EL PAPIAMENTO Y UNA NARRATIVA DE LA MODERNIDAD:
INDAGACIÓN LITERARIA DE LA MÚSICA POPULAR EN CURAÇAO

POR

INEKE PHAF-RHEINBERGER
Berlín, Alemania

El papiamento es la lengua cotidiana en Curaçao, Aruba y Bonaire. Concebido en términos lingüísticos, el papiamento pertenece a las lenguas criollas. El objetivo de este ensayo consiste en analizar el papel del papiamento en su relación con la música popular en la literatura de Curaçao. Para delinear ciertos aspectos de esta relación, se discutirán algunas tendencias en las obras de tres autores importantes de Curaçao: John de Pool (1873-1947), Cola Debrot (1902-1981) y Frank Martinus Arion (1936-).

Curaçao forma parte de la estructura gubernamental de las Antillas Neerlandesas.¹ Debido a la vecindad con Venezuela, Colombia, Panamá, Cuba, República Dominicana, y Puerto Rico, no es excepcional que sus habitantes emigren hacia aquellas áreas. La investigación lingüística que llama la atención sobre la presencia del papiamento en los países hispanohablantes (Granda; Lipski) revela esta dinámica intra-migrante en los países de la región. Los emigrantes antillanos provienen de una región en la que hasta la década de los setenta no se solía considerar el papiamento como una lengua de valor público. Para este objetivo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se usaba el español. Alrededor de los años veinte, debido al establecimiento de las refinerías petroleras, el español empezó a ser reemplazado por el holandés para el empresariado, la administración y los conocimientos tecnológicos. El 30 de mayo de 1969 significó una ruptura al respecto, cuando los hablantes del papiamento reclamaron en manifestaciones públicas el reconocimiento de la dignidad de su lengua y de su cultura. A partir de entonces, el papiamento comenzó a abrirse espacios en cada nivel de la vida oficial. Por consiguiente, mi indagación se concentrará en lo que pasó con el papiamento en la literatura antes, durante, y después de la transición del español al holandés en Curaçao.

El papiamento, como idioma nativo, determina el tono de la música popular típica de Curaçao: la tumba y el tambú. Esta sensibilidad musical se distingue mucho de la holandesa, como lo demuestra el incidente descrito por Margriet Oostveen en su artículo "La lengua propia del tumba y tambú" ("De eigen taal van tumba en tambu"). Los funcionarios holandeses aspiraron a intervenir en el festival anual de la tumba en las Antillas con una canción cuyo tema era la migración excesiva hacia Holanda. Es sabido que gran cantidad de curazoleños jóvenes se despiden para ir a ultramar a buscar las

¹ Curaçao, Bonaire, Saba, St. Eustatius y St. Maarten forman parte de las Antillas Neerlandesas. Aruba tiene un estatus aparte.

oportunidades que no encuentran en su isla nativa. El texto de esta canción-tumba, redactada en holandés, avisaba contra este movimiento migratorio, pero los antillanos reaccionaron furiosos comentando que la idea debió haberse originado en alguien que no entiende para nada los códigos culturales de las Antillas. Uno de ellos lo expresó de manera más explícita: “Esta cuestión de la tumba es *la* metáfora para todo lo que se malogra en la comunicación entre las Antillas y Holanda” (Oostveen).

La idea de escribir una canción con el fin de influenciar la mentalidad antillana, mientras tanto, deriva del hecho de que los hablantes de papiamento celebran su propia identidad cultural en el festival anual de la tumba. Durante este festival se lleva a cabo la competencia que decide sobre la elección del *road song* para el siguiente carnaval. Después del 30 de mayo de 1969, cuando la conciencia negra irrumpió en Curaçao en forma de huelgas, protestas, saqueos e incendios en Willemstad, se planificó organizar anualmente un festival de la tumba para poner en escena las pruebas de la creatividad local. El primer festival se efectuó en febrero de 1971, y a lo largo de las siguientes décadas los reyes de la tumba como Elia Isenia (una ¡reina!), Hendrik de Windt, Ike Jesurun, Harry Zimmermann o Boy Dap, entre otros, fueron adquiriendo fama regional.

La tumba y el tambú tienen orígenes diferentes. La tumba es una celebración exuberante de la percepción comunitaria festiva e interpretada en toda Hispanoamérica. Los trompetistas y un ritmo determinado constituyen sus elementos básicos y los textos se cantan en español y en papiamento. En el caso del tambú, en contraste, se trata de expresar la relación más estrecha posible con las experiencias comunitarias. Se opina que el tambú llegó con los africanos a las Antillas, donde lo usaban como instrumento de celebración secreta durante la esclavitud. Se trata de un diálogo musical en el que una cantante principal da el tono mientras que el coro responde. El tambú tiene un número indefinido de variantes y puede durar todo un día y una noche. El papiamento es obligatorio para el tambú, y puede incluso incorporar el *guene* –lenguaje secreto de los esclavos.² Gracias a su familiaridad con las circunstancias locales, el tambú fue la expresión musical que ayudaba a la comunidad a ligarse con los eventos tematizados a lo largo de la ceremonia colectiva.

La música es un elemento de relevancia extraordinaria para las ceremonias locales en el Caribe. En su volumen *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”* (1998), Ángel Quintero Rivera publica siete ensayos que discuten sus aspectos diversos. El musicólogo puertorriqueño reconstruye la historia de la salsa en combinación con el fenómeno de los desplazamientos masivos de los caribeños hacia Nueva York. En su estudio sociológico de la música “tropical”, Quintero desarrolla algunos de los argumentos sobre la base de sus propias experiencias concretas. En la introducción explica que su interés se despertó cuando los funerales del famoso músico puertorriqueño Rafael Cortijo, el 6 de octubre de 1982, en San Juan. La emotividad excesiva del cortejo fúnebre no dejó ninguna duda acerca de la importancia de la música de Cortijo para la comunidad local. Su amigo, el autor Edgardo Rodríguez Juliá, retrató este duelo poderoso en un informe testimonial, *El entierro de Cortijo* (1983). Simultáneamente, esta experiencia forjó en

²Para mayor información sobre las conexiones entre lengua papiamento, raza y esclavitud, véase Arion, *The Kiss*.

Quintero la decisión de estudiar la presencia de este tipo de eventos para la historia cultural de su nación puertorriqueña. Al concentrarse en la relación entre la música clásica y las tradiciones populares del Caribe, Quintero refiere a un estudio de Max Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, escrito en 1911 y publicado póstumamente en 1921. Weber sostiene que las orquestas sinfónicas, y el piano en el medio ambiente doméstico en particular, determinaron el *ethos* racional de la sociedad burguesa en la promoción de la música clásica a partir del siglo XIX. En la opinión de Quintero, el argumento de Weber no es del todo cierto. Según él, Weber da demasiada importancia a la institucionalización de la música, sin tomar en cuenta al ritmo como un aspecto igualmente válido. Los ritmos siempre responden a reacciones espontáneas y esta *dinámica experimental rítmica* constituye un momento fundacional en el desarrollo de cada música.

Quintero arguye que, a partir de los años veinte, los músicos logran desafiar la autoridad de esta racionalidad burguesa de manera progresiva en las Américas. Expresan su percepción de la modernidad con ritmos de origen afro-americano como el jazz, el samba, el *bossa nova*, el *reggae*, el *calypso*, el mambo, el bolero, el merengue, la Nueva Trova tropical, la salsa, el jazz latino, así como en obras de compositores como Heitor Villa Lobos o George Gershwin. Uno de los elementos más importantes de esta música es su espacio de improvisación. Ofrece la posibilidad de ventilar las emociones con respecto a las ocurrencias diarias y, por esta vía, contribuir con una interpretación de los “mulatos márgenes de la modernidad” (67) que sabe identificarse por completo con los melodramas de la vida privada y su contorno cultural. Esta interpretación se hace popular con la comercialización de la industria musical y Quintero cita una canción puertorriqueña que encarna el ideal paradigmático al respecto: “Yo quiero un pueblo que baile en las calles” (76).

JOHN DE POOL

La importancia de la música llama la atención en el libro *Del Curaçao que se va* (1935), publicado por John de Pool en Santiago de Chile. De Pool caracteriza su documento como un libro de memorias sobre su juventud en la isla nativa. El autor habla de una vida musical muy rica, con polkas, vales, y mazurkas, además de mostrarse muy familiarizado con las tradiciones musicales de la vida popular, como con el “Tamboe” (79-82), cuyo origen, en su opinión, es África. A pesar de condenar una teatralidad que termina en excesos, de Pool, sin embargo, define el tambú como una parte integral de la historia social de Curaçao: “En la historia social de Curaçao, el ‘tamboe’ pasará, junto con la cuadrilla y los lanceros, a la par, como quien dice, la aristocracia y la vulgaridad; dándose la mano el salón suntuoso y el cuartucho nauseabundo” (82).

De Pool no fue un autor de ficción. Escribió, además de *Del Curacao que se va*, varios estudios históricos, todos en español. Su libro de memorias comprueba la existencia de múltiples tradiciones culturales, entre las que figuran el baile, la vida doméstica, las fiestas, etc. En el capítulo dedicado al “Papiamentoe” (129-31) recuerda una serie de anécdotas sobre los encuentros entre papiamento-hablantes en varios países del mundo. En su opinión, el papiamento siempre funciona para establecer una amistad inmediata

entre ellos. En otras páginas, de Pool reproduce textos enteros en papiamento sin preocuparse siquiera por agregar una traducción. Es interesante constatar que de Pool aprecia el papiamento y el tambú como elementos muy presentes en el mundo isleño en desaparición. Conoce la obra de Rudolf Lenz, el profesor alemán residente en Chile, pues menciona su libro *El Papiamento, la lengua criolla de Curazao* (14). Lenz tuvo a su disposición todas las fuentes escritas antes de 1920 sobre el papiamento, además de aprovecharse de los servicios de Natividad Sillé, un informante nativo que trabajaba en el barco que llevaba a Lenz de Chile a Europa en 1921. Lenz encomendó a Sillé la escritura de cartas y cuentos para analizar en su descripción del papiamento. Es posible desprender de estos textos –reproducidos y comentados por Lenz– que Sillé, por un lado, era extremadamente sensible a la discriminación que sufría por su piel negra; y, por otro, que sentía un amor profundo por su lengua y estaba orgulloso de poder comunicarse en ella por escrito.

El libro de memorias de de Pool se organiza alrededor de fragmentos narrativos sobre la vida isleña anterior a 1919. En los tiempos de su juventud, su padre se destacó como uno de los patriarcas más distinguidos. La historia de la emergencia y la decadencia de Curaçao en el siglo XIX, en la opinión de de Pool, fue determinada por los contactos íntimos con Venezuela. Estos se rompieron el 4 de junio de 1881 con la presidencia de Antonio Leocadio Guzmán Blanco, cuando el congreso impuso un impuesto de treinta por ciento sobre las importaciones a Venezuela provenientes de las colonias extranjeras en el Caribe, incluso las tres Guyanas.³ Los conocimientos profundos y el interés explícito de de Pool por la historia política de América Latina son únicos en la historia de Curaçao. En su opinión, esta perspectiva implica una actitud de *acción cívica*, cuya ausencia deplora en la realidad contemporánea. Por lo tanto, en el último capítulo “Curaçao y el apellido De Pool” (343-8), el autor refiere a la figura retórica de “dar al César lo que le corresponde”, antes de listar las actividades pioneras de su familia en cuanto a educación moderna, salud pública, arte visual, la introducción del teléfono, el telégrafo, la iluminación eléctrica, la fotografía, los helados artificiales y las cooperativas para fabricar alpargatas. Con respecto a este aspecto cívico, las actividades de la familia de Pool en Curaçao son similares a las de la familia Buendía en Macondo, en *Cien años de soledad*, con solo una diferencia: no existió ninguna ambición en la familia de Pool por participar en las estructuras gubernamentales, y tampoco les obligaba a hacerlo. El autor menciona que cada vez que le ofrecieron una función oficial a su padre, éste renunció por el hecho de “no estar en consonancia con su carácter dinámico y emprendedor, las condiciones de pasividad e inercia de nuestra Cámara Legislativa” (346).

³ De acuerdo con de Pool, quien tenía ocho años cuando esto ocurrió, este impuesto causó pánico al arruinar la economía de Curaçao. En su visión, la isla está predestinada al comercio debido a su puerto natural y a la falta de condiciones climáticas adecuadas para una agricultura exitosa. Los negocios florecieron en particular en los tiempos de las guerras independentistas en América del Sur y del Norte, así como durante las guerras civiles en Venezuela, Colombia o la República Dominicana. En su capítulo sobre el “30 %”, de Pool ofrece datos precisos sobre la antipatía personal de Guzmán Blanco contra Curaçao debido a sus negocios de contrabando, hasta tal punto que el general venezolano exclamó que iba a convertirlo en una isla de pescadores.

En términos de de Pool, esta sociedad emprendedora de los patriarcas blancos de religión protestante, judía y católica, sin ambiciones políticas en el sistema colonial, mantuvo un contacto precario con el medio ambiente popular. Esto se desprende de su descripción del padre durante la noche de Año Nuevo:

Era gran bailador y en extremo popular, de tal manera, que la noche del Año Nuevo, desfilaba por casa medio pueblo de Curaçao, después de las doce de la noche, y eran garrafrones y más garrafrones de ron, que se consumían en brindar a cada persona una copa. En esa ocasión, se usaban las dos escaleras y el cordón subía por un lado, tomaba la copa, delante del viejo, que estaba detrás de una mesa, y bajaba por la otra escalera. Administraba las casas de mi madre, y el cobrador, el negro Martinó, que era un borracho empedernido, tenía con frecuencia altercados con los inquilinos que no pagaban, y les quitaban la puerta o les arrancaban unas tejas. Y el inquilino moroso venía a poner la queja, y me acuerdo los pleitos del viejo con Martinó, por haber hecho esa barbaridad. Más bien parecía que Martinó era el dueño y mi padre el abogado que defendía al inquilino moroso. Todavía conservamos el libro de cuentas y sería curioso y sorprendente publicar algo de su contenido, pero a eso no me atrevo. Sería demasiado mortificante. (345-6)

Es muy probable que estas conversaciones con los inquilinos, tanto las de Martinó como las del padre de de Pool, se hayan llevado a cabo en papiamento. De Pool observa que no le es posible mencionar todos sus detalles por considerarlos demasiado mortificantes, ya que formaban parte de una realidad tabuizada en el discurso oficial. En sus memorias, sin embargo, esta realidad se confunde con las manifestaciones populares en los días festivos, un dato que se mezcla con las celebraciones del tambú. Valga mencionar que hubo que esperar hasta 1997 la publicación de un primer estudio exclusivamente dedicado al tambú. René Rosalia, en *Tambú. La represión legal y eclesiástica de las expresiones populares afro-curaçoleñas* (*Tambú. De legale en kerkelijke repressie van Afro-Curaçaoese volksuitingen*), elabora una historia de la represión permanente de esta temática. Sostiene que por medio del tambú, fue posible desarrollar la continuidad de un proceso de intercambio de las experiencias religiosas y sociales de una manera auténtica a partir de los tiempos de la esclavitud. El cantante principal, originalmente una mujer, proponía un tema, acompañado e inspirado por un tocador masculino, que usaba cualquier material para construir sus instrumentos. El público reaccionaba dando respuestas o una afirmación a la cantante para animar o desanimarle a continuar improvisando sobre el tema dado. Rosalia enfatiza que el tambú debía ser cantado en papiamento y que la coordinación del texto con el ritmo era fundamental para el contacto con el público, pues decidía sobre el efecto de los comentarios sociales, incorporados en la representación del tambú, por lo que esta ceremonia no era muy del gusto del circuito oficial. Para dar relieve a este argumento, Rosalia reproduce fragmentos tomados de los órdenes públicos en cuanto a las medidas legales contra el tambú a partir del siglo xvii. También llama la atención sobre el estilo en el que algunos autores locales describieron el tambú. Por lo que concierne a John de Pool, Rosalia enfatiza sus prejuicios y hasta descubre un cierto miedo en su texto cuando de Pool toca el tema (131-2). Es importante advertir al respecto que de Pool publicó *Del Curaçao que se va* en los años en los que el gobierno colonial estaba considerando una prohibición

total del tambú, que se aplica en efecto desde 1936 hasta 1952. Solo alrededor del Año Nuevo, que de Pool percibía como el *moment suprême* en la vida social de su padre, se permitió el tambú como una forma de exención silenciosa. Rosalia da ejemplos de patriarcas que solían presenciar de manera persistente y admiradora estas celebraciones del Año Nuevo (137-9).

COLA DEBROT

En el mismo año de 1935 otro autor curazoleño publicó una novela en holandés, *Mi hermana la negra* (*Mijn zuster de negerin*). Se llama Cola Debrot, el decano de la literatura antillana.⁴ Al igual que de Pool, Debrot escribe a partir de la perspectiva de la élite blanca. El título refiere a una relación precaria entre uno de sus miembros masculinos que regresa de Europa y un personaje femenino nativo de color. Esta relación implica una complicación incestuosa cuyo descubrimiento no ocasiona un trauma como en algunas obras de la literatura latinoamericana. Al contrario, el autor termina considerándolo como un hecho que, aunque triste, debe ser reconocido en la opinión pública.

El libro de Debrot, sin embargo, provocó un escándalo por su interpretación demasiado personal del tema.⁵ No se comentó de ninguna manera que Debrot hablaba el *negropatois* al transcribir las conversaciones con los antillanos negros en las calles. El papiamento, por aquel entonces, sonaba como un idioma negro a los oídos de los holandeses. Cuando Debrot regresó a Curaçao en febrero de 1948, se encontró con una comunidad hablante del papiamento en pleno proceso de democratización política.

Acababa de publicar otra novela en Holanda, *Existencia nublada* (*Bewolkt bestaan*), que había comenzado a escribir durante una visita a Curaçao en 1935, o quizás antes, y a la que había seguido agregando capítulos a lo largo de los años posteriores. El retorno de Europa al Caribe constituye, otra vez, uno de sus motivos principales. Uno de los protagonistas es de Guadalupe, estudia medicina en París y trabaja allí como médico antes de regresar y casarse con una amiga de su juventud, una mujer criolla. El autor describe este matrimonio como problemático, debido a la diferencia en el nivel educativo. Pero, irónicamente, este mismo médico es el único personaje en la novela que llama la atención sobre la música. Explica a sus amigos curazoleños que se debe buscar la expresión más típica del alma caribeña en la rumba de Cuba, el *beguine* de Martinica, o la tumba de Curaçao, llevadas a todas partes “por la misma melancolía que sube y vuelve a descender como un pájaro que aletea cansado a través de un bosque grande con árboles y hojas verdes

⁴ Debrot nació en Bonaire en 1902. Muy joven partió con su familia a Curaçao. En 1916 fue enviado a Holanda para seguir con su educación secundaria. Visitó a su familia en Curaçao en dos ocasiones, en 1923-24 y en 1935. En febrero de 1948, Debrot regresó estableciéndose como médico en Willemstad. Luego, de 1951 hasta su retiro ejerció como funcionario del gobierno colonial, primero en La Haya y a partir de 1962 en Curaçao como el primer gobernador nativo de las Antillas Neerlandesas. En esta función vivió las protestas sociales del 30 de mayo de 1969, las que le afectaron profundamente. Desde 1970 Debrot vivió como pensionado en Holanda hasta su muerte en diciembre de 1981.

⁵ Sobre este escándalo, véase Oversteengen, *In het schuim* 194.

y demasiado grandes, sin nunca llegar a su nido” (199).⁶ Esta misma melancolía se manifiesta tanto en un verso de Paraguay, “Llora llora urutaú” (249), como en el de “Atardi” (255), de Joseph Sickman Corsen (1853-1911). Oversteegen, biógrafo de Debrot, observa que el autor debe haber estado casi obsesionado con este poema escrito en 1905 en una versión en papiamento y otra en español. Corsen fue un personaje extraordinario en la vida musical de la isla. Impartió clases privadas de piano en las casas de las familias patriarcales, además de ser organista en una de las sinagogas y director de la banda militar. También formó parte del grupo íntimo alrededor de Agustín Bethancourt, un canario que llegó a Curacao en 1860 después de haber residido en Venezuela. Bethancourt, de apodo Papa Ancu, era el mecenas de la música, la literatura y el teatro. Corsen colaboró también como redactor en el semanal *Notas y Letras. Seminario de Literatura y Bellas Artes* (1886-1888), publicado en la Casa Editorial Bethancourt. De Pool celebra a Corsen como “un gallardo exponente de nuestra cultura” (*Del Curaçao* 125), pero no le dedica ningún capítulo por separado. Corsen, sin embargo, fue el compositor / poeta por excelencia que trataba de abrir espacio al papiamento como una lengua incorporada en la tradición literaria de su país. Su poema “Atardi” tiene un tono elegíaco finisecular en el que se reflexiona sobre un presentimiento indefinido. Al empezar con los primeros dos versos del poema de Heinrich Heine sobre la “Lorelei” Corsen anuncia el momento crepuscular como si algo estuviera por ocurrir, aunque no se sabe qué y cómo. En los once cuartetos de arte menor de “Atardi” resuena la influencia rítmica y musical de la décima española, una característica que no se repite en la versión española del mismo poema. Esta observación adquiere una relevancia particular a la luz de la polémica en torno al tema de la música popular en Curaçao, cuya primera indicación se encuentra en la discusión de 1870 su antología de textos españoles de aquel período se trata del debate entre un *Populis populorum*, quien “viene escribiendo décimas / Por defender los tamborum / Así son ellas” por un lado y un Juancho Juanchorum quejándose del hecho que “necio al pueblo exhibes / Con su baile y su tambor / Sin comprender que así escribes / Por tal baile tu baldón”, por otro (150-1).

La tematización de la cultura popular no se destaca como uno de los quehaceres preferidos de Debrot en su literatura. Su tono melancólico en cuanto a una poesía rítmica que nunca llega a su lugar definido muestra un deseo y, simultáneamente, la imposibilidad de conectar el horizonte antillano con el de las Américas. Le absorben los cambios en la realidad cuando regresa a las Antillas. En 1948 todos se preparan para presentarse en las primeras elecciones democráticas, incluso con voto para las mujeres. El doctor Da Costa Gómez convoca a incorporarse a su recién fundado Partido Nacional del Pueblo, una alternativa al Partido Democrático fundado poco antes. El PNP ganó las elecciones en marzo de 1949. Debrot formula sus impresiones respecto a este momento en un diálogo escrito en papiamento, *Camind’i cruz*, publicado en la revista *La acera* (De Stoep, 1949). En este texto, prácticamente el único de Debrot escrito en papiamento, se presenta el encuentro entre dos hombres poco después de la fundación del PNP. Uno de ellos, Perul, pertenece al partido de Da Costa Gómez, mientras el otro, Pascual, simpatiza con el PD.

⁶ “...door dezelfde melancholie die stijgt en weer daalt als een vogel, die vermoeid fladdert door een groot woud met bomen met groene, te grote blaren, zonder zijn nest ooit te bereiken”.

Pese a que el diálogo tiene lugar en un período de cambio político, Debrot no demuestra ningún optimismo. El punto crítico tanto para Perul como para Pascual, ambos líderes sindicales experimentados, es cómo la población del campo (*koeboekoe*), la que vive un poco en el pasado soñando con los tiempos coloniales (“hopi di e hende nan ta un poco tapá ainda, nan ta sonja ainda di tempu colonial” (Debrot, *Bewolkt bestaan* 416-7), va a apropiarse de este instrumento político. Comentan que con el fin de dirigirse a ellos Da Costa Gómez tuvo que usar un estilo retórico un poco extravagante, para que tuviesen confianza en sus capacidades. No hay una solución para este problema, pero el texto de *Camind'i cruz* propone una respuesta al dar una interpretación ambigua. El lector puede concluir que “los del *koeboekoe*” manejan estrategias adecuadas para defenderse a sí mismos. Y otra lectura podría señalar lo contrario sugiriendo que ellos son tan dóciles que se conforman con cualquiera que se destaque en las estructuras del poder.

FRANK MARTINUS ARION

Para entender el proyecto literario de Frank Martinus Arion es importante atender a la situación cultural que vivió en su juventud. En contraste con de Pool y Debrot, Arion no proviene de una familia de la élite blanca, sino que su padre fue uno de los miembros apasionados del Partido Nacional del Pueblo. En este medio ambiente popular y local, pese a la ruptura de los contactos comerciales con Venezuela, nunca se puso fin a la comunicación con los países hispanohablantes. En primer lugar, Panamá se convirtió en un país atractivo para buscar trabajo, y luego un número considerable de isleños comenzó a emigrar para trabajar en la industria azucarera en Cuba en los años veinte. De las entrevistas con emigrantes sobrevivientes en Cuba y Curaçao en la década de los ochenta, Rose Mary Allen se entera de que éstos aprendieron a negociar su sueldo o descubrieron la vida nocturna en los centros urbanos. De aquí se deduce la extraordinaria popularidad que adquirió para esta época la música cubana en Curaçao. De acuerdo con la información de Allen, en los años treinta había en Curaçao treinta grupos tocando música cubana con los instrumentos típicos, antes desconocidos en la isla, como la marímbula, el tres y el tambor-bongó. En los años cuarenta se cuenta ya con cincuenta grupos, que aumentan a sesenta en la década siguiente. Esta popularidad enorme en un lugar tan pequeño como Curaçao también fue nutrida por los programas de la radio cubana. Mientras que la popularidad parece haber disminuido en los sesenta y los setenta, Allen observa un retorno sorprendente a partir de los años ochenta, cuando se celebraban fiestas con la *come-back-music* cubana (142), es decir la música de los cuarenta y cincuenta. Ya sabemos que, en este último caso, el gusto musical de los curazoleños concuerda con el mundial, que encuentra su manifestación máxima en la película *Buena Vista Social Club* (1999) de Wim Wenders.

Es importante anotar otro aspecto de esta popularidad de la música cubana: su relación con el papiamento y el tambú. No obstante la represión, Rosalia arguye que el tambú influyó de manera positiva sobre la auto-conciencia emergente de los afro-curazoleños en los años cuarenta y cincuenta. Sus informantes recuerdan este período como si el tambú hubiera estado por todas partes. Los informantes de Allen igualmente refieren al hecho de que performaron el tambú en Cuba y cuando tocaban la música cubana

en Curaçao la policía se mostraba suspicaz con ellos porque sonaba como el tambú (99). En 1951, bajo el liderazgo del Partido Nacional del Pueblo, se legalizó el tambú. Rosalia describe los avisos con los que la Iglesia Católica trataba de intimidar a la población sobre la nueva legislación, aunque sin éxito. A partir de 1952, fue posible obtener un permiso oficial para una fiesta tambú, pero entonces esta celebración había adquirido un carácter más comercial. Funcionaba para vender bebidas y platos y se ganaba dinero con la organización de tales eventos.

Mientras tanto, el papiamento fue quedando atrás como lengua secundaria en comparación con el holandés en el sistema educacional. Esta situación dolió a tres hombres jóvenes en particular: Jules de Palm (1922-), Pierre Lauffer (1920-1981) y René de Rooy (1917-1974), quienes compartían su interés por la literatura en papiamento. En una ocasión, Lauffer recitó un poema en papiamento en voz alta en la escuela: “Mar, con tanto misterio / ocultado en tus olas / no entiendo / tu gran imperio” (Palm y Coco 25).⁷ Esta recitación fue percibida como una blasfemia. Los curas católicos prohibieron hablar papiamento en sus instituciones educacionales despreciando el hecho de que existía mucha curiosidad afectiva con respecto a esta lengua. De Palm recuerda que él mismo y Pierre Lauffer acostumbraban visitar San Pedro, al norte de Willemstad, ya que en este lugar el papiamento todavía no había sido contaminado por el holandés.

Estos tres hombres aspiraron a revalorizar el papiamento como reacción contra la publicación de la revista *La acera (De stoep)*, fundada en 1940 por refugiados holandeses de la Segunda Guerra Mundial. Les irritaban las iniciativas holandesas de proscribir las normas del gusto literario en la isla. Conscientes de que muchos papiamento-hablantes no leían pero adoraban los boleros y los tangos, los tres amigos optaron por competir con la música latinoamericana. Se bautizaron como el trío Julio Perrenal, una contracción de sus nombres, al publicar el *Cancionero Papiamento* (1943).⁸ La música no tuvo gran repercusión, pese a que de Palm menciona evidencias de que, de vez en cuando, las canciones fueron cantadas fuera de la ciudad.

Limitarse al papiamento, por lo tanto, no dio resultados satisfactorios en cuanto a difusión. De esta manera, no ha de sorprender que Frank Martinus Arion se decida a presentar su sensibilidad musical papiamento en holandés, en el poemario *Voces de África (Stemmen uit Africa, 1957)*, publicado en la revista *Cuadernos antillanos (Antilliaanse Cahiers)*, bajo la redacción de Cola Debrot. Arion describe un viaje poético a través de África, donde las voces “negras” son acompañadas por la resonancia del “sordo batir de la percusión tambú” (“dof tamboe-geroffel” 58-9). En la introducción a la segunda edición, Arion explica que se sintió motivado a expresar el ritmo tambú en la lengua holandesa al experimentar con un “uso inocente de lengua” (“onschuldig taalgebruik”) para sus “cosas” (“dingen”). El hecho de que publicara tanto este poemario como sus cuatro novelas en holandés opaca su papel como uno de los promotores más activos del papiamento. En su estudio *The Kiss of a Slave. Papiamentu's West-African Connections*

⁷ “Laman yen di misterio / Den bo olanan skondé / Ku mi n’por komprende / Bo gran imperio”.

⁸ Los títulos de las canciones son: Gasolin. Marcha; Merengue Merikano; Jorando. Slow Fox; Amor loco. Wals; Cuba Libre. Merengue; Premio di feria; Mi pushi. Merengue; Anne Marie. Wals; Scuridad. Wals; Situacion. Rumba-Fox.

Arion describe los detalles de la lucha por el reconocimiento total del papiamento en Curaçao:

It has already led to an official orthography (1976); the introduction of a Bill to make papiamento an official language alongside English and Dutch in 1983; the establishment of a Committee for the Standardization of papiamento in 1984. Papiamento has been functioning as a subject matter in elementary schools since 1986. An elementary school, the Colegio Erasmo has been in existence since 1987, with papiamento as the language of instruction. Currently preparations are being made for a basic papiamento explanatory dictionary and finally there are new efforts to start an Arts Faculty at the University of the Netherlands Antilles including higher studies of papiamento. (11)

La dimensión particular de la obra de Arion consiste en su esfuerzo por tematizar la distancia entre el holandés y el papiamento. La estructura de su primera novela, *Doble juego* (*Dubbelspel*, 1973), caracterizada como un evento internacional por Debrot, evoca la ambigüedad del presentimiento de “Atardi”. Al atardecer, la percepción triste de Corsen se concreta en el suicidio y el asesinato de los dos perdedores de un juego de dominó durante un domingo. Estos perdedores son héroes locales representantes del PNP y el PD, mientras que los dos ganadores han experimentado el mundo viviendo en otros países. Es posible leer *Dubbelspel* como un tratado filosófico sobre los eventos y las consecuencias del 30 de mayo de 1969. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es el aspecto musical. Uno de los perdedores, el representante del PD, posee una residencia lujosa, construida según el modelo de un palacio imperial romano. Su mujer, que estudió sociología en una universidad de Bélgica, toca el piano, referencia importante en relación con las observaciones sobre Weber en el ensayo de Quintero. Cuando la mujer sale de su residencia “imperial” para ir a vivir con uno de los ganadores, su marido se suicida tocando este mismo piano. Su fin dramático señala que el *ethos* burgués ha fracasado. El otro perdedor, representante del PNP y gran aficionado del bolero, es víctima de un crimen. Es posible concluir, de esta manera, que ni el DP ni el PNP han sido capaces de formular alternativas políticas nuevas en los días posteriores al 30 de mayo de 1969. Ni el *ethos* burgués europeo, ni la cultura popular de América Latina –el bolero en particular– ofrecen opciones satisfactorias para el futuro. Este futuro se condensa en los planes de uno de los ganadores, el amante de la esposa del suicida. En su casa medio construida se encuentra una batería usada para conservar el agua, mientras que su querida canta algunos *blues* (333).

La familiaridad con el papiamento constituye uno de los motivos centrales en *Doble juego*,⁹ así como en otra novela del mismo autor, *La última libertad* (*De laatste vrijheid*, 1995). Arion enfatiza este aspecto aun más en esta ocasión, sosteniendo que el papiamento expandió su horizonte hacia St. Maarten, Suriname, Grenada, y Amber, una isla utópica situada donde St. Lucia en el mar Caribe. La lengua y la música viajan con un matrimonio de papiamento-hablantes, del que el marido experimenta con lenguas criollas comprometiéndose a incorporarlos en el currículo del sistema educacional. La mujer, a su vez, es una compositora que trabaja para componer una sinfonía polifónica que exprese

⁹ Para mayor información sobre este punto, véase Phaf “El día ...”.

la dinámica interna de las culturas regionales. Con el objetivo de realizar sus planes creadores, el matrimonio se separa físicamente. El hombre espera la realización de su ideal en la utopía caribeña de Amber, mientras que ella sale a buscar inspiración en Amsterdam y luego en Boston.

Es importante fijarse en el momento que ocasiona la separación de la pareja. Durante el “duo-festival” en Bonaire, surge un conflicto serio entre ellos. El especialista en lengua criolla solo considera la armonía del texto en papiamento en la representación de la canción. La compositora, en contraste, enfatiza la importancia de la coordinación de las palabras con la melodía y evalúa este último aspecto como poco satisfactorio. Esta falta de armonía entre melodía y texto la motiva a dejar a su familia y salir para Amsterdam. En la ciudad holandesa encuentra a dos hombres de Cabo Verde, gemelos, cuya lengua, música y baile resultan muy familiares a los de las Antillas. Inspirada por este encuentro, la musicóloga bautiza su sinfonía con el título *Guerilla's coming back home*. Sus tres partes son: “Fuga for twin and lover”; “Roll over Beethoven or Symphony for hotpants”; “Guerilla's coming back home”.

Al ofrecer una interpretación contraria a las hipótesis pesimistas de V.S. Naipaul – el autor de *Guerillas* – sobre una creatividad auténtica del Caribe, la obra de Arion se da a conocer como una variante de la espontaneidad rítmica de los “mulatos márgenes de la modernidad”. En su caso, nunca se descuida la cuestión del *color line*, un tema recurrente en *La última libertad*.¹⁰ En relación con este problema, las lenguas criollas siempre llaman explícitamente la atención sobre su presencia activa y el autor no lo esconde en un segundo nivel marginado de su narración. Además, África se menciona con frecuencia en el esfuerzo de relacionar la dinámica experimental con el horizonte histórico del Middle Passage. Este horizonte es determinante al interpretar la acción cívica y comunitaria de los isleños. Arion se aprovecha de su investigación lingüística del portugués en Cabo Verde, São Tomé y Mina, la ruta para el tráfico esclavo cuando los holandeses invadieron la costa africana en el siglo xvii. En la opinión del autor, la condición prioritaria para el retorno al Caribe de los guerrilleros negros emigrados a Europa y a los Estados Unidos demanda una imagen sofisticada de la cultura musical en las lenguas criollas. Este proyecto de una modernidad histórica recurre a las cualidades propias del tambú al transmitir las emociones locales compartidas en la armonía del ritmo y las palabras. Para el último toque a su sinfonía, por lo tanto, la compositora recuerda la música antillana del salón en el siglo xix: “Los caboverdianos conocen también la danza; es muy probable que ellos pudieran socializarse mejor que los holandeses con el vals sincopado antillano en la métrica de 6/8 y con la mazurka que los holandeses” (310).¹¹ De acuerdo con este ritmo, la perspectiva poética criolla en la novela se abre ahora hacia las Américas hispana e inglesa. El autor adapta fragmentos de la poesía de la escritora nicaragüense Gioconda Belli y del escritor Derek Walcott de Santa Lucía a su hermenéutica criolla al conectarlos con su investigación musical, cuyo principio se ubica en los veinte, cuando se inició el proyecto del desciframiento de los prejuicios en cuanto al jazz y otra “música negra”.

¹⁰ Véase Phaf “Adyosi versus Sunrise ...”.

¹¹ “Kaaipverdianen zijn namelijk ook bekend met de *danza*; zouden wellicht beter met de gesyncopeerde Antilliaanse *wals* in 6/8 maat en de *mazurka* kunnen omgaan dan Nederlanders” (310).

OBSERVACIONES FINALES

La referencia a los años veinte del siglo pasado como el punto de arranque complementa nuestro argumento. Quintero demostró que esta década señala el nacimiento en los medios de comunicación masiva y comercial de la música popular de Cuba, Puerto Rico y los Estados Unidos. Simultáneamente, según de Pool, en Curaçao se pierde el contacto con los países hispanoamericanos que habían declarado la independencia. La conciencia de la acción cívica necesaria, que de Pool identifica con este contacto, sobrevive sin embargo en la conexión con la música popular hispanoamericana. Esta cultura no es tema en las obras de Debrot, preocupado por expresar su ambivalencia en cuanto a la capacidad de acción cívica de los habitantes del campo antillano. En contraste, Arion enfatiza esta capacidad dándole una dimensión histórica con la memoria del Middle Passage. Sus estudios recurren a la danza del pasado, cuando la clase media empezó a pensar en términos de nación sin preocuparse por su fundación institucional. No se debe olvidar, en este contexto, que Quintero habla de la danza del siglo XIX como el mito fundacional del himno nacional en Puerto Rico. En este sentido, la literatura de Curaçao comparte estas reflexiones de la sociología de la música tropical, lo que constituye un tema a elaborar con rigor comparativo en estudios futuros.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Rose Mary. *La emigración laboral de Curazao a Cuba a principios del siglo XX: una experiencia*. Curaçao: Manuscrito, 1996.
- Arion, Frank Martinus. [1957] *Stemmen uit Afrika*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978.
- _____. *Dubbelspel*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1973.
- _____. *Afscheid van de koningin*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1975.
- _____. *Nobele wilden*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1979.
- _____. *De laatste vrijheid*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995.
- _____. *The Kiss of a Slave. Papiamentu's West-African Connections*. Amsterdam: University of Amsterdam, 1996.
- Buena Vista Social Club*. Win Wenders (dir.). EE.UU.-Alemania: Road Movies-Kintop-ARTE-ICAIC-Artisan, 1999.
- Debrot, Cola 1985. [1960]. "Voorwoord bij John de Pool", 159-65. "Verworvenheden en leemten van de Antilliaanse literatuur". *Verzameld Werk 1*. Jules de Palm, ed. Amsterdam: Meulenhoff, 1977. 170-224.
- _____. [1935]. "Mijn zuster de negerin", 49-88. [1948]. "Camind'i cruz. Un Dialog na Corsow. 20 di Maart 1948", 414 -8. De Tweesprong. *Verzameld werk 3*. Pierre Dubois, ed. Amsterdam: Meulenhoff, 1986.
- _____. [1948]. "Bewolkt bestaan. With epilogue by Estelle Debrot-Reed". *Verzameld werk 4*. Amsterdam: Meulenhoff, 1986.
- Echteld, Liesbeth. *Literatura en español en Curazao al cambio del siglo. En busca de textos desconocidos de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX*. Utrecht: Universidad de Utrecht, 1999.

- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Germán de Granda, ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas: cambios, contactos y contextos*. Madrid: Gredos, 1994.
- Granada de Gutiérrez, Germán. *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas: cambios, contactos y contextos*. Madrid: Gredos, 1994.
- Lenz, Rudolf. *El Papiamento, la lengua criolla de Curazao*. Santiago de Chile: Balcells & Cia., 1928.
- Lipski, John M. "Contacto de criollos en el Caribe hispánico: contribuciones al español bozal". *América negra* 11 (Bogotá, 1996): 31-62.
- Maurer, Philippe. "El papiamentu de Curazao". *América negra: panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas*. Matthias Perl y Armin Schwegler, eds. Frankfurt am Main: Ed. Vervuert, 1998. 139-217.
- Oostveen, Margriet. "De eigen taal van tumba en tambu". *NRC* (18.2.2000) 8.
- Oversteegen, J. J. *In het schuim van grauwe wolken. Het leven van Cola Debrot tot 1948*. Amsterdam: Meulenhoff, 1994.
- _____. *Gemunt op wederkeer. Het leven van Cola Debrot vanaf 1948*. Amsterdam: Meulenhoff, 1994.
- Palm, Edgar. *Muziek en musici van de Nederlandse Antillen*. Willemstad: De Curaçaosche Courant, 1979.
- Palm, Jules de y Julian Coco. *Julio Perrenal. Dichters van het Papiamentse lied*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1979.
- Phaf, Ineke. "Adyosi versus Sunrise Inn. El paisaje alternativo del Caribe no-hispánico". *Creole Presence in the Caribbean and Latin America/Presencia criolla en el Caribe y América Latina*. Ineke Phaf, ed. Frankfurt am Main: Vervuert, 1996. 99-128.
- _____. "El día del dominus antillano: Un contraste emblemático de Colombia, Venezuela, y Curaçao". *El Caribe continental e insular en su literatura. ¿Vasos comunicantes o fronteras?* Rosario Alonso de León, comp. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2001.
- Pool, John de. [1935]. *Del Curaçao que se va*. Amsterdam: S. Emmering, 1981.
- _____. *Alejandro Pétion y la independencia de Colombia*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'état, 1941.
- _____. *La trilogía psíquica del Libertador. Estudio psíquico-histórico*. Panama: J. de Pool, 1942.
- _____. [1944] *El primer chispazo de genio. Leyenda histórica*. Zuthphen: De Walburg Pers, 1988.
- _____. *Bolívar y los proyectos de Gobierno del Libertador*. Panama: Star & Herold Company, 1946.
- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. La Habana: Casa de las Américas, 1998.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. San Juan: Huracán, 1983.
- Rosalía, René V. *Tambú. De legale en kerkelijke repressie van Afro-Curaçaose volksuitingen*. Zuthphen: De Walburg Pers, 1997.
- Rutten, A. M. G. *Leven en muziekwerken van de dichter-musicus J. S. Corsen*. Assen: Van Gorcum & Comp, 1983.

- Sickman Corsen, Joseph. *Poesías*. Nijmegen: Ben Jesurun, 1914.
- Terlingen, J. H. *Las Antillas Neerlandesas en su vecindad. Literatura y lengua españolas*. Curaçao: Ministerio de Asuntos Culturales, 1961.
- Weber, Max. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958.
- Witteveen, Ieteke. *El tambú y la mujer en Curaçao: Imágenes en la encrucijada de culturas*. In: Ansano 1992. 107-16.