

LA MÚSICA DE MARTINICA. DE LO LOCAL A LO GLOBAL

THE MUSIC OF MARTINICA. FROM THE LOCAL TO THE GLOBAL

Francisco Bottaro

RESUMEN

La Música de Martinica se ve desde la perspectiva de dos grandes producciones que reflejan por igual su identidad: el “zouk” que se inscribe como una “música sin fronteras” o “word music”, por el éxito y la difusión mundial que tuvo desde su creación y los géneros tradicionales como el “belé” y la “biguine” representativos del sentir que preserva la diversidad cultural propia de la isla. Así mismo, la lengua creole o criolla que es realmente el ventor de cohesión social más fuerte, se presenta como un código afectivo garante de la identidad insular. Y por último las influencias de los “kadance” traído por los inmigrantes haitianos que desde 1970 aportaron a la estética de los ritmos populares dando entrada más tarde al “Kompas” , género de características similares a las del “zouk”. Todos estos factores indican una preocupación por la búsqueda de una identidad y de un espacio musical que sería al mismo tiempo local, criollo y contemporáneo.

Palabras clave: Martinica, identidad.

ABSTRACT

The Music of Martinique viewed from the perspective of two major productions that reflect both his identity: "zouk" which is registered as a "music without borders" or "word music" for the success and global dissemination was from creation and traditional genres as "belé" and "beguine" representative of the feeling that preserves the cultural diversity of the island. Also, Creole or Creole language which is really the inventor of stronger social cohesion, is presented as a guarantor of affective code insular identity. And finally the influences of the "kadance" brought by Haitian immigrants since 1970 contributed to the aesthetics of popular rhythms later ushering the "Kompas", kind of similar to those of "zouk". All these factors indicate a concern for the search of an identity and a musical space that would be both local and contemporary Creole.

Keywords: Martinica. Identity.

Francisco Bottaro. Sociólogo egresado de la Universidad de Oriente (1984), Venezuela. Estudios de Especialización (DEA) (1987) y Doctorado Nuevo Régimen (1994) en el Instituto Pluridisciplinario de Estudios sobre América Latina, Universidad de Toulouse II, Francia. Miembro de la Junta Directiva de la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. Director General del Despacho del Vice Ministro de Identidad y Diversidad Cultural del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Venezuela. Correo: bottarof84@hotmail.com .

Artículo recibido en abril de 2012 y aceptado en septiembre de 2012.

Introducción

Para comprender el fenómeno de la música en Martinica podríamos comenzar proponiendo dos visiones: por un lado las tendencias musicales que refuerzan la globalización avaladas por la industria de la música, llamada la "world music" o "música sin fronteras". Estos géneros comerciales se caracterizan por ser producto de una fusión de elementos estilísticos, con préstamos de instrumentos musicales foráneos y el establecimiento de ritmos y efectos especiales logrados por instrumentos electrónicos o efectos de computación en estudio. Una de las características de estos géneros "world music", es que evaden los lazos geográficos, creando géneros musicales que no tienen raigambre territorial y pueden viajar sin que necesariamente tengan una identidad territorial, pero siempre enmarcada dentro de la expresión popular. Por otro lado, la música tradicional, que pone de relieve los elementos estilísticos propios de una cultura, un grupo étnico o de un contexto social. Esta expresión musical que podemos tildar de tradicional es "territorializada" y está a menudo dentro de una orientación social de la identidad, ya sea de carácter nacional, étnico, cultural o religioso.

Vamos a tratar de situar las prácticas contemporáneas de la música de Martinica en relación con estas dos corrientes principales antes mencionadas. Creo que el papel de la música en la búsqueda de la identidad cultural es elemento esencial y en particular, la música ha tenido influencia en el desarrollo de una identidad en Martinica y del Caribe francófono.

Podemos comenzar cuando Martinica en 1946 gana el estatus de un departamento francés de ultramar, deja de ser colonia y se erige como parte integrante del territorio francés, aunque no con todos los derechos de los ciudadanos franceses. Hay que esperar hasta 1996 cuando el presidente Jacques Chirac le adjudica a los martiniqueños todas las prerrogativas salariales y jurídicas de la Francia metropolitana.

Población, sociedad y lengua en Martinica

Martinica es una sociedad joven, formada a través del aporte de diferentes grupos sociales como: población indígena, (Caribes y Arawak) población de África occidental (dahome), franceses de Bretaña y Normandía y de las Indias Orientales (principalmente tamules) de

Sri Lanka.

Mientras que el francés es el idioma oficial de la isla, el criollo o “creole” se utiliza en la comunicación diaria, esta lengua es más bien un código afectivo, con reglas de comunicación lo suficientemente abstractas y simbólicas para considerarla una lengua con imágenes poéticas. Este tipo de sociedad bilingüe, en el que la lengua vernácula se mantiene en uso, sin carácter oficial, ha alentado el surgimiento de una cultura paralela basada en la tradición oral. El uso del criollo o creole, especialmente en contextos públicos, se ha convertido en un símbolo de la identificación y de la afirmación de los habitantes de Martinica, estableciéndose como cultura primordial del habitante común y paralela a la cultura y lengua francesa que ocupa el segundo lugar, tanto en Martinica como en el resto del Caribe Francófono.

La población de la isla, de unos 400.000 habitantes, está compuesta en gran parte por afrodescendientes. Al igual que otras zonas, la isla está marcada por la interculturalidad y como tal sus prácticas musicales son complejas pues sus fuentes son aquellas de la diversidad. Esta fusión ha transformado en concreto la cotidianidad de Martinica mediante la creación de un marco de referencia en donde habitantes franceses, africanos, asiáticos y caribeños han aportado elementos lingüísticos y culturales que hoy en día conforman la cultura creole o criolla. Se trata de un fenómeno en donde las identidades se yuxtaponen y se acumulan. Las prácticas musicales están influenciada por estos procesos sociales. Por otra parte, la música tradicional y popular de la isla no sólo contribuye a una tendencia que pone de relieve la identidad, sino para muchos la música en sí misma se ha convertido en un símbolo de la búsqueda de un sentido de pertenencia de territorialidad. En las regiones del mundo en donde la fusión es la norma, los vínculos identitarios están en constante movimiento. El orgullo a la raza se puede definir sobre la base de las tendencias sociales, ideológicas y políticas, y la música de Martinica tiene y refleja estas tendencias.

Proceso de creación musical

Las opciones a disposición de los músicos locales son: la preservación o el abandono de las expresiones tradicionales. Es decir, o se conservan las tradiciones musicales o se asume la

adopción de nuevas prácticas, de renovación y la creación. Sin embargo, la elección entre estas opciones no se hizo al azar. Mientras martiniqueños han profundizado en sus tradiciones del pasado, al hacerlo, han reinterpretado en función del contexto actual a la luz de una renovada la identidad cultural. La reinterpretación musical tan característica de las expresiones populares se considera una parte integral del proceso creativo, dando así nacimiento a la criollización o creolización de la estética musical. La transformación de los elementos originales y la sustitución por otros, como cambios en la función, intenta conservar las costumbres ancestrales al préstamo de algunas expresiones de la modernidad. A través del estilo musical de los martiniqueños, es evidente que la tradición oral sigue viva en Martinica, desde los cuanta cuentos “Krik-Krac” y los velorios acompañados del canto Belé, e incluso en los desfiles que tienen lugar espontáneamente durante el Carnaval.

Las tradiciones musicales de Martinica han continuado a existir y con fuerza a nivel regional e insular. Por su puesto las nuevas tendencias de musica popular o “word music” puede ser visto como un proceso a través del cual las prácticas musicales han dejado de evolucionar y expresarse en torno a los cambios sociales, culturales y económicos desde 1946.

En la identificación de un género musical auténticamente martiniqueño, encontramos la biguine, debido a sus orígenes tempranos y frecuentes. La biguine (se refiere tanto a la música y la danza acompañante) se pueden distinguir por dos patrones rítmicos binarios. Existen dos tipos principales de biguine y pueden ser identificados sobre la base de la instrumentación en la práctica musical contemporánea: la biguine tambor y la biguine orquestada. Cada una de ellas se refieren a los contextos de un origen específico. La biguine tambor, o “bidgin” belé en criollo o creole, viene de una serie de bailes Belé realizadas desde los primeros tiempos coloniales por los esclavos que habitaban en las grandes plantaciones de azúcar. Musicalmente, el belé bidgin se puede distinguir de la biguine orquestada de las siguientes maneras: su instrumentación (Tambor cilíndrico simple con membrana (belé) y los palitos (tibwa)), el estilo de canto de llamada y respuesta, la improvisación del solista, y la calidad de la voz nasal. Según un estudio realizado por Rosemain (1988), las figuras de danza de la biguine la encontramos en ritos de fertilidad practicados en el África occidental, pero su significado ritual ha desaparecido desde entonces en Martinica. La biguine se podría pensar, entonces, como la continuación de un

sistema de valores que es, en esencia africana pero ahora con las plantaciones de azúcar como su plataforma social. Los cantantes de finales del siglo XX como Ti-Émile, Ti-Raoul y Mona Eugène siguen a este símbolo estético que es el “Belé bidgin”.

“La canción creole o criolla y la Biguine en Martinica y Guadalupe, ante todo identifican el universo de las plantaciones. Cuando el sistema se vino abajo no fue reemplazado por nada. Ni urbanización masiva ni industrialización forzada. El pueblo martiniqueño quedó como suspendido en el tiempo antes que el actual sistema de cambio lo constituyera en un conjunto de clientes. Así la producción musical se separó de la necesidad esencial”.(Eduard Glissant 2005) Esta cita de Glissant refuerza lo anteriormente esbozado. La biguine orquestada ha tomado un camino completamente diferente. Su ancestro más híbrido se puede remontar a San Pedro (antigua capital de Martinica), un centro urbano que desde el siglo 19 ha albergado un número considerable de residentes de descendencia francesa. Si bien mantiene el carácter sincopado del belé bidgin. Esta biguine urbana adquiere un sabor casi Dixieland en virtud de su instrumentación compleja. La melodía, mientras que se canta en criollo o creole, utiliza una forma de verso-estribillo, que nos remite una influencia inconfundiblemente francesa. El conocido “Mwen désennd Sin Pie”, así como muchas otras melodías popularizadas por Leona Gabriel, Pierre Rassin Orquesta y Boislaville Lulú, entre otros, que encajan en esta categoría. Las características de los biguine tambor y biguine orquestada se distinguen por poner de relieve los elementos estilísticos del ritmo binario que mantiene el “tibwa” que está presente en ambos casos, lo que sugiere que este ritmo caracteriza a la biguine, por lo que podría llamarse su principal rasgo de identificación.

La "kadans" o el nacimiento de una identidad criolla en Martinica

Durante muchos años, el ambiente musical con la que toda la población de Martinica, se identificó fue definida fundamentalmente por los dos tipos de Biguine (con la mazurka y el vals criollo), junto con algunos ritmos latinoamericanos como los géneros del Caribe hispanófono. No fue sino hasta la década de 1970 que este paisaje sonoro se sometió a cambios sustanciales. Las causas de esta transformación fueron muchas, pero un gran

acontecimiento es digno de mención especial: la inmigración a Martinica de un gran número de haitianos que huían de su país por razones políticas. Los haitianos trajeron con ellos la kadans ("la cadencia"), un género musical que ya algunos martiniqueños estaban familiarizados a través de emisoras de radios locales. La kadans se caracteriza por un uso sutil de los acentos musicales, síncopa y el color instrumental, derivado de las orquestas de mini-jazz de Haití (con cobres, guitarras y guitarra baja, y batería). La técnica vocal utilizada en la kadans también contribuye a su sabor distintivo por el uso de las onomatopeyas y largos tonos.

La llegada de una música popular de otra isla sirvió para poner de relieve una comunidad socio-cultural, con una historia compartida de la esclavitud y un lenguaje común que en este caso es la lengua creole o criolla. Así fue como puntos de referencia culturales de la isla ya no se basaban puramente en la historia de Martinica y de su sociedad, sino se convirtió en algo más amplio que abarcaba buena parte del Caribe francófono. Mientras que la música que había sido producida en Martinica provenía de grupos que se habían formado en el lugar en eventos de carácter espontáneo, los kadans emprenden una dinámica totalmente nueva en el movimiento, con nuevos actores, nuevos valores de producción y características sociales-económicas diferentes. Los grupos u orquestas cuyo estatus se acercó a la de "profesional", entre los cuales la mayoría ya había grabado en el comercio y cuyo éxito había sido transmitido por los medios de comunicación en todo el Caribe de habla criolla o creole, establecieron una norma que los músicos locales aspiraban a cumplir. Los kadans recorrieron el país, y la mayoría de los músicos de Martinica se avocaron hacia la composición de Haití al estilo kadans, el cantante David Marcial y el grupo La Perfekta son como ejemplos de este fenómeno musical, y por primera vez en la historia del Caribe creole o francófono se oyó el mismo ritmo y la misma música pues la kadans se expandió como pólvora y fue el vector unificador de sentimientos compartidos.

Más tarde y gracias al trabajo que los kadans realizaron en Martinica, se instaló sin ningún problema y hasta el día de hoy, otro género musical venido de Haití, pero esta vez elevado a la "word music": el Kompas. Éste que es salido de la kadans se orquestó y complementó de varios instrumentos de percusión y otros, y se transformó en la música haitiana de efecto visual y portadora de una identidad híbrida y caribeña. Contemporáneo del zouk el kompas se montó en los grandes escenarios en donde poblaciones afrodescendientes y más

allá de estos, lo exigieron: Nueva York, París y el Caribe todo entero. Aún para ciertas generaciones es la música de la nocturnidad y de la fiesta frente al mar.

Zouk: un fenómeno musical y social

La hegemonía musical de la kadans dominó la escena musical por la década de 1970 hasta el advenimiento del zouk a mediados de 1980. Mucho más que un concepto nuevo o una moda, el zouk es un verdadero fenómeno musical que va más allá de las fronteras del Caribe francófono trasladándose casi de inmediato de haber salido, a los continentes de África, Europa y América. Del punto de vista social, los elementos esenciales de expresión del zouk se han extraído de tradiciones martiniqueñas y aportes rítmicos afrocaribeños. Del Belé se tomó el ti-bwa y el sonajero o “chachá”, un ritmo de pulso, cuya base proviene de la biguine tambor. Los fundadores de la orquesta Kassav (grupo que personifica el sonido zouk), Décimo Pierre-Edouard y Jacob Devarieux, mezclan el ambiente festivo y el sentido de la liberación, que marca el “Vidé” (espontáneo desfile de calle en carnaval o fiesta de calle), y la integración de elementos rítmicos de las danzas tradicionales. De esta manera un zouk (palabra que se usaba para designar una fiesta), a la manera de la “balakadri” (del francés cuadrillas) y el “granmoun” (música de los viejos tiempos o de los abuelos) presentó el nuevo sonido zouk en alternancia con danzas de biguines y mazurcas para acentuar el ambiente nocturno. Los creadores siguieron aciriollando o creolizando el género con el aporte de la síncopa del calipso, con lo que los sonidos graves bien presentes como en el reggae, énfasis en los solos de guitarra, y los cobres en estacato, todos los sonidos reposando en las figuras del “ostinato” de los tambores como se oye en los tambores del Zaire contemporáneo. La popularidad del zouk radica en la capacidad de sus inventores para diseñar y equilibrar sus prestamos musicales con tanta eficacia que la atmósfera creada como resultado de la pura alegría y la liberación del alma, se asoció con el género. El Zouk dio a la región un segundo impulso, tal vez incluso una nueva vida, y se convirtió en lugar común, la síntesis musical en el que todos pueden entrar. De esta manera, el zouk podría ser visto no sólo como la reinterpretación, sino la recreación de una música que originalmente pudo haber venido de fuentes diversas, pero que ahora se consagra por entero a la expresión de la identidad de Martinica. Con el zouk, la música de Martinica entró de

lleno en el mercado europeo y americano, donde la industria discográfica responde a las leyes de la oferta y la demanda. A diferencia del fenómeno de la kadans, donde martiniqueños se vieron inspirados en un género musical extranjero, el zouk propuso un nuevo modelo musical en donde, entre otras cosas, las voces femeninas jugaron un papel central.

Además, siguiendo el ejemplo de la escena del rock americano y europeo, los músicos de Martinica comenzaron a tomar un interés creciente en la dimensión visual de las presentaciones, donde las puestas en escena se había convertido en exigencias importantes como lo era la dimensión auditiva. Puesta en escena teatral (coreografía, vestuario, movimientos repetitivos y la iluminación) se incorporó a la experiencia musical de Martinica, cambiando su apariencia de un simple baile a un espectáculo auténtico. Por banal que parezca hoy en día para quienes están familiarizados con los conciertos de rock, vídeos musicales y similares, cuando se compara la biguine rural de los años 1950 y el zouk, es evidente que una transformación significativa tuvo lugar en esos treinta años. Nuevos valores y nuevas relaciones que se establecieron entre los oyentes y la música, en donde el objetivo no es música simplemente para ser bailada, sino también para ser vista.

El zouk no es únicamente el resultado de la fusión de ciertos géneros musicales del Caribe, en donde se encuentran África y Europa, sino que también representa el deseo de los martiniqueños a proponer una imagen de las Antillas francesas que sigue siendo criolla o creole, mientras que se amalgama, en un proceso complejo, con la modernidad. Una nueva dimensión de la identidad nació con el zouk, inspirada en las tendencias musicales, comerciales y estéticas que vendría a caracterizar una cultura transnacional. Sin embargo, la oralidad y la lengua criolla siguen siendo la principal características de esta nueva tendencia musical.

Conclusión

A pesar de los constantes cambios y ajustes, la música de Martinica ha mantenido elementos expresivos que lo distinguen de otras tradiciones criollas, aunque en un nivel más global, sino que también contribuye al flujo de la "transnacionalidad" de la música. La coexistencia de las diversas prácticas musicales y la estética me lleva a creer que la música de Martinica se encuentra actualmente en una encrucijada en la búsqueda de una identidad

cultural. La elección del espacio escénico, la selección del material sonoro, la creación de nuevas direcciones musicales, la música que es a la vez nacionalista (local) y transnacional (mundial): todos estos factores parecen indicar una profunda preocupación con la búsqueda de una identidad, la búsqueda de un espacio musical que sería al mismo tiempo local, criollo y contemporáneo.

REFERENCIAS

- Benoist, J. 1994. « Le métissage: biologie d'un fait social, sociologie d'un fait biologique », Métissages , Tome 11, Éd. L'Harmattan, Paris:13-21
- Desroches, Monique 1992. «Créolisation musicale et identité culturelle à la Martinique». Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies, vol 17, no 34, Ottawa: 41-53.
- _____. 1996. « Martinican music and the quest for a cultural identity (1946-1996) ». The Garland Encyclopedia of World Music, vol 8, Sheehy and Olsen Ed.. (in press).
- Glissant, E. 2005. El Discurso Antillano. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Grollemund, P. 1978. « Introduction à la musique de la Martinique », Chant choral, vol 3, no 19: 4-19.
- Guilbault, Jocelyne 1993. Zouk: world music in the West Indies, Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago University Press.
- Fuma, S. et POIRIER Jean 1994. «Métissages, hétéroculture et identité culturelle», Métissages, Tome 11, éd . L'Harmattan, Paris: 49-64.
- Rosemain, J. 1988. La musique dans la société antillaise (1635-1902), éd. L'Harmattan, Paris.
- _____. Musique, sacrifice et symboles. Presses du Département d'Ethnologie de l'Université Paris X-Nanterre, Paris. (submitted for publication)