

Del drama sanandresano al Jiggy raizal

Diva Piamba¹

DOI: <https://doi.org/10.15446/cp.v15n29.86414>

Los estudios musicales que se concentran en la procedencia de los géneros y las identidades que suscitan en quienes bailan, cantan y producen las diferentes expresiones musicales son variados. En redes y bibliografías se encuentran varios estudios alrededor de la champeta y la construcción de identidades en el Caribe continental colombiano, por ejemplo, el trabajo de Claudia Mosquera y Marion Provansal (2000) y el de Jorge Giraldo (2007), y trabajos que incluso se centran en la conexión y evolución de los géneros desde la misma comunidad, como el de Nicolás Castro (2017). Sin embargo, en este texto no se ahonda mucho en el movimiento musical en San Andrés, sino que se propone desenmarañar una situación dejada de lado: la cuestión identitaria en los videos musicales del archipiélago.

La implantación del Puerto Libre fue un evento que cambió las cotidianidades en la isla de San Andrés. De ahí, en años anteriores, nacieron los conceptos de “sanandresidad” e “isleñidad” (Piamba, 2017). Estos últimos surgieron de la observación de unas evidentes fuerzas identitarias que el archipiélago ha producido desde 1953. Estas fuerzas cuestionan al nativo con respecto de sus antepasados y su pertenencia territorial: ¿de dónde soy? ¿Cuál es mi nacionalidad? ¿Qué lengua debo hablar? ¿De qué color soy?

La sanandresidad, entonces, es esa fuerza potente que conecta al archipiélago, más precisamente a San Andrés, con el continente. Una fuerza invisible que acerca al isleño a la bandeja paisa, al pescado frito, a la champeta, al vallenato, que les hace hablar español, les hace sentir que le deben todo al gobierno nacional, que respetan las fuerzas armadas y les entregan su territorio. Esa sanandresidad está mediada por el

1 Magíster en estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia, investigadora de la Fundación Gran Caribe: pensamiento, cultura, literatura. Correo: dmpiambat@unal.edu.co



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

constante movimiento turístico que hace que el mar se convierta en un parque de diversiones, en una gran masa de diferentes azules digna de ver en una fotografía, en una zona hotelera, en una isla para mostrar. Esta es una fuerza que exotiza –y escasea– especialmente la piel, la comida y la música –más que otros elementos–, y es desplazada a sonar solo en pequeños grupos animadores de almuerzos y cenas en hoteles “todo incluido”. El mar, además, se convierte en un espacio vacío y peligroso que separa las tierras y aleja a la isla del continente, y que, entre más lejana, más particular.

Por otro lado, la isleñidad se refiere a todo lo contrario: a una fuerza de rondón, *pig tail* y *journey cake*; de mazurca, danzal, y *modeup*. A una isla bautista de traje de gala los domingos; de creole y poder de la palabra; de liberación de la raza, de emancipación, de pesca de tortugas, de carreras de caballos, de *cat boats*; de aire de Jamaica, de lenguas y de migraciones. En la isleñidad el mar no está en las fotos, está en la vivencia, en el día a día, como vía de unión entre tierras, como hogar de los pescadores, como lugar geográfico y habitable, como cementerio, como sustento, como amigo, como vidente, como consejero y como ajusticiador. En la isleñidad permanece el mundo raizal. Raizal reducido a aquel título otorgado al nacido en las islas y con árbol genealógico casi rozado por los misquitos. Ese raizal que desde hace un par de décadas pelea por sus derechos de raza, de tierra y se enfrenta consigo mismo ante la duda: ¿de dónde soy?

Ambos conceptos nacen y se muestran en el 2017 en la literatura de y sobre San Andrés, específicamente en Hazel Robinson y Fanny Buitrago, después de un exhaustivo estudio relacionado con el momento político y social que se estaba viviendo en el instante de publicación de las obras implicadas.² En él, la implantación del Puerto Libre, el incendio del archivo intendencial en 1965 y la ocupación de la isla por “pañamanes”³ fueron eventos que se recogieron en las obras hasta el día de ver la luz en el 2002. Ante eso, esta vez la pregunta se preocupa por descubrir si aquella misma situación, la formación de esas mismas fuerzas, podría ocurrir en otras demostraciones artísticas. Así, Jiggy Drama, como artista

2 Estas obras fueron *Los Pañamanes* de la barranquillera Fanny Buitrago (1979) y *No Give Up Maan!* de la isleña Hazel Robinson (2002).

3 Según Buitrago (1976) el término “pañamán” deriva de *spanish man*. Este título (*pañã*) actualmente se les otorga a las personas nacidas en el continente colombiano.

nativo musical y muy poco comentado como tal, aparece con su nueva apariencia –después de varios cambios–, lanzando un nuevo disco.

Es mucho más evidente pensar que, de acuerdo con lo anterior, la sanandresidad, la intención continentalizante y la exotización de lo local salieron a las calles de la isla desde la implantación del Puerto Libre y hasta un poco antes de 1991.⁴ Esto se debe a que el Puerto Libre implicó la posibilidad de mezclar nativos (migrantes europeos y caribeños) y continentales. La oportunidad de mercado de electrodomésticos y otra mercancía libre de impuestos generó una avalancha de migraciones hacia el archipiélago que dejó a la isla convertida en una nueva Antioquia o en un nuevo Bolívar, y la posibilidad de contrarrestar tal situación fue aceptar y adoptar las costumbres continentales que iban llegando. De repente, el nativo se sorprendió hablando español, escuchando vallena-to, mostrando a los turistas lo “individual” de su raza y siendo desplazado hacia La Loma por los nuevos huéspedes.

Pero la copa se fue lentamente rebosando hasta que años antes de 1991 el nativo cambió de opinión y decidió reclamar sus derechos sobre su tierra, su ancestralidad y su lengua. Así, para la nueva Constitución se entró a considerar a la isla como territorio especial, incluyendo todas las restricciones de ocupación territorial que ello implica (la creación de la OCCRE⁵) y profundizando un sentimiento y una acción de discriminación hacia el continental, el mal llamado “pañamán”.

El imaginario social de la isla desde entonces se convirtió en algo confuso. Se tornó en un asunto de tomar partido: o se es raizal o se es *pañá*. Las disputas se volvieron imprecisas ya que nunca se definió quién podría considerarse raizal y quién no, y, para agregar, en medio de esta disputa aconteció el fallo de La Haya.

4 Esta es una fecha crucial en cuanto desde ese momento se reconoce el territorio de la isla como territorio especial y se le da un lugar de etnia –y un trato particular a las mismas– en la Constitución Política de Colombia.

5 La Oficina de Control, Circulación y Residencia de la isla de San Andrés se encarga de identificar a cada uno de sus habitantes por medio de la carnetización. En dicho carné se describe a la persona y se le reconoce como raizal o residente. Obtenerlo es la única forma de legalizar la permanencia de una persona en la isla si pretende exceder los tres meses anuales a los que tiene derecho un visitante que adquiere la tarjeta de turismo. Para adquirirlo se deben cumplir ciertas condiciones de ascendencia, estado civil o necesidad laboral demandada por la isla.

En el año 2001, Nicaragua radicó su demanda marítima ante La Haya, buscando apropiarse de territorio y maritorio que para entonces pertenecía al archipiélago y a espacio colombiano. La reacción desde la isla se vio en la literatura con la aparición de la novela *No Give Up Maan!* de Hazel Robinson, publicada en 2002. Esta novela reivindica el pasado británico de las islas, buscando demostrar la adherencia del territorio a La Nueva Granada, a inicios del siglo XIX, como un gesto involuntario e ingenuo. En la historia, con la aparición de *The Province of Providence* de Walwin Petersen, se describe de manera detallada cómo desde la colonia las islas fueron territorios de influencia británica y cómo la llegada de los españoles y los pañas, años después, fue tergiversando la intención de paz y convivencia que para entonces se vivía. Al fin, con la música y tal vez sin ser el único, apareció en el 2005 Jiggy Drama con su álbum *Undergroove*.

Figura 1. Portada del álbum *Undergroove*



Nota. Tomado de Jiggy Drama (2005).

Undergroove es un álbum que incluye 19 canciones intercaladas entre español, inglés y creole. La portada muestra a un niño con uniforme colegial tocando un redoblante. Esta imagen se asemeja a las que se ven en el desfile del 20 de julio en San Andrés. Sin embargo, esta se presenta solo en dos colores: beige y café. Blanco y negro: ¿paña y raizal? Con este álbum, Jiggy Drama toca el borde de la identidad. *Undergroove* se

refiere probablemente a la confusión inminente al tomar partido identitario mientras hace música con voces negras como Antombo y al mismo tiempo con continentales como Big Mancilla, Lianna y Benny B. En esta portada, Jiggy Drama lanza una sutil advertencia de inconformidad ante la exclusión y se propone cuestionar la división racial con este álbum lleno de mezclas. *Undergroove* no se refiere a estar fuera del ritmo musical, sino a estar fuera de una rutina de pensamiento que implica discriminar al *pañá*.

Inmediatamente después, diferentes artistas de la isla se unieron para generar un nuevo ritmo musical: el *modeup*. Por varios años, Jiggy Drama, Buxxi, Hety y Zambo, Juancho Style, Shungu y otros, se unieron para mover las discotecas de la isla con este género que “algunos lo confunden con Reggaetón, otros con Dance-hall. Algunos dicen que es Soca y otros lo pueden llamar Zouk. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Es una mezcla de todo eso y más, mucho más” (Lunazzi, 2011). Sin embargo, con ganas de más, cuando el *modeup* estaba en furor en las islas, Jiggy Drama voló a Pereira a grabar su segundo disco con la productora El Ritmo Récorde. Con El Ritmo Récorde nació un nuevo Jiggy Drama resumido en su álbum *Nerdside*.

Figura 2. Portada del álbum *Nerdside*



Nota. Tomado de Jiggy Drama (2010).

En este álbum, Jiggy Drama abandonó su conflicto de identidad y se propició una imagen netamente continental. Como bien lo describió su productora, ahora Jiggy era un cantante “Con un impecable manejo del doble sentido” (“El Ritmo Records presenta”, 2010) y que además exponía un “dancehall discotequero”, completamente alejado de alguna pugna identitaria raizal. En otras palabras, Jiggy se torció hacia la sanandresidad para volverse exótico él mismo –desde su apariencia y desde su música–, mientras se convirtió en un *hit* musical con su sencillo *La Fuga*.

Figura 3. *La Fuga* (min. 1:25)



Nota. Tomado de El Ritmo Records (2010).

Figura 4. *La Fuga* (min. 1:18)



Nota. Tomado de El Ritmo Records (2010).

La Fuga es una canción completamente en español, pero posiblemente a estas alturas eso sea lo menos importante. El video musical, como se ve en la Figura 3 y la Figura 4, se mueve entre dos espacios: por un lado,

una casa en la que llueve dentro y en donde hay dos mujeres bailando bajo el agua en compañía de Jiggy; por otro lado, un cuarto blanco donde aparece una de las mujeres de la casa anterior, acompañando al cantante mientras le canta la canción. En algunos momentos, dicha mujer se muestra molesta por la actitud lasciva del cantante, en otras, sencillamente se hace la desentendida. En este video, la intención caricaturesca es evidente sobre todo en el cuarto blanco. El objetivo, al parecer, es hacer una canción risible que invita al observador a completar las frases de doble sentido.

“Ustedes pensaron mal.
Yo solo hice la oración,
ustedes la tenían que rellenar”

Finaliza cantando Jiggy Drama, después de repetir muchas veces su cuestionamiento: “¿Quieres ver gas o ver gotas?”

Figura 5. *La Fuga* (min. 1:53)



Nota. Tomado de El Ritmo Records (2010).

Muy interesante es una corta escena en donde aparece un joven con gorra jamaquina y su pelo enredado en *dreads*, mientras Jiggy Drama tose de forma exagerada (ver Figura 5). Con este gesto, Jiggy lanza un viso de desacuerdo con el estereotipo de lo isleño, es decir, la influencia jamaquina existente en la isla que no está relacionada con su propia apariencia.

Para finales del 2011, el mismo año de *La Fuga*, Buxxi curiosamente lanzó su sencillo *Como tú no hay dos*. En el video de esta canción, otra vez dos escenarios: un cuarto blanco y, por otro lado, la terraza de un edificio en Caracas, Venezuela. De fondo, la cúpula de una iglesia y el resto

de la ciudad. En Buxxi los colores son más suaves, pero la estrategia es exactamente la misma: otra ciudad y un cuarto blanco.

Para el año 2012, Jiggy Drama echó abajo su contrato con El Ritmo Réconds y volvió a la isla, el mismo año del fallo de La Haya. Para entonces, ya sin contrato, Jiggy sufrió otro cambio radical y su música volvió al cauce romántico, calipso, soca y *modeup* que había recibido como herencia. Sus videos cambiaron completamente y su sanandresidad empezó a emerger en su producción. Canciones en creole e inglés ahora son normales en sus álbumes. Una de ellas es *Beautiful*, que tiene un video producido por artistas isleños y protagonizado por una modelo raizal (ver Figura 6).

Figura 6. *Beautiful* (min. 1:00)



Nota. Tomado de Pipe Valencia (2013).

En el video, Jiggy hace un recorrido por la isla de Providencia mostrando cada lugar turístico, exotizando el color azul del mar y el contraste con el verde de la vegetación. Su sanandresidad aún está presente, aunque sus raíces musicales hayan vuelto a lo insular. Aquí, Jiggy Drama deja que el video se convierta en una ruta turística para la isla: Santa Catalina, Crab Cay, el puente de los enamorados, el malecón de Old Town, la playa de Freshwater Bay y los planes nocturnos del bar de Richard pasan en medio de la declaración amorosa, convirtiéndose en una guía para visitar Providencia (ver Figura 7). También, un par de imágenes sobre los bailes típicos isleños, que no encajan con la música, anteceden al marcado *Providence is beautiful* y acompañan la idea que en el 2013 siguió Juancho Style.

Figura 7. *Beautiful* (min. 1:21)



Nota. Tomado de Pipe Valencia (2013).

Con *Te vas*, Juancho Style muestra una historia de amor y de fondo la isla de San Andrés. En un momento, la canción cambia sutilmente de ritmo y une algunos instrumentos típicos (unas maracas, un tináfono, una quijada) y, de fondo, la agrupación Red Crab. Aunque este video ya no se muestra como una guía turística de la isla, recurre a la misma estrategia de exotización: el fondo isleño, atinando a lo raizal, en una canción tropipop.

Asombrosamente, Buxxi también explota en la misma época con un nuevo sencillo: *Vuelve*. Aquí Buxxi ha cambiado su intención estética y, aunque sigue cantando en español como Juancho Style, se le ve en la isla, muy orgulloso de mostrar el hotel Sunrise y los atardeceres de su tierra natal. Buxxi se une así a la intención turística de mostrar aquella isla paradisíaca de sol y mar de fotografía.

Figura 8. Escena del video musical de *Vuelve* del cantante Buxxi



Nota. Tomado de Music Heat Factory (2012). Escena recurrente en el video musical. Al fondo, el hotel Sunrise.

El 2012 evidentemente fue un año de cambios radicales en San Andrés. Una vez más se alborotó el afán de corresponder a un asunto identitario ahora marcado por la desazón de tener menos maritorio en su poder. Los dedos que señalaban hacia el centro del país, una intención emancipatoria mucho más fuerte y una discusión constante dentro de la isla entre los raizales aguerridos y los isleños neutrales, fue moldeando la expresión de los creativos. En modo evolutivo, cada álbum de los artistas fue trayendo un significado distinto.

Hoy en día el nuevo sencillo de Jiggy Drama, *Yuh*, aparece en medio de un álbum cantado en un 90 % en español. Este, su sencillo, es en creole y rodado en San Andrés. Como se puede ver en las Figuras 9 y 10, este video tiene una estética un tanto diferente. La ropa de Jiggy Drama se camufla con el fondo, tanto con la vegetación de playa como con la casa isleña. Los demás personajes resultan también camuflados: los niños en el manglar; ella, naranja como el mangle; él, azul como el mar (al final él es mangle y ella mar); una pareja en la cancha de baloncesto (ambos se funden en los colores); y una pareja de jovencitos bailando, tan asonantes a los colores del grafiti que aparece en el fondo de la escena. Este camuflaje y la posición de la cámara en cada circunstancia disminuye la importancia de los sitios turísticos (el Parque Natural Old Point y las playas de San Luis) y se centra en una historia protagonizada por personajes isleños. Sin embargo, la mujer blanca y el hombre negro; el hombre blanco y la mujer negra; la mujer y el hombre negro, empiezan a perder importancia en medio de la isla que los invisibiliza en esos lugares turísticos. De repente, la gente y la isla son uno, como si se hubieran ido construyendo mutuamente hasta mimetizarse.

Figura 9. *Yuh* (min. 0:15)



Nota. Tomado de MmFilms & Sammypro (2018).

La raizalidad volvió a salir a flote en una estrategia reivindicativa centrada en resaltar la arquitectura isleña, esta vez como una protesta que se aúna al resultado de la campaña *Sea of Colors* que en 2015 decidió pintar por primera vez las casas isleñas que sobreviven a la arquitectura de cemento, intentando recordarles a los isleños que hay una ancestralidad que se debe cuidar y rescatar bajo su mirada.

Figura 10. *Yuh* (min. 0:32)



Nota. Tomado de MmFilms & Sammypro (2018).

Dicha ancestralidad, consideran los raizales, es el arma principal para vencer la pañamenidad, para salvar su maritorio de las manos de Nicaragua y para salvar su territorio del gobierno centralista. En este caso, Jiggy Drama abandona el manual de turismo y se centra en mostrar una isla paradisíaca en donde existe gente de verdad, que vive en la isla y que se invisibiliza entre los límites de lo vendible. Ahora Jiggy muestra esa otra cara del isleño que habita.

El fallo de *La Haya* movió bastante el mundo musical. Desde sus primeros días y hasta hoy los rezagos televisivos se han visto, y se siguen viendo, en las expresiones artísticas, en este caso, en la música. Es clave decir que, en este espacio, como en la literatura y posiblemente en todos los ámbitos culturales, las identidades se fracturan, se mezclan, se extienden, se tergiversan, se terminan y vuelven a empezar a medida que el contexto político, social y económico lo permite. Por eso no es raro que en este último álbum de Jiggy Drama también esté incluido *Tú tranquilo*, una canción rapeada sobre un *sample* de *Tolú* de Lucho Bermúdez. Jiggy Drama evidentemente es una de las fuerzas en pro de la diferencia, pues se permite ser uno y ser otro cada vez.

La identidad (y en este caso la insular) se determina por diversos factores (la lengua, el mar, el clima) y cada uno de ellos se modifica en cada etapa identitaria de Jiggy Drama. A la par de otros artistas, la intención

de Jiggy parece ir dejando su crecimiento artístico como una línea trazada en zigzag entre el ser o no ser raizal. Pero, finalmente, ¿quién no es raizal? Este constante movimiento permite que la línea divisoria entre lo uno y lo otro se vaya mimetizando tanto como los personajes de *Yuh*. Al final, la mezcla, el multilingüismo y las migraciones van generando nuevos movimientos que rebotan entre el ser y no ser. Entre el Sunrise y La Loma. Entre *Nerdside* y *Undergroove*. Entre *Yuh* y *Tú tranquilo*. Entre el “drama” y el Jiggy.

Referencias

- Buitrago, F. (1976). *Bahía Sonora: relatos de la isla*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Buitrago, F. (1979). *Los pañamanes*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Castro, N. (2017). Dansal: música, tradición e innovación entre las nuevas generaciones de la champeta en Cartagena [Tesis de pregrado]. Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
- El Ritmo Records (Productor). (2010). *La Fuga (Quieres ver gas o ver gotas)* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=izVZ-iytxcw>
- El Ritmo Records presenta: LA FUGA (Quieres ver gas o ver gotas). (24 de junio de 2010). *El Ritmo Records Blog*. Recuperado de <http://www.elritmorecords.com/news/?p=175>
- Giraldo, J. (2007). La champeta “el vacile efectivo de la barriada”: hacia un reconocimiento etnográfico de la producción cultural de la champeta en Santa Marta. En F. Silva (Ed.), *Pensando la región: etnografías propias para la construcción de un discurso regional* (pp. 153-189). Santa Marta: Gente Nueva.
- Jiggy Drama (2005). *Undergroove* [CD]. Bogotá: Audio Lirica Entertainment.
- Jiggy Drama (2010). *Nerdside* [CD]. Pereira: El Ritmo Records
- Lunazzi, B. (10 de agosto de 2011). Mode Up: la marca musical de la isla. *El Isleño*. Recuperado de https://xn--elisleo-9za.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2401:mode-up-la-marca-musical-de-la-isla&catid=39:cultura&Itemid=82
- MmFilms y Sammypro (Productor) (2018). *YUH* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=g6JLocTLWj0>
- Mosquera, C. y Provansal, M. (2000). Construcciones de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias, a través de la música y el baile de Champeta. *Revista Aguaita*, (3), 98-114.
- Music Hit Factory (Productor). (2012). *Vuelve* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8ZWc7IiUAlw>
- Piamba, D. (2017). De isleños a sanandresanos: la construcción de identidades de San Andrés Isla en las novelas *No Give Up Maan!* de Hazel Robinson y *Los pañamanes*

- de Fanny Buitrago [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/54178/>
- Pipe Valencia (Productor). (2013). *Beautiful* [video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=b7NnxT6YUxQ>
- Robinson, H. (2002). *No Give Up Maan! No te rindas!* Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.