

OFF THE COAST OF ME

Representaciones sobre el inmigrante caribeño en Estados Unidos

Danilo Rabelo

Actualmente la noción de sujeto con una identidad esencialista, definida, unificada, estable y elaborada por el Iluminismo, está siendo sustituida por una otra noción de sujeto fragmentado, compuesto de muchas identidades contradictorias y no resueltas. Stuart Hall afirma que “la identidad se ha tornado «una fiesta noble» formada y transformada continuamente en relación a las maneras por las cuales somos representados o tratados en los sistemas culturales que nos circundan (1997:10). Así, las identidades son producidas desde la confrontación del Uno con el Otro, o desde las relaciones, como afirma Glissant, en la articulación de las diferencias culturales y locales innovadoras de colaboración y contestación, en el acto de definir la propia idea de sociedad (Bhabha, 2001: 20).

Las identidades producidas desde los dominios de las diferencias cuestionan los conceptos de culturas nacionales homogéneas, la transición consensual o contigua de las tradiciones históricas y de las comunidades étnicas orgánicas como base del comparativismo cultural. El influjo de inmigrantes y refugiados de posguerra a las metrópolis occidentales hace que ellas tengan que confrontar su historia poscolonial como una narrativa indígena o nativa a la de su identidad nacional. Esos desplazamientos de inmigrantes muchas veces son vistos mediante la imagen del exilio (Bansart, Boadas y Jiménez) o de la diáspora (Bhabha, Gates Jr. y Gilroy), que producen “la poética de la relación, en la cual toda identidad es incluida en una relación con el Otro” (Glissant, 2001: 11).

En las interpretaciones sobre los fenómenos que caracterizan al Caribe, últimamente ha sido dado énfasis a los estudios de las culturas de migración, destacando el fenómeno del desplazamiento, sea voluntario o forzado, como característico (Cabrera, 2002: 155). Esa visión privilegia el estudio de las diferentes culturas que conviven en un mismo espacio, siendo que cultura es

Un concepto más dinámico, más sujeto a los imprevistos, a las “sorpresas” que pueden ocurrir en el presente de recreación de la “tradición” cultural a partir del encuentro de los diferentes en un mismo local. Sin embargo, aunque consideramos la importancia del estudio desde la diferencia y neguemos a los estereotipos creados desde el



Músico de tambores. Foto: Edwin Medina

pensamiento social imperial para entender al “otro”, en este caso al Caribe, nos prevenimos también de la tendencia de “victimización” que a veces permea los estudios sobre estos temas (*ibidem*, 150).

Más allá de esa visión de cultura, Olga Cabrera se opone a la noción de exilio por tener un alcance más limitado, se relaciona con una acción personal y con la política, mientras que el concepto de cultura de migración alude a los desplazamientos, tanto forzados como voluntarios, y permite por eso entender mejor el complejo proceso de la formación caribeña (*ibidem*, 159).

Para tornar más comprensibles los argumentos aquí presentados, estudiaremos como puede la cultura de los subalternos afectar la sociedad nacional envolvente de una metrópoli desde la propia marginalidad, rompiendo con la homogeneización pretendida por la sociedad que los acoge, creando nuevas fronteras dentro de la marginalización étnica y resignificando su propia cultura. Por eso nos interesa investigar la recreación de las fronteras culturales y étnicas, es decir, el hibridismo cultural en la sociedad norteamericana, debido a la presencia del inmigrante caribeño. Tal ejemplificación será hecha a través del estudio de la obra musical de Thomas August Darnell Browder, más conocido como August Darnell o como su personaje Kid Creole, entre las décadas de 1970 y 1980. Su obra en el escenario de la música pop consiste en una mezcla de ritmos

afroamericanos y afrocaribeños, al mismo tiempo que produce imágenes y/o representaciones sobre las relaciones de género entre los inmigrantes “latinos” y caribeños en la sociedad norteamericana.

August Darnell nació el 12 de agosto de 1950, sin que se conozca el lugar; algunos dicen que fue en Puerto Príncipe (Haití), otros que en Montreal (Canadá) o aun en Nueva York, hijo de madre franco-canadiense y padre dominicano. No obstante, se sabe que su infancia transcurrió en el Bronx (Nueva York)¹. A los quince años, Darnell formó, con su medio-hermano Stony Browder Jr, el grupo *In-Laws* (literalmente, parientes por casamiento). Más tarde, al recibir el título de maestro, trabajó como profesor de inglés y esporádicamente grababa con su hermano, bajo el nombre de *Strangers* (extraños, extranjeros). Tal situación duró hasta 1974, cuando inició profesionalmente su carrera musical con su hermano en el grupo *Dr. Buzzard's Original Savannah Band*.

El municipio del Bronx fue incorporado en 1895 a la Ciudad de Nueva York. Hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, fue habitado en su mayor parte por inmigrantes judíos de Europa Central, Europa Oriental e italianos que trabajaban en Manhattan. Cuando las construcciones lujosas fueron deteriorándose en el Southern Bronx, negros y puertorriqueños, dislocados por la política de limpieza de los barrios pobres de Manhattan, lo ocuparon, y los antiguos habitantes fueron trasladados al Northern Bronx o a los suburbios más lejanos (Hermllyn & Ultan, 2002: 1-3). La lucha por los derechos civiles y la elección de puertorriqueños para la presidencia del municipio en los años 60, estimularon las tentativas de mejoramiento de la población marginal. En las dos décadas siguientes la población decreció, pero volvió a crecer en la década del 90. En 1990, más de un cuarto de la población del 1,200,000 residentes era puertorriqueña, pero había también dominicanos, cubanos, jamaíquinos, coreanos, vietnamitas, hindúes, paquistanos, griegos y rusos.

Los latinos y los afroamericanos no siempre se identifican. En East Harlem, al lado del Bronx, los datos del censo de 1990 revelaron la existencia de una concentración de afroamericanos en la parte norte; mientras que en la parte sur, conocida como Spanish Harlem o El Barrio, había una población mayoritariamente “latina”. La población “blanca” está agrupada en el sudoeste del distrito próximo de la calle 96 y el Central Park. Con todo, en los años 50 los “latinos” y los “negros” se unieron para mejorar la calidad de sus escuelas y presionar para la construcción de otras.

La música popular producida en EUA muestra que las fronteras culturales y étnicas no están claramente definidas, revelando los intersticios culturales de la negociación y

traducción de las diferencias. En la década del 50, *The Drifters*, un grupo de *rhythm 'n' blues* compuesto de vocalistas “negros”, quebró las barreras raciales, realizando un verdadero *crossover* al llegar a la cumbre del *hit parade* en las categorías *rhythm 'n' blues* (específica del público “negro”) y *pop* (más general, pero en la cual predomina el gusto del público “blanco”).

El *rhythm 'n' blues* era una aceleración del blues urbano, con la electrificación de los instrumentos europeos siguiendo la tradición de la música africana del *call and response*, es decir, llamada del solista y respuesta del coro (Erlich, 1977: 53-65). Pero la vocalización basada en el *shout* o grito africano no siempre agradaba al gusto del público “blanco” de clase media o WASP². En 1959, *The Drifters* lanzaron el disco “*There goes my baby*”, en el que la intensa “vocalización negra” de Ben E. King fue “suavizada” con la inclusión de cuerdas (cinco violines y un violonchelo) sobre una batida brasileña, que llevó la canción al número uno del *hit parade* en ambas categorías (Daufouy & Sarton, 1981: 55). Más si la introducción de cuerdas y batida brasileña fue idea de los productores del disco æJerry Leiber & Mike Stolleræ, la influencia de otras referencias musicales ya estaba presente en la formación musical de Ben E. King, que llegó al Harlem East Side en 1947 y “escuchó un puñado de ritmos latinos y estilos musicales”. Además, el éxito de *The Drifters* de 1960, “*Save the last dance for me*”, tenía un acentuado acento “latino” o caribeño y, finalmente, la carrera de King, iniciada el mismo año, presentó los éxitos “*Spanish Harlem*” (1960) y “*Amor*” (1961).

En el caso de August Darnell, el hibridismo cultural, el *crossover*, llegó a límites increíbles al mezclar ritmos caribeños con las tradiciones europea y afroamericana. Las influencias más señaladas en su obra son las del compositor Cole Porter, el cantor de jazz Cab Calloway, Carmen Miranda, el *funk*, la música disco, la *New Wave* y los ritmos caribeños del calypso, reggae, rumba y salsa. En una entrevista, afirmó que no era capaz de tocar reggae tan bien como Bob Marley o salsa como Tito Puente, pero tal vez era hábil combinando los dos estilos mejor que cualquier persona.

Las relaciones entre “blancos”, afroamericanos y “latinos” revelan las paradojas implícitas en ellas, ya que se alejan y atraen unas a las otras en el interior de la sociedad norteamericana. Son esas contradicciones las que perpetúan los estereotipos, los preconceptos raciales, las nociones de raza y de victimización social, al tiempo que

1 La Ciudad de Nueva York está constituida por cinco secciones o municipios (boroughs) que poseen su propio gobierno local, entre ellas se encuentra el Bronx.

2 WASP = White Anglo-Saxon and Protestant (blanco, anglo-sajón y protestante).

instituyen nociones que evitan considerar a esos grupos étnicos como categorías monolíticas y fijas. Según Renée Green, citada por Bhabha,

es aún una lucha por el poder entre grupos diversos en el interior de los grupos étnicos sobre lo que está siendo dicho y quién dice que dice, y a quién está representando. ¿Al final, qué es una comunidad? ¿Qué es una comunidad negra? Tengo dificultad en pensar en todas esas cosas como categorías monolíticas y fijas (2001:22).

En otras palabras, en las relaciones entre los diferentes grupos por la adquisición de poder, las identidades son producidas en la confrontación o en el encuentro con el Otro. La noción de *self* se establece en las relaciones de los individuos entre ellos, con los Otros y con el *milieu* o medio social. Pero el individuo adquiere no una identidad, sino varias identidades, cada una de ellas dependiendo de su posición como sujeto de comportamiento. Las diferencias de edad, género y sexualidad, por ejemplo, impiden que se establezcan identidades monolíticas y fijas de clase y etnia.

Por otro lado, Bhabha reconoce que “los embates de frontera acerca de la diferencia cultural tienen tanta posibilidad de ser consensuales cuanto conflictivos” (2001: 21) y, de este modo, pueden desembocar en el establecimiento de estereotipos y la marginalización de los grupos situados en la periferia del poder. En el caso de los inmigrantes caribeños, “la permanencia de expresiones de las culturas de origen en las sociedades receptoras ha desarrollado numerosos temas y también, por supuesto, ha dado cuerpo a la discriminación de los inmigrantes” (Cabrera, 2002: 159).

Frente a esos estereotipos de los inmigrantes “latinos”, Darnell elaboró una obra artística que presenta una visión irónica de los prejuicios. La ironía aparece muchas veces como ambivalencia, o sea, la aparente aceptación de los estereotipos, siendo en verdad una resignificación de las representaciones e identidades atribuidas al inmigrante caribeño. Por otro lado, la influencia de iconos de la cultura norteamericana, como Cole Porter, considerado como el más elegante e importante compositor de música popular del siglo XX, así como de los ritmos afroamericanos como el jazz, el funk y la música disco, desplaza las fronteras de las diferencias culturales.

El primer grupo musical de August Darnell que obtuvo éxito comercial fue la *Dr. Buzzard's Original Savannah Band*, formada inicialmente por Darnell, que tocaba bajo, y su hermano Stony Browder Jr., que tocaba guitarra y piano. En 1972, la entonces enamorada de Stony, Cory Daye, se unió al dúo, como principal vocalista. Dos años después, Mickey Sevilla, un antiguo profesor de música en la Manhattan School of Music, asumió la batería y, en el año

siguiente, Andy Hernández dejó el servicio social para entrar en el grupo tocando vibráfono. En su fase de preparación, Thomas August Darnell Browder redujo su nombre a August Darnell y Andy Hernández se volvió “*The Sugar Coated*” y más tarde “*Coatimundi*”. El nombre de la banda es un homenaje a su primer manager³, Dr. Buzzard, que era del sur y contaba historias sobre su propia banda en la década del 40, que tocaba en lugares como Savannah (Miles, 2002: 1).

En relación al vestuario, la banda parecía haber salido de una película de George Raft de los años 30 y 40: ternos de tres piezas, hombreras, corbatas mariposas, sombreros anchos, etcétera. Darnell, en particular, describió la liberación que había sentido la primera vez que vistió pantalones baggy amarillos y un enorme sombrero (*ibidem*: 1). El traje estaba directamente inspirado en Cab Calloway, al tiempo que remitía al estereotipo del “latino”. La apariencia física de la banda reflejaba el tipo de música que tocaba: pop-music nítidamente influenciado por el sonido de las grandes bandas de jazz de Cab Calloway, Count Basie, Duke Ellington, entre otros, y de los ritmos afrocaribeños. Esas referencias reflejaban no sólo las preferencias musicales de los miembros de la banda, sino también el *zeitgeist* (el espíritu de la época) de inicios de los años 70.

En 1970, el fin de los Beatles, la muerte de Janis Joplin y Jimi Hendrix por el abuso de drogas, y el enriquecimiento de los artistas de rock, provocaron el estancamiento del movimiento hippie, como caldera contestataria de los jóvenes al *establishment*. Hubo entonces una búsqueda de “nuevos” patrones de comportamiento y referencias culturales que diesen sentido a las identidades, como la andrógina *glitter* inspirada en los travestis apadrinados por Andy Warhol o la ola “nostálgica” de la moda y la música pop, alentada por el éxito de la película *Cabaret*⁴ y sus escenas berlinesas de los años 30 (Bivar, 1984: 16-32). Mientras tanto, el tipo de música y vestuario de la banda de Darnell ya había sido imitado por las Pointer Sisters y por Bette Midler en 1973, con enorme éxito.

A primera vista, el *revival* de los años 30 en la década del 70 se presentaba como nostalgia o “una vuelta a los buenos y viejos tiempos”, pues era así que la prensa musical lo consideraba; sin embargo, los arreglos musicales y los trajes eran resignificados con la introducción de nuevos elementos culturales. Se trataba de los modos en que la memoria va siendo elaborada al pasar de los años, pues al

³ En el *showbusiness* norteamericano, el manager es una especie de empresario que cuida de los contratos, de la infraestructura de los shows de sus contratados, acompañándolos en sus giras.

⁴ Al lado de *Cabaret*, podemos decir que la ola “nostálgica” se debe también a otras dos películas que retrataban las décadas de 1920 y 1930: *Bonnie & Clyde* (1969) y *The Sting* (1972).

intentar revivir el pasado, algo nuevo se introduce y los recuerdos de los hechos resurgen no como realmente sucedieron, sino reinterpretados por el presente.

En 1976, el quinteto firmó un contrato con RCA para grabar en los estudios de la *House of Music*, Nueva Jersey. Y aunque la grabadora le dio poca promoción, el álbum, que parecía destinado a ser rápidamente olvidado, logró mediante la llamada divulgación “boca-a-boca” el disco de oro por medio millón de copias vendidas, llegando al número 22 en el *hit parade* de los EUA. En el álbum pueden observarse las influencias de la salsa, de la rumba y del bossa nova mezcladas con música disco. Actualmente, es considerado un clásico de esta música, aunque Stony Jr. considere que “en verdad nosotros nunca nos hemos pensado como un grupo disco”. Pero el álbum tuvo su inicio realmente en la comunidad disco (léase gay). “Éramos artistas desconocidos, y si el disco no atraía en las discotecas, probablemente no atraería en lugar alguno” (*ibidem*: 3).

La banda de mayor suceso del primer disco de la “*Savannah Band*” fue un *medley* o pot-pourri titulado *Whispering/Cherchez la femme/Se si bon*, que alcanzó el 27º lugar en el *hit parade* de EUA. Como en una suite, las tres partes de aquella banda establecen un puente entre sí: *Whispering* es una canción compuesta por Schonberger, Coburn y Rose que sirve de introducción musical al tema principal *Cherchez la femme*, de autoría de Browder Jr. y Darnell, al paso que *Se si bon*, igualmente de autoría de Browder Jr. y Darnell, es un coro final repetido ostensivamente. El hibridismo cultural de ese pot-pourri se encuentra en el ritmo de rumba mezclado a la batida disco y a los metales que suenan como una gran banda de jazz, pero también en el título de las canciones en francés, siendo que “*Se si bon*” es una corruptela y/o un homenaje a la canción francesa “*C’est si bon*”, de André Hornez y Henri Betti, que fue grabada por Eartha Kitt.

El tema principal de *Cherchez la femme* cuestiona las relaciones de género, como podemos observar en la letra escrita por Darnell:

Tommy Mottola lives on the road
He lost his lady two months ago
Maybe he'll find her; maybe he won't
No one never knows
(He sleeps in the back) of his big gray Cadillac, oh my honey
Blowing his mind on cheap grass and wine
Oh ain't it crazy baby, hey
Guess you could say hey, hey
The man has learned his lesson, oh hey
Now he's alone
He's got no woman and no home
For misery, oh, oh
Cherchez la femme

Miggie, Miggie Bonija's very upset
She's sick and tired of living in debt
Tired of roaches and tired of rats, I know she is oooh
(So her noble man) says,
“Baby, I understand, oh my honey”
Now he's working two jobs at Eight Avenue bars
Oh ain't it crazy, baby
Now she complains
That her man is never present, no
She goes next door, I know that she's just playing the whore
Hey, for misery, my friend
Cherchez la femme

They'll tell you a lie with a Colgate smile, hey baby
Love you one second and hate you the next one
Oh ain't it crazy, yeah
All I can say, hey hey, of one thing I am certain, oh oh
They're all the same, all the sluts and the saints
For misery, my friend,
Cherchez la femme...
(c'est si bon, c'est si bon, c'est si bon –rumba
Cherchez la femme –rumba– Cherchez la femme...)

Mientras el personaje Tommy Mottola es real, pues se trata del manager de la banda que los acompañaba a las giras y que más tarde se tornó presidente de CBS Records, no se puede decir lo mismo de Miggie Bonija. Lo que resalta a primera vista es que la letra de la canción explota la misoginia de la famosa frase de Honoré de Balzac —*Cherchez la femme*—, que considera a la mujer causante de los males que afligen a los hombres. A ese respecto, Michelle Perrot escribió:

La mujer, origen de la maldad y de la infelicidad, potencia nocturna, fuerza de las sombras, reina de la noche, opuesta al hombre diurno del orden y de la razón lúcida, es un gran tema romántico y, en particular, de Mozart a Richard Wagner, de la Opera (1988: 168).

Aunque el tono misógino sea atenuado al ser cantado por una mujer (Cory Daye), la imagen de Miggie Bonija es representada como una mujer voluble, tal como en la famosa aria “*La donna è móbile*” de la opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi: “*la donna è móbile qual piuma al vento / muda d'accento / e di pensiero [...]*” Las matrices de ese discurso que descalifica a la mujer se remontan al Génesis, con la figura de Eva, y se extienden hasta la pregunta freudiana: “¿Qué quiere una mujer?” Miggie Bonija nunca está satisfecha: reclama la pobreza en que vive y cuando su hombre trabaja para cambiar esa situación, se siente sola y se torna adúltera. El tono de reprobación es evidente, al ser juzgada como alguien que hace el papel de “puta” (*whore*). Por otro lado, no aparece en la canción el motivo por el que la mujer de Mottola lo abandona, pero al decir que “el hombre aprendió su lección”, Darnell puede estarse refiriendo a algo que éste hizo mal o al axioma “*for misery, cherchez la femme*”. A fin de cuentas, tanto da, pues la última estrofa de la canción afirma categóricamente que

“ellas son siempre las mismas: las putas (*sluts*) y las santas”, reduciendo las tensiones de las diferencias de género al estereotipo de una supuesta esencia o naturaleza femenina.

No obstante el enorme éxito del primer disco, los dos álbumes siguientes, *Dr. Buzzard's Original Savannah Band Meets King Pennet* (1978) y *Dr. Buzzard's Original Savannah Band Goes to Washington* (1979), no tuvieron buena aceptación del público, a pesar de mantener la calidad musical. Quizás eso ocurrió porque, en 1977, en ocasión del lanzamiento de la película *Saturday Night Fever*, ya se hablaba del agotamiento de la música disco. En 1979 había una campaña contra la saturación de este tipo de música, cuya palabra de orden era “*Disco Sucks*” (algo así como “Disco es inútil”) y por la cual se quemaron discos de ese género musical en grandes estadios. Con todo, la música disco sobrevivió en el *mainstream* al año siguiente, cuando fue lentamente sustituida por el Rap y el Hip Hop. Además, la imagen y las influencias musicales “retro” de la banda fueron asociadas a la moda “nostálgica” del principio de la década. La banda surgió cuando la moda inspirada en los años 30 ya presentaba rasgos de saturación, aunque *Dr. Buzzard's Original Savannah Band* ha inspirado imitadores como los grupos *Odyssey* y *Tuxedo Junction*.

Las caídas en las ventas de álbumes y las divergencias musicales en el interior del quinteto provocaron, en 1979, la salida de tres de sus miembros. August Darnell y Andy Hernández se juntaron entonces para formar el grupo *Kid Creole & The Coconuts*.

El año de 1980 marca la creación del personaje *Kid Creole* por August Darnell, nombre inspirado en la película “*King Creole*” de Elvis Presley, y una referencia a la creolización presente tanto en Nueva Orleans como en la cultura caribeña. Para formar el grupo, Darnell y Hernández convocaron a cinco músicos: Peter Schott (piano), Franz Krauns (guitarra), Andrew Lloyd (percusión), Winston Grennan (batería) y Stony Browder Jr (bajo); y cuatro vocalistas femeninas, llamadas *The Coconuts*: Brookisie Wells, Lourdes Cotto, Adriana Kaegl (esposa de Darnell) y Fonda Mae. El grupo firmó con Ze Records, teniendo como distribuidora a Island Records, especializada en ritmos caribeños. En relación a la musicalidad, hubo innovaciones como la simplificación de los arreglos, que abandonaron la utilización de cuerdas, aunque continuaron los metales como en una *big band* de jazz “tradicional”. Los tiempos eran otros. En 1980 la música disco estaba en franco declive, mientras que la *New Wave*⁵ alcanzaba su auge. A pesar de la decadencia de la música disco, la nueva banda volvía a ese estilo musical sin valerse de clichés gastados e introduciendo elementos de la *New Wave* y el *reggae* que no fueron explorados en la *Dr.*

Buzzard's. Así, *Kid Creole & The Coconuts* fue presentado como una banda “*New Wave*”, con muchas características disco-caribeñas.

Otra de las innovaciones introducidas por Darnell, fue su papel como único líder del nuevo grupo. En el anterior, *Dr. Buzzard's Original Savannah Band*, el liderazgo era compartido con Stony Browder Jr., que componía la mayoría de la música mientras Darnell escribía las letras; además, la atención de los medios y del público, como acontece en general con los grupos musicales, recaía sobre Cory Daye en el papel de *crooner* o vocalista. En el nuevo grupo, el principal vocalista era el propio Darnell como *Kid Creole*, que interactuaba con las *Coconuts* dentro del esquema de “llamada y respuesta” de la música africana. En algunas canciones, alguna de las vocalistas podría asumir el vocal principal como en “*Maladie d'amour*”. La mayoría de las canciones era firmada exclusivamente por Darnell, con ocasionales colaboradores, especialmente Andy Hernández.

El personaje *Kid Creole* está inspirado, según Darnell, en Cab Calloway y en las películas de los años 30 y 40. Y él continúa hasta el presente usando ternos largos y de colores extravagantes y sombreros anchos, en una clara referencia al estereotipo del hombre caribeño, que supuestamente gusta de este tipo de vestimenta. Además, el uso de esos trajes funciona como un recurso para llamar la atención sobre sí mismo. En el escenario y en los discos, Darnell/Kid utiliza los recursos de la farsa, de la comedia y del vaudeville, actuando ahora como un anti-héroe lleno de fracasos y auto-piedad, ahora como un vagabundo narcisista, machista y/o sexista, mientras las *Coconuts* (actualmente reducidas a tres vocalistas) expresan poca o ninguna tolerancia con los chistes de *Kid* y lo exponen al ridículo meneando los cuadriles. Si en “*Cherchez la femme*”, Darnell se mostró misógino (y su personaje continúa siéndolo), en la estructura del nuevo grupo él puede dar voz a las mujeres para rechazar tales discursos, con la actuación de las *Coconuts*.

En 1980, *Kid Creole & The Coconuts* lanzaron su primer álbum, “*Off the coast of me*” (“De frente a mi playa”), que es su disco con mayor influencia de ritmos caribeños. El álbum tiene ocho bandas destinadas al baile, de las cuales la mitad es nítidamente “disco” (“*Mr. Softee*”, “*Maladie d'amour*”, “*Darrio...*” y “*Lili Marlene*”) mientras la otra parte presenta una mixtura de *reggae*, funk, calipso, salsa y rumba (“*Yolanda*”, “*Off the coast of me*”, “*Bogota Affair*”

⁵ *New Wave* (Nueva Ola): Término creado por la industria fonográfica y por la crítica musical para designar como una nueva ola a grupos influenciados por la y/o pertenecientes a la ola punk de Nueva York y Londres de 1977. Para muchos críticos se trataba de la disolución de la crudeza de la música punk con la introducción de elementos pop, como el *reggae*, el funk y elementos de la decadente música disco.

y “*Calipso Pan-American*”). El álbum explora diversas representaciones atribuidas al ser, o al deber ser de la cultura caribeña. La primera de ellas recae sobre la sexualidad. Los alardeados machismo y virilidad “latinos” son en realidad *constructos* del hombre caribeño. El término “macho” incorporado al vocabulario anglosajón designa un adjetivo que, según el diccionario Oxford, usualmente desaprueba a la masculinidad agresiva, chauvinista. En inglés, para designar biológicamente individuos, animales y plantas pertenecientes al sexo masculino, se utiliza el sustantivo y/o el adjetivo *male*. En el “*Hite Report on male sexuality*” (1981), algunos hombres definen así lo que es ser “macho”:

“Un hombre que no da risitas, que es respetado y controla su mujer”. “Muy duro y muy fuerte”. “Ser masculino significa ser un hombre. Ser macho significa parecer viril y sexy para los otros”. “Macho es falso, masculinidad es real”. “Ser masculino es parte de ser hombre; ser machón es ser un idiota, degrada al propio individuo y a toda mujer sobre la tierra”. “Es una masculinidad brutal, impositiva. Algunos latinos la consideran una forma de honra, por lo que yo sé” (1982: 112-3).

Mientras las dos primeras opiniones hacen un elogio de la figura del macho, las cuatro últimas lo desaprueban y, especialmente la última asocia esa figura a los “latinos”. Además, la mayoría de los entrevistados del *Hite Report on Male Sexuality* desaprobaron la actitud del hombre macho. Con todo, la figura del macho, latino o no, es estimulada por lo menos en dos subculturas: en la industria pornográfica y en el medio homosexual. En ambas, los machos latinos y los afroamericanos fueron transformados en fetiches sexuales debido a los mitos construidos sobre su virilidad agresiva y sus dotes sexuales arriba de la media. En la edición del 4 de junio de 1995 de la *Folha de São Paulo*, Contado Calligaris describió cómo “latinos” y afroamericanos fueron fetichizados como *rough trades*⁶ en un lupanar gay del Southern Bronx, frecuentado por una mayoría de clientes “blancos”.

Contra ese mito del “macho latino”, increíblemente potente y viril, Kid Creole se transformó en *Mr. Softee* (Sr. Flojo), primera banda del álbum “*Off the coast of me*”. Subyacente al discurso de la sexualidad y de las relaciones de género, en la letra de esta canción, como en la de “*Cherchez la femme*”, existe un discurso sobre las condiciones de trabajo de los latinos y caribeños. La condición de inmigrantes, clandestinos o no, muchas veces sin dominar la lengua inglesa, el miedo a ser deportado, la falta de calificación, hacen que muchos tengan ocupaciones de bajos salarios, obligándolos a tener más de un empleo. Tal situación aparece implícita en las dos canciones como una condición que extenua a los trabajadores, disminuyendo su apetito sexual y manteniéndolos lejos de sus esposas. *Mr. Softee* podría

estar utilizando la disculpa del cansancio para disfrazar un problema de potencia sexual.

Otra representación sobre el Caribe que aparece en el álbum “*Off the coast of me*” trata de la imagen paradisíaca y exótica del Caribe como un lugar “salvaje” de playas tropicales, florestas, mar de aguas cristalinas. La explotación turística de las Antillas con sus hoteles de lujo deshace un poco esa imagen, aunque la idea de edén tropical sea utilizada para atraer a los turistas. En la tapa del disco, la banda está representada en un escenario montado como selva, en la cual las mujeres están vestidas con trusas y bikinis “salvajes” hechos con piel de onza y hojas de cocotero y los hombres como guerrilleros y cazadores de algún safari. En “*Off the coast of me*”, la canción, Darnell nos presenta la visión de este paraíso tropical. En una demostración del hibridismo cultural, la letra hace alusiones al Hawai (hula hula) mientras la atmósfera y la música son nítidamente caribeñas. Sobre la canción “*Calypso Pan-American*” se podría decir que funciona como un manifiesto que presenta la riqueza de los ritmos musicales caribeños al público de EUA. La letra alude a diversas imágenes del Caribe: los *rude boys* o rastas y el *reggae* de Jamaica, pasando por los *steel drums* del calipso de Trinidad y Tobago y la influencia gitana y española en los mariachis mexicanos. Al tiempo que es reforzada la idea de EUA como la tierra de la oportunidad que atrae millones de inmigrantes, la canción presenta una invitación al debate y a la integración cultural. A su vez, las canciones “*Bogota Affair*” y “*Yolanda*”, cantadas en inglés y español, presentan la situación de los inmigrantes de habla hispana que utilizan ambos idiomas para expresarse, lo que es muy común. Muchas veces se utiliza el español en el espacio doméstico o en los barrios en que la mayoría de la población está constituida por inmigrantes de habla hispana. Otras veces, en el trato con la sociedad nacional envolvente, los inmigrantes hacen una mezcla de los dos idiomas, el “*spanglish*”. A ese respecto, Beatriz Varela “señala que esta situación responde a fenómenos sociolingüísticos que impiden la expresión adecuada en un sólo código o un interés en consolidar la lengua del grupo minoritario tensado, o un sentimiento de obtener mejor expresión con la mezcla de las lenguas” (Cabrera, 2002: 159).

La única canción en el disco “*Off the coast of me*” que no es de autoría de Darnell fue “*Lili Marlene*”, cantada en ritmo disco y en alemán por las *Coconuts*. Se trata de la canción compuesta por N. Schultze y H. Leip que fue consagrada por Marlene Dietrich en la década del 30 del

⁶ *Rough Trade*: el homosexual de apariencia masculina y viril, que desempeña el papel activo en la relación sexual o aun que ejerce la profesión de prostituto.

siglo XX. Su inclusión, obviamente, celebra el panculturalismo de *Kid Creole & The Coconuts*.

Darnell continúa hoy en día en actividad con *Kid Creole & The Coconuts*, grupo que se mostró ajeno a las modas y tendencias de la industria fonográfica, aunque va incorporando algunos elementos innovadores que esas tendencias presentan. No es la intención extender la discusión de su obra hasta los días actuales, como una narrativa lineal, buscando una “evolución” del trabajo de ese artista, pero sí revelar cómo colaboró (y continúa haciéndolo) al cuestionamiento de las representaciones que la sociedad norteamericana elabora sobre los inmigrantes caribeños.

Las edades de la mayoría de los fanáticos de Kid Creole en EUA oscilan entre treinta y cincuenta años y no pertenecen al grupo étnico “latino”, sino al público “blanco” y adulto de clase media, aunque agrada a algunos seguidores más jóvenes. El grupo es conocido en todo el mundo, especialmente en Gran Bretaña, Francia y Alemania. En Brasil, inspiró el nombre del grupo *Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens*, pero es desconocido del gran público.

El pan-culturalismo de Darnell quizás explique su éxito en el público blanco de clase media. Pese a cantar en español o en inglés con fuerte acento español, Kid Creole no gusta mucho a las comunidades “latinas”, que prefieren, por ejemplo, a Rubén Blades, otro inmigrante caribeño (de Panamá), cuyo trabajo basado en la salsa y cantado en español consigue mayor identificación con ese público. August Darnell-Kid Creole está situado en las diversas fronteras culturales que atraviesan la cultura norteamericana. El hibridismo cultural de su obra cuestiona las identidades étnicas monolíticas. Él no es negro, mulato o latino. No es del Bronx, ni de Montreal o de Haití, y parece querer decir: “¿es esto importante?” Es claro que todo hombre ha nacido bajo una nacionalidad, pero hay algunos que se tornan ciudadanos del mundo. La obra de Darnell no es exclusivamente afrocaribeña o afroamericana; además de mezclar ambas tradiciones, incorpora ritmos afrobrasileños y hasta música oriental (por ejemplo, la canción “*Dear Addy*”). Pese a utilizar el lenguaje simple y cotidiano de la calle, sin grandes pretensiones líricas, su obra trae elementos de la llamada cultura erudita o *cult*, tales como citaciones de Balzac o iconos de la cultura popular norteamericana transformados en signos *cult*, como Cole Porter. Su crítica social no trata explícitamente de la política institucionalizada ni se realiza bajo la característica de la rebeldía adolescente del viejo Rock’n’Roll. No se advierten en la obra de Darnell críticas directas y severas al gobierno, a la Iglesia y demás instituciones sociales, pero sí un relato de las relaciones cotidianas entre los géneros, las clases sociales, los grupos étnicos y otras categorías de identidad, con todas sus

contradicciones, rechazos y negociaciones. Se trata de una música urbana y cosmopolita, en la que las fronteras culturales son eliminadas en los intersticios de la traducción y de la negociación cultural entre los diferentes grupos e identidades sociales en busca del poder y la felicidad. ☒

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K., *O local da cultura*, Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2001.
- BIVAR, Antonio, *O que é Punk*, 3ª ed., Brasileirise, São Paulo, 1984.
- CABRERA, Olga, “Las Culturas de Migración en las Fronteras Caribeñas: Caribe Insular y Brasil Caribe”, en ZAVALA, Maria Teresa Cortés et. al. (coord.), *Región, Frontera y Prácticas Culturales en la Historia de América Latina y el Caribe*, UFG, Goiânia / UMSNH, México, 2002.
- CALLIGARIS, Contardo, “A encarnação do desejo”, Folha de São Paulo, 04/06/1995, Caderno Mais, p. 5-12.
- “Um Observatório Erótico”, Folha de São Paulo, 04/06/1995, Caderno Mais, p. 5-12.
- DAUFOUY, Philippe & SARTON, Jean-Pierre, *Popmusic – rock*, 2ª ed., Trad. Carlos Lemos, A Regra do Jogo Edições, Porto, 1981.
- DISCO MUSEUM, *Dr. Buzzard’s Original Savannah Band*, <http://www.geocities.com/stonysxx/savannah.html>, 2002.
- ERLICH, Lilian, *Jazz: das raízes ao rock*, Trad. Edilson Alkmim Cunha, Cultrix, São Paulo, 1977.
- GILROY, Paul, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, Trad. Cid Knipel Moreira, UCAM/Editora, Rio de Janeiro, 34, s/d.
- GLISSANT, Édouard, *Poetics of relation*, Trans. Betsy Wing, Chicago, Ann Arbor/The University of Michigan Press, s/d.
- HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP & A, Rio de Janeiro, 1997.
- HERMALYN, Gary & ULTAN, Lloyd, *One Hundred Years of the Bronx*, <http://www.bronxhistoricalsociety.org/about/abrieflookatbronx.html>
- HITE, Shere, *O Relatório Hite Sobre Sexualidade Masculina*, Trad. Ana Cristina César et. al., DIFEL, São Paulo, 1982.
- MILES, Milo, *Dr. Buzzard’s Original Savannah Band*, <http://www.geocities.com/stonysxx/savannah.html>, 2002.
- PERROT, Michelle, *Os Excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*, Trad. Denise Bottmann, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988.
- T NECEK, *Kid Creole/Dr. Buzzard*, <http://www.geocities.com/tonysxx/savannah.html>, 2002.

Daniilo Rabelo. Investigador brasileiro, subdirector del Centro de Estudios del Caribe de Brasil - CECAB. Doctorando por la Universidad de Brasilia y profesor de la Universidad Federal de Goiás.