grandes y poderosos, sino que también pueden incluir personajes de su misma clase o nivel socio-económico.

Los textos de canciones dedicados al pícaro venezolano son relatos en primera persona sobre episodios de su vida, pero a diferencia del pícaro español que cuenta primero las desventuras vividas para justificar luego su desacato y desvergüenza como una crítica al sistema social imperante para ese entonces, el venezolano siempre cuenta sus vivencias como aventuras a las que ha sabido sacarle provecho o de las cuales se siente orgulloso, por muy cuestionables que puedan parecer. La canción *Vivo feliz* (2008) de Chuchuguaza Style, es un ska merengue que describe al pícaro venezolano como un sujeto joven de clase baja que vive en la ciudad y reconoce que “en su casa quien manda es la madre”<sup>299</sup>, por lo cual sus compañeros lo llaman “sometido”; tiene “veinte años en la universidad” y aún no se ha graduado; es *pichirre* y *chulo*, pero se *resuelve* económicamente con la lotería y, cuando gana, lo derrocha todo armando *bonches* y *brindando* a los *panas*, por lo cual siempre anda *pelando*. Lo que diferencia a este pícaro de los personajes víctima de *El circo* o *Tomate* de *La banda de la banana voladora* es el hecho de que él no se queja de su

---

<sup>299</sup> Al respecto, Alejandro Moreno afirma que la estructura familiar común en los barrios populares caraqueños está integrada principalmente por el eje madre-hijo, donde la madre es el único centro. De allí que en su estudio sobre *La familia popular venezolana* emplee el término *matricentrismo* para definirla: “familia matricentrada no significa de ninguna manera familia matriarcal. El matriarcado lleva, en la misma etimología de la palabra, el poder de dominio como contenido definitorio. Si bien el poder de la madre es una realidad presente en la familia matricentrada, no la define. En todo caso no es un poder de gobierno femenino sobre la comunidad. Bajo un patriarcado formalmente fuerte, y realmente débil, funciona un matriado [sic] totalizador de puertas adentro” (1995: 6-7).

situación, no se *sacrifica* ante la sociedad indolente en la cual vive sino que sabe ver el lado positivo de los retos que debe enfrentar y *se resuelve* como puede:

Vivo feliz como una lombriz,  
 Nada me importa siempre soy así  
 Mi situación no me da preocupación  
 Mis prioridades son rumba y diversión

A juzgar por sus “prioridades”, podría decirse que para este pícaro el vicio, el placer y otras efímeras sensaciones del momento son los únicos bienes que se deben tener en la vida, lo cual lo convierte en un irremediable hedonista y, por ende, en un sátiro, inconsciente adorador de Baco, dios del vino y de los ritos orgiásticos. No desperdicia ninguna ocasión que le permita tener acceso a una buena dosis de alcohol, música agradable y mujeres atractivas. Esta actitud hedonista y libertina se observa claramente en la canción *Vida en un bar* (2001) de Cebollas Ardientes. Como en el caso de *Nite Club* de The Specials, analizada en el capítulo tres, ésta comienza y termina con un fondo musical que pretende recrear los sonidos que se escuchan en un bar caraqueño, sólo que en este caso da la impresión de que la composición emula la técnica del *teatro dentro del teatro*, pues en lugar de botellas que chocan o voces de personas que conversan se escucha un intertexto muy claro: una canción ranchera en una rockola, que a su vez habla del mismo tema de la embriaguez<sup>300</sup>.

No obstante, a diferencia del de *Nite Club*, el personaje de *Vida en un bar* está desprovisto de todo nihilismo, pues al parecer está a gusto en el lugar, ansioso de

---

<sup>300</sup> La canción en cuestión es *Copa tras copa* de Pedro Infante, de la cual suena al principio la frase “amigos míos, ¡qué borracho ando!” y al final el coro a varias voces: “copa tras copa, botella tras botella / conforme tomo me voy reconfortando. / Ya me despido de tu amor me voy cantando, / tus lindos ojos no me verán caer

satisfacer sus deseos personales inmediatos y de navegar “en todo lo que tenga un poco de alcohol”. Aunque dé la impresión de estar muy seguro de sí mismo, en el fondo tan sólo intenta alejarse “de todo lo que llaman realidad, / intentando olvidar los problemas embriagando[s]e más”. El aire de juicio de valor de estos versos se debe al hecho de que esta vez el relato no llega a través de la primera persona sino de una especie de voz de la conciencia que critica su comportamiento e intenta hacerlo entrar en razón. Es esta voz de la conciencia la que le reclama furiosa porque se pone a jugar “caballitos”, le miente a la esposa y ya no duerme; nos dice, además, que el personaje “se anestesia la mente tomando aguardiente”, lo cual no le permite ver que su “vida esclavizada ya no puede estar bien”. Afortunadamente, el tono moralista de esta voz de la conciencia no logra desdibujar la picardía del personaje, quien durante un sólo instrumental de la canción recibe la oportunidad de hablar por sí mismo y nos regala un monólogo muy humorístico y rico en vivacidad, inventiva e ingenio verbal:

Mira mesonero, este whisky que me trajist... ¡coño, le pusiste mucha agua vale! Nojoda, ¡ni que fuera a nada'! ¡Épale! Mira mamita, coño ¿y todo eso es tuyo? Mira, si quieres vamo' pa' la oficina ¿oíte? [...]. La tarjeta de crédito la tengo a millón pero ¡no importa! ¡Mira! Coño mira, mesonero, ¡Dile a los buzos esos que se callen! ¡Que toquen un merenguito aunque sea!, ¡Epa! Mira, ¡es contigo, es contigo! ¿Qué? Ah sí, te vas a hace' el paisa ahora...

De este discurso y otros indicios en la canción obtenemos información valiosa que enriquece el concepto del pícaro discutido hasta ahora y aclara aún más las diferencias entre el venezolano y el de la picaresca española: al parecer, el personaje no se encuentra sólo en las clases populares, pues éste tiene rasgos característicos de la clase media, como el hecho de poseer tarjeta de crédito—aunque sobregirada—,



tomar whisky e invitar a la mujer con la que coquetea “pa’ la oficina”, de lo cual podemos deducir que trabaja en el sector administrativo. Adicionalmente, el hecho de que el bar en el que se encuentra el personaje tenga rockola con música ranchera y música latina en vivo, además de servicio de mesoneros y una variedad de licores que incluye “ginebra, tequila, cerveza o whisky”—por no decir que está casado—sugiere que no es un sujeto muy joven, lo cual nos lleva a pensar que la esencia del pícaro venezolano en las canciones ska no cambia con el paso del tiempo, no hay regeneración ni reinserción en la sociedad tras una serie de lecciones aprendidas como ocurre con la novela de formación.

Vale la pena señalar, sin embargo, que ni el hedonismo dionisiaco ni la situación económica del pícaro venezolano le impedirá soñar con tener mejores cosas, por muy imposibles que puedan parecer. Tal es el caso del personaje pícaro en *El clon* (2000) de Desorden Público, quien desea poder tener un clon suyo en un futuro cercano para *reventarlo* trabajando como un esclavo. ¿Este deseo de asumir una posición de poder ante el clon, es decir, *el otro que es igual a él*, podría implicar en el fondo una forma de hacer catarsis y sentirse más cómodo con su propia condición de trabajador explotado cuya situación no es para nada prometedora? Quien sabe, lo cierto es que aún cuando el sueño parece imposible, encierra en el fondo una realidad innegable: la expectativa de muchos venezolanos—sin distingo de clase social—de que se den las condiciones necesarias para poder salir del país e irse a vivir al exterior, donde están seguros de que su situación socio-económica mejorará:

Milagro de la genética sudando en la factoría  
 A mi doble lo castigan y yo gozando la plusvalía  
 Me daré la buena vida, me mudaré a la Florida  
 Mientras mi clon trabaja en América Latina

A pesar de que su deseo de tener un clon probablemente no se cumpla *en un futuro cercano*, el sueño de viajar al exterior, principalmente a Estados Unidos, y establecerse ilegalmente en una gran ciudad como Nueva York sí se ha hecho realidad para muchos venezolanos, entre ellos seguramente más de un pícaro. Bien conocida es en Venezuela la historia de *El Norte es una quimera*, un merengue caraqueño compuesto por Luís Fragachán y popularizado por Serenata Guayanesa que habla de un venezolano que va a Nueva York “en busca de unos centavos” y termina regresando a Caracas “como fue<sup>301</sup> de arrear pavos”, es decir, maltratado, fracasado, explotado y sin dinero. Dicho personaje es, sin duda, una víctima del poderoso y hermético sistema estadounidense, pero cuando quien viaja a Nueva York para quedarse es un pícaro, las cosas cambian. Puede observarse esto en la canción *Venezuelan in New York* (1998) de la banda King Changó<sup>302</sup>. En ella el personaje habla de cómo ha logrado preservar su identidad cultural venezolana a pesar de encontrarse en una ciudad tan multirracial y al mismo tiempo tan intolerante como Nueva York:

No tomo té, tomo café, mi amor,  
 Yo como arepa y pabellón.

<sup>301</sup> Un fue<sup>te</sup> o *mandador* es un látigo empleado mayormente para arrear caballos (Tejera, 1983: 447).

<sup>302</sup> La canción, que en su versión original—*Englishman in New York* (1987) de Sting—habla de los choques culturales que sufre un inglés durante su estadía en Nueva York, es una versión incluida en el disco *Outlandos d'Americas* (1998), un tributo en español a la banda inglesa *The Police*. Desorden Público también participa en este tributo.

Con mi tumbao machuco el English when I talk,  
I'm a Venezuelan in New York

Con un humor muy negro y en el spanglish característico de los latinos que viven en Nueva York, el personaje se pasea por su realidad cotidiana—que es la misma del resto de la comunidad latinoamericana—hablando sobre los medios que utilizan para trasladarse a Estados Unidos (“Algunos cruzan el borde en avión / otros en burro o en camión / y los coyotes hacen dinero por montón”) y las estrategias que les permiten evadir la deportación y permanecer en la ciudad de forma ilegal (“siempre me escondo cuando viene inmigración / soy un emigrante ilegal en New York”). Al final, el pícaro venezolano se erige como el anti-héroe que defiende la causa de los inmigrantes ilegales y desafía el sistema opresor estadounidense por el maltrato que les da, pero al mismo tiempo advierte a sus paisanos inteligentemente que sólo se debe enfrentar a las fuerzas del orden cuando no haya otra salida:

Suenan las sirenas  
Nos patearon la puerta  
Abusan del emigrante sin razón.  
No salió en la prensa,  
Pero si hay sangre en el callejón.  
De noche las velas brillan más que el sol [...]

No eres más macho por usar un *uniform*,  
O en la cintura un pistolón.  
Enfrenta a tu enemigo,  
Pero evádelo when you can.  
Un caballero camina pero never runs

La hibridez de este pícaro se ve reflejada en su lengua y su condición de sujeto de la diáspora, pero también en su situación de ilegalidad en Estados Unidos que—como a rude boy en Inglaterra—lo convierte en un fugitivo y lo lleva a vivir escenas

similares a las de *Guns of Brixton* de *The Clash* y *El matador* de *Los Fabulosos Cadillacs*, específicamente los abusos injustificados de autoridad y las irrupciones violentas de las fuerzas policiales en los sitios donde (sobre)viven e incluso la muerte “en el callejón”. La frase desafiante de “no eres más macho por usar un *uniform*” es una dura crítica del pícaro Tío Conejo ante la fuerza opresora del villano Tío Tigre, pero su mejor estrategia será siempre evitar la confrontación directa y escabullirse entre las congestionadas calles y los vecindarios latinos de Nueva York.

Luego de haber estudiado tres personajes clave del ska venezolano—la víctima, el villano y el pícaro—en busca de rasgos que pudieran asomar la presencia del rude boy en el contexto del Caribe continental llegamos a la conclusión de que él no necesitó desplazarse a Venezuela conjuntamente con el ska en los años ochenta, como sí lo había hecho desde Jamaica hasta Inglaterra en los sesenta, simplemente porque siempre había estado aquí. No tiene sentido llegar a un sitio del que nunca se ha ido, en el cual siempre ha estado desde que fuera convertido primero en *víctima* del desempleo, las malas políticas y la indolencia de un estado—que recién se independizaba o que salía de una dictadura, igual da—cuyos ojos estaban puestos en una imagen idealizada de nación que no tenía espacio para las clases menos privilegiadas. De allí que rude boy se convirtiera en un *villano* para intentar obtener por las malas lo que el estado se negaba a darle: oportunidades de ser alguien en el nuevo estado libre y democrático. Finalmente, su vida será el centro de atención para la música ska, que le dará nuevos matices y mostrará no sólo su faceta de azote de barrio sino también aspectos más divertidos y humanos, e incluso nobles a ratos. Es

por ello que es irrelevante detenerse a indagar sobre la presencia o ausencia de rude boy en los textos del ska venezolano. Siendo Venezuela un país caribeño continental que pasó por procesos históricos similares a los del Caribe insular, la presencia de este personaje en la cultura popular y la literatura oral del país es incuestionable.

### c) *Cuaima venenosa*

Fieles a la tradición heredada de las dos olas del ska que lo preceden, el ska venezolano tampoco ofrece un espacio exclusivo para las aventuras y desventuras de mujeres osadas, independientes o emprendedoras. Sólo incluye personajes femeninos en algunos de sus textos de canciones y, cuando lo hace, no reciben un buen trato, en el sentido de que son objeto de burla, crítica, miedo y odio. Del resto, como ocurrió con los textos analizados en los dos capítulos anteriores, las canciones se concentran principalmente en el hombre, sus aventuras y desventuras, temas y valores. Que el ska venezolano, como el jamaiquino y el inglés, es un ritmo predominantemente masculino/machista se evidencia en el hecho de que sólo dos canciones dentro del repertorio de la banda tengan nombre de mujer, lo cual no quiere decir que haya ganado espacios en el mundo de rude boy: en el primero, *Lili es...* (1988), se denigra al personaje como prostituta y en el segundo, *Manuela* (1997), no se habla realmente de una mujer sino de una práctica con la cual el hombre compensa su ausencia.

Sobre *Lili es...* no hay mucho que decir, más allá de la opinión que ofrece Marlon Lares: es una canción dedicada a “una chica llamada Lili condenada como puta y estúpida sin más explicaciones o pistas que unas risas de cabaretera” (2009:

150). No obstante, todo cambia si se escucha detenidamente el intertexto musical que acompaña las breves sentencias “Lili es... túpida” / “Lili es... cucha”<sup>303</sup>. Desorden Público está versionando nada más y nada menos que el clásico tema instrumental que identifica a la serie de televisión *La familia Munster*, una comedia cuyo humor negro deriva de la sátira que hace de personajes clásicos de películas de terror—Frankenstein, Vampira, Drácula y el Hombre Lobo—recreados como una típica familia de clase trabajadora estadounidense de los años sesenta<sup>304</sup>.

¿Qué relevancia puede tener esto en el análisis temático de la mujer? Bien, si mantenemos la conexión lógica entre el intertexto musical tomado de la serie y el texto verbal que la banda le agrega, no se puede evitar notar que ambos personajes femeninos se llaman Lili. Todo lo que se diga a partir de aquí es especulación, pero contribuye con la interpretación de la interacción entre los personajes femeninos y masculinos en las canciones ska: ¿Acaso es el mismísimo Herman Munster quien llama *es... túpida* a su esposa, Lily Munster? Podría ser, a juzgar por la voz grave de quien emite la sentencia en la canción, pues coincide con el tono de voz del personaje masculino de la serie. Esto tendría implicaciones aún más graves, ya que sugeriría temas delicados como violencia doméstica por parte de Herman Munster e infidelidad y relaciones extramaritales de la sexy esposa Lily Munster. Estas especulaciones podrían ofrecer las “explicaciones o pistas” de las que carece Lares en su

---

<sup>303</sup> Estas dos frases reemplazaron la única repulsa “Lili es... puta” que tenía la versión original tocada en vivo en los locales del underground caraqueño de los ochenta. El cambio fue una de las condiciones impuestas por el productor y la disquera para grabar la pieza en el disco debut (Lares, 2009).

<sup>304</sup> Aunque *La familia Munster* apareció en la televisión estadounidense a mediados de los años sesenta, su popularidad en Venezuela se extendió incluso hasta bien entrados los ochenta.

interpretación de la letra, e incluso podrían modificar su idea de las “risas de cabaretera”, pues con Lily Munster en mente, esas risas no pueden ser de otra mujer.

Por otro lado, en el caso de la canción dedicada a *Manuela* las apariencias pueden llegar a engañar hasta al más cuidadoso crítico. Una primera lectura del texto nos muestra a un personaje masculino que siente una especie de obsesión enfermiza por Manuela, una adicción que no lo deja en paz:

Ya me entregué  
Jamás podré dejarte  
Soy adicto a ti  
Infatigable, inexplicable  
Eres mi tentación, demasiado descontrol

Siempre que quieras me aceleras y me frenas

Voluptuosa, lujuriosa  
Una diosa, obscena  
Toda la noche en vela  
Explotando por dentro y por fuera  
Estoy al rojo vivo  
Demasiado, demasiado

No cabe duda de que este sea el relato de un hombre que, luego de haber tenido su primera experiencia sexual (“ya me entregué”), termina desarrollando una fijación hacia Manuela, la dama que lo guió *de la mano* en dicho ritual de iniciación al mundo del sexo. Todo estaría muy bien de no ser por el pequeño detalle de que Manuela, además de ser un nombre de mujer, es un juego de palabras empleado en forma jocosa y eufemística en toda Latinoamérica para referirse en público al término *masturbación*<sup>305</sup>. En efecto, si la masturbación es definida como la “estimulación de

---

<sup>305</sup> Algunas expresiones latinoamericanas que incluyen el nombre *Manuela* asociado a la masturbación

los órganos genitales o de zonas erógenas con la mano o por otro medio para proporcionar goce sexual” (DRAE, 1995), Manuela no puede aludir a otra cosa que a *la mano* empleada para tal fin. Pareciera bastante osado hablar abiertamente de algo que se hace en secreto y sólo en la intimidad de la persona, pero en realidad entre grupos de hombres la práctica al parecer no es un tabú, pues bromean mucho entre sí sobre Manuela e incluso comparten la idea freudiana de que es mejor masturbarse moderadamente a ser obligado a vivir en abstinencia neurótica<sup>306</sup> (Freud, 1971).

Más allá de estas dos canciones con nombres de mujer, los textos del ska venezolano sólo muestran dos tipos de personajes femeninos: por una lado está la mujer vista como un objeto en relación directa o indirecta con el hombre y sus cosas; por el otro, la mujer se convierte en el villano más temido por los hombres bajo la imagen de la cuaima, una especie de engendro del mal que los hace caer víctima de sus encantos/artimañas.

La mujer como objeto de deseo es capaz de despertar las pasiones más profundas del hombre y de estimular su creatividad de macho. El nivel de cosificación que suele

---

son *Manuela Palma Cayozzi* (Chile), *visitar a Manuela* (México), *Manuela Dolores Palma Pajares* (Perú) y *hacerse la Manuela* (Venezuela). Para mayor información al respecto se recomienda visitar el foro de Wordreference donde se discute cómo traducir esta connotación de la palabra.

<sup>306</sup> En su texto *Odes to onanism – Best masturbation songs* (2003), Nada Overlord ofrece una lista con doce de las mejores canciones en inglés dedicadas a la masturbación. Entre ellas, la número uno resultó ser *Blister in the sun* (1983) de la banda de rock estadounidense Violent Femmes. El texto trata en general los excesos—sobre todo sexuales—en los cuales incurren los adolescentes en su ritual de iniciación. De allí que el personaje se esté pavoneando (strut) drogado (strung out) y de repente sienta deseos de explotar como una ampolla al sol (let me go wild / like a blister in the sun). Las frases que aluden a la masturbación específicamente son: “big hands I know you’re the one” (grandes manos, yo sé que ustedes son las elegidas), “Body and beats / I stain my sheets / I don’t even know why” (cuerpo y pulsaciones / mancho mis sábanas / y ni siquiera sé por qué). La canción toca desde la eyacuación precoz hasta la masturbación frente a la novia con un ritmo alegre y divertido. Otra banda venezolana que dedica una canción a la masturbación es Los Amigos Invisibles, con *Masturbation session* (2000).



aplicarse al personaje femenino es tal que puede llegar a ser reducido a una parte de su cuerpo: los senos. Eso es lo que ocurre en *Silicon Valley* de la banda *Fauna Crepuscular*, una canción cargada de humor sexista con alusiones indirectas a la manía de la mujer venezolana y latinoamericana de someterse a una cirugía estética que le permita ampliar el tamaño de sus senos. En ella el personaje masculino está muy emocionado porque encuentra “una lluvia de bellezas” a su alrededor y eso lo hace sentirse “como un gozón” buscando “par de ellas de silicón”:

Bailen chicas las de silicón  
Porque son, son dos, de silicón

La genialidad de la canción reside en el hecho de que a pesar de referirse abiertamente al puro deseo sexual que siente el personaje por “las nenas”—especialmente a su fetiche por los senos, que lo ponen “en acción”—las alusiones ocurren en forma de una metáfora y una sinécdoque. La metáfora está en el mismo título de la canción, *Silicon Valley*. Este es el nombre de una zona industrial ubicada al sur de la Bahía de San Francisco, California, en Estados Unidos. Su nombre deriva de la densa concentración en el área de compañías especializadas en la electrónica y la computación, ya que el *silicón* o *silicio* es el material base para la elaboración de microchips y otros componentes empleados en los circuitos de computadoras. Esto la ha convertido en una suerte de capital ideal de la era digital, de la computación y la electrónica, pero también del capitalismo y el consumismo salvaje. ¿Qué tiene que ver esto con la mujer venezolana y sus senos? El hecho de que un producto derivado del silicón/silicio—la silicona—sea empleado para hacer las prótesis que se

implantan las mujeres por medio de cirugía estética con el fin de ampliar el tamaño de sus senos. Con esta metáfora como base se construye la sinécdoque/cosificación que permite referirse a la mujer ya ni siquiera por medio de una parte natural de su cuerpo, sino de un objeto tecnológico que se le implanta y la transforma en una suerte de cyborg<sup>307</sup> con el fin de hacerla estéticamente más atractiva para los hombres.

No obstante, en las canciones ska la mujer también es un objeto que causa dolores y penas al personaje masculino. Esto lo hace por medio de desengaños, desamor y despecho. Por lo general, la música más indicada para tratar estos temas es el bolero latinoamericano, un ritmo afro-caribeño lento cantado en idioma español. Si bien es oriundo de Cuba, posteriormente se difundió por toda América Latina, alcanzando su máximo nivel de popularidad en la década de los cincuenta. Desde entonces ha logrado mantenerse con algunos altibajos entre los ritmos predilectos del público hispanohablante. ¿Cómo se explica su popularidad cuando sus letras pesimistas por lo general giran en torno a amores imposibles o inútiles? El cantante puertorriqueño Tite Curet tiene una teoría para explicar el fenómeno:

La gente siempre vive del amor, y el amor, a diferencia de lo que muchos creen, es un enfrentamiento, un enfrentamiento fecundo y dramático y de él siempre queda el drama ... Cuando una relación amorosa se mantiene

---

<sup>307</sup> Según Donna Haraway, “a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction [...] A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end (or until the world ends)” (1998, 604-620) (Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido entre máquina y organismo, una criatura producto de la realidad social y de la ficción. La realidad social se construye por medio de las relaciones sociales vividas, siendo nuestra más importante construcción política la ficción de un mundo cambiante. Un cuerpo cyborg no es inocente; no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y por ello genera un sin fin de dualismos antagonistas (cuyo confín es el fin del mundo)).

estable, digamos que normal, pierde la expectativa... Nadie habla de que la familia fulana vive feliz [...] La gente cuando habla del amor habla porque éste ya pasó y porque quieren que vuelva a pasar, y es ahí cuando viene el bolero... El bolero es un acto de agresión, de alevosía, el reto por lo que fue y el reto por lo que vendrá (en Rondón, 2010: 260-262).

Esta definición de bolero encaja perfectamente con las historias contadas por Desorden Público en dos *ska boleros* incluidos en el álbum *Diablo* (2000). Uno de ellos es *La primera piedra*, una versión del clásico de la nueva ola latinoamericana escrito por Mario Cavagnaro y popularizado por Pepe Miranda<sup>308</sup>. En la canción el personaje masculino escucha pasivamente cómo su pareja le reprocha que su amor *no valga nada*, que su alma esté *envenenada* y que *no tenga corazón*. A estas dolorosas acusaciones él responde con un tono calmado pero sentencioso:

Tú tiras la primera piedra  
 Como si estuvieras sin pecar.  
 Tú miras en el ojo ajeno  
 Sin ver en el tuyo la maldad

Su reacción a las acusaciones de la mujer está compuesta por dos pasajes bíblicos que tienen que ver con la crítica injusta del otro. Los primeros dos versos nos recuerdan el desafío: “el que esté libre de pecado que lance la primera piedra”, empleado por Jesús para proteger a una mujer adúltera que estaba a punto de ser apedreada por un grupo de fariseos (Juan, 8: 3-7); los dos versos finales parafrasean la metáfora con la que Jesús nuevamente pide a sus seguidores que no sean hipócritas y dejen de juzgar a los demás si no desean ser juzgados también: “¿Qué pasa? ¿Ves la paja en el ojo del vecino y no te das cuenta de la viga que hay en el tuyo?” (Mateo, 7:

---

<sup>308</sup> Según la banda, “*La primera piedra* fue grabada primero en nuestro subconsciente, al ser repetida sin pausa durante toda nuestra vida por una buena parte de las emisoras AM del país” (2000).

1-3). ¿Qué nos dice esto del personaje masculino? Que está asumiendo un rol de autoridad moral/religiosa al criticar a su pareja por su actitud arrogante y egoísta, (¿acaso también la acusa de adulterio al referirse al primer pasaje específicamente?). Así, el hombre se muestra como víctima estoica ante las críticas injustas que vienen de una mujer que queda reducida a un ser individualista e hipócrita, incapaz de ver sus propios defectos antes de juzgar al otro por los suyos.

El segundo ska bolero, *La indecisión*, también muestra a un personaje masculino abandonado precisamente por ser indeciso. El texto presenta un triángulo amoroso que involucra al personaje masculino, quien al final queda expuesto y “friendo mono”<sup>309</sup> por no saber mantenerlo. Más allá del tema clásico de la infidelidad, cuya propia naturaleza prohibida es causa del fuego que alimenta su pasión y que a la larga lo consumirá, están los toques personales de la banda a su texto con expresiones idiomáticas populares como *freir mono* o estar *encunetado del dolor*, que le bajan el tono al drama y convierten el relato en una tragicomedia; también está la satirización de los sentimientos extremos asociados con el personaje que, ante la trágica consecuencia de su ineptitud para mantener el movimiento pendular del triángulo amoroso y ante el abandono de ambas pasiones, llega a considerar el suicidio como vía de escape, sólo que con una variable inesperada:

Y fui buscando una salida  
A mi doble hambre caníbal.  
Pienso quitarme la vida,

---

<sup>309</sup> *Mandar a alguien a freir mono* es una expresión idiomática venezolana empleada para pedirle a alguien con firmeza que se largue y, por extensión, para terminar una relación. Es una forma eufemística para evitar una más vulgar como *mandar a alguien pal carajo*.

### Pero aún no escojo el método

Al darle un giro postmoderno a las historias melodramáticas y los personajes melancólicos clásicos del bolero, Desorden Público logra aproximarlos y hacerlo atractivo a las nuevas generaciones que, probablemente, de haberlo visto como el tipo de música cargada de temas amorosos trillados que escuchan sus padres, habrían decidido rechazarlo. Así, el ska bolero les da la posibilidad a las nuevas generaciones de seguir viviendo pasiones encarnizadas como la de *La indecisión* sin la sensación de haber recurrido a la música de sus padres o de haberse vuelto cursi al expresar lo que sienten... y sin embargo, sigue siendo esencialmente un bolero. Esta actitud de los amantes postmodernos la describe muy bien Umberto Eco al decir que “avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dire”<sup>310</sup> (1983: 529).

Por último, la mujer es recreada en las canciones del ska venezolano como una *cuaima*, una bestia terrible que con sus encantos/artimañas es capaz de convertir en víctima al más sagaz de los pícaros. Según la definición ofrecida en la página [serpientesdevenezuela.ucv.ve](http://serpientesdevenezuela.ucv.ve), la cuaima es una de las serpientes venenosas más grandes, ágiles y agresivas del mundo y se alimenta principalmente de pequeños mamíferos. Es sigilosa y suele responder rápidamente cuando se le molesta: “su mordedura generalmente es desgarrante, tal como una mordedura canina; las cantidades de veneno que inyecta son altas, pero afortunadamente de baja potencia”

---

<sup>310</sup> Habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que no se puede hablar más en un modo inocente, el hombre habrá logrado decir, sin embargo, lo que le quería decir a la mujer.

en comparación con otras víboras (2011: párr. 19). Si esta especie de serpiente tropical se ha convertido en una metáfora de la mujer venezolana, vale la pena estudiar los mecanismos connotativos que permiten dicha conexión, más allá del contexto geográfico, que ya de por sí es un vínculo bastante creativo y acertado.

Según la sabiduría popular, toda mujer venezolana lleva una cuaima por dentro esperando ser liberada por el primer hombre que se atreva a portarse mal con ella. En tal sentido, la *mujer-cuaima* suele ser descrita como bonita, atractiva, recatada e inteligente, pero al mismo tiempo celosa, astuta, acosadora y controladora; es *echa' pa' lante*<sup>311</sup>, capaz de hacer lo que sea, incluso de someter a su hombre tan sólo por placer. Dos canciones de Desorden Público ofrecen descripciones enigmáticas de la cuaima y el efecto que tiene sobre el personaje masculino. En *Sapo, culebra, lagarto* (1994)—cuyo nombre sugiere una suerte de sortilegio—el personaje masculino dice que la cuaima lo *repta*, lo *rapta*, lo *enrolla en su lengua* y *le inyecta su veneno*, además de que *cambia su piel, estrena otro cuerpo y cambia de colores*; todas estas imágenes están relacionadas con un reptil. A medida que avanza la letra las imágenes de la mujer/cuaima y su víctima masculina son aún más opresivas e inquietantes:

Y me constriccionas y me ponzoñas  
Y de un golpe con tu lengua me atontas, me atontas.  
Me tragas, me ingieres y me digieres, como una boa,  
Por meses, por días, por cientos de horas, como una boa.

Por otro lado, en *Maldad en tu corazón* (2000) el personaje masculino le pregunta a la cuaima: “mujer, ¿dónde te entra tanta maldad?”, al tiempo que critica su

---

<sup>311</sup> En el español de Venezuela, emprendedora, activa, audaz, decidida y resuelta.

naturaleza dual que le permite llevar una “máscara” de mujer “radiante y seductora” cuando en realidad es “pérfida, ponzoña, demonia”. Como en el caso anterior, esta cuaima también ingiere al personaje masculino, reviviendo así el mito de la mujer *devoradora de hombres*:

Yo no puedo entender mujer  
 Tu empeño tan vil de destruirme  
 En tu hábito alimentario  
 No dejaste un hueso sano

Las imágenes grotescas y arquetipales que definen al personaje cuaima en estas dos canciones permiten equipararla con Medusa, la más popular de las Gorgonas de la mitología griega, quien convertía en piedra a aquellos que la miraban<sup>312</sup>. Si bien los griegos la imaginaban como un ser nacido con formas monstruosas, posteriormente la pintura, la escultura y la literatura hicieron nuevas recreaciones que le otorgaban una dualidad y una máscara ritual que le permite ser tan hermosa como espantosa y representar tanto a la muerte como a la redención. Esta imagen ha logrado sobrevivir hasta hoy, cuando todavía se identifica el rostro de la ira femenina con el aspecto de Medusa y sus cabellos de serpientes venenosas. Puede sonar divertida la asociación de la mujer contemporánea con Medusa, pero algo de cierto debe haber en ese temor del hombre hacia lo esencialmente femenino, la mirada seductora, el cabello misterioso, es decir, una ambigüedad persistente que pareciera invocar un aspecto

---

<sup>312</sup> Según Chevalier y Gheerbrant, las Gorgonas eran tres hermanas monstruosas que tenían en sus cabezas serpientes en lugar de cabellos, colmillos de jabalí en lugar de dientes, manos de bronce, alas de oro y cuerpos escamados: “they symbolize ‘the enemy to be encountered. Their monstrous psychological deformity is due to perversion of their social, sexual and spiritual drives’” (1996: 446). (Simbolizan “el enemigo que se debe encontrar. Su monstruosa deformidad psicológica es resultado de la perversión de sus impulsos sociales, sexuales y espirituales”).

sensual/sexual que es a la vez fascinante y peligroso, ideal y abismal.

La cuaima también muestra paralelismos con las arpías, conocidas en la mitología griega primero como hermosas deidades femeninas aladas y posteriormente como monstruosas viejas voladoras (semejantes a las brujas) con cuerpo y alas de ave, cabeza de mujer, afiladas garras y un olor putrefacto. Usualmente son asociadas con los vientos tormentosos, con agentes de venganza divina por martirizar a las personas con sus incesantes molestias y su rencor (Chevalier y Gheerbrant, 1996). Estos paralelismos con personajes femeninos míticos y legendarios nos permiten inscribir al personaje de la cuaima dentro de una larga tradición mitológica/literaria obsesionada con el misterio de lo femenino y su naturaleza dual entre lo fascinante y lo peligroso, lo bello y lo monstruoso. Observemos cómo se ve reflejada esta dualidad en algunas canciones ska.

Skápate (1988) es un ska que alterna entre un ritmo lento e idílico mientras el griot consejero relata la historia y un ritmo más frenético que marca el paso del tiempo en el texto. Esta radiografía de una relación que comenzó mal y está destinada a terminar mal inicia con un primer acto que muestra lo fascinante y lo bello para culminar con lo peligroso y lo monstruoso. Cuenta la historia de una joven pareja de adolescentes que están “enamorados con el corazón” y “en lo único que piensan es en hacer el amor”. Sin embargo, su virginal idilio se verá amenazado por su propia ingenuidad al desconocer la parte pragmática y prudente del rito de iniciación sexual: el uso de preservativos, bien sea pastillas por parte de la mujer o condones por parte del hombre. Por ser un ska, no es de extrañarse que la moraleja de la canción vaya



dirigida al hombre con la frase sentenciosa: “no te olvides, por favor, de ponerte tu condón”. Aún así, el consejo llega tarde y su descuido desencadena una serie de consecuencias que acaban con lo fascinante y lo bello:

No me reclames, no me reproches  
que no me puse el condón aquella noche.  
Pronto nos casaremos sin casa ni dinero,  
pero eso nada importa, lo importante es que te quiero

Y cuando no tengamos ni para la comida  
nos daremos cuenta de cuan dura esta la vida

La imprudencia del personaje masculino trajo como consecuencia el embarazo precoz de su pareja y la complicación de la historia. Ante esta realidad, comete el segundo error: le propone matrimonio sin siquiera considerar, una vez más, la parte pragmática y prudente de tal rito de iniciación, ilustrado por el dicho *quien se casa, casa quiere*. Culmina el segundo acto y entra la música frenética que recrea el paso veloz del tiempo en esta tragicomedia adolescente. Cuando inicia el tercer y último acto, los dos personajes han cambiado radicalmente: ella se convierte en una cuaima, él deja de ser un pícaro. Han pasado los años y la vida les ha cobrado con creces sus errores de adolescentes. Están cansados el uno del otro, así que comienzan las peleas de pareja: por un lado, ella lo critica por ser un vago que no ha sabido asumir sus obligaciones de esposo y padre de familia; por el otro, él le recuerda que ella se negó a abortar cuando pudo tan sólo porque su religión—que juega un papel de formación determinante en nuestra cultura—no lo aprobaba. ¿La solución? El divorcio:

Y al pasar los años, cansados de vernos,  
con deudas, sin trabajo, nos reclamaremos.  
Que yo era un vagabundo sin ninguna ocupación

y que tú no abortaste *ique* por tu religión.

No quieres ser mi esposa, ni quiero ser tu esposo,  
¡Vamos a un tribunal, solicitamos el divorcio!

El relato de la pareja adolescente que hace el amor sin condón—cuya consecuencia es tener que pasar por la odisea del embarazo precoz, la tentación del aborto, el matrimonio inconsciente y el divorcio inminente—es una suerte de parábola postmoderna que busca exhortar a los jóvenes dentro de ese segmento de la población a ser más cautos a la hora de pensar en el sexo. La intención del consejero es prevenir, pero lo hace por medio de la historia de una pareja que fue incapaz de hacerlo y que debe tratar de corregir el error con los mecanismos que pueda ofrecerles la sociedad. Descartado el aborto por razones religiosas, sólo queda el divorcio y empezar de nuevo, ahora con la experiencia adquirida en esta perturbadora iniciación. ¿Qué ocurre si ella se niega al divorcio, nuevamente por razones religiosas? Después de todo, su religión—seguramente católica—tampoco aprueba dicha práctica. Entonces el escenario está servido para otras dos canciones que parecieran ser secuelas de esta tragicomedia.

La primera es *Pesadilla* (1990) de Desorden Público. Es un ska rápido con un grito desesperado de un personaje masculino frágil e inseguro que una vez fue feliz (fascinante/bello), pero que no puede entender cómo fue que con el pasar del tiempo su mujer se ha convertido en una pesadilla (peligroso/monstruoso). El soliloquio del personaje sugiere que está en medio de un examen de conciencia, bien sea solo o con el barman “en la barra de un bar cualquiera”. En medio de su desesperación reconoce

que su esposa “manipula cada segundo de [su] vida” y “siempre [lo] convence que tiene la razón”, pero aún así, su orgullo no le permite evitar sentirse literalmente preso en su relación y, al mismo tiempo, preso de los nervios, por lo cual “desde mucho tiempo atrás quier[e] escapar de ella”. Una novedad en este texto es que la mujer cuaima tiene la oportunidad de contar su versión del relato, si bien lo hace en realidad a través de un hombre que imita / se mofa de lo que debe ser el tono de voz de una mujer mandona y déspota:

Él tiene que entender,  
 No es que yo quiera ser su jefa,  
 Sino que es por su bien que yo le exijo me obedezca.  
 Tengo mil armas para mantenerlo tranquilo y mansito.  
 Él puede hacer lo que le provoque,  
 ¡Pero me tiene que pedir permiso!

Las palabras restrictivas y cargadas de autoridad de la cuaima confirman la patética confesión del personaje masculino y probablemente provoque compasión; pero justo cuando el oyente comienza a simpatizar con él y a cuestionar el rol autoritario de la mujer en esta relación ocurre una revelación que reivindica aquello que debió haber dado inicio a esta historia entre un pícaro venido a menos y una chica atractiva convertida en cuaima. A pesar de que el sujeto considera que “escapar de ella” es la solución para terminar con la pesadilla, en el fondo no podrá hacerlo, se encuentra petrificado en esa relación simplemente *porque la quiere*. Probablemente no diga que *la ama* porque para un macho la frase suena cursi, pero es capaz de degradar su machismo hasta lo más mínimo con el fin de mantener su relación con la cuaima. Al final la canción deja una moraleja paradójica: “no siempre lo que uno

busca es lo que encuentra / y no siempre lo que uno encuentra es lo que busca”.

Esta inversión de la dualidad amor/odio hacia odio/amor ya ha sido tratada anteriormente en la literatura, siendo el caso más notorio el del soneto número 130 de William Shakespeare. En él, con mucho humor negro y mofándose del personaje femenino angelical del soneto clásico italiano popularizado por Petrarca, invierte los clichés de belleza para crear una figura femenina terriblemente fea y desaliñada que no camina, se arrastra por el suelo; sus pechos son grisáceos y sus cabellos negros como alambres, y lo peor de todo es que tiene un insoportable aliento apestoso; y sin embargo, confiesa el personaje masculino en los últimos versos pareados, así de extraña como es su amada, no se puede comparar con ninguna otra<sup>313</sup>.

Esta dualidad odio/amor es aún más clara en la canción titulada justamente *Cuaima* (1996), de la banda venezolana *Skabiosis*. Tiene un estilo muy similar al de la canción anterior, sólo que estéticamente y emocionalmente los personajes han cambiado. El sujeto masculino también muestra una actitud defensiva que se manifiesta con maldiciones y ofensas. Trata de entender cómo fue que su relación

---

<sup>313</sup> Soneto número 130 de W. Shakespeare: My mistress' eyes are nothing like the sun, / Coral is far more red than her lips' red; / If snow be white, why then her breasts are dun; / If hairs be wires, black wires grow on her head. / I have seen roses damasked, red and white, / But no such roses see I in her cheeks, / And in some perfumes is there more delight / Than in the breath that from my mistress reeks. / I love to hear her speak, yet well I know / That music hath a far more pleasing sound. / I grant I never saw a goddess go: / My mistress when she walks treads on the ground. / And yet, by heaven, I think my love as rare / As any she belied with false compare (2002: 641). (Los ojos de mi amada en nada se asemejan al sol, / El coral es mucho más rojo que el rojo de sus labios; / Si la nieve es blanca, entonces ¿por qué sus pechos son pardos?; / Si los cabellos fuesen alambre, negros alambres crecen en su cabeza. / He visto rosas de Damasco, rojas y blancas, / Pero ninguna de tales rosas veo en sus mejillas, / Y en algunos perfumes existe más encanto / Que en el apestoso aliento que sale de mi amada. / Adoro escucharla hablar, aunque bien sé / Que la música posee un sonido mucho más agradable. / Admito que nunca he visto pasar a una diosa: / Mi amada, cuando camina, arrastra sus pies por el suelo. / Y aún así, juro ante dios, que mi amor es tan peculiar / como cualquier otro con el que falsamente se quiera comparar)

llegó a aquella situación tan crítica con su cruel mujer, pero esta vez su frustración y desesperación lo han llevado al borde de la locura y su paciencia comienza a agotarse, tanto así que usa palabras más subidas de tono para describirla:

Maldita mujer, cuerpo de reptil,  
 Me lastimas las entrañas con tus uñas de vinil  
 Tu veneno penetró por mis venas sin dolor  
 Me mataste poco a poco sin tenerme compasión

Cuaima venenosa  
 Quítate el disfraz de mariposa

En este caso el personaje recurre directamente a las imágenes de la mujer con “cuerpo de reptil”, la “cuaima venenosa” y la “culebra caliente” para explicar cómo ella logró envolverlo con sus artimañas y “sin compasión” en una unión castrante. Considera que su relación es una obra de teatro en la que él juega “el papel del indecente”, por lo cual la desafía a que se quite “el disfraz de mariposa”. ¿Qué le habrá hecho su mujer a este hombre desesperado para que sienta tanto odio y desdén? Dejemos que sea ella quien lo diga pues, como en el caso anterior, en esta canción la cuaima tiene la oportunidad de hablar por sí misma, sólo que ahora quien la interpreta es efectivamente una mujer joven con voz de sifrina angelical:

Mira, mi amorcito, ¿tú me puedes ir a comprar el pan a la panadería, que es que estoy muy cansada? Y además, cómprame unas arepitas, por favor, que tengo mucha hambre. Y tienes que ir a buscar los, los pantalones que se quedaron en la tintorería. ¡Tienen días ahí! Y de todas maneras, bueno, tienes que ir a buscar a mi mamá al aeropuerto, ¡no te vayas a molestar! Pero... y también a los niños, que se quedaron en el colegio y yo no los... pude recoger...

Podría decirse que este texto en prosa que da inicio a la canción, con su discurso cargado de situaciones muy venezolanas, de diminutivos, justificaciones, ironía y

exigencias, describe las razones por las cuales el personaje masculino pierde los estribos ante su cuaima. Como quiera que sea, al final de la canción nuevamente quedan unos versos paradójicos para la reflexión: “La cuaima que tú quieres es la cuaima que tú adoras / es la cuaima que te quiere, es la cuaima que tú odias”.

Para concluir, los textos sobre la relación entre el pícaro y la cuaima revelan cosas interesantes: primero, que no es tan cierto eso que se dijo en el eje temático sobre el pícaro con respecto a que su astucia sea *invencible* y sus *tretas inigualables*. También se dijo que siempre que se enfrenta al villano es él quien sale mejor librado. Imaginen entonces el nivel de villanía de la cuaima/medusa/arpía que logra derrotarlo en su juego de astucia y picardía para engañarlo y dejarlo a la larga paralizado como una piedra inerte y subyugada. Sin embargo, en la satanización de la cuaima se nos escapa un pequeño detalle: su metamorfosis ocurre después de que ya ha iniciado una relación con un hombre, lo cual significa que en un primer momento la mujer-cuaima es, en efecto, bonita, atractiva, recatada e inteligente. Esta es la máscara de medusa que logra atraer al pícaro; sólo después de que la relación tiene algún tiempo de iniciada y el pícaro se ha establecido con su “mujer ideal” comienza a salir a relucir la mujer celosa, acosadora y controladora.

En el repertorio de Desorden Público tan sólo un pícaro logra escapar de las fauces de la cuaima antes de que sea muy tarde, es decir, antes de formalizar su relación amorosa. Esa es la historia de *Mal aliento* (1988), un ska clásico de la banda al mejor estilo Two-Tone que le devuelve la dignidad al pícaro dentro de una expresión musical que es esencialmente machista. Es la tragedia adolescente de un

personaje masculino que confiesa estar sufriendo porque debe terminar su relación con la novia. La razón es, aparentemente, más fuerte que el amor: ella tiene mal aliento. De nada servirá recitarle a este sujeto el soneto 130 de Shakespeare donde el hombre con orgullo reconoce amar y seguir con su pareja a pesar de su aliento apestoso. En el caso de *Mal aliento* el joven también reconoce amar a su novia, pero está decidido a dejarla pues, al parecer, lo del aliento es peor que una traición:

No sé si mi amor se lo llevó el viento,  
o si se lo llevó tu mal aliento

Es difícil reivindicar la sagacidad del pícaro sin sentir que se traiciona la de la cuaima, por tal razón probablemente es mejor concluir este eje temático con una sentencia salomónica: el pícaro venezolano tiene que ser astuto necesariamente, pues es hijo de la más astuta de las madres, la cuaima venezolana, la persona que siempre tiene la última palabra.

#### **d) *Somos peces del Guaire***

Como ocurrió con The Specials, Desorden Público no es una banda que recurre con frecuencia al tema religioso. Más allá de una referencia al *Raticano*—un mordaz juego de palabras que permite descalificar al Vaticano como un nido de ratas—en la canción *¿Dónde está el futuro?* (1988), una solicitud muy seria para que santifiquen a José Gregorio Hernández<sup>314</sup> en *Valle de balas* (1997), una suerte de canción-letanía

---

<sup>314</sup> El médico venezolano José Gregorio Hernández (1864-1919) es venerado en todo el país como *el santo de los enfermos*. Si bien aún se encuentra en el estatus de *venerable* en su camino hacia la beatificación, se le rinde culto por medio de estampillas, estatuillas e incluso en un santuario ubicado

dedicada a un *San Antonio* sudamericano (2006) y algunos toques de misticismo esotérico e indígena en *Simón Guacamayo* (1997) y *Ella me espera* (2006), la banda sólo se aproxima a lo religioso de manera indirecta y siempre con un tono irónico y crítico. Del resto, la mayor parte de su repertorio muestra un predominio de temas vinculados a la protesta política y social.

Por supuesto, sería errado creer que esta banda venezolana de ska sea pionera en eso de hacer canciones de contenido socio-político en la música popular, o que este tipo de contenido sólo comience a registrarse en la segunda mitad del siglo veinte con la canción protesta latinoamericana. Según Vilma Vargas, ya desde los siglos XVI y XVII “la música y el verso será expresión importante para todo tipo de manifestación del hombre que está creando este nuevo país” (2006: 63). La canción socio-política venezolana nace en el siglo VXIII con el florecimiento del teatro. Dentro de ese contexto se convertirá en un instrumento de difusión de las ideas de independencia en forma de canciones patrióticas o realistas:

La letra se repartía entre el público para que con un gran coro se terminara la pieza. Con esta inteligente medida, se atraía al público con la pieza de teatro y se le aleccionaba políticamente con la pegajosa música de la canción final (Vargas, 2006: 64).

Este artificio de enseñar a través de la canción-poema logró formar una poesía popular que se manifestó en canciones republicanas antimonárquicas<sup>315</sup> que llegaban

---

en su ciudad natal de Isnotú, estado Trujillo, a donde acuden miles de devotos durante todo el año para hacerle o cumplirle promesas por favores y milagros concedidos.

<sup>315</sup> Una de estas canciones, *Gloria al bravo pueblo*, llegó incluso a ser declarada Himno Nacional de la República de Venezuela a finales del siglo XIX. Sobre la autoría del texto y la música de la canción, conocida en dicho siglo como la *marsellesa venezolana*, existen discrepancias: si bien oficialmente se acepta que fue escrita por Vicente Salías y musicalizada por Juan José Landaeta, muchos



directamente al pueblo para que las cantara y bailara clandestinamente: “Una canción podía ser repetida por el pueblo de boca en boca con mucha más facilidad que aquella que podía ser leída por unos pocos, si por casualidad se conseguía un impresor de caminos que la imprimiera”<sup>316</sup> (2006: 70).

Las canciones de protesta política y social de Desorden Público se mantienen fieles a la tradición de formar al oyente por medio de la música, además de que coinciden en buena medida con las características descritas por Magdalena Maiz-Pena para la música conocida como canto popular, canción protesta o comprometida:

Se acomoda a las necesidades sociopolíticas, geográficas y culturales; [...] no tiene que incluir necesariamente contenidos políticos; crea un sentimiento de solidaridad y vínculo entre las personas; forja una conciencia social y enfrenta a quien lo oye con la realidad (en Guerrero, 2007: 43).

Desorden Público ha incluido argumentos políticos y sociales en su repertorio desde el primer álbum de 1988. Como ya se observó en los ejes temáticos anteriores, la profusión de estos temas en las canciones es tal que tratar de abarcarlos todos haría inviable esta investigación, de manera que el análisis del último eje debe ser necesariamente limitado. En tal sentido, para sistematizar y delimitar el estudio un poco más se abordan un par de canciones específicas para cada una de tres perspectivas claras—lo global, lo local y lo regional/caribeño—y brevemente se añaden al final de cada una algunos argumentos afines presentes en otras canciones que no pueden ser analizadas en este trabajo.

---

investigadores, musicólogos e historiadores afirman que el verdadero autor de la letra fue el ilustre Andrés Bello, mientras que la música habría estado a cargo del fecundo compositor Lino Gallardo.

<sup>316</sup> Esencialmente, la canción popular sigue contando con la oralidad como una ventaja para su difusión por encima del texto escrito; no obstante, este trabajo necesariamente se concentra en los aspectos literarios del texto, pues medir el alcance de la música como un todo se escapa de nuestros objetivos.

En lo que respecta al tema político global, el mejor ejemplo es *Cucarachas con suerte*, una “canción de guerra” muy divertida, casi circense, en la que se colocan en un mismo plano creencias populares y hechos históricos de relevancia mundial que ocuparon buena parte de la segunda mitad del siglo veinte. Sin contextualizar los hechos de manera explícita, el texto se pasea por una serie de referentes muy claros sobre la situación política mundial de los años 80. Nombres como los de Gaddafi, Gorbachev y Reagan nos recuerdan la crisis del Medio Oriente y la Guerra Fría entre la entonces Unión Soviética y Estados Unidos:

Ya se acerca la guerra  
 Gaddafi está avanzando  
 Gorbachov y Reagan se han estado saludando.  
 Quieren aparentar  
 Que todo está tranquilo  
 Y en el Medio Oriente musulmanes buscan líos

La mención de personajes, lugares y hechos reales de la historia contemporánea mundial, como el ascenso de Muammar al-Gaddafi al poder en Libia con otros “musulmanes” que “buscan lío”, otorgan a Desorden Público roles típicos de los griots africanos, como los de historiador y testigo. No obstante, esta referencia a la crisis del Medio Oriente es sólo un abreboca para pasar a uno de los temas que más marcó la segunda parte del siglo veinte a nivel mundial: la Guerra Fría y la amenaza de un inminente Holocausto Nuclear. Cuando la banda publicó su primer disco en 1988 no estaba al tanto de saber que un año después caería la Cortina de Hierro, por lo que hay que considerar como un acto osado de irreverencia punk el tono apocalíptico con el que predicen el uso de la bomba atómica, el exterminio de la raza

humana y la destrucción del mundo, que se *despedazará* “Con 3 mil megatones que harán explosión”. Tras asegurarse de haber alarmado a sus oyentes lo suficiente, el tono cambia para recurrir a la creencia popular de que sólo las cucarachas sobrevivirían a las secuelas de un Holocausto Nuclear, muy en boga en los ochenta gracias a películas como *The Day After* (*El día después*, 1983) de Nicholas Meyer<sup>317</sup>:

Con tanta radiación  
Y la comida escasa,  
Sólo se salvarán... ¡las cucarachas!

La sola mención de la supervivencia de las cucarachas por encima de los humanos permite entonces a la banda dar otro salto temático osado y pasar a tararear hacia el final el corrido popular mexicano conocido como *La cucaracha*, que aparentemente data de la época de la Revolución encabezada por Pancho Villa.

Los saltos temáticos desde el argumento más serio de la Guerra Fría—pasando por la teoría de conspiración de que las cucarachas son los únicos seres capaces de sobrevivir una hecatombe nuclear—hasta culminar en el jocoso corrido de la cucaracha que “no puede caminar / porque no tiene, porque le falta / una pata para andar” tienen una intención muy obvia: Desorden Público desea satirizar la situación política y el momento de tensión que prevalecía en la época en que les tocó vivir. Dado que su presente estaba marcado por la sombra de la Cortina de Hierro, lo cual se veía reflejado en elementos culturales como la música, la literatura y las películas de la época, el futuro no ofrecía mayores esperanzas. Por esta razón ellos deciden

---

<sup>317</sup> Película estadounidense ambientada en la Guerra Fría que recrea los devastadores efectos de un intercambio nuclear entre Estados Unidos y La Unión Soviética en la vida de los habitantes de un pequeño pueblo estadounidense cercano a una base de misiles nucleares atacada por los soviéticos.

hacer catarsis con mucho desparpajo y, en lugar de vivir bajo la paranoia de que una bomba atómica podría caer y acabar con su existencia en cualquier momento, deciden llevar a cabo su propia versión tragicómica de una hecatombe nuclear para mofarse de la irracionalidad (in)humana de los líderes de las dos naciones involucradas en la Guerra Fría, a quienes nombran directamente por su apellido: Gorbachov y Reagan. La canción sugiere que la ambición y la irracionalidad de estos líderes políticos son tan absurdas que aun concientes de que la destrucción del mundo implica el fin de su propia especie, continúan en un obtuso enfrentamiento ideológico y armamentista que sólo beneficiará a las cucarachas, unos insectos hacia los cuales la especie humana siente mucha repugnancia, pero que han habitado la tierra desde hace millones de años y, según dicen, lo seguirán haciendo aún después de una hecatombe nuclear<sup>318</sup>.

Otro texto de temática política global en el que se muestra cierto escepticismo sobre el porvenir es *¿Dónde está el futuro?* (1988). Con un conteo regresivo que parece anunciar la caída de una bomba (¿atómica, quizás?) y con el mismo nihilismo desafiante que llevó a *The Sex Pistols* a declarar que *no había futuro* en la Inglaterra de 1977, *Desorden Público* se formula en la Venezuela de finales de los ochenta dos preguntas que conducen nuevamente a la sentencia pesimista de la banda inglesa:

---

<sup>318</sup> Otro ska venezolano que se alimenta de imágenes y palabras asociadas con la Guerra Fría, esta vez para establecer analogías con lo que ocurría en Venezuela para ese entonces, es *La Pereztorta* (1994), de *La banda de la banana voladora*. A partir del mismo nombre de la canción se establece un juego de palabras entre la Perestroika—plan sistemático de reestructuración económica, política y científica, aplicado por Mijaíl Gorbachov, el cual marcó la transición del socialismo hacia el capitalismo en la convaleciente Unión Soviética—y la Pereztorta (palabra compuesta que combina el apellido del presidente Carlos Andrés Pérez y la palabra *torta*, que en Venezuela se usa para criticar algo mal hecho, especialmente por medio de la expresión *poner la torta*), que critica el paquete de medidas económicas puesto en marcha por el presidente Pérez al iniciar su segundo período y que produciría tal nivel de descontento en la población que terminaría desatando la violencia del llamado *Caracazo*.

¡4...3...2...1! ¿Dónde está el futuro?  
 ¿Dónde está el futuro que yo no lo veo?  
 ¿Será que estoy ciego, o será que me he muerto?

La canción es un ska lento donde predominan los segmentos instrumentales de guitarra sincopada y saxofón, interrumpidos en dos oportunidades por un texto reiterativo y marcadamente punk en el que se critica la contaminación, el hambre, la destrucción y la crisis nacional, además de que se cuestiona la “supuesta paz mundial” y se ataca nuevamente a las grandes potencias mundiales, colocando a la par de ellas al *Raticano*, frase eufemística impuesta por la disquera para matizar la referencia directa que hace la banda al Vaticano<sup>319</sup>. Otra forma de censura presente en la canción es la elipsis de una palabra específica dentro de una expresión idiomática del español empleada para sugerir que alguien no le presta el más mínimo interés a lo que pueda ser, hacer o decir el otro. No obstante, la expresión es tan popular y el contexto tan obvio que al oyente le basta escuchar la frase que antecede y la que sigue la palabra elíptica para inferirla sin confusión, como si de un crucigrama se tratara:

Las potencias y el Raticano  
 Conmigo se limpian el, el, el...  
 Y yo no soy papel *toalé*,  
 Pero ¿yo qué puedo hacer?  
 Si contra ellos me rebelo,  
 ¡Me fusilan en una pared!<sup>320</sup>

<sup>319</sup> Irónicamente, el eufemismo terminó convirtiéndose en disfemismo al sugerir que el Vaticano era un nido de ratas, razón por la cual la canción fue censurada en la carátula del disco y en la radio.

<sup>320</sup> En versiones posteriores de la canción, específicamente las incluidas en *Venezuela Ska* (1996) y el primer álbum recopilatorio de la banda, *Desorden Público ¿Dónde está el futuro?* (1998), el texto se rebela contra los dos mecanismos de censura aplicados a la primera versión y se muestra como fue concebido originalmente: “Las potencias y el Vaticano / conmigo se limpian el ¡culo!”. No obstante, en este trabajo se analiza la primera versión de 1988 por ser la que llegó a su público inicialmente.

Queda en evidencia entonces cómo en un texto de contenido político la omisión de una palabra considerada obscena no impide necesariamente la comunicación del mensaje inicial de la banda, sino que por el contrario enriquece el lenguaje poético de la letra, que opta por recurrir a la interacción con el público para completarse.

Si bien en esta canción el personaje prefiere aceptar que el sistema establecido—representado por el poder político y religioso—controle su vida en lugar de rebelarse y correr el riesgo de ser fusilado, en otras ocasiones los personajes son más activos desde el punto de vista político y deciden tomar en sus manos las únicas armas de las que dispone el pueblo a la hora de reaccionar contra cualquier abuso oficial: palos y piedras. La canción *Palo y piedra* (1994) es un ska de ritmo frenético que consiste simplemente en la reiteración sostenida y vigorosa de la frase *palo y piedra* por parte de un coro, interrumpida solamente por una suerte de discurso público paradójico de un ciudadano molesto y resignado a la vez con la situación política en la que se encuentra: “La gallina o el huevo, no me importa quien llegó primero, ni quién descubrió a quién. No, no estoy de acuerdo. Trabajo, trabajo y más trabajo, y por más que trabajemos nunca saldremos del barranco”. El descontento de esta suerte de líder y la redundancia viciosa de la frase *palo y piedra* repetida por un coro de voces se presenta como una amenaza latente al sistema, que podría ser víctima de una sublevación con ecos del lema *el pueblo unido jamás será vencido*<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> Otra canción que hace referencia a *palos y piedras* como armas del ciudadano común para enfrentar a un sistema político corrupto es *I'm Nothin* (1994) de Violent Femmes. A diferencia del personaje activista de Desorden Público, el de la banda estadounidense asume una postura impasible ante la política de su país y prefiere ser *nada* en lugar de ser republicano o demócrata. Su apatía política es tal

En cuanto al tema social global, la banda ha seguido los pasos de sus mentores ingleses de The Specials y se ha apropiado de la bandera del antirracismo. Dos canciones tratan el tema del racismo de modo muy claro pero a la vez distinto. Por un lado, *El racismo es una enfermedad* (1997) presenta una retórica muy clara y directa desde el inicio, cuando una suerte de griot chamán y consejero ofrece una definición/diagnóstico del racismo:

El racismo es una enfermedad  
del espíritu, del cuerpo, el alma y la mente

Como en el caso de las canciones políticas de The Specials, este texto es esencialmente vocativo o apelativo. El griot chamán y consejero se erige como la persona más calificada para hablar del racismo y orientar a sus oyentes en contra de este mal que aqueja a la sociedad moderna, por lo cual sostiene con mucha autoridad que “es ridículo pensar que simplemente / el color de la piel te haga diferente”; luego vincula el tema de la raza con el de la clase social al criticar el hecho de que se asesinen personas tan sólo por verse “aunque sea un poco diferente”, razón por la cual exhorta a su público a buscar “más comunicación / entre las personas pudientes y carentes / de arriba, de abajo” y concluye diciendo que “lo que sostiene a un país es su gente”. Quizás el aporte más novedoso de esta canción contra el racismo es el de ir más allá de las categorías tradicionales de raza que sólo contemplaban la oposición entre blanco y negro para incorporar otras categorías surgidas de la hibridación y el

---

que rechaza el llamado a usar palos y piedras contra el sistema establecido alegando estar demasiado ocupado buscando chicas: “Politics and dirty tricks / I got no time for stones and sticks / Politics and dirty tricks / I got no time I’m chasing chicks” (Política y corruptela / no tengo tiempo pa’ palo y piedra / Política y corruptela / no tengo tiempo / ando buscando jeva (venezolanismo para *novia*))

mestizaje sufridos por las antiguas colonias europeas:

Negros, blancos, indios y mulatos tenemos que reaccionar.  
 Negros, blancos, indios, mulatos tenemos que unirnos y dejar  
 El racismo que es una enfermedad  
 Del espíritu, del cuerpo, el alma y la mente

Por otro lado, *La danza de los esqueletos* (1994) se aproxima al tema del racismo y otros vicios sociales de una manera más elaborada y menos directa: una metáfora y un oxímoron sostenidos acerca de “una fiesta de muertos llenos de vida” que “bailan y brincan / bajo la luz de la luna”. Al resaltar las virtudes de los esqueletos, la idea inverosímil y ocurrente de un grupo de muertos que se divierten en una fiesta donde “nadie suda ni respira” permite a la banda criticar, en contraposición, ciertas actitudes sociales de los seres humanos. Los esqueletos son sólo huesos, todo lo demás “se pudrió en el suelo”: no tienen ojos, cabello, piel, “músculos, corazón ni cerebro”. Esto significa que se han desprendido de todos los apegos materiales que sentían en vida y ya no se preocupan por joyas o normas de etiqueta; no se obsesionan por la belleza o “cirugías, maquillajes, antifaces y caretas” que en vida permitían alcanzarla; han desaparecido finalmente sentimientos opuestos como vanidad y vergüenza, soberbia y humildad:

Danzan los esqueletos  
 Libres de malos pensamientos.  
 Sin órganos sexuales, sin nacionalidad,  
 Los esqueletos no van a los templos.  
 Descubrieron que nunca hay buena razón  
 Para el odio y la humillación.  
 Ellos descubrieron que el amor no ve color  
 Y mi amor daltónico tampoco ve color



Al desnudarse de sus pieles y órganos vitales, los esqueletos se convierten en espejos mágicos capaces de reflejar los vicios sociales que invaden a los seres humanos en vida, entre ellos la discriminación racial, sexual y de credo, la xenofobia, el odio y la humillación. El oxímoron del inicio sobre *muertos llenos de vida* demuestra ser perfectamente compatible entonces, pues en efecto, la materia orgánica que les perteneció en un momento dado es capaz de generar vida al ser absorbida por la tierra y transmitida a las raíces de plantas como *hongos* y *tréboles*, mientras que una sociedad decadente habitada por *muertos en vida* es estéril y sólo logra destruirse a sí misma entre prejuicios y falsos valores.

En otras canciones de Desorden Público con argumentos socio-políticos de alcance global vemos cómo constantemente se insiste en señalar la presencia de caretas y disfraces en una sociedad superficial alienante capaz de hacer que un pueblo *postizo* tome “píldoras de fashion y de religión”, adore el cuerpo como un templo y le rinda culto a *San Frívolo*. Es una sociedad moderna obsesionada con el sexo *explícito* y *vulgar* que deja sin espacios al romance genuino e ingenuo y culmina en un mundo estéril forrado de látex *saborizado*; una sociedad desorientada, “sin Cristo, sin Marx”, que compra dioses desechables aprovechando las ofertas que ven en los medios o en internet; una sociedad de consumo que asfixia a quienes no pueden darse el lujo de seguir el ritmo compulsivo que ella le impone.

También son muy frecuentes los argumentos estrictamente venezolanos en las canciones de Desorden Público, tanto así que su música puede ser difícil de digerir fuera del país por estar estrechamente vinculada a asuntos locales que el resto del

mundo no está al tanto de conocer o entender. Al respecto sostiene Gerry Weil, músico venezolano que produjo el segundo disco de la banda en 1990:

Tal vez Desorden ha sido muy nacionalista en su música, en su enfoque, en sus letras, en su problemática. [...] Y no es una crítica, me estoy haciendo una pregunta: ¿no será que el producto de Desorden está demasiado enfocado hacia los rollos, la problemática nacional y que de alguna manera esta receta no pega internacionalmente? (en Cerón, 2006: 109-110).

Bien vale la pena observar hasta qué punto esta aseveración sea cierta por medio del estudio de algunos de los argumentos tratados por la banda desde una perspectiva local. No cabe duda de que la banda ha sabido aprovechar el imaginario, las expresiones idiomáticas, los personajes, el color local y las situaciones de la realidad venezolana para desarrollar textos de canciones que parecen ser crónicas cotidianas del devenir del país. Un buen ejemplo es *Tetero de petróleo* (1994), que propone a finales del siglo veinte una metáfora renovada y urbana como alternativa a la incomprendida y desgastada máxima de *sembrar el petróleo* propuesta por Úslar Pietri a principios del mismo siglo y mencionada al inicio de este capítulo. En la canción Venezuela es una niña que ha sido “mal amamantada / con un tetero de petróleo”. El sólo hecho de decir que la niña/patria está mal alimentada porque se mantiene sólo a base de petróleo—que le es suministrado por medio de teteros (¿barriles?)—sugiere una crítica a esta forma de alimentación artificial, que no debería reemplazar la alimentación natural que puede suministrarle la madre tierra a través de los recursos naturales renovables, la siembra y la cosecha. La metáfora sostenida le permite a la banda retomar indirectamente el llamado de regreso al campo de Andrés Bello y la exhortación de Arturo Úslar Pietri para que se

aprovechen de forma sensata los recursos generados por el petróleo. Fiel a esta causa, el cantante predice las consecuencias que puede traer consigo una *dependencia/dieta* a base de hidrocarburo, entendido como un *alimento*:

Demasiado crudo, demasiado pesado,  
Y demasiado viscoso.  
El tetero de petróleo  
Le hizo creer que él lo era todo,  
Con el tetero de petróleo  
Lo único que crece es un  
Círculo vicioso

De forma muy ingeniosa el texto juega con las ambigüedades semánticas de rasgos característicos del petróleo—el hecho de ser *crudo*, *pesado* o *viscoso*—para establecer analogías entre los hidrocarburos, la industria básica y principal medio de ingreso económico de Venezuela, y la leche en polvo de fórmula, alimentación artificial de un bebé en crecimiento que reemplaza la leche materna en las agitadas sociedades de consumo modernas. El final de la canción se convierte en una suerte de advertencia reiterativa y apocalíptica sobre cómo la niña/patria continúa siendo mal amamantada y, lo que es peor, el tetero de petróleo se le está acabando (“mal amamantada / y el tetero de petróleo que se acaba”). La dependencia exclusiva del petróleo como fuente de nutrición y su inminente escasez en un futuro próximo deja en el aire una interrogante que no es para nada alentadora: ¿qué haremos cuando se acabe el alimento crudo, pesado y viscoso que (mal)nutre a la patria?

Otra metáfora local muy ingeniosa se encuentra en la canción *Peces del Guaire* (1990), donde el poeta usa la primera persona plural para definirse como caraqueño junto a sus oyentes gracias a la imagen de los *peces del Guaire*. Por estar ubicada en

el valle y las riberas del Río Guaire, que la divide en dos partes al atravesarla en sentido oeste-este, puede decirse que Caracas se codea con grandes metrópolis europeas también bañadas por un río que es un referente importante de su identidad y su infraestructura, como Londres y su Támesis, París y su Sena, Roma y su Tíber.

El aspecto sucio y contaminado del Guaire, que forma parte de la cotidianidad caraqueña contemporánea, es consecuencia del desarrollo urbanístico y la explosión demográfica que experimentó la ciudad a partir de los años treinta y que no ha mermado desde entonces. Todavía a principios del siglo XX la principal vía fluvial y fuente de agua potable del valle de Caracas solía ser un río de aguas cristalinas habitado por algunas especies de peces, un lugar de esparcimiento popular y placentero para los habitantes y visitantes de *la ciudad de los techos rojos*, que navegaban su surco en balsas de paseo, se bañaban en sus caudales o lavaban la ropa en las piedras ubicadas en sus riberas. Por el Guaire también se transportaba la madera empleada para construir las casas de la ciudad, que se cotizaban a precios muy altos si tenían el privilegio de una vista panorámica hacia el río.

Esta imagen del Guaire de antaño fue inmortalizada en la canción *Mi viejo Guaire*, de la orquesta Billo's Caracas Boys. Con mucha nostalgia, el personaje de este merengue caraqueño habla con un Guaire humanizado y envejecido sobre sus virtudes de otrora y los beneficios que una vez otorgó a los caraqueños, que al parecer no son reconocidos o han sido olvidados por las nuevas generaciones:

Quien no te conoció cuando eras anchuroso río,  
Quien nunca se bañó en tu cauce puro y cristalino,

Quien nunca en tu caudal calmó la sed de los caminos,  
No sabe los momentos placenteros que ha perdido

Cual si fuera un cronista de la ciudad, el sujeto de la canción recuerda cómo en el pasado tanto el Ávila<sup>322</sup> como Caracas solían acercársele para mirarse y reflejarse en sus aguas, pero ahora que es un río viejo, “triste y desteñido” lo han dejado solo. Con sus añoranzas, esta suerte de griot historiador y testigo ha logrado preservar en la memoria y difundir en su canción imágenes inmemoriales del Guaire que parecían estar destinadas a disolverse en la suciedad y la podredumbre que se apoderó de sus aguas cristalinas con el desarrollo de la urbe que invadió sus riberas.

No obstante, aunque se puede aprender del pasado, no se puede repetir lo vivido<sup>323</sup>. Es por ello que la banda no recurre a la imagen del Guaire cristalino para su canción, sino precisamente a la de ese viejo triste y desteñido que hace juego y acompaña a una Caracas moderna pero decadente. Todo comenzó cuando la ciudad fue dotada de cloacas y alcantarillas, pues ello tuvo como consecuencia que se empleara el Guaire como vía principal de desagüe para las aguas residuales. Así, no

---

<sup>322</sup> El Cerro Ávila forma parte de una cadena montañosa ubicada al norte de Caracas, separando la ciudad del Mar Caribe que baña con sus aguas las costas del estado Vargas. Además de bordear el litoral varguense, atraviesa todo el norte del estado Miranda. Por ser una vista representativa y pulmón vegetal de la ciudad, fue declarado parque nacional en 1958. A principios de los ochenta el músico pop venezolano Ilan Chester le dedicó el emblemático *Canto al Ávila* que todavía hoy es recordado con cariño por los caraqueños: “Voy de Petare, rumbo a la Pastora, / contemplando la montaña que decora mi ciudad. / Llevando matices de la buena aurora / con la fauna y con la flora de un antaño sin igual. / Y sabe dios, / los pintores, las paletas, cuánta pluma de poeta / cuántos ojos encontraron un momento de solaz. / Y digo yo, / vas regalándole al día carga de buena energía / vas haciendo más humano mi sentir y mi cantar / Cerro Ávila, ¡Cerro el Ávila! / ¡Ávila! Cerro el Ávila”. Si bien en la actualidad una política oficial trata de rescatar el nombre que la etnia Caribe originaria del valle de Caracas daba a la montaña, *Waraira Repano*, los habitantes de la ciudad aún se refieren a ella con el popular nombre de Cerro Ávila.

<sup>323</sup> Como bien lo dice Yordano, cantante pop venezolano de los ochenta, en *Vivir en Caracas* (1987): “pero no puedo llorar por un pasado que no conocí”.

sólo se le colocó al Guaire una chaqueta de fuerza al ser encausado con concreto casi completamente en su recorrido por la ciudad—lo cual interrumpió su relación natural con el medio ambiente circundante—sino que también se ha convertido en depositario de todas las cloacas de la ciudad, de chatarra proveniente de carros, motos, lavadoras y neveras, y de desechos orgánicos que van desde alimentos descompuestos hasta cadáveres. Su nivel de contaminación es tal que se encuentra en una situación preocupante desde el punto de vista ecológico propio y de la higiene y la seguridad de los caraqueños. Este río viejo y enfermo ahora contempla las situaciones por las que deben pasar sus hijos, también infectados, como peces que hacen vida en el valle caraqueño.

De manera que el Guaire no es en realidad el protagonista de la canción sino más bien el mentor y protector de este nuevo griot historiador. Aunque por ser el padre les ha transmitido todas sus enfermedades al vivir bajo su cobijo, él observa con atención y quizás incluso con compasión cómo sus hijos/peces pasan por una serie de ritos urbanos en un día cualquiera en la ciudad de Caracas, verdadera protagonista del relato. De ahí que la frase “somos peces del Guaire” no signifique otra cosa que *todos somos víctimas* del contexto en el que nos tocó vivir, en cuanto a que debemos superar o padecer las circunstancias que la aleccionadora madre Caracas tiene preparadas para nosotros. El día inicia entonces más tarde de lo normal debido a que la ciudad está cubierta de una capa de humo tan espesa que “la luz solar no la podrá

atravesar”<sup>324</sup>. Monotonía, calor y tráfico caraqueño acompañan el desayuno de estos peces citadinos, además de otra serie de problemas típicos de la Caracas de mediados de los noventa que el cronista enumera con un discurso claro, directo y cotidiano:

A la escasez y a la inflación  
Se enfrentarán nuestras madres,  
Hoy estarán cerradas las universidades.  
Más desempleo, más marginales,  
Más delincuencia en las calles,  
Servicios públicos deficientes,  
¡Más gente, más gente, más gente, hay más gente!

El político corrupto y villano descrito en el eje temático de *rude boy* no podía faltar en esta suerte de Babilonia tropical. A él se le observa hacer de las suyas en dos escenarios: por un lado sacrificando áreas verdes supuestamente con la intención de construir más edificios que nunca llegarán, pero para lo cual conseguirán un permiso de forma fraudulenta; por el otro abusando, robando y huyendo con dinero mientras los peces del Guaire, ignorantes de todo, se ocupan de “la última moda” y “el precio del dólar”<sup>325</sup>. El día en la vida de los peces del Guaire concluye cuando regresan a sus casas después de una dura jornada y, al no tener más nada que hacer, se sientan a ver la programación de la televisión pública local, plagada de comerciales hablados en spanglish y noticias alarmantes sobre la situación económica del país. La televisión local merecería un capítulo aparte, pues es tratada de distintas maneras en muchos

---

<sup>324</sup> La idea de que el aire de Caracas es pesado, denso y tóxico también se encuentra reflejada en *Vivir en Caracas* (1987) de Jordano. Con una imagen tan dramática como romántica, el cantante cuenta una de sus habituales historias de amor urbano en la que una pareja debe aprender a amar, vivir o morir en Caracas: “dame un cuchillo / para cortar el aire y besarte / si me siento pesado / es por el plomo que llevo en la sangre”.

<sup>325</sup> Es de recordar que para ese entonces Venezuela tenía una política de libre mercado cambiario, por lo cual el precio del dólar fluctuaba según las presiones de la oferta y la demanda de divisas.

textos de Desorden Público. Sirva de ejemplo la canción *El día que prohibieron la violencia y el sexo en la tele* (1997), la cual relata los momentos de frustración y rabia por los que pasan unos televidentes muy exigentes que deciden quejarse y protestar porque al pretender quitarles la violencia y el sexo de su programación favorita les quitan “lo que más les entretiene”, es decir, telenovelas, “muñequitos japoneses”, “acción, plomazón y una que otra violación”. El consumo de violencia y sexo en la televisión venezolana es visto en esta canción, por ende, como un bien o derecho adquirido que quienes tienen la potestad de prohibir o censurar deben respetar, so pena de querer provocar conmoción y protesta en aquellos que por lo general disfrutaban pacíficamente los programas violentos que les brinda la programación local.

Por muy paradójico que pueda sonar esto último, la violencia y el sexo son tan habituales y cotidianos en la realidad caraqueña que los habitantes de la ciudad parecen haber perdido casi totalmente su capacidad de asombro. Es por ello que Desorden Público no deja de reflejarlo en sus canciones. En la versión en vivo que hace de la canción *Valle de balas* (2003) en el Teatro Teresa Carreño—a propósito de sus dieciocho años de vida artística—la banda ilustra esta realidad durante uno de los segmentos instrumentales de la canción al introducir una especie de parábola anecdótica “espontánea” contada por un testigo/víctima de la violencia caraqueña que describe la actitud de un malandro ante su víctima:

Porque lo que pasa es que quienes vivimos en Caracas estamos acostumbrados, tristemente acostumbrados, a ver armas, a escuchar balaceras, a ve' muerto en la acera, y en cualquier esquina, donde uno no se lo espera, viene una ratica y te saca una metralleta, y te dice: “¡dámelo



todo, o te quiebro! Y uno ya conoce cómo es la vaina, ¡uno sabe cómo suena la metralleta!

La *ratica* a la cual se refiere el relator es el famoso malandro caraqueño, principal perjudicado por las desigualdades de la sociedad de consumo que en un momento dado reacciona a su condición de víctima y se convierte en el victimario de la misma sociedad que lo ignoró en sus márgenes. Así, mientras los políticos corruptos se encargan a nivel macro de defalcocar los bienes de la nación, el malandro, otra arista del rude boy venezolano, se encarga de robar a nivel micro los bienes del ciudadano común y, de ser necesario, de asesinar a quien se resista. Los actos violentos en los que se ve involucrado y los enfrentamientos armados entre bandas o con la policía lo convierten en el principal responsable de que la otrora ciudad de los techos rojos ubicada en el valle del río Guaire y protegida por el Cerro Ávila de las inclemencias del bravo Mar Caribe sea conocida en la actualidad como un *valle de balas*<sup>326</sup>. En la canción de Desorden Público los caraqueños se encierran a ver telenovelas en sus casas—que son comparadas con fortalezas medievales—debido a que *los revólveres* y los bárbaros se han apoderado de las calles:

La ciudad se encierra a ver telenovelas,  
Se levantan fortalezas, se prenden velas.  
Allá afuera los revólveres no respetan,  
Plomo revienta y nadie se alarma más de la cuenta.  
Valle de balas, vivo en un valle de balas.  
Valle de balas, mi ciudad esta brava

---

<sup>326</sup> Como bien lo indica María Cerón (2006), el nombre y tema de la canción podrían haber sido inspirados por el libro *Caracas 9mm: Valle de balas* (1993) de Earle Herrera, dedicado a estudiar “la violencia de la delincuencia y también la policial. [...] Los partes policiales de los fines de semana terminaron por anestesiarlos” (Herrera, 2005: párr. 8).

La personificación o prosopopeya de los revólveres, suerte de extensión mecánica de los brazos de malandros y policías cyborgs, es casi tan terrible como la pasividad con la cual los caraqueños enfrentan dicha realidad, como si estuvieran convencidos de que rezos y velas dentro del pequeño espacio en el que habitan pudieran protegerlos contra la inseguridad y el caos que imperan “allá afuera”, vana ilusión que recuerda la experiencia bíblica de un pueblo judío protegido por dios tras las puertas de sus casas en una Egipto azotada por siete plagas venidas del cielo. No obstante, Caracas—que irónicamente una vez fue conocida también por la frase idílica de *sucursal del cielo*—no cuenta con la misma gracia divina de la Egipto bíblica y sucumbe ante las balas perdidas que son capaces de penetrar hasta la más reforzada de las corazas sin respetar sexo, edad raza o credo. Entonces, por desgracia, ocurren tragedias cotidianas como la de la canción *Allá cayó* (1997), que además de cuestionar la frívola sociedad de consumo caraqueña—devoradora compulsiva de *la moda de paso*, que va desde los zapatos más costosos hasta la droga más *blanca*—cuenta la triste historia de un joven de trece años que al salir de la escuela y mientras se dirigía a su casa cae víctima de una bala perdida producto de las habituales “balaceras” protagonizadas por los revólveres en la eterna “guerra de pandillas” que marca las vidas de los habitantes de los barrios caraqueños, reducidos a simples *muñequitos e’ tiza dibujados en la acera*, metáfora que alude al procedimiento policial que exige que antes de remover el cuerpo de las víctimas de la violencia se dibuje su silueta como parte de las investigaciones para resolver el crimen.

Aún restan muchas canciones en las que se ve a Caracas como una ciudad decadente, “un mundo feo que huele muy mal porque está descompuesto”, un espacio donde la esperanza ha muerto y su cadáver es tirado en un “relleno sanitario” para ser devorado por *moscas* y *zamuros*<sup>327</sup> que se apoderan de los espacios abiertos mientras el miedo a salir a la calle hace que las personas funden un *club de la paranoia* que los condena a vivir en prisiones de concreto armado. No obstante, es hora de pasar a la perspectiva de lo regional/caribeño.

El primer disco publicado por Desorden Público en 1988 refleja abiertamente la influencia directa que recibió para ese entonces de ritmos ingleses como el punk de *The Sex Pistols* y el ska Two-Tone de *The Specials*, además de que los temas tratados eran más globales que locales. No obstante, este escenario cambiaría sólo dos años después cuando publican *En descomposición* (1990), un álbum dedicado casi en su totalidad a hacer críticas a la política local, pero dentro del cual se encuentra también una canción que marcará un cambio radical en el ska de la banda hacia la llamada *música mestiza* y que les abrirá la puerta a realidades regionales que tienen que ver con la condición de Venezuela como país caribeño. La canción *Estoy buscando algo en el Caribe* relata la historia de un personaje venezolano que por medio de lýtotes o atenuaciones se pasea por distintos rasgos que caracterizan al Caribe. La negación de

---

<sup>327</sup> El zamuro, zopilote, gallinazo o urubú es un ave carroñera de América “similar al buitre común, pero de tamaño mucho menor. Es completamente negra, incluida la cabeza, que está desprovista de plumas. Frecuenta los basureros” (DRAE, 1995). Su imagen forma parte de creencias populares latinoamericanas, como la de que *la pepa* o *piedra* de zamuro es un amuleto de buena suerte o protege contra lo desconocido. También se emplea en expresiones idiomáticas como *no gastar pólvora en zamuro* (no perder el tiempo), *zamuro come bailando* (cada quien debe hacer aquello para lo cual está capacitado) o *estar en pico e' zamuro* (cuando cosas tan serias como la vida penden de un hilo).

los contrarios permite al griot caribeño develar realidades que se dan por sentadas, son delicadas o simplemente ignoradas por los habitantes de la región: si bien *se niega* a leer el periódico, muestra estar muy informado sobre los problemas que afectan a la región; aunque dice querer *olvidarse* del subdesarrollo y *desconectarse* de la crisis económica, el sólo hecho de nombrar ambos inconvenientes los coloca en el tapete como obstáculos para el crecimiento de los países caribeños; a pesar de *negarse* a *buscar semejanzas*, admite “que todos somos lo mismo”, independientemente de la variedad de regímenes políticos presentes en la zona (“Democracia, dictadura o socialismo”). Así continúa en su búsqueda de rasgos que caractericen al Caribe por medio de la atenuación de los mismos:

Estoy buscando algo en el Caribe,  
Estoy buscando algo más

No estoy buscando ni pobres ni ricos,  
Ni injusticias de ningún tipo,  
Ni racismo, ni clasismo,  
Ni retraso, ni analfabetismo,  
Ni santos, ni velas,  
Ni brujos, ni cultos ocultos,  
Creencias de mi tercer mundo,  
Sólo estoy buscando algo,  
Yo sólo estoy buscando algo más

Las reflexiones del griot relator no sólo le permiten dibujar en la evolución del texto una imagen del Caribe familiar para el oyente, sino también extrapolarla hacia toda Latinoamérica, coincidentalmente marcada por la misma realidad:

Seguimos siendo latinoamericanos  
Aunque sigan poniendo barreras,  
Porque muchas cosas nos unen,  
La crisis no tiene fronteras, ¡no!

El juego de contrarios y alternativas continúa a lo largo de toda la canción. El personaje insiste en el hecho de no estar buscando razones ni desear discutir soluciones para la realidad descrita y se refugia en su imaginación, cargándola con los rasgos geográficos que caracterizan a la región de tal manera que le permitan escapar de dicha realidad (“cerraré los ojos, abriré una ventana, / oiré las olas, sentiré olor a playa, / la brisa, la arena, el sol en la cara, / una gaviota que casi me...<sup>328</sup>); sin embargo, sabe que al despertar de su fantasía volverá a perder la alegría. Es por ello que continúa “buscando, rebuscando, escudriñando, investigando, averiguando, buceando, explorando, rastreando, sondeando, tanteando, husmeando y escrutando” algo que aún desconoce en el Caribe. El uso insistente de sinónimos del verbo “buscar” en gerundio—desde los más formales como *sondear* y *escrutar* hasta los más informales como *bucear* y *rebuscar*<sup>329</sup>—dan la sensación de un actividad progresiva, continua y dinámica incesante, la misma que caracterizará precisamente la aproximación de la banda al tema regional del Caribe a partir de su segundo álbum y en todos los subsiguientes.

Así, en *Tiembla* (1994) el griot caribeño experimenta una catarsis conciliadora con su historia al destacar la herencia africana, latinoamericana e indígena que constituye la esencia de la hibridez del sujeto caribeño, al tiempo que fija distancia con Estados Unidos en las oposiciones Norte/Sur, ellos/nosotros:

Tengo un ancestro africano,

---

<sup>328</sup> En este último verso se aplica nuevamente la elipsis a una palabra que podría considerarse obscena, pero que puede inferirse fácilmente gracias a la rima y la referencia a gaviotas en la playa (cara/caga).

<sup>329</sup> Ambos verbos pueden ser empleados como sinónimos de *buscar* en el español informal venezolano.

Tengo un hermano latinoamericano,  
 Tengo un primo al que llaman indio  
 Y el no entiende de racismo  
 Sólo pide que lo dejen tranquilo y, mientras tanto,  
 El Norte sigue mirando hacia abajo  
 Y el Sur se ve más a sí mismo y se está hinchando

Sin embargo, no ha sido fácil llegar a ese proceso de catarsis conciliadora. Para lograrlo la banda tuvo que desenterrar momentos históricos abominables como el tristemente célebre período de la esclavitud, que se ve reflejado en la canción *África* (2000). En ella el personaje anda en busca de su apellido/origen africano, al cual se le negó espacio en la historia del Nuevo Mundo por haber quedado atrapado en un barco de esclavos en el *Triángulo del Atlántico*<sup>330</sup>. Por tal razón el relator nuevamente asume su rol de griot historiador y hurga en la memoria colectiva de la tradición oral para rescatar y dar a conocer, “comprender y apreciar”:

Una herencia ancestral que no sé por qué  
 Desapareció del registro oficial  
 Pero no de la gente y su día a día  
 Cuando el alma se agranda y te mira  
 Apellido africano y esclavo, mandinga y nocturno  
 Regresa al Caribe

---

<sup>330</sup> El Triángulo del Atlántico describe un momento histórico en la rentable trata negrera, durante el cual “British ships laden with cheap cotton goods, trinkets and Bibles sailed from Bristol and Liverpool for the west coast of Africa. They exchanged their cargo for a shipload of Black slaves who were then transported on the notorious Middle Passage, the second leg of the journey, to the sugar-bowl of the Caribbean, where they were sold to plantation owners and set to work as house servants or in the fields. Meanwhile, the same ships, laden with sugar, rum and molasses, returned to their home port, registering substantial profits for their merchant-owners” (McCrum, Cran y MacNeil, 1987: 196). (Embarcaciones británicas cargadas de baratijas de algodón, bisutería y biblias partían desde Bristol y Liverpool hacia la costa occidental de África. Allí intercambiaban su mercancía por un cargamento de esclavos negros, que luego eran transportados a través del conocido *Paso Intermedio*, la segunda ruta del viaje, hacia las azucareras en el Caribe, donde serían vendidos a los dueños de las plantaciones que los pondrían a trabajar como sirvientes en las casas o en los campos de caña. Entretanto el mismo barco, esta vez cargado de azúcar, ron y melaza, regresaba a su puerto de partida, registrando grandes ganancias para sus propietarios-mercaderes).

¡África regresa, regresa al Caribe!

El griot apela al cuero de los tambores golpeados y maltratados y al escape de los cimarrones para reescribir la historia oral negada por el enfoque eurocéntrico de la historia de papel y encontrar así a sus *ancestros extraviados*. Su mensaje final es de resistencia, de “aguantar y perdonar sin olvidar” mientras se *renace* y se *resucita* con un apellido/origen africano y “la fuerza del pasado en las manos”.

En lo que respecta a la herencia recibida de los pobladores originarios de estas tierras, que lograron sobrevivir el *descubrimiento* o accidental encuentro de dos mundos, las enfermedades, la conquista, la esclavitud, el exterminio, las colonias y el aislamiento y abandono de las repúblicas postcoloniales, dos canciones específicamente incluyen textos escritos en lengua indígena. En *Simón Guacamayo* (1997) se escucha en lengua ka’riña una máxima atribuida al Cacique Guaicapuro<sup>331</sup>:

Na’na ka’riña roote na ma  
 Na’na ka’riña roote na ma  
 Pajporo nootaanokon na’na ijshema  
 Na’na ka’riña roote na ma<sup>332</sup>

Más recientemente, en *Ella me espera* (2006)—una preciosa y lúgubre oda a la omnipresente muerte—se relata la cosmogonía del mundo según los tamanacos<sup>333</sup>. Con una temática que recuerda la esencia apocalíptica del ska jamaiquino de la

---

<sup>331</sup> Famoso cacique y líder amerindio que durante la época de la conquista luchó contra la invasión y la explotación de su territorio por parte de los españoles. Se convirtió en una figura central en la sublevación de todas las tribus habitantes del valle de Caracas contra los conquistadores europeos.

<sup>332</sup> Sólo nosotros somos gente, aquí no hay cobardes ni nadie se rinde, y esta tierra es nuestra (en Cenón, 2006: 141).

<sup>333</sup> Se refiere a una tribu amerindia de la familia lingüística caribe que habitaba en las orillas del río Orinoco y no al cacique Tamanaco de los indígenas mariches que habitaban el valle de Caracas. Amalivaca es el principal héroe cultural de los tamanacos.

primera ola, esta canción funge de puente entre el ska del Caribe continental y el del insular, sólo que no busca una explicación para la muerte en la Biblia de los colonizadores sino en la mitología oral de una tribu indígena originaria de la región:

Amalivaca yeutipe  
 Amalivaca chamburai  
 Uopicachetpe mapicatechi, mattageptechi  
 Uopicachetpe mapicatechi  
 Mattageptechi...<sup>334</sup>

Al concluir este apartado se completa finalmente el viaje del ska que nos planteamos estudiar en la presente investigación, desde su región de origen en la Jamaica de principios de los sesenta y tras su paso por una Inglaterra que no sólo fue el principal destino de la diáspora de dicho país, sino que también reformuló en los setenta el ska para agregarle contenidos más político y sociales que luego calaron muy bien en la Venezuela de finales de los ochenta, dando lugar a fusiones que todavía hoy se mantienen, readaptadas y reterritorializadas en el Caribe contemporáneo con los nuevos temas adquiridos y transformadas en música mestiza digna de la hibridez que caracteriza a la región.

---

<sup>334</sup> La historia de Amalivaca fue recopilada por el sacerdote jesuita Felipe Salvatore Gilij. En el material informativo del disco *Estrellas del caos* (2006) la banda ofrece una explicación y significado de la cita: “según los tamanacos, Amalivaca creó al mundo, al Orinoco, al viento y a todas las mujeres y hombres. Después de la “Gran Inundación” Amalivaca vivió entre ellos y ellas por largo tiempo en su Amalivaca Yeutipe/Casa de Amalivaca, allá a lo alto de un cerro. Cuentan que ahí guardaba su gran Amalivaca chamburai/tambor de Amalivaca. Un día Amalivaca decidió regresar al otro lado del mar, de donde había venido y a donde iban las almas después de la muerte. Cuando estaba listo para irse dijo: ‘uopicachetpe mapicatechi’/‘mudarán únicamente la piel’, ya que todos tendrían vida eterna y rejuvenecerían constantemente. Sin embargo, una anciana que le oía dudó... Entonces Amalivaca enfureció y de inmediato les comunicó que tendrían una vida finita, exclamando con firmeza ‘mattageptechi’/‘morirán’. Esta es la razón por la cual hoy día seguimos siendo percederos”.



## CONCLUSIONES

### SKA, ORALIDAD E IDENTIDAD, LOS NUEVOS GRIOTS

Tras haber culminado la revisión de los tres contextos espacio-temporales en los cuales se manifestó el ska y el análisis de los textos de canciones de los tres intérpretes incluidos en el corpus, podemos decir que en su periplo desde Jamaica hasta Inglaterra y posteriormente hacia Venezuela este ritmo caribeño ha trazado un nuevo significado para el término Triángulo del Atlántico. Ha trascendido su propio territorio cultural gracias a la apropiación, desterritorialización e hibridación experimentada durante su *viaje iniciático* desde el Caribe insular y finalmente ha *colonizado* a la metrópolis imperial, enriqueciéndose con fusiones y variaciones temáticas que lo han convertido en la actualidad en un género musical de trascendencia mundial sin perder por ello su esencia afro-caribeña.

Uno de los factores que le han permitido trazar con éxito este nuevo triángulo cultural del Atlántico ha sido su habilidad para combinar en las canciones la tradición oral heredada de los griots africanos con herramientas y técnicas de la escritura, que lo ayudan a preservar y adaptar dicha tradición oral en diferentes realidades y contextos. Se crea así una dinámica circular de la oralidad donde una pieza musical concebida para ser escuchada por una audiencia puede convertirse en letra de canción que será leída como un poema o cantada por el público para volverse nuevamente canción. Esta dinámica circular le otorga a los textos de canciones ska una riqueza

literaria peculiar que se manifiesta sobre una base rítmica sincopada preestablecida y según los movimientos y las emociones que crea en torno a la tradición.

Que la tradición oral forma parte importante del ska puede observarse a través de las características de la oralidad propuestas por Walter Ong. En efecto, todos los textos analizados presentan estructuras gramaticales *coordinantes* y *pragmáticas* con una retórica simple, pues los distintos contextos en los que fueron concebidos se encargan de darle el sentido y la coherencia necesarios para complementar su significado. Situaciones como el surgimiento de rude boy y sus actos vandálicos en Kingston, los choques entre razas y subculturas en Londres o la violencia y el tráfico en Caracas se explican por sí mismos ante un público que también los padece. Incluso temas menos cotidianos como las referencias bíblicas que hace Aitken al Juicio Final, la petición de libertad para Nelson Mandela por parte de The Specials y la aproximación jocosa de Desorden Público a la Guerra Fría se justifican en sus respectivos contextos históricos.

Esta característica nos lleva a concluir que la canción ska es *homeostática*, en cuanto a que refleja hechos, situaciones y valores culturales del presente en el cual es interpretada, descartando la nostalgia, los recuerdos o las curiosidades de antaño que vayan perdiendo relevancia. Un buen ejemplo serían las dos canciones inspiradas por el río Guaire: la más nostálgica, *Mi viejo Guaire* de La Billo's Caracas Boys, es un merengue caraqueño—en sí mismo un ritmo nostálgico poco interpretado en la actualidad—sobre un Guaire limpio y cristalino que ya no existe; *Peces del Guaire* de Desorden Público, por su parte, es un reggae oscuro sobre una ciudad caótica bañada

por un Guiare contaminado y maloliente, que en su momento representó una manera muy irónica de definir al caraqueño y—por extensión—al venezolano. Muy difícilmente podría darse el caso en la actualidad de que una banda de ska escriba textos sobre la llegada de la democracia a Jamaica a principios de los años sesenta, los disturbios de Brixton a principios de los ochenta o los de Caracas a finales de la misma década. Incluso rude boy ha evolucionado como personaje con el paso del tiempo, se ha regenerado e incorporado a la sociedad contra la cual solía luchar. Esto se debe a que los textos de la música ska se van adaptando a los momentos históricos en los que son concebidos. Es probable que en la actualidad haya que explicar algunas referencias en canciones como *007 Shanty Town*, *Concrete jungle* o *Cucarachas con suerte*, pero eso no quiere decir que cuando sonaron por primera vez también hubiesen sido desconocidas para el público. Por el contrario, para ese entonces los referentes concretos de tiempo y espacio que hoy se ven distantes recibían ratificación semántica inmediata de su contenido por parte de los oyentes.

El análisis también ha mostrado que el ska es más  *sintético que analítico*, dependiendo más de fórmulas y recursos mnemónicos, rítmicos e intertextuales que de osadas estructuras experimentales o de antecedentes textuales o referenciales autónomos. De allí la presencia de tramas narrativas que concedan al relator la posibilidad de  *contar historias* que le facilitan tocar temas específicos pero abstractos como los efectos del desempleo en la capital jamaicana, los de las políticas neoliberales en la clase obrera inglesa o los de la televisión pública en la sociedad venezolana. También se evidenció el uso de modelos binarios de analogía o

contraposición y la recurrencia a tópicos y lugares comunes, además de la presencia de fórmulas orales como patrones fonéticos (rimas, onomatopeyas, vítores, tarareos), sintácticos (imperativos, interrogativos, exclamaciones, exhortaciones, condenas, ofensas, expresiones idiomáticas) o míticos (bíblicos, paganos, griegos, africanos, de la cultura popular contemporánea o del imaginario colectivo). Estos recursos han permitido al ska mantenerse en sintonía con su público aún en las situaciones en que plantea temas de cierta complejidad.

Algunas canciones también son *reiterativas* o *copiosas* en su manera de presentar un tema. No nos referimos al simple hecho de que, con la excepción de *Lo agarraron* de Desorden Público, todas las canciones analizadas incluyan un coro que se repite varias veces, o a la presencia de retahílas o formas que se asemejan a las letanías, sino a que en algunos casos los textos consisten básicamente en la repetición de una o dos frases clave a lo largo de toda la pieza, como en *Wall of Jericho* de Aitken, *Skaville UK* de Bad Manners o *Palo y piedra* de Desorden Público. La repetición insistente de una misma frase en una canción carente de estrofas permite que su mensaje sea captado con claridad al subrayar o acentuar su intención, mantener al público concentrado en dicha frase y evitar las distracciones o desviaciones que podrían ocurrir si el contenido del texto cambiara a medida que avanza la canción. Esta característica aproxima el texto de la canción ska más al pensamiento y al discurso sintético *natural* y *básico* de la literatura oral que al analítico *artificial* y *artificioso* de la literatura escrita.

La canción ska hace uso además de la *doble dinámica de la tradición y de la*

*evolución* descrita por Pilar Almoína, según la cual la tradición es la base de una *esencia* que “deriva su valor de *permanencia* justamente de su fidelidad a ciertos principios y esquemas que considera universales a través de una experiencia secular”, aun cuando esto pueda resultar conservacionista y parecer atrasado con respecto a la vanguardia del pensamiento y de los arquetipos sociales y estéticos. La evolución, por su parte, “es de lento y aquilatado desenvolvimiento, de acuerdo al mismo *tempo* lento que caracteriza las auténticas y valederas transformaciones de la sociedad y sobre todo del hombre mismo” (2001: 308).

La dualidad tradición-evolución se observa específicamente en las canciones donde predomina un enfoque machista, pues a pesar de que son fieles a ciertos arquetipos sociales y estéticos cuestionados por los enfoques literarios contemporáneos, revelan en el análisis matices que ponen en duda los mismos arquetipos que parecen defender, como en el caso de *Bad minded woman* de Aitken, *Little rich girl* de The Specials o *Pesadilla* de Desorden Público. Cierto, el personaje que relata las historias emula siempre al griot milenario, hombre sabio, exhortador, vocero, consejero, conocedor y testigo del hecho relatado, por lo cual su naturaleza es necesariamente conservadora; no obstante, una lectura entre líneas de sus textos ha revelado ciertas variaciones, innovaciones y transgresiones en los temas tradicionales que muestran una evidente evolución y son prueba de que la oralidad también se actualiza dinámicamente por medio de la interacción con su público en un contexto dado, aunque siempre en un modo más lento que el de la escritura.

Podría pensarse lo contrario, es decir, dada la flexibilidad del discurso oral,

parecería lógico que los cambios ocurriesen mucho más rápido en la oralidad que en la escritura. No obstante, tanto Almoina como Ong y Pacheco coinciden en que la oralidad no posee mecanismos como las páginas de un cuaderno, la memoria de un celular o el disco duro de una computadora que le permitan preservar información a largo plazo con el fin de continuar agregando datos nuevos, por lo cual debe repetir constantemente la información que desea mantener para evitar olvidarla. Para Ong (2002), el hecho de que en la oralidad todo lo que se diga se desvanezca tan pronto como se emite impide que la mente del orador tenga algún recurso que la ayude a recordar o al cual recurrir en caso de dificultad; de allí que deba moverse en forma más lenta y recurrir a la redundancia, la repetición de enunciados y hasta la tautología con el fin de consolidar la línea de desarrollo de su discurso y mantener en sintonía al orador y su audiencia. Pacheco complementa esta idea al decir que en la oralidad “el conocimiento es el resultado de la experiencia personal y de la enseñanza práctica directa”, por lo cual los procesos lógicos de aprendizaje “implican considerable apoyo factual y suelen seguir etapas en una gradualidad que un sujeto letrado estimaría como excesivamente lenta” (1992: 40).

Las historias contadas por los tres músicos de ska analizados también evidencian estar *íntimamente ligadas a la vida humana*, pues abundan las referencias a interacciones sentimentales, familiares, laborales y sociales de forma inmediata y concreta, sin abstracciones o complicaciones. Las relaciones fallidas y las infidelidades, la prostitución, la explotación laboral, el racismo, la violencia y la corrupción son tratados de una manera tan concreta y directa que no deja espacios

para la confusión o la contra argumentación abstracta. Esto hace que las canciones ska analizadas sean necesariamente *desafiantes* y *conflictivas*, y adicionalmente *apasionadas* y *aduladoras*. Por un lado el uso de proverbios, expresiones idiomáticas, insultos y groserías produce canciones como *Take off me pyjamas*, *Little bitch* y *Cuaima* sobre los conflictos de pareja, o *Guns of Brixton*, *God save the Queen* y *Políticos paralíticos*, abiertamente desafiantes ante figuras de autoridad y poder como las fuerzas del orden público, la monarquía y los políticos; por el otro están las insinuaciones, alusiones y adulaciones en las canciones que tienen una intención abiertamente sexual, o los elogios y alabanzas al personaje rude boy, que son cuestionables desde el punto de vista moral.

Es preciso destacar también que los tres movimientos del ska estudiados, la primera ola jamaicana, la segunda ola inglesa y el latin ska venezolano, aplicaron constantemente mecanismos de apropiación y reapropiación de elementos culturales foráneos según las circunstancias que los rodeaban y siguiendo cada una de las etapas de desterritorialización, transculturación, hibridación, indigenización y reterritorialización descritas por James Lull y García Canclini. Así observamos al ska jamaicano recibiendo la influencia de ritmos locales como el mento, del calipso y el mambo caribeños y del rhythm and blues y el jazz estadounidenses. El ska inglés, por su parte, redescubrió la primera ola jamaicana de los sesenta a mediados de los setenta y comenzó a producir versiones de las canciones clásicas conjuntamente con textos propios influenciados por la escena punk rock y la política local. Finalmente, el ska venezolano entró primero en contacto con el ska inglés y luego con el jamaicano,

a pesar del vínculo regional, razón por la cual sus textos tienen una notable carga política. No obstante, poco después de redescubrir el ska, los músicos venezolanos lo readaptaron al contexto caribeño al incorporar elementos tomados de la salsa, el merengue, el chachachá, el bolero, el mambo, la cumbia e incluso los tambores afro-caribeños, lo cual les permitió redefinirlo como *música mestiza*.

En cuanto a nuestra intención de comparar a los músicos de ska estudiados con los griots africanos, debemos señalar que efectivamente la mayoría de los personajes relatores presentes en los textos analizados muestran coincidencias con buena parte de los roles de los griots descritos por Thomas Hale. Ciertamente, Laurel Aitken, The Specials y Desorden Público son una suerte de “trovadores virtuales” por no tener que deambular de pueblo en pueblo como lo hacían en el pasado los griots milenarios, ya que disponen de redes y medios que les garantizan una difusión efectiva hacia un público más amplio sin necesidad de estar frente a él. También es un hecho que se han sustituido elementos tradicionales del griot africano para incorporar otros como el idioma imperial, que en el caso de Jamaica y Venezuela es producto de la dominación cultural y colonial. Más osado aún es el caso específico de The Specials, que es una banda multirracial de griots nacida en el mismo corazón del imperio inglés. Aún así, es innegable su calidad de nuevos griots depositarios de la memoria colectiva de sus respectivos pueblos y cronistas genuinos de sus sociedades. Esto lo corroboran los roles del griot observados en el análisis de los textos de canciones.

Los principales roles de los griots africanos descritos por Hale son los de genealogista, historiador, cantante de alabanzas, consejero, vocero, diplomático,



exhortador, testigo, intérprete / traductor, músico, compositor, profesor, adivinador, jefe de ceremonias, mediador y guerrero. Entre ellos, los que desempeñan con mayor frecuencia los músicos que heredaron dicha tradición en las sociedades modernas estudiadas son los de historiador, consejero, testigo y músico.

En cuanto al griot *historiador*, aunque los relatos históricos incluidos en los textos de canciones ska deben ser vistos como *interpretaciones del pasado* por no estar debidamente respaldados con documentos y datos oficiales, el colectivo que los escucha no pone en duda su veracidad y los apoya. Sorpresivamente, una verificación de los hechos narrados en las canciones con documentos publicados por la gran historia oficial termina corroborándolos. Ejemplos del griot historiador se ven en el relato de los disturbios de Brixton en la voz de Laurel Aitken, la denuncia del cautiverio de Mandela bajo el régimen racista del apartheid sudafricano por parte de The Specials y la revisión histórica del Caribe hecha por Desorden Público, que no sólo abarca la esclavitud y el cimarronaje de la época de las colonias, sino que también defiende con mucho pundonor el hecho de que antes de la llegada de los europeos a América la región estaba habitada por pueblos indígenas con tradiciones orales muy ricas, como la cosmogonía de los tamanacos y su héroe Amalivaca.

Otro rol que se repite con mucha frecuencia en los textos estudiados es el de *consejero*. Puede observarse cuando el relator le advierte al hombre que no se case o que se ponga el condón, o cuando invita a todo el público a divertirse porque la vida es corta, o le pide a rude boy que se calme y deje de causar problemas en el barrio. En ocasiones el consejo es tan directo y crítico que no ofrece más alternativa que

seguirlo, como en el caso de *Racist friend*; en otras oportunidades son tragedias juveniles con una moraleja final, como *Skápate*. De igual forma, por medio de exhortaciones los personajes relatores se erigen como voceros de una causa y pueden incitar a otros a tomar acciones inmediatas sobre un asunto en un momento y un contexto dado, como en *Judgement day*, *Rudie* y *Solo*.

También es de uso frecuente el rol de *testigo* en varias de las tramas narrativas analizadas, bien sea desde la primera persona singular como en *Jumbie jamboree*, *Concrete jungle* o *Zapatos resbalosos*, o desde un *nosotros* incluyente y representativo que se alza como vocero oficial de su pueblo en cualquier circunstancia, evidenciado en *Zion City*, *Why?* y *Somos peces del Guaire*.

Indudablemente, también se observa el rol de *músico* por encima de todo. Por ejemplo, los personajes de algunas canciones se encargan de presentar dentro del texto el ritmo que tocan. Tal es el caso de *Shake*, que introduce el calipso ska como el nuevo ritmo de Kingston; *Skaville UK*, donde el Reino Unido se vuelve la capital del ska; y *Ska de acá*, la cual marca distancia entre el ska venezolano y el de otras latitudes. Además, muchas de las canciones ska han pasado a formar parte de la herencia verbal colectiva de sus respectivas culturas y han logrado que algunos personajes y momentos históricos sean reconocidos por sus oyentes de una forma efectiva, inmediata y duradera, aun cuando los textos no sean tomados en cuenta por la historia oficial. Por otro lado, es incuestionable el sentido de identidad que estimulan en sus respectivos pueblos canciones como las de *rude boy* en Jamaica, *Ghost Town* en Inglaterra y *Peces del Guaire* en Venezuela.

Entre los roles más populares de los griots que no se ven reflejados en el corpus de canciones analizadas encontramos los de *genealogista* y *cantante de alabanzas*. Por un lado ninguna canción incluye listas de progenitores o ancestros del relator, de los músicos o de los próceres o héroes de los países estudiados; por el otro, más allá de una solicitud para que se libere a Nelson Mandela y otra para que se santifique al doctor José Gregorio Hernández, tampoco se ve el uso de elogios que permitan elevar a un sujeto por encima del resto de los miembros de la sociedad. En realidad se observa con mayor frecuencia la crítica puntual al Estado, las instituciones y los sujetos con cargos influyentes en la sociedad por no estar a la altura de las responsabilidades que les han sido otorgadas.

Igualmente, con la excepción de un par de versiones en español de canciones ska traducidas del inglés por parte de Desorden Público, tampoco se les ve como traductores o intérpretes, si se evalúan ambos roles en su sentido literal. No obstante, si se toma en cuenta la idea de que la traducción es una forma de reescritura que permite tomar ciertos elementos de una cultura nativa para re-expresarlos en una foránea, entonces no cabe duda de que los tres intérpretes de ska estudiados son mediadores intertextuales en sus respectivas culturas, otorgándole a su creación musical y literaria la calidad de palimpsesto, en cuanto a que son composiciones que conservan huellas de obras que las antecedieron.

Muchos son los ejemplos entre las canciones analizadas que muestran combinaciones textuales de épocas y contextos geográficos distintos, reforzando la idea de que el ska es una música mestiza que actúa desde el punto de vista textual

como un palimpsesto que permite reescribir y regenerar textos de canciones de otros ritmos, otras culturas y otras épocas. Ese es el caso de *Shake y Jumbie jamboree* de Aitken, con claros intertextos derivados de calipsos de Lord Kitchener y Harry Belafonte; *Too hot y Enjoy yourself* de The Specials, originales de Prince Buster; y *Ska de acá y Hardcore mambo* de Desorden Público, cargados de intertextos de otros ritmos, culturas y tiempos en forma de fragmentos de canciones de la Orquesta Aragón en el primero y de Héctor Lavoe, Pérez Prado y The Clash en el segundo.

En lo que respecta a los territorios culturales estudiados, es importante resaltar el rol que jugaron la radio, el *sound system* y la música grabada en discos o casetes en la formación del ska de la primera y la segunda ola, además de la latin ska. En efecto, antes de que los jamaíquinos produjeran este ritmo caribeño escuchaban rhythm and blues gracias a las señales de emisoras de radio estadounidenses que se captaban en la isla; también se bailaba en los dance halls, donde la música era administrada por distintos sound systems que comenzaron a importar discos de rhythm and blues desde Estados Unidos. A Inglaterra llegaron primero los discos de ska que sus intérpretes, y sonaban en emisoras de radio poco comerciales, *shebeens* (fiestas caseras) o en los hogares de los inmigrantes caribeños antes de que llegaran a Londres los sound systems y dance halls con la diáspora. En Venezuela, en cambio, los sound systems derivaron de la cultura de las discotecas, por lo cual se les conoce como minitecas (¿mini discotecas?). Antes de fundar la banda Desorden Público, sus miembros tenían una miniteca que sólo colocaba música punk. Fue gracias a ella que entraron en contacto con el primer elemento difusor de ska en Venezuela: un casete mal grabado

de The Specials. La radio venezolana no participó en la difusión de la primera o la segunda ola del ska en el país. Sólo las grabaciones pop de la banda inglesa Madness y otras agrupaciones de new wave llegaron a escucharse en las emisoras juveniles venezolanas de los años ochenta antes de que existiera Desorden Público.

Finalmente, los cuatro ejes temáticos recurrentes que nos permitieron aproximarnos a los textos de canciones arrojaron resultados muy interesantes. El primer tema giró en torno a la música ska en sí misma. Así, en Jamaica se presenta como un ritmo alegre y picaresco que se cuele a hurtadillas entre otros ritmos populares caribeños establecidos como el mento, el calipso y el chachachá. A Inglaterra llega el ska con la diáspora, un nombre propio y una buena reputación, a pesar de que tuvo que convivir con el mote de *blue beat* con el cual comercializaban los sellos ingleses toda la música proveniente del Caribe anglófono. Finalmente, a Venezuela se traslada solito en las maletas de los viajeros del *'ta barato dame dos* y, aunque nuevamente tiene que decir su nombre en los textos con mucha irreverencia para que lo conozcan, a la larga se hará tan popular que dará origen a todo un movimiento en idioma español que aún en la actualidad goza de un nutrido público.

El segundo eje temático nos permitió estudiar a un enigmático personaje masculino conocido como rude boy. En Jamaica aprendimos sobre las circunstancias reales que condujeron al nacimiento de una subcultura de jóvenes maleantes que atemorizaban a sus vecinos en el gueto e iban a los dance halls con la sola intención de buscar problemas; pronto serían transformados en antihéroes protagonistas de fascinantes historias contadas al ritmo del ska. En Inglaterra mantuvieron su

reputación los rude boys, pero tuvieron que aprender a compartir los espacios en el gueto con otras subculturas nativas. También aprendieron que a la discriminación de clase y la indiferencia del Estado experimentadas en Jamaica se sumaban en Inglaterra el racismo y el hermético sistema legal inglés, por lo cual finalmente terminan reinsertándose en la sociedad contra la cual lucharon por mucho tiempo. En Venezuela fue menos obvia la presencia de rude boy, pero el análisis reveló algunos de sus rasgos característicos en tres personajes típicamente venezolanos: la víctima, el villano y el pícaro. Esto nos lleva a pensar que rude boy no llegó con el ska en los ochenta porque ya se encontraba en el país desde hace mucho tiempo, desdoblado en tres arquetipos locales.

El tercer eje temático fue una aproximación al personaje femenino. Sorprendentemente fue el más uniforme de los cuatro enfoques, ya que en las canciones ska producidas en los tres territorios culturales predominan las imágenes de la mujer cosificada, denigrada y humillada. No obstante, el análisis de los textos mostró que a pesar de los contenidos sexistas de muchas de las canciones sobre la mujer, al final siempre era ella quien tenía la última palabra en las decisiones trascendentales y quien evolucionaba con éxito dentro de la sociedad. En Jamaica vimos facetas de ella como novia, amante y esposa; en Inglaterra se presenta como joven ambiciosa, joven prostituta y joven madre, figuras que son rechazadas totalmente por los personajes masculinos que relatan sus historias. En Venezuela el personaje femenino pasa de ser literalmente objeto de deseo por sus senos de silicona a convertirse en una criatura maligna y venenosa conocida como cuaima, pero aún así

el personaje masculino siempre termina admitiendo que la quiere.

El cuarto eje planteó un dilema: por un lado el ska jamaicano mostró un predominio del tema religioso mucho antes de que se popularizara el rastafarismo y el reggae se abanderara como música religiosa por excelencia. Son canciones de corte apocalíptico con referencias claras a pasajes, episodios, lugares y personajes bíblicos, incluyendo las referencias a Sión y Babilonia que caracterizan a los rastafaris y al *reggae roots*. Sin embargo, lo religioso no se observa en los otros dos territorios culturales: el ska inglés ignora el tema totalmente y el venezolano lo presenta sólo en casos puntuales, como cuando critica a la iglesia católica por ser una institución representada por lo que consideran es un nido de ratas: el Vaticano. Sin embargo, si bien el ska de la segunda ola no toma en cuenta el argumento religioso, es responsable de darle al ritmo nacido en Jamaica uno de sus ejes temáticos más recurrentes en la actualidad, que a su vez lo difundiría a nivel mundial: el de la protesta política y social. Este ska asociado con la música de contenido político y social llegó a Venezuela, donde influenció a un nutrido grupo de jóvenes que desde entonces no ha dejado de escribir textos y tocar canciones con tales características.

Por otro lado, hay que decir que Desorden Público no sólo se ha mantenido como una banda de ska desde poco después de sus inicios como banda punk a mediados de los años ochenta hasta hoy en día, sino que también ha hecho de este ritmo caribeño una causa y un tema de investigación. Lo primero se observa en el hecho de que siempre apoya a las nuevas generaciones de músicos ska del país y otras regiones; lo último se nota en lo que ha aprendido de este ritmo caribeño desde el

punto de vista teórico y práctico, lo cual le ha permitido darle el nombre de *música mestiza* tras haberlo enriquecido por medio de su fusión con otros ritmos locales, regionales y mundiales. Por último, el análisis revela que la banda ha empleado el ska como una herramienta para rescatar en sus textos temas locales que habían sido silenciados por la historia oficial escrita y eurocéntrica o ignorados por la cultura popular, los medios de comunicación y la música comercial venezolana. Nos referimos al rol que jugaron las culturas africana e indígena en la formación de la identidad caribeña y latinoamericana durante el período de colonización.

Finalmente, casi al mismo tiempo que se cierra este nuevo Triángulo del Atlántico—con más ritmo y menos trauma—que llevó al ska desde Jamaica hasta Inglaterra y luego de regreso al Caribe para instalarse en Venezuela, describiendo en este periplo todo un discurso sobre la oralidad y la identidad, se abren otras interrogantes que pueden darle continuidad al estudio del ska desde la literatura comparada. Aún quedan muchos textos y temas por ser analizados en el repertorio de canciones de Laurel Aitken, The Specials y Desorden Público. En lo que respecta a los territorios culturales, el análisis parece confirmar que cuando el ska salió de Jamaica con la diáspora a principios de los años sesenta, se había ido para no volver. Esto apoya la tesis de Balford (2004) según la cual el ska está más vivo que nunca, pero fuera de Jamaica. Al parecer, el ritmo más popular en la isla actualmente es el dance hall, pariente lejano del ska que se ha dado el lujo incluso de arrinconar al reggae de los rastafaris. Los jóvenes que hacen esta música por lo general relatan historias de adoración a las armas, a la velocidad y a la violencia contadas por



gángsters, sicarios y azotes de barrio. ¿Acaso no suena familiar? ¡Es el mismo rude boy que se adapta a los tiempos que corren en la isla! Valdría la pena estudiar el fenómeno.

En Inglaterra, por su parte, poco queda del ska Two-Tone, más allá de nostálgicos reencuentros de bandas y fanáticos que no pertenecen al ahora. Eso no quiere decir que el ska no haya sobrevivido a la llegada del new wave y la separación de The Specials. En realidad muchas bandas inglesas tocan hoy un híbrido conocido como *ska-punk* que busca volver a las raíces de ambos géneros con un ritmo aún más frenético, guitarras más estridentes y voces a reventar, pero que no logra igualar las movidas de los setenta y ochenta en cuanto a la intensidad de la crítica política y social reflejada en sus textos. No obstante, se le debe hacer seguimiento a esta nueva tendencia ahora que Inglaterra ha vuelto a las manos de los conservadores y una suerte de *déjà vu* cargado de ecos del thatcherismo (*¿that-cher vù?*) se cierne nuevamente sobre el país, especialmente después de los disturbios que comenzaron el 6 de agosto de 2011 en Tottenham, al norte de Londres, tras el asesinato de Mark Duggan, un hombre negro, por parte del Servicio de Policía Metropolitana inglés.

En Venezuela también queda mucho por hacer. Es necesario recopilar información, crear bases de datos y redes de comunicación con el resto de las bandas que han tocado ska casi desde el mismo momento en que comenzó Desorden Público, al igual que de las nuevas generaciones de músicos que interpretan el género. Esto permitiría rescatar todo ese legado, estudiarlo y compararlo con el presente trabajo para consolidar la tradición del ska local. Después de todo, sus historias pueden

arrojar nuevas luces sobre el tema de la oralidad y la identidad en el ska venezolano.

Tampoco se conocen bien los relatos y las temáticas que predominan en los textos de otras bandas y cantantes destacados de la primera ola jamaicana, la segunda ola inglesa y el latin ska de países como Argentina, México y España. Ni hablar de la tercera ola que se manifestó en Estados Unidos a mediados de los años noventa y que incluye bandas de hispanos que cantan en español o en spanglish, o de la movida brasileña, o de la japonesa, o de la italiana... Estos son terrenos casi inexplorados por la academia que deben ser tomados en consideración para un futuro trabajo que combine la música ska, la literatura oral y el concepto de identidad.

Cierro ahora la puerta de este trabajo de investigación, pero dejo abiertas las ventanas para que todo aquel que desee *buscar, rebuscar, escudriñar, investigar, averiguar, bucear, explorar, rastrear, sondear, tantear, husmear y escrutar* algo entre sus páginas pueda hacerlo con gusto; pero también para que aquellos que estén dispuestos a *estudiar, examinar, agregar, completar, razonar, reflexionar, discrepar, objetar, debatir, deliberar, discutir y contra-argumentar* las ideas expresadas aquí puedan hacerlo con la confianza y la seguridad de que serán recibidos con placer, mucha atención y la mejor disposición de enriquecer con sus comentarios este y futuros estudios en literatura comparada sobre el ska, la oralidad y la identidad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abrams, M. (1999). *A glossary of literary terms*. (7ª ed.). Boston: Heinle & Heinle.
- Acosta, L. (2006). *Música y descolonización*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la Rana. (Obra original publicada en 1982).
- Aitken, L. (2007). [Biografía en línea] Disponible: <http://www.geocities.com/braunovi/AitkenL/AitkenH.html> [Consulta: 2007, Noviembre 5].
- Allueva, F. (2008). *Crónicas del rock fabricado acá*. Caracas: Ediciones B.
- Almoína, P. (2001). *Más allá de la escritura: la literatura oral*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV.
- Angulo, A. (1994). *Pérez Jiménez: Tres décadas después*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Luke Books.
- Aristóteles (1998). *Poética*. (3ª ed.). (A. Cappelletti, Trad.). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Ascencio, M. (2004). *El viaje a la inversa (Reflexiones sobre el exilio en la narrativa antillana)*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, UCV.
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. (T. Bubnova, Trad.). México, DF: Taurus.
- Báez, A. (2010). *¿Por qué la música venezolana no es conocida internacionalmente?* [Documento en línea]. Disponible: <http://prodavinci.com/2010/03/08/%C2%BFpor-que-la-musica-venezolana-no-es-conocida-internacionalmente/> [Consulta: 2011, marzo 08].
- Balford, H. (2004, Marzo, 26). *SKA – Alive and kicking but outside Jamaica*. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.jamaicaobserver.com/lifestyle/html/20040325t180000->

0500\_57672\_obs\_ska\_\_\_alive\_and\_kicking\_but\_outside\_jamaica.asp  
[Consulta: 2007, octubre 26].

- Bassnett, S. (1993). *Comparative literature. A critical introduction*. Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishers.
- Bello, A. (1989). Silva a la agricultura de la zona tórrida. En Salas, A. (Ed.) *Antología comentada de la poesía venezolana*. (p.p. 13-24). Caracas: Alfadil Ediciones. (Obra original publicada en 1826).
- Betjeman, J. (1937). *Slough*. [Poema en línea] Disponible: <http://www-cdr.stanford.edu/intuition/Slough.html> [Consulta: 2010, Septiembre 11].
- Brown, T. (2004). *Subcultures, pop music and politics: Skinheads and "nazi rock" in England and Germany*. *Journal of Social History*, otoño 2004, Vol. 38, Nro. 1. (pp. 1-33). [Documento en formato PDF] Disponible: [http://www.csub.edu/~danderson\\_facile/docs/Week6\\_Subcultures\\_Pop\\_Music.pdf](http://www.csub.edu/~danderson_facile/docs/Week6_Subcultures_Pop_Music.pdf) [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Camacho, L. (1999). La radio, germen de una nueva oralidad. *Oralidad. Anuario 10, para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, (pp. 28-32). La Habana: ORCALC.
- Cambridge International Dictionary of English (1995). *Blue/sexual* (p.p. 140). Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, J. (2004). *The hero with a thousand faces*. (2ª ed.). Princeton: Princeton University Press. (Obra original publicada en 1949).
- Campos, M. (2006). La novela, el tema petrolero y otros equívocos. En Pacheco, C., Barrera, L. y González, B. (Coord.). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. (p.p. 479-491). Caracas: Equinoccio. (Obra original publicada en 1994).
- Cerón, M. (2006) *Desorden Público. Buscando algo en el Caribe*. Caracas: Alter Libris Ediciones.
- Chacón, J. y Cortez, C. (2005). *Reggae y rastafari: dos formas de entender el Caribe*. Caracas: Oscar Todtmann Editores.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin dictionary of symbols*. (2ª ed.). (J. Buchanan-Brown, Trad.). Londres: Penguin Books. (Obra original publicada en 1969).

- Clark, J. (2003). The skinheads and the magical recovery of community. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain*. (p.p. 99-102). Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).
- Clark, J., Hall, S., Jefferson, T. y Roberts, B. (2003). Subcultures, cultures and class. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain*. (p.p. 9-74). Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).
- Cohen, R. (1997). *Global diasporas*. Seattle: University of Washington Press.
- Cooke, M. (2006, Junio 2). Book launch on poetry society's 17<sup>th</sup> anniversary. *Jamaica Gleaner* [Periódico en línea] Disponible: <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20060602/ent/ent7.html> [Consulta: 2011, Enero 08]
- Dei Medici, L. (1987). Trionfo di Bacco e Arianna. En Gianni, A., Balestreri, M. y Pasquali, A. (Eds.) *Antologia della letteratura italiana* (3<sup>a</sup> ed.). Tomo I. (p.p. 1011-1034). Florencia: Casa Editrice G. D'Anna (Obra original publicada en 1960).
- Desorden Público (2000). La primera piedra [Texto]. En *Diablo* [DC]. Caracas: Guerra Sound Records.
- Desorden Público (2006). Ella me espera [Texto]. En *Estrellas del caos* [DC]. Caracas: Ediciones D.P.
- Díaz, L. (2007). *Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: Folklore, literatura y oralidad*. *Revista Signa*, Nro. 16 (pp. 17-33). [Documento en formato PDF] Disponible: [www.cervantesvirtual.com/.../reflexiones-antropolgicas-sobre-el-arte-de-la-palabra-folklore-literatura-y-oralidad-0\[1\].pdf](http://www.cervantesvirtual.com/.../reflexiones-antropolgicas-sobre-el-arte-de-la-palabra-folklore-literatura-y-oralidad-0[1].pdf) [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Diccionario de la Real Academia Española (1995). *Diccionario de la lengua española*. (21<sup>a</sup> ed.). [Diccionario en CD-ROM]. Versión 21.1.0. Espasa Calpe, SA.
- Eco, U. (1983). Postille a "Il nome della rosa" (pp. 507-533). En Eco, U. (2000) *Il nome della Rosa*. (p.p. 505-533). Milán: Bompiani. (Obra original publicada en 1980).
- Figueredo, M. (1999). Entre la poesía oral y escrita: la canción y la cultura literaria. *Estudios hispánicos en la red* [Documento en línea]. Disponible:

- <http://www.ucalgary.ca/~gimenez/figueredo.htm> [Consulta: 2007, Octubre 22].
- Freud, S. (1971). *L'interpretazione dei sogni*. (A. Ravazzolo, Trad.). Perugia: Newton Compton Italiana. (Obra original publicada en 1900).
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas*. México, D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona, España: Gedisa editorial.
- Garmendia, S. (1998, Septiembre 10). A country, a decade. (M. Feitlowitz. Trad.). En *Encuentros*. (Nº 28). (p.p. 1-14). Washington, D.C.: IDB Cultural Center.
- Gianni, A., Balestreri, M. y Pasquali, A. (Eds.) (1987). *Antologia della letteratura italiana* (3ª ed.). Tomo I. Florencia: Casa Editrice G. D'Anna (Obra original publicada en 1960).
- Giovannetti, J. (2005). Jamaican reggae and the articulation of social and historical consciousness in musical discourse. En Knight, F. y Martínez-Vergne, T. (Eds.). *Contemporary caribbean cultures*. (p.p. 211-232). Chapel Hill, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Giovannetti, J. (2001). *Sonidos de condena: Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores.
- Gruben, W. y Darley, S. (2004 Mayo/Junio). Beyond the border: The “curse” of Venezuela. *Southwest Economy*. (p.p. 17-18). Federal Reserve Bank of Dallas. [Documento en formato PDF] Disponible: <http://dallasfed.org/research/swe/2004/swe0403d.pdf> [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Guerrero, J. (2007). *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Hale, T. (2007). *Griots and griottes*. Bloomington: Indiana University Press. (Obra original publicada en 1998).
- Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). (2003). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain*. Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).

- Hall, S. (1994). Cultural identity and diaspora. En Williams, P. y Chrisman, L. (Eds.). *Colonial discourse and postcolonial theory. A reader.* (p.p. 392-403). Nueva York: Columbia University Press.
- Haraway, D. (1998). A cyborg manifesto. En Geyh, P. et al. *Postmodern american fiction. A Norton anthology.* (p.p. 603-622). Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Hebdige, D. (2003). The meaning of mod. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals: Youth Sub-cultures in post-war Britain.* (p.p. 87-98). Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style.* Londres: Methuen.
- Hernández, D. (2007, Sep. 25). *El ska en Venezuela es un ritmo orquídea.* [Artículo en línea] Disponible: <http://encontrarte.aporrea.org/creadores/musica/87/a14808.html> [Consulta 2008, agosto 11].
- Herrera, E. (2005, Jul. 11). *Crimen y castigo.* [Artículo en línea] Disponible: [http://www.minci.gob.ve/opinion/7/6390/crimen\\_y\\_castigo.html](http://www.minci.gob.ve/opinion/7/6390/crimen_y_castigo.html) [Consulta 2011, julio 26].
- Horacio (1981). *Carminum I, 11 ("Carpe diem").* (L. de Cuenca y A. Alvar, Trads.). [Documento en línea]. Disponible: [http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/Poemas\\_Horacio/Poemario/carminum\\_I\\_11.html](http://www.poeticas.com.ar/Biblioteca/Poemas_Horacio/Poemario/carminum_I_11.html) [Consulta: 2009, Septiembre, 24]
- Hussey, D. (2005). Ska. En *Encyclopaedia Britannica 2005 Deluxe Edition* [Multimedia en DC]. Disponible: Encyclopaedia Britannica.
- Jefferson, T. (2003). Cultural responses of the teds. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain.* (p.p. 81-86). Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).
- Jiménez, J. (1978). *La historia de la sayona* [Texto]. [LP]. Caracas: Discos Cachilapo.
- Knight, F. y Martínez-Vergne, T. (Eds.). (2005). *Contemporary caribbean cultures.* Chapel Hill, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Kohut, K. (Comp.). (2004). *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano.* (2ª ed.). Caracas: Fondo Editorial FHE-UCV.

- Ladipo, A. (2005). Niger River. En *Encyclopaedia Britannica 2005 Deluxe Edition* [Multimedia en DC]. Disponible: Encyclopaedia Britannica.
- Lares, M. (2009). *¿Dónde está el pasado? El nacimiento de Desorden Público*. Caracas: Vorágine Editorial.
- Laya, L. (2003). Esto es ska, si no te gusta me quedo. Desorden Público. En *Zona de bandas. 10 entrevistas definitivas*. (pp. 79-101). Caracas: Alter Libris Ediciones.
- Lugton, R. (1986). *American topics* (2ª ed.). Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- Lull, J. (1995). *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global* (A. Bixio Trad.). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Marr, A. (2007). *A history of modern Britain*. Londres: Macmillan.
- Martínez, L. (1999). Presencia africana, oralidad y transculturación. En *Oralidad. Anuario 10, para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, (pp. 28-32). La Habana: ORCALC.
- McCrum, R., Cran, W. y MacNeil, R. (1987). *The story of english*. Nueva York: Penguin.
- McEvoy, S. (2001). *Shakespeare: The basics*. Londres: Routledge.
- McMillan, J. (2005, Junio 6). *Trenchtown rock: The creation of Jamaica's music industry*. Graduate School of Business Stanford University. [Documento en formato PDF] Disponible: [http://faculty-gsb.stanford.edu/mcmillan/personal\\_page/documents/Jamaica%20music%20aper.pdf](http://faculty-gsb.stanford.edu/mcmillan/personal_page/documents/Jamaica%20music%20aper.pdf) [Consulta: 2011, Agosto 03].
- McRobbie A. y Garber, J. (2003). Girls and subcultures. En Hall, S. y Jefferson, T. (Eds.). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain*. (p.p. 209-222). Birmingham: Routledge. (Obra original publicada en 1975).
- Meehan, K. (2009). *People get ready*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Mento. (2010). En [www.mentomusic.com](http://www.mentomusic.com). [Página Web en línea. Disponible: <http://www.mentomusic.com/WhatIsMento.htm> [Consulta: 2010, Julio, 15].
- Merriam-Webster. (2000). *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* [Diccionario en



CD-ROM]. Versión 2.5. Springfield, MA: Merriam-Webster.

- Molina, J. y Pérez, C. (1998, Marzo-Abril). Luces y sombras de la democracia venezolana: a 40 años del 23 de enero. En *Nueva Sociedad*. (p.p. 34-41). Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Moreno, A. (1995). *La familia popular venezolana*. (1ª ed.). Caracas: Fundación Centro Gumilla.
- Morris, M. (1999). *'Is english we speaking' and other essays*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Moskowitz, D. (2006). *Caribbean popular music*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Ong, W. (2002). *Orality and literacy. The technologizing of the word*. Nueva York: Routledge. (Obra original publicada en 1982).
- Orwell, G. (1983). *1984*. Nueva York: Signet Classic. (Obra original publicada en 1949).
- Orwell, G. (1996). *Animal Farm*. Nueva York: Signet Classic. (Obra original publicada en 1946).
- Otero Silva, M. (1975). *Casas muertas*. Barcelona, España: Seix Barral. (Obra original publicada en 1955).
- Overlord, N. (2003, diciembre 25). *Odes to onanism – Best masturbation songs*. [Documento en línea]. Disponible: [http://www.nadamucho.com/columns/letter\\_from\\_the\\_editor/odes\\_to\\_onanism\\_-\\_best\\_masturbation\\_songs.html](http://www.nadamucho.com/columns/letter_from_the_editor/odes_to_onanism_-_best_masturbation_songs.html) [Consulta: 2011, julio 03].
- Pacheco, B. (Ed.). (2006). *Contexto: revista anual de estudios literarios* (Vol. 10). San Cristóbal: Universidad de Los Andes, Táchira.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Pacheco, C., Barrera, L. y González, B. (Coord.). (2006). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Equinoccio.

- Padrón, L. (2010). Prólogo: elogio a César Miguel. En Rondón, C. *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. (3ª ed.). (p.p. 17-21). Caracas: Ediciones B. (Obra original publicada en 1978).
- Pasquali, A. (1986). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores. (Obra original publicada en 1972).
- Platter, C. (2007). *Aristophanes and the carnival of genres*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folk tale* (The American Folklore Society and Indiana University, Trad.). (Obra original publicada en 1928). [Documento en formato PDF] Disponible: <http://homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/propp.pdf> [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Quintus Horatius Flaccus (s/f). *Ode I-XI "Carpe diem"*. [Documento en línea]. Disponible: <http://www.epicurus.net/en/carpediem.html> [Consulta: 2009, Septiembre, 24].
- Ramos, M. (2008). *History of music: La música tradicional venezolana*. Paramaribo, Suriname: AIU. [Documento en formato PDF] Disponible: <http://www.monografias.com/trabajos-pdf/musica-tradicional-venezolana/musica-tradicional-venezolana.pdf> [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Reyzábal, M. (1998). *Diccionario de términos literarios*. (Tomo 2). Madrid: Acento Editorial.
- Riquelme, H. (1987, Noviembre-Diciembre). Desarraigo e identidad psicocultural: La experiencia de latinoamericanos en Europa. En *Nueva Sociedad*. (p.p. 160-173). Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- Rohlehr, G. (2006). El carnaval canibalizado o el caníbal carnavalizado. Descontextualizando el chiste del caníbal en el calipso y la literatura. En Pacheco, B. (Ed.) *Contexto: revista anual de estudios literarios* (Vol. 10). (p.p. 179-207). San Cristóbal: Universidad de Los Andes, Táchira.
- Romberg, R. (2005). Glocal spirituality: Consumerism and heritage in a puerto rican afro-latin folk religion. En Knight, F. y Martínez-Vergne, T. (Eds.) *Contemporary caribbean cultures*. (p.p. 131-156). Chapel Hill, Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.

- Rondón, C. (2010). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. (3ª ed.). Caracas: Ediciones B. (Obra original publicada en 1978).
- Rushdie, S. (1988). *The satanic verses*. [Documento en formato PDF] Disponible: [http://www.angelfire.com/rebellion2/fr33minds/SalmanRushdie\\_satanic\\_verses.pdf](http://www.angelfire.com/rebellion2/fr33minds/SalmanRushdie_satanic_verses.pdf) [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Rushdie, S. (1989). *Los versos satánicos*. (J. Miranda, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Salas, A. (Ed.) (1989). *Antología comentada de la poesía venezolana*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Sambrano, O. y Miliani, D. (1971). *Literatura hispanoamericana*. (Vol. 1). Caracas: Editorial Texto.
- Selden, R., Widdowson, P. y Brooker, P. (2001). *La teoría literaria contemporánea*. (B. Ribera, Trad.). (3ª ed.). Barcelona, España: Ariel.
- Serpientes de Venezuela (2011). *Cuaima*. [Documento en línea]. Disponible: <http://serpientesdevenezuela.ucv.ve/historianatural.htm> [Consulta: 2011, Julio, 02].
- Shakespeare, W. (1978). *New swan Shakespeare advanced series: Hamlet*. (Ed. B. Lott). Londres: Longman. (Obra original publicada aprox. en 1601).
- Shakespeare, W. (2000). *Hamlet / Macbeth*. (J. Valverde, Trad.). Barcelona, España: Editorial Planeta. (Obra original publicada aprox. en 1601).
- Shakespeare, W. (2002). *The complete sonnets and poems*. (Ed. C. Burrow). Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. (Obra original publicada aprox. en 1600).
- Smith, S. (2001). *The history of ska*. [Documento en línea]. Disponible: [http://westska.ii.net/articles/simons\\_history.html](http://westska.ii.net/articles/simons_history.html) [Consulta: 2007, Noviembre, 17].
- Sorrell, P. (1992, Julio). Oral poetry and the world of Beowulf. En *Oral Tradition* 7/1, (pp. 28-65). [Documento en formato PDF] Disponible: [http://journal.oraltradition.org/files/articles/7i/5\\_sorrell.pdf](http://journal.oraltradition.org/files/articles/7i/5_sorrell.pdf) [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Steiner, R. (Ed.). (1997). *Simon & Schuster's international spanish dictionary*. (2ª ed.). Nueva York: Macmillan.

- Strongman, P. (2008). *La historia del punk*. (D. Hernández, Trad.). Barcelona, España: Ma Non Troppo Robin Book.
- Tejera, M. (Comp.). (1983). *Diccionario de venezolanismos*. (Tomo I). Caracas: Academia venezolana de la lengua.
- Torres, A. (2004). Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones. En Kohut, K. (Comp.). *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*. (2<sup>a</sup> ed.) (p.p. 55-65). Caracas: Fondo Editorial FHE-UCV.
- Urbandictionary.com (s/f) *The urban dictionary*. [Diccionario en línea]. Disponible: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=rub-a-dub> [Consulta: 2011, Junio 22].
- Úslar Pietri, A. (1936, Julio 14). *Sembrar el petróleo*. Editorial Diario Ahora. [Documento en línea]. Disponible: [http://www.analitica.com/bitbliblioteca/uslar/sembrar\\_el\\_petroleo.asp](http://www.analitica.com/bitbliblioteca/uslar/sembrar_el_petroleo.asp) [Consulta: 2011, Marzo, 17].
- Valero, A. (2005). *¿Qué es la poesía dub?* [Documento en línea]. Disponible: [http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/arnval/articulos/que\\_es\\_la\\_poesia\\_dub.html](http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/arnval/articulos/que_es_la_poesia_dub.html) [Consulta: 2007, Octubre 25]. Publicado originalmente en Díaz, C. (Comp.). *Mirar las grietas. Diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*. Mérida: Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes.
- Valero, A. (2007, Julio). Bob Marley: reggae y poesía. En *Conciencia Activa 21, Nro. 17*, (pp. 143-160). [Documento en formato PDF] Disponible: <http://www.concienciactiva.org/ca21/ca21.php?seccion=&pagina=4> [Consulta: 2011, Agosto 03].
- Vargas, V. (2006). La poesía como canción en la Venezuela colonial. En Pacheco, C., Barrera, L. y González, B. (Coord.). *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. (p.p. 63-74). Caracas: Equinoccio. (Obra original publicada en 1992).
- Wildman, N. (s/f). *So you want to be a rude boy?* [Documento en línea]. *People's Ska Magazine*, Nro. 4. Disponible: <http://www.rootsworld.com/rw/feature/rudeboy.html> [Consulta: 2008, Enero, 21].
- William, M. (2004). *Why literature matters in the 21<sup>st</sup> century?* New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Wordreference forum (Productor). (2007, Abril 12). *Hacerse la Manuela*. [Foro en línea]. Disponible: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=461456> [Consulta: 2011, Julio, 03].

## DISCOGRAFÍA CITADA

Alpha Blondy (1996). *The Best of Alpha Blondy* [DC]. Paris: EMI France.

Amy Winehouse (2007). *Back to black* [DC2]. Unión Europea: Universal Island Records.

Arkangel (1981). *Arkangel* [LP]. Caracas: Color.

Bad Manners (2004). Skaville UK. En *Trojan ska revival box set* [DC3]. Londres: Sanctuary Records.

Bad Manners (2004). This is ska. En *Trojan ska revival box set* [DC3]. Londres: Sanctuary Records.

Billo's Caracas Boys (1979). *40 años con Billo: A Caracas con amor* [LP]. Caracas: LAD, TH Rodven.

Bob Marley & The Wailers (The Wailing Wailers) (1994). *Simmer down at Studio 1* (Vol. 1) [DC]. Cambridge, Massachusetts: Heart Beat, PGD.

Cebollas Ardientes (2001). *¡Encebollame éste!* [DC]. Caracas: Distribuidora Sonográfica, C.A.

Chuchuguaza Style (2008). *Antiparabólico* [DC]. Barquisimeto: Indie.

Count Lasher (2010). *Calypso cha cha cha*. En *Jamaica-Mento 1951-1958* [DC2]. Unión Europea: Fremaux & Associates EU.

- Count Lasher (2006). *Sam fi man*. En *Take me to Jamaica* [DC]. Londres: Pressure Sounds.
- Dámaso Pérez Prado (1997). *15 grandes éxitos* [DC]. México, D.F.: Dismex Sonoamérica.
- Dandy Livingstone (2002). *Suzanne beware of the devil: The best of Dandy Livingstone* [DC]. Londres: Trojan.
- Derrick Harriot (2001). *Monkey ska*. En *Best of ska* [DC3]. Amsterdam: Disky Records.
- Desmond Dekker & the Aces (1992). *Rockin' steady: The best of Desmond Dekker*. Los Ángeles: Rhino Records.
- Desorden Público (1988). *Desorden Público* [LP]. Caracas: CBS Columbia Venezuela.
- Desorden Público (1990). *En descomposición* [LP]. Caracas: CBS Columbia Venezuela.
- Desorden Público (1994). *Canto popular de la vida y muerte* [DC]. Caracas: Sony Music Entertainment Venezuela.
- Desorden Público (1995). *Sex* [DC]. Caracas: Anes Records.
- Desorden Público (1997). *Plomo revienta* [DC]. Caracas: Sony Music Venezuela.
- Desorden Público (1998). *¿Dónde está el futuro? Recopilación 1988-1990* [DC]. Caracas: Sony Music Entertainment Venezuela.
- Desorden Público (2000). *Diablo* [DC]. Caracas: Guerra Sound Records.
- Desorden Público (2004). *Desorden Público 18. 20 de septiembre 2003, Teatro Teresa Carreño* [DC2]. Caracas: Radio Pirata Records / Solid Show.
- Desorden Público (2006). *Estrellas del caos* [DC]. Caracas: Ediciones D.P.
- Don Khumalo (2001). *De vuelta al ska* [DC]. Caracas: Stubborn Venezuela.
- El agente rudo (2004). *Poliporquería*. En *Venezuela ska II* [DC]. Caracas: Radio Pirata Records.

- El Medio Evo (1982). *Bolumen-3* [LP]. Caracas: Top Hits.
- Fahrenheit 451 (2002). Veleno. En *Punk & Contaminazioni Antologia I* [DC1]. Milán: Sana Records.
- Fauna Crepuscular (2001). *El primero siempre es rápido* [DC]. Caracas: Independiente.
- Harry Belafonte (1994). *Jump up calypso* [DC]. Munich, Alemania: BMG Records.
- House of Rhythm (2009). Rudie has gone to jail. En *Ska splash 96* [CD2]. Londres: Moon Ska Europe.
- Ilan Chester (1983). *Canciones de todos los días*. [LP]. Caracas: Philips Polygram.
- Jack Marshall (1997). The Munsters' theme. En *Ultra-lounge volume thirteen TV town* [DC]. Unión Europea: Capitol Records.
- José Alí Nieves y José Jiménez el "pollo" de Orichuna (1978). *La historia de la sayona*. [LP]. Caracas: Discos Cachilapo.
- Juan Luís Guerra y 4.40 (1985). *Mudanza y acarreo* [LP]. Caracas: Karen.
- King Changó (1998). Venezuelan in New York. En *Outlandos d'Americas: Tributo a Police* [DC]. Caracas: EMI Music de Venezuela, C.A.
- La Artillería (1994). *El merengue sin letra* [LP]. Caracas: Evesol.
- La banda de la banana voladora (1994). *La banda de la banana voladora* [DC]. Caracas: Cygnus.
- Las Cuatro Monedas (1992). *Los grandes éxitos de Las Cuatro Monedas* [DC]. Caracas: Palacio.
- Laurel Aitken (1993). *Godfather of ska* [DC]. Londres: Gaz's Rockin' Records.
- Laurel Aitken (1995). *The story so far* [DC]. Münster, Alemania: Grover Records.
- Laurel Aitken (1999). *The pama years: The godfather of ska Vol. 1* [DC]. Münster, Alemania: Grover Records.
- Laurel Aitken (2000). *Everybody ska / Rudi got married* [DC]. Londres: Pressure Drop / Cherry Red Records.

- Laurel Aitken (2000). *The legendary godfather of ska Vol. 3 (1963 – 1966)* [DC]. Münster, Alemania: Grover Records.
- Laurel Aitken (2010). Nebuchnezer. En *Jamaica-Mento 1951-1958* [DC1]. Unión Europea: Fremeaux & Associates EU.
- Laurel Aitken & Court Jester's Crew (2000). *Jamboree* [DC]. Münster, Alemania: Grover Records.
- Laurel Aitken & The Skatalites (1999). *The long hot summer: The godfather of ska Vol. 2* [DC]. Münster, Alemania: Grover Records.
- Lord Flea (2010). It all began with Adam and Eve. En *Jamaica-Mento 1951-1958* [DC2]. Unión Europea: Fremeaux & Associates EU.
- Los 007 (1973). *Grandes éxitos de los 007* [LP]. Caracas: Top Hits.
- Los Amigos Invisibles (2000). *Arepa 3000: A venezuelan journey into space*. [DC]. Milwaukee, Wisconsin: Luaka Bop, Inc.
- Los Darts (1986). Tú la vas a peder. En *Grandes grupos de los '60* [LP]. Caracas: Top Hits.
- Los Fabulosos Cadillacs (1994). *Vasos vacíos. Grandes éxitos 85 - 93* [DC]. Miami: Sony Latin Discos.
- Los Fabulosos Cadillacs (2000). *Obras cumbres* [DC2]. Buenos Aires: Sony Music Entertainment.
- Madness (1983). *Complete madness* [LP]. Caracas: Stiff Records.
- Madness (1992). *Madstock!* [DC]. Londres: Go! Discs.
- Oscar D'León & su salsa mayor (1977). *2 sets con Oscar* [LP]. Caracas: Top Hits.
- Pedro Infante (1999). *Colección de oro* [DC]. México, D.F.: Orfeón.
- Prince Buster (1968). *FABulous greatest hits* [DC]. Londres: Spartan Records, Ltd.
- Prince Buster (1998). *The original golden oldies volume 1* [DC]. Londres: Diamond Line.



- Prince Buster (2003). One step beyond. En *One step beyond* [DC1]. Londres: Virgin TV.
- Radici nel cemento, Laurel Aitken & Fermin Muguruza (1998). *The guns of Brixton* [DC single]. Roma: Gridalo Forte Records.
- Richie Ray & Bobby Cruz (1976). *Reconstrucción oro* [DC]. Nueva York: Vaya Records.
- Serenata Guayanesa (1991). *Serenata Guayanesa Vol. 15: Si la tierra tierra fuera* [DC]. Caracas: Sonográfica.
- Skabiosis (1996). Cuaima. En *Venezuela ska* [DC]. Caracas: Moon Ska Records.
- Special AKA (1984). *In the studio* [DC]. Londres: 2 Tone Records.
- Sting (1987). *Nothing like the sun* [DC]. Londres: A&M Records Europe.
- Take 6 (1988). *Take 6* [DC]. Nashville, Estados Unidos: Warner Bros. Records.
- The Bloodhound Gang (2000). *Hooray for boobies* [DC]. Los Ángeles: Geffen Records.
- The Clash (2000). *Combat rock* [DC]. Nueva York: Sony Music.
- The Clash (2000). *London calling* [DC]. Nueva York: Epic.
- The Ethiopians (2003). Train to Skaville. En *One step beyond* [DC1]. Londres: Virgin TV.
- The Sex Pistols (1990). *Never mind the bollocks* [DC]. Nueva York: Warner Bros. Records.
- The Skatalites (2003). Guns of Navarone. En *One step beyond* [DC1]. Londres: Virgin TV.
- The Special Beat (2004). Enjoy yourself. En *Trojan ska revival box set* [DC2]. Londres: Sanctuary Records.
- The Specials (1979). *Specials* [LP]. Caracas: Cordica.
- The Specials (1980). *More Specials* [DC]. Londres: 2 Tone Records.

- The Specials (1991). *The singles collection* [DC]. Londres: 2 Tone Records/Chrisalis.
- The Specials (1996). *Today's Special* [DC]. Birmingham, Inglaterra: Kuff Records Virgin.
- Toots & the Maytals (2001). Monkey man. En *Best of ska* [DC1]. Amsterdam: Disky Records.
- UB40 (2001). *Cover up* [DC]. Caracas: EMI Music de Venezuela, C.A.
- Violent Femmes (1993). *Add it up (1981 – 1993)* [DC]. Los Ángeles: Slash Records.
- Violent Femmes (1994). *New times* [DC]. Nueva York: Elektra Entertainment.
- Willie Colón & Héctor Lavoe (1972). *El juicio* [LP]. Nueva York: Fania Records.
- Willie Colón & Rubén Blades (1978). *Siembra* [LP]. Nueva York: Fania Records.
- Willie Colón & Rubén Blades (1981). *Canciones del solar de los aburridos* [DC]. Nueva York: Fania Records.
- Yordano (1987). Vivir en Caracas. En *En un sótano de la Florida* [LP]. Caracas: Sonográfica.

## **ANEXOS**

### **DISCO COMPACTO EN FORMATO MP3:**

A – Del Caribe insular al continental (corpus analizado)

B – Otras canciones citadas

\*Si desea obtener información adicional o tener acceso al corpus de este trabajo, puede escribirle al autor, Reygar Bernal, a la siguiente dirección electrónica:

[reygar2bernal@yahoo.com](mailto:reygar2bernal@yahoo.com)