

## RESISTENCIA SONORA: EL PATOIS EN EL REGGAE DANCEHALL JAMAQUINO

Rubén Martínez- María Paula Cannova  
Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes

### Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo estudiar aspectos del reggae dancehall, como género musical en el que las formas de producción y difusión poseen aspectos propios del mercado musical tanto como acciones simbólicas de resistencia cultural definidas a partir de la intercambiabilidad del riddim y del uso del patois en la poesía. En el transcurso de lo estudiado se relevaron definiciones del reggae dancehall y se interrelacionaron con declaraciones de músicos DJ's. Asimismo, se analizaron algunos rasgos sonoros, característicos del género en relación con particularidades sonoras y sociales del patois, la lengua que se utiliza para cantar el dancehall. En torno al patois, a la función social y a la simbólica que este puede representar en relación con el contexto socio-histórico del país se analizaron músicas específicas como materiales bibliográficos de orden musicológico. Se estudia el uso del patois como elemento de identificación del reggae dancehall en contraposición a otros géneros de Jamaica que han "migrado" a un inglés más neutro. Este hecho podría colaborar en la resignificación del dancehall convirtiéndolo en un espacio para la reivindicación, búsqueda y validación de la identidad de un sector grande de la población urbana de Jamaica.

### Palabras clave

Dancehall – Jamaica – Patois – Género musical – Función social

### ¿Qué es el reggae dancehall?

El reggae dancehall es un género musical que se desarrolla en Jamaica aproximadamente entre 1975 y 1985. Configura un género en el sentido que Holt atribuye a un tipo particular de música en un entramado cultural en el que las dimensiones de producción, difusión y significación incluyen lo que suena y a quienes lo escuchan (Holt: 2007).

Ya desde mediados de los setenta algunas de las figuras iniciales del dancehall como Yellowman y U-roy, entre otros, comienzan a despertar interés en la escena pública. En el año 1985 sale al mercado el tema "Under me Sleng teng" de Wayne Smith, momento que se toma como punto de partida para el desarrollo del reggae dancehall, entre otras cosas por ser el primer sencillo producido de manera totalmente digital (Nurse, 2000). Vale aclarar que en este caso, la palabra digital designa un proceso en el que no se utilizaron instrumentos acústicos, sino solamente un teclado electrónico Casio modelo Casiotone MT40, por consiguiente antes que un modo de producción digital se trata de uno electrónico. Norman Stolzoff afirma la condición de forma propia a la cultura popular de Jamaica, relacionando melódicamente al dancehall con el uso del patois (Stolzoff, 2000). De igual manera, Sonjah Stanley- Niaah afirma su carácter multidimensional al integrarlo como música y fenómeno socio cultural. En términos compositivos y sonoros el dancehall se puede dividir en dos estructuras principales: la composición de la pista instrumental, o "riddim", al cual se le añade la composición de la melodía que lleva la voz cantada, o

“voicing”. Cada estructura posee procedimientos compositivos diferentes al punto que sus identidades resultan diversas. El “riddim” es una grabación instrumental autónoma (o pista) usualmente basada en un ostinato que incluye instrumentación melódica y percusión (Peter Manuel y Wayne Marshall, 2006). Se trata de un acompañamiento instrumental que puede usarse en diferentes canciones. En sus inicios, el “riddim” era grabado con medios análogos e instrumentos característicos del género reggae (bajo eléctrico, batería, guitarra eléctrica y piano eléctrico)<sup>1</sup>. Sin embargo, a partir de mediados de 1980 se produce una migración de instrumentos acústicos a otros completamente eléctricos según indican algunos de los productores que formaron parte del proceso, entre los que se pueden mencionar a Lloyd James -conocido como King Jammy-. Si bien es cierto que dicha migración no abarca la totalidad de las producciones, se convierte en la forma de producción de la gran mayoría de reggae dancehall dada la mayor accesibilidad a estos medios<sup>2</sup>. Formalmente, en la gran mayoría de los casos, en el riddim existe una primera sección corta que suele funcionar como introducción y después se mantiene durante toda la canción el ostinato del bajo y la percusión con apariciones ocasionales de los otros timbres o instrumentos. Esto da cierta flexibilidad a la estructura de la canción (que suele ser estrofa-estribillo), ya que no siempre se mantiene la regularidad acentual aún dentro del ostinato, es decir que existe un grado de variación considerable. Por ejemplo, en Champion de Buju Banton<sup>3</sup>, encontramos estrofas de cuatro compases y estrofas de tres que se alternan con un estribillo. Tomando en cuenta que la melodía de la voz se compone después del riddim, esa flexibilidad es permitida, entre otras cosas, por el hecho de que el ostinato se mantiene constante durante toda la pieza. La suma de la melodía de la voz o “voicing” es siempre un proceso posterior a la producción del riddim. Esto probablemente tiene que ver con la dinámica particular que tiene el reggae dancehall en la que, un mismo riddim es reutilizado varias veces para la creación de múltiples canciones. En la explicación de Peter Manuel y Wayne Marshall “While a dancehall song consists of a deejay singing (or “voicing”) over a riddim, the riddim it’s not exclusive to that song, but it’s typically used in many other songs”<sup>4</sup> (Manuel, Marshall, 2006: 1).

Otra característica sonora del canto o “voicing”, que resulta central para el desarrollo de este escrito, es que se canta, en la gran mayoría de las producciones, en el lenguaje jamaicano denominado patois. Llegado este punto, podemos afirmar que basta un acercamiento superficial para detectar que, el reggae dancehall, presenta características sonoras y de producción bastantes particulares en relación con lo que suele ser la norma en la industria musical actual, en especial en lo que a procesos compositivos y conceptos de autoría se refiere. Dicha convergencia de diferentes autores en una misma música en tiempos diferenciados y con voluntades autorales diversas señala un rasgo prototípico de la música en Jamaica a la vez que requiere de una atención en el estudio académico por su particularidad frente a la tradición compositiva autoral propia de Occidente. Nuevamente Manuel y Marshall, reflexionan sobre este aspecto

The system of what we may call “riddim-plus-voicing, in which songs are built from separable component parts is familiar to and largely taken for granted by those immersed in dancehall

<sup>1</sup> BBC radio 1Xtra (6 de agosto de 2012). Chaka Demus & Pliers - Murder She Wrote (Live at Tuff Gong Studios) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tn4bPCcQSq8>

<sup>2</sup> Studio Chronicles (14 de noviembre de 2014). STUDIO CHRONICLES - Jamaica: King Jammy's Recording Studio (Episode 2/5) [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=qCMqSKVZ8xs> (min. 2:55)

<sup>3</sup> JAHbymeside forlverandlvermore (12 de junio de 2008). Buju Banton - Champion (Original) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wD4SXQRaZr0>

<sup>4</sup> “Aunque una canción de dancehall consiste en un dj cantando (o “voicing”) sobre un riddim, el riddim no es exclusivo para esa canción, sino que usualmente es usado en muchas otras canciones” (traducción del autor).

culture, whether as fans, producers or music journalists. Nevertheless, the system is so unique that it well merits focused scholarly attention.<sup>5</sup> (Manuel, Marshall, 2006: 2)

La composición y publicación de múltiples canciones de distintos artistas sobre un mismo riddim, es un rasgo que caracteriza y diferencia al reggae dancehall incluso de otros géneros que trabajan con acompañamientos a base de samples como el rap norteamericano (Manuel y Marshall, 2006). Ahora bien, como hemos visto, este es un rasgo en el que ya se ha profundizado en estudios anteriores y no es el objeto de esta investigación. El presente escrito apunta a entender el reggae dancehall como un género musical que abarca mucho más que sus características meramente sonoras. Para continuar este camino resulta útil tomar la concepción de género musical desarrollada por Keith Negus. El autor afirma que “los géneros operan como categorías sociales, en que el rap no puede separarse de la política negra, ni la salsa de lo latino, ni el country de la raza blanca y el enigma del Sur” (Negus, 2005: 63). Se usará esta idea como punto de partida para mirar al reggae dancehall, como un género musical donde residen o se manifiestan problemáticas de la sociedad jamaicana y, en especial, de sus clases más desprovistas ya que son estos, los habitantes del gueto o “downtown” de Kingston, los mayores productores de reggae dancehall. En la definición del Reggae dancehall que realiza Stanley-Niaah se lo entiende como un: “...lifestyle as a system that can be disaggregated into the particularity of its space, music, song, dance, fashion, language, art, embodied meanings, performance practice, attitude, politics, economy/industry, and style”<sup>6</sup>. (Stanley-Niaah, 2004: 3). Sin embargo, más allá de entender el dancehall como un sistema que puede disociarse en todas las secciones citadas por la autora, nos referiremos al reggae dancehall como un género musical que, expresa parte de las realidades artísticas, sociales, políticas y económicas de un sector específico de la población de Kingston que practica el llamado “dancehall lifestyle” (Stanley-Niaah). Un estilo de vida que para la autora, no se circunscribe estrictamente al reggae dancehall sino más bien a una cultura y actividad del salón de baile que toma forma a partir de 1950. Actividad que, según Stanley-Niaah, “tells the story of a people's survival and need for celebration of that survival against forces of imperialism and systems of exclusion through dance, music and attitude”<sup>7</sup>.

### El patois en el dancehall

Peter L. Patrick define al lenguaje jamaicano denominado patois indicando que,—“is a language of ethnic identification for roughly two and a half million people in the island of Jamaica-- and overseas for many thousands of native speakers...”<sup>8</sup> (Patrick, 2003: 1)

Como se ha dicho anteriormente, la gran parte de producción musical del reggae dancehall se realiza cantando en patois. Pero, para entender el papel que juega el patois en el dancehall como símbolo de identidad y resistencia, es necesario tratar de comprender el contexto sociopolítico en que este lenguaje se ha visto inmerso en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. Jamaica fue conquistada por los españoles a finales del siglo XV junto con el resto de Latinoamérica, excepto por las colonias portuguesas. A partir del

<sup>5</sup> “El sistema de lo que podríamos llamar riddim-más-voicing, en el que canciones son compuestas a partir de partes separables entre sí es conocido y usualmente dado por sentado por aquellos inmersos en la cultura dancehall, ya sea como fans, productores o periodistas musicales. Sin embargo, el sistema es tan único que merece atención académica específica. (traducción del autor).

<sup>6</sup> “...un estilo de vida, como un sistema que puede ser separado entre las particularidades de su espacio, música, canción, baile, moda, lenguaje, arte, significados corporales, performance, práctica, actitud, política, economía/industria y estilo.” (traducción del autor).

<sup>7</sup> “cuenta la historia de la sobrevivencia de un pueblo y de la necesidad de celebración de esa sobrevivencia contra las fuerzas del imperialismo y sistemas de exclusión a través del baile, la música y la actitud” (traducción del autor)

<sup>8</sup> “es un lenguaje de identificación étnica para aproximadamente dos millones y medio de personas en la isla de Jamaica y para miles de hablantes nativos en el extranjero” (traducción del autor).

siglo XVII se establece como colonia británica, condición que prevaleció hasta el año 1962 con la declaración de la independencia. Los primeros registros del patois en la isla se establecieron entre los años 1677 y 1703, un periodo en que la población blanca había disminuido en relación con años anteriores y la presencia de esclavos provenientes de África ascendía a 45.000 aproximadamente (Patrick, 2003). Desde entonces, la división entre los hablantes del inglés británico y los del patois no solo ha sido reflejo de la dominación a la que son sometidas, desde los años de la colonia, las clases más desprovistas económicamente -descendientes directos de esclavos africanos-, sino que ha servido como instrumento para ayudar a sostener estas desigualdades. Tal y como lo explica nuevamente Patrick, “the subordination of JamC to English -the native tongue of a tiny minority- has persisted to the present day with consequences for education, economy and psychological independence”<sup>9</sup> (Patrick, 2003: 2), el patois sigue siendo hasta el día de hoy discriminado en la sociedad jamaicana. Para fundamentar esta afirmación bastan pruebas tan contundentes como el hecho de que no exista hasta la actualidad un diccionario ni un sistema de enseñanza sistematizada del patois pese a ser la lengua que habla la mayoría de los jamaicanos, o por el hecho de que la primera Biblia traducida al patois se haya publicado apenas en el 2011. Por ejemplo, en un artículo publicado por el diario *Jamaica Gleaner*, en abril del 2011, titulado “A waste of time to teach patois- Seaga”<sup>10</sup> (Hill, 2011), se comenta que el antiguo primer ministro y, en ese momento, canciller de la Universidad de Tecnología, Edward Seaga, opina que “it would be a waste of the country’s educational resources to teach Patois in schools”<sup>11</sup> (Hill, 2011). Seaga es citado en el artículo diciendo:

If you look at it, government and commercial papers are all in English. Newspapers are mostly in English with a few Patois articles and Patois quotations in English articles. Television and radio are mixed with English and Patois and popular culture such as songs, DJ lyrics and roots plays are mostly in Patois<sup>12</sup>. (Seaga, 2011)

En el mismo artículo se cita al primer ministro, en ese momento, Bruce Golding refiriéndose a la posibilidad de enseñar patois en las escuelas como la admisión de un fracaso, “We have failed to impart our accepted language of English, so we are giving up. This one can’t work, so let us find another one that can work”<sup>13</sup> (Golding, 2011).

Es dentro de este contexto que queremos resaltar el hecho de que el reggae dancehall, produzca prácticamente todo su material musical cantado en patois. El dancehall es una música que nace en los caseríos más pobres de Kingston. Hasta el día de hoy, pese a su circulación en el mercado internacional y el éxito alcanzado por algunos de sus exponentes como Buju Banton o Bounty Killer, la gran mayoría de productores, dj’s y eventos de reggae dancehall siguen teniendo su lugar en los barrios bajos de la capital jamaicana. Tomando en cuenta esta realidad, no resulta extraño pensar que la producción se dé mayoritariamente en patois, ya que como se mencionó antes, esta es la lengua principal de las clases bajas en Jamaica. Sin embargo, aludir exclusivamente a una condición socio económica para tratar de explicar el uso del patois en el reggae dancehall sería obviar

<sup>9</sup> “la subordinación del JamC (patois) al Inglés -la lengua nativa de una pequeñísima minoría- ha persistido hasta el día de hoy con consecuencias para la educación, la economía y la independencia psicológica” (traducción del autor).

<sup>10</sup> “una pérdida de tiempo enseñar patois- Seaga” (traducción del autor)

<sup>11</sup> “enseñar patois en las escuelas sería un desperdicio de los recursos educacionales del país” (traducción del autor).

<sup>12</sup> “si lo miran, los documentos gubernamentales y comerciales son todos en Inglés. Los diarios son mayormente en Inglés con algunos artículos en Patois y citas en Patois en artículos en Inglés. La televisión y la radio están mezclados entre Inglés y Patois y la cultura popular como canciones, letras de DJs y conciertos de roots son mayormente en patois” (traducción del autor).

<sup>13</sup> “Hemos fallado en impartir nuestro lenguaje aceptado del Inglés. Este no puede funcionar, así que encontremos uno que pueda funcionar” (traducción del autor).

rasgos sonoros del género al pensarlos como consecuencias directas de dicha situación. En la elección del patois dentro del reggae dancehall hay también decisiones estéticas y compositivas de la música. Las palabras son importantes no solo por lo que dicen sino por como suenan, en tanto que materiales musicales en sí mismos. Ciertas expresiones en patois como “Big up”, “Gyal”, “Bway”, “Irie”, el uso y desarrollo rítmico o, incluso, casi percusivo de algunos fonemas son partes fundamentales de la configuración de una canción de reggae dancehall configurando al género en igualdad con su instrumentación. Resulta interesante además, estudiar la evolución del reggae dancehall en el mercado internacional, en contrapartida con otros géneros provenientes de Jamaica, en lo que a idioma se refiere. Tomemos, por ejemplo-el caso del reggae roots, específicamente el caso de su mayor exponente Bob Marley. El artista se mantuvo activo en la producción discográfica desde 1965 hasta 1978. Sin embargo los primeros discos circularon solamente en el mercado interno de Jamaica. Fue hasta 1973, con el lanzamiento del Catch a fire que Bob Marley & The Wailers debuta en el mercado internacional, de hecho este disco es ampliamente reconocido en la música jamaicana como el primer disco de un artista de Jamaica hecho para el mercado internacional. Ya en esta producción se puede apreciar una disminución significativa del uso de palabras en patois, de hecho casi no hay ninguna. De ahí en adelante, los discos del artista se van a ir inclinando hacia un inglés “neutro” o “universal” a pesar de que su mensaje se mantuvo comprometido con la identidad jamaicana y africana a lo largo de su carrera. De hecho, tal y como lo explican Manuel y Marshall, el reggae roots pasó después de una época a ser percibido por la mayoría de jamaicanos como una música orientada para el público internacional:

By the 1980's the DJ-based riddim-plus-voicing format- whether in the form of a recording, or a live DJ toasting over a riddim at dance- had become the dominant idiom of popular music in Jamaica.

The roots or classical reggae of Bob Marley, Jimmy Cliff and others- with its more conventional song format of melodies sung over extended chords progressions, often with bridge sections-was certainly familiar and cherished by most Jamaicans, but since the late 1970's it had come to constitute an internationally oriented music.<sup>14</sup> (Manuel Marshall, 2001)

La selección de idiomas y formas de entonación de determinados idiomas en relación con los géneros musicales y los mercados de ventas es un aspecto de las estrategias de comercialización musical de las transnacionales de la música que se ha estudiado principalmente en la configuración del repertorio internacional como categoría comercial a partir de 1960 por Keith Negus. Sin embargo, en otros mercados la opción por las lenguas locales favorece a los procesos de identificación nacional de los productos culturales. Con esto, no se pretende afirmar que el uso del patois en el reggae dancehall, en oposición con el uso de un inglés más neutro en el reggae roots u otros géneros, sea la razón por la que el primero toma más popularidad en el público de Jamaica. Pero sí es cierto que en el contexto social que se ha venido describiendo en este escrito, es un rasgo sonoro que sin duda puede haber ayudado a formar esa opinión.

---

<sup>14</sup> Para la década de los ochenta, el formato de riddim-más-voicing con DJ, ya sea en forma de grabación o en vivo con un DJ “toasting” discos en un baile se había convertido en el idioma dominante de la música popular en Jamaica.

El roots o reggae clásico de Bob Marley, Jimmy Cliff y otros - con su formato de canción más convencional de melodías cantadas sobre progresiones extensas de acordes, usualmente con secciones de puente- era ciertamente conocido y apreciado por la mayoría de Jamaicanos, pero desde finales de la década del 70 se había constituido como una música orientada internacionalmente”. (traducción del autor)

Tal y como lo afirma Norman C. Stolzoff en *Wake the town and tell the people*, “Through fashion, speech and techniques of the body, ghetto youth mark their participation in dancehall and assert the control over the public space they occupy”<sup>15</sup> (Stolzoff, 2000: 2).

El uso prácticamente exclusivo del patois en el dancehall forma parte de esta toma de control sobre el espacio público que ocupa y significa una oposición simbólica a las jerarquías hegemónicas que rigen en la sociedad jamaicana. En Jamaica existe una clase alta que venía consolidada desde los años anteriores a la independencia. Después de la pérdida de poder y control que dicha clase ha sufrido a partir de la década de 1990, entre otras cosas por el decline de la economía y la apatía política, “this elite looks to the dancehall in all of its forms, more than anywhere else, as the source of its problems”<sup>16</sup> (Stolzoff, 2000: 6). Tanto el dancehall como el patois, son ambos, representaciones culturales de las clases oprimidas en Jamaica, y desde ese lugar, el hecho de que el género musical no de espacio al inglés de las clases altas, y use en su lugar el lenguaje de la gran mayoría de la población (que aún no ha sido declarado como lengua oficial por las autoridades) se constituye como una declaración de resistencia y autovalidación de la identidad. Por ejemplo, en octubre del 2010, Carolyn Cooper, escritora jamaicana autora del libro *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large* (2004) considerada una autoridad en cultura dancehall, afirma en una entrevista para el foro SX:

Yes, Patois has always been in popular Jamaican music. But if you listen to some of the early songs in the 60s-70s, lyrics were mostly in English. But dancehall is the space in which the DJs, as one said, have burst out into Jamaican which I prefer to Patois because it makes the link between the language and national identity. They just use their mother tongue and for me that is one of the most powerful aspects of dancehall culture that celebrates in fact Jamaican identity<sup>17</sup>. (Cooper, 2010)

Más adelante, durante la misma entrevista, Cooper se refiere al DJ jamaicano Anthony B cuando en su canción *Nah vote again* dice: “talk like miss Lou, mi no talk like foreigner”<sup>18</sup> (Anthony B, 1997) tomándolo como ejemplo de la conexión entre el uso del patois en el dancehall y la defensa de una identidad jamaicana, “... and here is Anthony B putting himself in a line of affiliation with her saying that “I talk like her not like foreigners, I’m making the distinction between Jamaican culture nationalism, cultural identification and imported ideologies”<sup>19</sup> (Cooper, 2004).

El dancehall funciona como un espacio para la validación y transmisión del patrimonio cultural de los jamaicanos. Frente a la ya expuesta falta de legitimación del patois por parte

<sup>15</sup> “A través de la moda, discurso y técnicas del cuerpo, la juventud del gueto marca su participación en el dancehall y toma control sobre el espacio público que ocupan” (traducción del autor)

<sup>16</sup> “esta elite mira hacia el dancehall en todas sus formas, más que hacia ningún otro lugar, como la fuente de sus problemas” (traducción del autor).

<sup>17</sup> Sí, el Patois siempre ha estado en la música popular Jamaicana. Pero si escuchas algunas de las primeras canciones en los 60’s-70’s, las letras eran más que nada en inglés. Pero el dancehall es el espacio en que los DJs, por así decirlo, han irrumpido en lo jamaicano, yo prefiero al patois, porque hace la conexión entre el lenguaje y la identidad nacional. Ellos solo usan su lengua materna y para mi ese es uno de los aspectos más poderosos de la cultura dancehall la cual de hecho celebra la identidad Jamaicana.(traducción del autor)

<sup>18</sup> “hablo como miss Lou, yo no hablo como extranjero” (traducción del autor)

<sup>19</sup> “... y aquí está Anthony B diciendo que: “Yo hablo como ella, no como extranjeros. Estoy haciendo la distinción entre nacionalismo cultural Jamaicano, identificación cultural e ideologías importadas” (traducción del autor).

de las autoridades el dancehall pone al lenguaje de manifiesto, no sólo en lo cotidiano de la sociedad jamaicana sino en tanto valor musical para la producción de uno de los géneros locales y actuales con mayor circulación. Esta unión consolidada entre el dancehall y el patois, podría concebirse, como un espacio donde las clases bajas de Jamaica pueden legitimar su identidad cultural, más allá de que la misma sea perseguida o discriminada por las clases altas y las autoridades.

## El reggae dancehall como espacio de reproducción

Resulta necesario aclarar que, si bien es cierto el reggae dancehall funciona, por muchas de sus características sonoras y de producción, como un espacio de resistencia y de alternativas para las clases bajas, también actúa como un agente de reproducción y permanencia de muchas de las desigualdades y discriminaciones que se viven en la sociedad jamaicana. Como se señala en la investigación llevada a cabo por Stolzoff, “the social relations of dancehall productions are to a great extent structured by the same social variables found in Jamaica’s national economy: massive exploitation, racism, sexism, homophobia and violence.”<sup>20</sup> (Stolzoff, 2000: 8). Además de esto, la industria musical en la que se mueve el reggae dancehall, está también marcada por dinámicas de dominación colonial que persisten aún después de la declaración de la independencia del país. Por ejemplo, en 1996, un especialista en entretenimiento de JAMPRO (Jamaica Promotions Corporation), la agencia gubernamental subordinada al ministerio de economía, afirma que:

Se ha admitido que los principales encargados de la adopción de decisiones referentes a la música están concentrados fuera de Jamaica. Por otra parte, los ingresos provenientes de la música y de los productos conexos a la misma que agregan valor, no retornan a Jamaica. (JAMPRO, 1996: 62).

El reggae dancehall representa así, una alternativa económica y una herramienta para establecer la resistencia y la reivindicación de la identidad, pero esta sigue siendo la identidad de un sector de la sociedad que está marcado por una gran desigualdad en cuanto a oportunidades, educación y condiciones sociales en general, por lo que opera al mismo tiempo como un espacio de reproducción de estas condiciones.

## Conclusiones

Al concluir este trabajo, podemos afirmar, que si bien es cierto se ha profundizado sobre el tema del patois en el reggae dancehall, las preguntas centrales siguen vigentes. ¿Cuáles son las cosas o rasgos que hacen al género musical? ¿De qué manera interactúan y se influyen estos rasgos entre sí? ¿Qué papel juega una tensión política como la del patois en Jamaica sobre el género musical, en este caso el reggae dancehall y viceversa? Son preguntas que probablemente tengan que responderse en cada caso de manera particular. En el caso del reggae dancehall como ya se ha expuesto, confluyen diferentes aspectos

---

<sup>20</sup> “las relaciones sociales de las producciones de dancehall están en gran medida estructuradas por las mismas variables sociales presentes en la economía nacional de Jamaica: explotación masiva, racismo, sexismo, homofobia y violencia.” (traducción del autor).

que además son determinados por distintos aspectos como la realidad socioeconómica de un sector de la sociedad, los estándares de la industria, la herencia y desarrollo sonoro e incluso conflictos de identidad que datan desde la esclavitud. Todos estos factores influyen sobre la música y la música a su vez los retroalimenta, todo ello es el reggae dancehall. Pero además de esto, el reggae dancehall ha sabido tener dentro de su contexto, un desarrollo sonoro y estético propio, que no se puede atribuir de manera exclusiva a condiciones previas de sus principales exponentes. Un género musical que ha ido mucho más allá de sus fronteras sonoras y ha servido entre otras cosas como espacio para que se den una serie de luchas políticas que competen a la sociedad jamaicana actual como la disputa sobre ¿Cuál es o debe ser el lenguaje oficial de jamaica?. El conflicto existente con el patois en Jamaica no es algo reciente, sino que data desde los años de la esclavitud y la problemática de poblaciones enteras que se vieron despojadas de toda historia e identidad propia, el patois habla de esta historia y de la necesidad de buscar un bagaje cultural que sea el propio. El reggae dancehall como espacio cultural, ha ayudado a seguir reivindicando el lugar del patois en Jamaica como el lenguaje oficial de los que se vieron forzados a llamar a un nuevo territorio como propio.

¿Es la producción y comercialización del reggae dancehall, un ejemplo de que Jamaica sigue funcionando como “colonia británica” en términos de industria musical? ¿Cuáles son las implicancias que tiene sobre el género reggae dancehall la persecución que sufre por parte de las autoridades y clases altas jamaicanas? ¿Cómo es recibida por el público, jamaicano e internacional, la decisión de mantener las letras exclusivamente en patois? Son todas preguntas que quedan abiertas para una futura profundización que buscará una conceptualización más completa del reggae dancehall como género musical.

#### Referencias bibliográficas

BBC radio 1Xtra (6 de agosto de 2012). Chaka Demus & Pliers - Murder She Wrote (Live at Tuff Gong Studios) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tn4bPCcQSq8>

Hill, Keisha. (11 de abril de 2011). A Waste Of Time To Teach Patois - Seaga. *The Gleaner*. Recuperado de <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20110411/lead/lead4.html>

Holt, Fabian (2007). *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hope, Donna P. (s. f.). *Dancehall: Origins, History, Future*.

JAHbyside forlverandlvermore (12 de junio de 2008). Buju Banton - Champion (Original) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wD4SXQRaZr0>

Kroubo D., Jérémie. (octubre de 2010). *An insight into jamaican music: interview with carolyn cooper*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://smallaxe.net/sxsalon/interviews/insight-jamaican-music-interview-carolyn-cooper>

Manuel, Peter. Marshall, Wayne. (2006) *The riddim method: aesthetics, practice and ownership in Jamaican dancehall*. United Kingdom. Cambridge University Press.

Nurse, Keith (2001) *The caribbean music industry*. St Augustine, Trinidad & Tobago. Institute of International Relations. The University of West Indies.

Patrick, Peter L. (2004) *Jamaican Creole morphology and syntax*. United Kingdom. University of Essex.

Stolzoff, Norman C. (2000) *Wake the town and tell the people*. Durham and London. Duke University Press.

Studio Chronicles (14 de noviembre de 2014). STUDIO CHRONICLES - Jamaica: King Jammy's Recording Studio (Episode 2/5) [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gCMqSKVZ8xs>. (min. 2:55).