

## EL VIENTO SÓNICO COMÚN: ESCUCHANDO LAS RELACIONES COMUNITARIAS Y LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS DE LA REVOLUCIÓN HAITIANA EN EL JAZZ DE HAITÍ Y NUEVA ORLEANS

*The Sonic Common Wind: Hearing the Communitarian Relations  
and the Migratory Movements of the Haitian Revolution in the Jazz  
of Haiti and New Orleans*

Benjamin Barson<sup>a</sup> 

**Resumen.** La música ha sido una fuerza de cohesión social y un espacio de conciencia politizada para los emigrantes de la diáspora haitiana desde el estallido de la Revolución Haitiana (1791-1804). Este ensayo explora el movimiento *Vodou Jazz* de Haití, durante y después de la ocupación estadounidense (1915-1934), conectando este movimiento del siglo XX con la migración haitiana a Nueva Orleans a principios del siglo XIX. Ambos son expresiones de la cultura transcaribeña (“el viento común”) que difundió las noticias y la militancia de la Revolución haitiana a través del canto y la danza populares. En lugar de ser víctimas pasivas de la esclavitud, la migración forzada y el imperialismo económico, este ensayo demuestra cómo múltiples comunidades transnacionales dieron sentido a su mundo a través de una sofisticada cultura auditiva que desafiaba al imperialismo, la esclavitud y el modo de producción en las plantaciones.

**Palabras clave:** Haití; jazz; migración; Luisiana; improvisación.

**Abstract.** *Music has been a force for social cohesion and a site of politicized consciousness for the migrants of the Haitian diaspora as early as the outbreak of the Haitian Revolution (1791-1804). This essay explores Vodou Jazz movement of Haiti during and after the United States occupation (1915-1934) by connecting this 20<sup>th</sup> century movement to Haitian migration to New Orleans in the early 19<sup>th</sup> century. Both are expressions of transcaribbean culture (“the common wind”) which spread the news and militancy of the Haitian Revolution through popular song and dance. Rather than passive victims to enslavement, forced migration, and economic imperialism, this essay demonstrates how multiple transnational communities made sense of their world through a sophisticated aural culture which challenged imperialism, slavery, and the plantation mode of production.*

**Keywords:** *Haiti; Jazz; migration; Louisiana; improvisation.*

<sup>a</sup> García-Robles Fulbright escolar postdoctoral, IIC-MUSEO, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, Baja California, México.

## Introducción

La historia del jazz suele contarse como una historia esencialmente estadounidense, es decir de Estados Unidos, y con profundas raíces en la cultura afroamericana. Sin embargo, las comunidades afroamericana y haitiana mantuvieron amplios contactos e influencias musicales mutuas a lo largo del siglo XIX, y Nueva Orleans (ampliamente considerada como la “cuna del jazz”) surgió como un lugar especialmente vibrante de esta actividad intercultural y política. Los emigrantes haitianos duplicaron la población de Nueva Orleans entre 1790 y 1810.

Este estudio espera contribuir a un cambio historiográfico en la literatura existente sobre el jazz, así como sobre su desarrollo y recepción en el Caribe. Metodológicamente valoro canciones, periódicos del siglo XIX, historia oral e historiografía, dentro de un marco teórico decolonial, para argumentar que las conexiones musicales del Atlántico negro entre Haití, Cuba y Estados Unidos están arraigadas a un contexto sociopolítico particular. Se trata de una síntesis de música e historia enraizada en el enfoque de la *Historia desde abajo*, popularizado por escritores como Marcus Rediker, y que centraliza las historias de la resistencia, la vida cotidiana y las clases populares en detrimento de las “narrativas oficiales” de los Estados-nación. También me influye la historia transnacional e intercaribeña, como la del autor Antonio García de León y Griego (*El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, 2002), cuya obra sugiere que las modernidades surgieron a través de intensos contactos e intercambios en el Caribe español. Este ensayo amplía la tesis de García de León al incluir a Haití como parte vital del Gran Caribe y su concepción de la “Afro-Andalucía”.

Este ensayo comienza centrándose en el movimiento *Vodou Jazz* de Haití durante y después de la ocupación de la isla por parte de Estados Unidos (1915-1934) y las migraciones que ésta conllevó. Además, se enfoca en la importancia de este movimiento musical anticolonial para la obra del célebre pianista cubano Bebo Valdés. En lugar de argumentar que el jazz en Haití es una anomalía, sugiere que las fuentes haitianas fueron vitales en los inicios del jazz, para luego orientarse a la migración haitiana hacia Nueva Orleans, a principios del siglo XIX, y las conexiones con una cultura transcaribeña que difundió las noticias y la militancia de la Revolución haitiana a través de la canción y el baile populares.

Este ensayo concluye argumentando cómo los estudios musicales pueden profundizar en la *Historia desde abajo* y en nuestro estudio particular sobre cómo las poblaciones migrantes de la cuenca del Caribe entendieron su propia historia y lucha. Más que víctimas pasivas de la esclavitud, la migración forzosa y el imperialismo económico, las historias aquí retratadas muestran cómo múltiples comunidades transnacionales dieron sentido a su mundo a través de una sofisticada cultura auditiva, que desembocó en la música que hoy llamamos jazz.

## Vodou Jazz y el marronaje de Bebo Valdés

En la investigación sobre el Caribe y las ocupaciones imperialistas de Estados Unidos en la época de la Doctrina Monroe, uno puede sorprenderse al saber que un importante movimiento de oposición, en el Haití posterior a la ocupación estadounidense, catalizó una forma de arte híbrida etiquetada por sus practicantes como *Vodou Jazz*. Esta música, resultado aparente de una fusión entre el jazz y las tradiciones musicales derivadas de las culturas rurales de Haití, evolucionó de forma espectacular para reflejar la difícil situación de los campesinos haitianos, en su día autárquicos, y posteriormente trabajadores migrantes desplazados, algunos de los cuales trabajaban en los campos de azúcar del este de Cuba y eran explotados por la agroindustria estadounidense.

En el verano de 1931 el poeta Langston Hughes, sin fondos y apenas capaz de permitirse el pasaje a Santiago de Cuba desde Haití en la cubierta superior de un barco de carga, describió “sentirse asfixiado por la lluvia, azotado por el viento y en peligro de ser arrastrado al mar por las crecientes olas” con “cincuenta campesinos mareados en cuclillas en la oscuridad esperando el día, el calor y el hedor... casi insoportables” (Hughes, 1993, p. 30-34). Así era la vida cotidiana de miles de personas durante la “ocupación estadounidense... en todo su esplendor” (Lubin, 1987, p. 4), según las palabras poco irónicas de un ministro haitiano simpatizante de la ocupación. En la década de 1950 el *Vodou Jazz* surgió como portavoz para contestar al aparato colonial que surgió de la ocupación.

En 1955 el director de orquesta palestino-haitiano Issa El Saieh, una figura destacada del movimiento *Vodou Jazz*, lanzó *Peze Kafé*. Esta canción cuenta la historia de un niño al que su madre envía a vender sus granos de café y resulta detenido por la policía. Las letras son:

Criollo Haitiano	Español
Manmam m'voye pese kafé, oh En arivan mwen sou pòtay la Mwen jwen jandam arête'm. Me zanmi anmwèn: Sa m'a di la kay lè m'ariver?	Mamá me mandó a pesar café, oh En la puerta de la ciudad me crucé con un policía que me paró. Mis amigos; ¿Qué voy a decir cuando llegue a casa?

Hay mucho que desentrañar en esta grabación. La banda de Saieh la interpreta con base en lo que musicólogo Mats Lundahl ha etiquetado como ritmo Congo (Lundahl, 2008, p. 57). El arreglo que emplea El Saieh tiene saxofones dispuestos para tocar con sensualidad y enérgicos golpes en la sección de metales. Un intenso riff de batería abre la pieza y se asienta en un patrón, no muy diferente de la estrategia compositiva de otras piezas populares en aquella época. Este ritmo, sin embargo, se toca con el tambor *boula*, un vínculo explícito con la música ritual de *Rara*, la elaborada celebración del carnaval de Haití. Cada uno de estos elementos musicales -la inclusión de la escritura de las trompas de

la *big band* norteamericana, la elección de los instrumentos y la arquitectura rítmica de la pieza- revela un proceso intercultural dinámico en esta “zona de contacto” (Pratt, 1992).

Me gustaría centrarme aquí en la letra de *Peze Kafe*, ya que trae a colación cuestiones históricas relacionadas con la ocupación estadounidense y sus secuelas, y afirma el papel de la música popular tanto en la difusión como en la producción de movimientos por justicia social. Por un lado, la situación descrita por el narrador de la canción evoca la necesidad de viajar para que los agricultores vendan los productos del café, lo que demuestra el trastorno de las economías regionales causado por la ocupación. Mary Renda, entre otros, han documentado cómo los marines estadounidenses irrumpían deliberadamente en los mercados locales bajo el pretexto de la higiene y la modernización; mientras que Michel-Rolph Trouillot sostiene que “la ocupación... aceleró la centralización económica, militar y política de Haití, dejando al resto del país incapaz de frenar las tendencias hegemónicas de la ‘República de Puerto Príncipe’”. Esto significó el principio del fin de la economía regional” (Trouillot, 1990, p. 104). Matthew Casey señala que esta transformación estaba vinculada a una “transición global de las redes informales a la burocracia estatal [que] se estaba produciendo en Haití” (Casey, 2017, p. XX). *Peze Kafe* demuestra que los haitianos eran conscientes de este proceso y que una crítica popular a la economía política de la región se difundía a través del *Vodou Jazz*. La canción revela la violencia y la amenaza de las fuerzas policiales militarizadas, que vigilaban e interrumpían la producción de los cafetaleros; una experiencia compartida desde el punto de vista del campesino haitiano. Como pieza de la historia auditiva que miles de haitianos escucharon y con la que se relacionaron, expresa la conciencia de aquellos que a menudo son revelados, tal cual el caso de los músicos, como intelectuales orgánicos de sí mismos.

Al igual que Langston Hughes tuvo un impacto considerable entre los poetas haitianos de los años 40, por ejemplo, Carlos Saint-Louis y Rossaun Camille, la canción demuestra la influencia de la estética del jazz como una forma en la que la música negra del Atlántico podía resistir frente a las imposiciones imperialistas de las relaciones sociales en las plantaciones del siglo XX.

Además de destacar el flujo de la cultura musical afroamericana hacia Haití -que fue en parte un subproducto de la influencia de los marines estadounidenses y de las emisoras de radio que ahora recogen la programación de Estados Unidos-, me gustaría reflexionar sobre la presencia en el piano del artista afrocubano Bebo Valdés, uno de los grandes compositores del siglo XX y ganador de siete premios Grammy. Cabe mencionar que los estilos musicales cubanos, como la Contradanza y la Tumba Francesa, habían recibido durante mucho tiempo la influencia de los emigrantes haitianos y la conciencia revolucionaria impregnada en las lecciones y las derrotas de los levantamientos y los contraataques coloniales

de 1791-1804. La presencia de Valdés en Haití reflejaba un movimiento musical paralelo, también vinculado a las corrientes revolucionarias y represivas del siglo XX. Valdés había trabajado en la banda de la emisora de radio de La Habana Mil Diez, administrada por el Partido Socialista Popular y activa en 1943-48 (Lundahl, 2008). Valdés fue uno de los varios músicos asociados a la música popular con este tipo de actuación, y su orientación política creó espacios para que los músicos se conectaran con una red atlántica de activistas y músicos.

El amigo íntimo de Valdés, el trompetista Julio Cueva, también trabajó como músico en la emisora; Cueva acabó siendo director de la banda del campo republicano en la Guerra Civil española (Cañizares, 2011). La conexión de Valdés con el Partido Socialista Popular le obligó a huir para salvar su vida después de que otros músicos fueran encarcelados y asesinados. Aprovechó una historia de siglos de intercambio cultural y asilo político que Haití proporcionó tanto a los músicos visionarios como a los revolucionarios (Haití había ayudado y servido de hogar temporal a los revolucionarios latinoamericanos durante el siglo XIX, incluido Simón Bolívar) (Fischer, 2013). Más tarde Valdés reflexionó que “las cosas que escuché en Puerto Príncipe [las africanas] nunca las había escuchado tan hermosas. Fue una de las cosas más puras que he escuchado en mi vida” (Lundahl, 2008, p. 57) y mantuvo que Cuba tenía una profunda deuda con la música haitiana.

El viaje de Valdés fue paralelo al de decenas de miles de migrantes haitianos que trabajaron en el este de Cuba, y tanto Valdés como los trabajadores temporales llevaron el conocimiento de la estética musical afrocubana al campo haitiano (Averill, 2003). Esta creolización/criollización musical reflejaba cómo estos emigrantes eran algo más que trabajadores con una agencia limitada y cómo la música ampliaba las posibilidades sociales dentro de regímenes, a veces distópicos, de trabajo contingente y dependencia forzada. El resumen de sus esfuerzos fue el *Vodou Jazz*, y la incorporación de ritmos e instrumentos del campo haitiano fue en sí misma una declaración política ya que las autoridades de la ocupación habían prohibido previamente que se tocara “una sola nota ritual” en un intento de prohibir el ritual vodú (Ramsey, 2002).

Los músicos haitianos y sus colaboradores internacionales tuvieron el valor de poner a dialogar las denostadas tradiciones rituales de Haití con el jazz y las tradiciones musicales afroamericanas. Una cantante del popular grupo *Jazz des Jeunes*, Althée Rivera, merece ser destacada por su actividad en el movimiento indigenista de Haití, movimiento que buscaba valorizar la cultura campesina afrohaitiana. Hija de Rosendo Rivera, quien contendió sin éxito en las elecciones presidenciales, Rivera desafió a las élites haitianas que consideraban al folclore como “*moun sa yo*”, es decir algo “fuera de nuestras ciudades y propio de las zonas rurales” (Saint Jean, 2011). Además, la cantante participó activamente en los círculos intelectuales y literarios de Haití en St. Marc y fue alumna de

Jean Price-Mars, quizá el más famoso ideólogo del movimiento. La famosa obra de Price-Mars *Así habló el tío* fue escrita durante la ocupación estadounidense y criticaba la alienación cultural de la clase dirigente haitiana con respecto al pueblo que gobernaba. Defendía que el “sentimiento religioso de las masas rurales”, objetivado en los rituales y las prácticas sociales del vodú, debía servir de base cultural a la nación haitiana (Price-Mars, 1983). El impacto de Price-Mars en los literatos haitianos se ha comparado con el de Aimé Césaire en Martinica (Dash, 1985). Los círculos políticos, musicales y literarios por los que transitó Rivera fueron los mismos que Bebo Valdés encontró durante su exilio en Haití, y según su propio relato le obligaron a investigar y valorizar su propia conexión con la cultura afrocubana y afroatlántica.

Sería curioso saber si los directores de orquesta de algunos de los miles de programas de jazz en las universidades de Estados Unidos considerarían como “jazz” a la música producida por Bebo Valdés e Issa El Saieh. Ciertamente no es un tema que se enseñe en los cursos de Historia del Jazz, ni siquiera en la mayoría de los seminarios de jazz global. Tal vez deberíamos tener un apelativo diferente para la contradictoria mezcla de imperialismo-proletarización de Estados Unidos, comunicación afrocultural y migración forzada. El objetivo aquí no es vigilar los límites del jazz, ni siquiera ampliar su definición, por muy loable que sea ese objetivo. Me interesa más bien destacar cómo el Caribe y el Golfo de México han sido afines a una fértil medialuna musical del “Atlántico negro” (Gilroy, 1993), o quizás, “Afro-Andaluza” (de León, 2002), que generaba una nueva conciencia política. Me interesa también poner en primer plano el papel que los músicos han desempeñado en el hemisferio occidental, articulando una especie de unidad y cohesión hídricas a través del cambio social tumultuoso y violento a lo largo de los siglos XIX y XX. Sugiero que el telón de fondo de cada uno de estos encuentros y contestaciones era el capitalismo y, específicamente, su variante basada en la esclavitud y las plantaciones (Mintz, 1986; Baptist, 2016; Linebaugh, Rediker, 2000). La música y su práctica era una forma de convocar a los ancestros; bailar y establecer vínculos comunes; compartir el pan con los extraños y crear movilidad y reproducción social dentro de las economías más explotadoras del siglo. Representaba, entonces, una especie de *cinmaronnaje* musical de los nuevos regímenes de cercamiento, que no solo prohibió acceso a las tierras comunales sino también a las relaciones sociales. Estas formas musicales proporcionan una poderosa ventana a la *historia desde abajo* del circum-caribe.

### **El viento común: la música como comunicación durante la edad de revolución**

Parte de este trabajo anima a los músicos y a los educadores musicales a considerar la contingencia histórica del jazz y del arte afroamericano como expresiones de una especie de Historia desde abajo, siguiendo el elocuente

término de Marcus Rediker que capta la agencia y las tradiciones de los trabajadores, las mujeres y los pueblos oprimidos en la resistencia terrestre (Davidson, 2019). En América Latina, el historiador Ricardo Salvatore ha iluminado esta tendencia mejor que nadie en su estudio sobre los sujetos populares durante los años rosistas en Argentina. Lo que distingue la metodología de Salvatore es que en ésta los sujetos subalternos cuentan por sí mismos sus identidades y filiaciones, sus denuncias, conflictos y entendimiento histórico. Él critica todo acercamiento que ignora las palabras que profieren los propios subalternos, y quienes, según Salvatore, “han sido ‘atrapados’ por la historia [oficial], que los sitúa en una situación imposible de la que no pueden escapar. Situados en estado primitivo, casi natural, no se les ha permitido convertirse en verdaderos agentes de la historia” (Salvatore, 2018, p. 37). Como he intentado demostrar con el ejemplo del movimiento del *Vodou Jazz* y el pianista Bebo Valdés, la música popular es una excelente fuente para rastrear la conciencia política y la vida cotidiana de las poblaciones migrantes, sobre todo entre las Afro-Atlánticas.

De hecho, la práctica musical proporciona un archivo de la lucha contra la esclavitud, la ocupación y el capitalismo racial en la cuenca del Caribe; y esta biblioteca se amplió a raíz de la Revolución Haitiana. A pesar de los intentos de los amos por controlar el tráfico de información al interior de sus plantaciones, se podía escuchar a los africanos esclavizados, y a sus descendientes en Jamaica y Venezuela, entonar canciones que celebraban la revolución a sólo un mes después de su éxito. Hay historias similares, con los relatos sobre la cultura sonora y material inspirada en la Revolución Haitiana, en Puerto Rico, Cuba y Brasil (Geggus, 2019; Renny, 1807; Childs, 2001; Reis, 1993). Este circuito de comunicación clandestina dentro de la diáspora africana “sin amo” llevó las noticias del Caribe tanto a las sociedades cimarronas y los esclavos móviles como a las sociedades esclavistas de toda América. Los propietarios de esclavos se quejaban del “modo desconocido de transmitir información entre los negros”, y el historiador Julius Scott identificó un “conducto transatlántico de noticias” entre cimarrones, marineros, “personas de color libres... [que] ponían a prueba los límites de su condición de sin amo” y “disidentes de las plantaciones” (Scott, 2018, p. 16, 96, 97). Scott acuña esta red regional de comunicación como el viento común, y argumenta que “unió a las sociedades de Afroamérica” bajo un conocimiento compartido de la lucha contra la esclavitud de las plantaciones.

Esta noción de la información como elemento crucial para la cultura política nos ayuda a repensar un tema que ha sido de gran interés para los estudiosos en los últimos años: la omnipresente influencia de las formas musicales afrocaribeñas en Nueva Orleans, y las implicaciones de esto para la historia del jazz. Al centrarnos en la imaginación política vinculada al cambio cultural afrocaribeño, y más concretamente afrohaitiano en Nueva Orleans, nos centramos en la agencia y la autoactividad de los músicos. Ya no tratamos con abstracciones impersonales

y, en su lugar, podemos centrarnos en los seres humanos; pensando por ello en las múltiples formas en que los individuos pueden ser desobedientes y resistir al poder dentro de un régimen de supremacía blanca. Por ejemplo, un cartel de “se busca” en 1810, sobre un esclavo fugitivo de Charleston, revela a un barbero de Nueva Orleans llamado Pierre, nacido en Le Cap, Saint-Domingue. Su antiguo dueño se quejaba en el anuncio de que era identificable por “un Tambarine [sic] sin cuerda en la mano y un par de navajas, por lo que se presume que toca en él”, así como por “una gran cantidad de ropa” (Johnson, 2016, p. 24-25). Había aprendido a tocar el tambor en Saint-Domingue, un conocimiento tan importante para este fugitivo que seguía “transmitiéndolo” aun a riesgo de ser identificado por sus opresores (Johnson, 2016).

Se trataba de una especie de música fugitiva, que servía de refugio temporal e inspiración a intérpretes y oyentes; mientras echaba raíces una nueva cultura de la improvisación. La ocupación de Pierre como barbero de Nueva Orleans es tan reveladora como su musicalidad, ya que en toda la América negra las barberías eran lugares donde, como observó don Simón Rodríguez en Caracas durante 1794, los jóvenes negros y mulatos eran educados por “maestros improvisados” que enseñaban a sus alumnos a “leer y peinar, escribir y afeitar” al mismo tiempo (Rodríguez, 1954, p. 5-27). El uso que hace de la palabra “improvisación” es revelador. En estos espacios clandestinos de educación popular los músicos-artesanos-refugiados, como Pierre, encontraban un público con el que compartir canciones e ideas de la Revolución haitiana y del Gran Caribe. “[L]as canciones evolucionistas interpretadas en una barbería abarrotada”, escribe Cristina Soriano en su estudio sobre la Afro-Venezuela revolucionaria, “eran mucho más importantes que cualquier texto revolucionario francés o americano” (Soriano, 2019, p. 185). Un número desproporcionado de barberos negros en los Estados Unidos del siglo XIX eran de ascendencia caribeña y haitiana, incluido otro Pierre, Pierre Toussaint, en Nueva York (llamado así por el líder revolucionario de Haití) (Bristol, 2009). Junto a una tradición musical a menudo mencionada, las memorias elaboradas por barberos negros revelan que discutían en Texas la prohibición de la esclavitud en México, se convirtieron en activistas del movimiento abolicionista y agentes del Ferrocarril Subterráneo, y tocaban la guitarra y otros instrumentos (Mills, 2013, p. 52-57; Douglass, 1855; Harris, 2004, p. 240-242). Las armonías de los cuartetos de barberos negros de Nueva Orleans, de gran importancia para el contrapunto dinámico del jazz temprano, se desarrollaron en diálogo con estos lugares de intercambio político y creación de conocimiento. Todos estos encuentros, desencadenados por la Revolución haitiana y la cultura democrática e interdisciplinaria que suscitó, se inscribieron en el momento de la improvisación, tan fundamental al jazz y la música Afro-Andaluza: el deshacer y rehacer musical del mundo (Averill, 2003; Hobson, 2014; Abbott, 1992).

Con síntesis de individuo y grupo a través de una materialidad socio-sónica compartida, el cancionero del viento común pasó de labios y oídos a piernas y pies. Una clase de bardos que pasaba de los ingenios azucareros de las plantaciones a los corsarios cimarrones y barberías negras, la cual llevaba la impronta de un complejo de improvisación masiva marcado tanto por el cimarronaje y la huida como por el propio acto musical. Las cadenas de afiliación producidas por y a través del sonido transnacional facilitaron nuevas infraestructuras de sentimiento marcadas por la co-creación democrática, unificando una diáspora negra en medio de la transformación revolucionaria del Nuevo Mundo desde la esclavitud colonial hacia lo aún indefinido. El futuro estaba en juego, y ¿quién mejor que los músicos para convocar, a través de la vocalidad heterogénea y la danza encarnada, nuevos conocimientos de lucha y la sensacional unidad que se sentía a través de regiones distantes? No es casualidad que los músicos negros estuvieran prácticamente omnipresentes en los ejércitos de liberación de toda América, desde las tropas negras de la Unión en el Sur de la Guerra Civil hasta los guitarristas *jarabe* afromexicanos que acompañaron al general insurgente mexicano Albino García en 1810 (Alamán, 1849, p. 193-194). En estos movimientos de liberación, una cultura de la interpretación inspirada en la Revolución Haitiana permeó a los revolucionarios dentro y fuera del campo de batalla (Blight, 2001, p. 306-307). La observación de Raquel Rivera sobre los practicantes de *la bomba* neoyorquina, a principios de la década de 2000, también es válida en este caso: “Haití era el puente histórico y mítico que unía las tradiciones de Puerto Rico, la República Dominicana e incluso el sur de Estados Unidos” (Rivera, 2010, p. 189). La canción de *Zeno* era una de las varias que pertenecían al viento común de un siglo de duración; un intercambio que difundía incansablemente las noticias clandestinas de la Revolución Haitiana y sus secuelas políticas a través de la cultura expresiva de Luisiana y la cuenca del Caribe.

La llegada de Pierre a Nueva Orleans formó parte de una oleada de veinte mil refugiados de Saint-Domingue (que pasaría a llamarse Haití) en Luisiana entre 1791 y 1810. Estos emigrantes, tanto voluntarios como involuntarios, esclavizados y libres, duplicaron con creces la población de Nueva Orleans y triplicaron la comunidad de personas de color libres (Lachance, 1988, p. 109-141). Es difícil exagerar el impacto cultural. Gracias a un químico de Saint Domingue, los inmigrantes plantadores blancos revolucionaron la economía azucarera y ayudaron a convertir a Nueva Orleans en el mayor mercado de esclavos de Estados Unidos (Laurel Valley Sugar Plantation, 2016). Otro grupo de inmigrantes de Saint-Domingue fundó, casi inmediatamente después de su llegada, la compañía de ópera más renombrada del Sur, a la que acudían tanto personas libres como esclavizadas de ascendencia africana (Dessens, 2008). Y, quizás lo más importante, en Congo Square, y en los diques que rodeaban la ciudad, canciones y prácticas escénicas asociadas a Haití como “¡Eh! Bomba,

Hen!” se interpretaron con regularidad, añadiendo nuevos niveles de intercambio cultural (Dewulf, 2018, p. 3-19; Kubik, 2017).

Estas canciones presagiaban una verdad incómoda para los plantadores blancos que huyeron de la Revolución haitiana: podían abandonar la isla, pero no revertir los cambios políticos desencadenados por la revolución de los esclavos. En 1811, justo un año después de que concluyera la oleada de refugiados de Saint Domingue, los trabajadores de las plantaciones de la parroquia de Zeno lanzaron la mayor revuelta de esclavos en la historia de Estados Unidos, liderada por un esclavo trasplantado desde Saint Domingue llamado Charles Deslondes (Dormon, 1977)<sup>1</sup>. El 8 de enero 125 rebeldes marcharon desde las plantaciones de azúcar, en la parroquia de Saint John, -actual plantación de LaPlace y sus alrededores-, hacia la ciudad de Nueva Orleans; posteriormente más esclavos se unieron a la marcha; se calcula que participaron entre 200 y 500 esclavos en total. Para expresar su hostilidad hacia la plantación azucarera, los rebeldes quemaron cinco casas de la plantación, varias azucareras y campos enteros de caña durante su marcha de dos días y veinte millas. La rebelión, conocida como el Levantamiento de la Costa Alemana, fue recordada con frecuencia por los plantadores traumatizados como una en la que tambores y cantos sugerían un alto nivel de organización militar (Paquette, 2009; Rodríguez, 1999). Los relatos al respecto destacaban en las acciones el eco de prácticas características a los revolucionarios haitianos, como las del líder cimarrón Halou que comandaba un ejército de 2,000 personas en la región de Puerto Príncipe y “marchaba precedido por la música de tambores, *labmis* [caracolas], trompetas y hechiceros” mientras quemaban campos de caña (Fouchard, 1981, p. 361). Esta forma de procesión marcial, mística y militante, practicada por Halou y Deslondes, tiene su origen histórico en el festival [haitiano] de desfiles llamado *Rara* y que a menudo se cita como corolario de la cultura de segunda línea en Nueva Orleans por su reimaginación rebelde y creolizada del carnaval colonial (Johnson, Evans, 2018). El antecedente congolés de *la Rara* politizó la cultura antiesclavista haitiana y la resistencia contra las plantaciones (McAlister, 2012). La migración de Saint-Domingue pudo haber asegurado que la “máquina de plantación” de Saint-Domingue, y que contribuyó al menos en un 15% al crecimiento económico de Francia durante el siglo XIX, se insertara con éxito en Luisiana (Daudin, 2005, p. 77-78), pero con esto también lo habría hecho la cultura política contraria a la plantación por parte de la mano de obra (Casimir, 2020).

Aunque tienen raíces locales y responden a conocimientos e historias locales, estas instituciones independientes hablan de los ecos políticos de la Revolución haitiana, cuya influencia no se limitó al levantamiento militar. Tras la conclusión

<sup>1</sup> Hay debate sobre esta afirmación sobre la ascendencia de Saint-Domingue. Baso mi fuente en *The New York Evening Post*, del 20 de febrero de 1811, que afirma que los insurgentes estaban dirigidos por un “mulato libre de Santo Domingo [Saint Domingue]”.

de la Revolución en 1804, los esclavizados y los cimarrones registraron cada vez más su indignación contra el sistema esclavista con un análisis del valor extraído de su trabajo y sus cuerpos, desarrollando una teoría de la extracción de valor cuya fuerza moral también presagiaba el mundo que deseaban construir. Por ejemplo, los cimarrones de *El Potrero*, en Veracruz, México, dirigieron una carta a la Corona española en 1805. Al tiempo que exigían su libertad, se disculpaban sardónicamente por la informalidad del pergamino utilizado. “No usamos papel sellado porque somos fugitivos”, escribieron, “pero que conste que este papel vale como si estuviera sellado, y que nuestro amo pague después el sello, pues le hemos concedido multitud de pesos con nuestro trabajo” (AGN; Malfavon, 2021). Estos antiguos esclavos declaraban que su trabajo no remunerado, esencial para la construcción de la riqueza de su amo y del imperio español en general, otorgaba a su carta una legitimidad que superaba el simbolismo ligado a las comunicaciones reales.

Los trabajadores negros de las plantaciones del Sur de Estados Unidos en la posguerra civil agazaparon sus reivindicaciones sobre la tierra con un análisis similar. Bayley Wyat, pastor de Georgia, pronunció el siguiente sermón ante sus feligreses en 1867: “Nuestras esposas, nuestros hijos, nuestros maridos han sido vendidos una y otra vez para comprar las tierras en las que ahora nos ubicamos; por esa razón, tenemos un derecho divino a la tierra”. Atacando a las “grandes ciudades del Norte” que “crecen con el algodón, el azúcar y el arroz que fabricamos” (Hayden *et al.*, 2008, p. 336-341). Wyat sostiene que tanto el Sur de las plantaciones como el Norte industrial se alimentaban del trabajo extraído y del valor financiero producido por los cuerpos negros. Este discurso político también fue producido en Luisiana. Escribieron los activistas afroamericanos en un *New Orleans Tribune* de 1864 que “ningún gobierno republicano verdadero” podía existir “a menos que la tierra y la riqueza en general, se distribuyan entre la gran masa de los habitantes... Ya no hay lugar [en nuestra sociedad] para un oligarca de esclavistas o propietarios” (*Tribune*, 1864, 1865). Además de las granjas gestionadas colectivamente, los radicales negros de Luisiana fundaron en Nueva Orleans una “*panadería popular*” (*La boulangerie populaire*) cuyos trabajadores eran también sus propietarios. En 1866 contaba con más de 300 socios, propietarios de acciones, y ofrecía productos de calidad a precios razonables (Vandal, 1997, p. 437-452).

Al rechazar la legitimidad de la propiedad privada creada por el trabajo esclavo y reclamar su redistribución dentro de un nuevo marco social, los plebeyos negros del Atlántico -marroquíes, insurgentes y libertos emancipados- participaron en un vibrante proyecto político que abarcó muchas décadas e igual número de espacios. Imaginaron y experimentaron con nuevas relaciones sociales y mecanismos de cooperación incluso cuando la huida, la revolución y la guerra los convirtieron en poblaciones en movimiento. En el caso de los cimarrones de los pantanos chipriotas de Luisiana, entre los del Great Dismal Swamp de

Virgina, y como lo demuestran las comunidades negras libres de Veracruz que dominaban el náhuatl, estas movibilidades permitieron alianzas y colaboraciones con comunidades indígenas; añadiendo nuevas dimensiones a la conexión relacional con la tierra y el otro (King, 2019, p. 27; Nevius, 2020; Sayers, 2016; García León, 1998). Cada vez más activos durante la época de la Revolución haitiana, estos modelos de “comunalidad móvil” se basaban en profundas formas de experiencia de vida fuera de las estructuras binarias de propiedad y posesión (Sheller, 2023). El historiador martiniqués Malcolm Ferdinand explica que estas prácticas crearon “*las primeras utopías anticoloniales y antiesclavistas modernas* al demostrar este hecho sorprendente: es a través del cuidado y el amor por la Madre Tierra como es posible redescubrir el propio cuerpo, explorar la propia humanidad y emanciparse del Plantationocene y sus esclavitudes” (Ferdinand, 2022, p. 152). Los sofisticados mecanismos de reparto de recursos y las agroecologías afroindígenas, construidos en estas comunidades clandestinas, nos recuerdan que la comunalidad es una práctica centrada en la producción de vida autónoma contra la maquinaria ecocida, genocida y matricida del capitalismo de plantación (Barbagallo et al., 2019; Fortier, 2017; Harney, Moten, 2016).

Así pues, en lugar de considerar el procomún como una entidad estática, es importante poner en primer plano la actividad que puede hacer realidad el procomún; entender la propia práctica, en sus dimensiones histórica, social y cultural, como un procomún. El procomún, como señalan Hardt y Negri, no es sólo “lo que compartimos”, sino también “una estructura social y una tecnología para compartir”; y tales tecnologías de relación se prefiguraron y ensayaron de forma potente en la música del Atlántico Negro (Hardt, Negri, 2017, p. 97). La improvisación no era un medio para construir el procomún, más bien la improvisación era en sí misma un procomún.

### **Conclusión: migración, improvisación, y un nuevo lenguaje de modernidad**

La idea primordial aquí es entender la música afroatlántica como una especie de información hermenéutica y estética. La estética en sí misma refleja relaciones horizontales en las que el significado y el sentido común eran construidos de la escucha a la otredad. El método a través del cual esta horizontalidad se ejecutaba y sostenía era la improvisación colectiva. Al jurar fidelidad al presente su cualidad porosa y esponjosa significaba que sólo podía existir de la forma en que lo hacía y en el espacio exacto en el que se representaba. Como explica Eero Tarasti, la improvisación es “una forma particular de existencia de los signos”. En términos lingüísticos, la improvisación, en tanto que enunciado, “es siempre dietética, es decir, un acto que señala el momento y el lugar de enunciación. La improvisación es una huella de la situación de la actuación en la propia actuación” (Tarasti, 2002, p. 186). Sin embargo, la improvisación, con sus

raíces en el momento y en los espacios sociales que le dieron resonancia, puede reproducir estos espacios sociales y epistemológicos desde fuera; suerte de semilla que permite reimplantar un proceso particular de conciencia. La historia relatada por Henry G. Thomas sobre las tropas negras de su división durante la guerra civil estadounidense revela cómo se logró el consenso emocional y político a través de la canción improvisada; las repetidas interpretaciones y revisiones de estas obras improvisadas recrearon la cultura democrática que las había hecho posibles. Después de haber enterado “las noticias importantes,” las tropas negras:

Esperaban [sentados y en silencio], como los cuáqueros, a que el espíritu se moviera; cuando el espíritu se movía, uno de sus cantantes levantaba una voz poderosa, como un bardo de antaño, en una especie de canto salvaje. Si no tocaba una fibra sensible en sus oyentes, si no encontraban en su expresión el exponente de su idea, la cantaba una y otra vez, alterando a veces las palabras, más a menudo la música. Si sus cambios eran aceptados por todos, una voz tras otra se sumaba; una tosca armonía de tres partes se sumaba; otros grupos se unían a los suyos, y la canción se convertía en la canción del comando. (Thomas, 1887, p. 777)

A pesar de utilizar un discurso basado en un supuesto “salvajismo” africano, Thomas nos ayuda a apreciar una cultura sonora afroamericana en la que la conciencia política estaba mediada por la música colectiva. Aunque en apariencia se trata únicamente de decisiones sonoras, estos procesos también trazaron las relaciones sociales y modelaron la democracia participativa. En lugar de conceptualizar la democracia a partir de un modelo electoral-burgués occidental, que busca ganar elecciones y derrotar a la oposición mediante un gobierno mayoritario, aquí el *ethos* era la persuasión, no la derrota; la conversación, no la conversión; y el diálogo, no la dominación. Tal concepción resuena elocuentemente con una democracia sónica y una conciencia política compartida: si el espíritu colectivo no se mueve, entonces la canción no puede avanzar.

Estas prácticas de creación de consenso, a prueba y error, a llamada y respuesta, tendrían inmensas implicaciones en el carácter democrático de los movimientos sociales detallados aquí: de los haitianos contra la ocupación estadounidense y el carácter neocolonial de la clase dominante; de las feministas negras en Nueve Orleans que respondieron a la criminalización del cuerpo de la mujer; de los movimientos agrícolas que intentaron convertir las plantaciones de sus antiguos amos en bienes comunes. La música improvisada pone en práctica lo que el discurso político prevé; al ensayar nuevas relaciones sociales produce capacidad de respuesta y responsabilidad. Mucho más que autoría de un único gran compositor, estas piezas musicales nacieron de la propia situación de la interpretación o, siguiendo de nuevo a Heble, Fischlin y Lipsitz, demuestran cómo la improvisación es una “forma de testimonio en la que se inscriben las particularidades de los encuentros” (Heble *et al.*, 2013). Esos encuentros eran el

marco de la democracia de base. En las reuniones de masas durante la guerra civil estadounidense la democracia horizontal practicada por esclavos, para entonces libres, era acompañada por grandes bandas; y en las que las relaciones sociales hegemónicas fueron efectivamente superadas. En esta fusión entre sonido y política de base nació un nuevo mundo enraizado en “la tradición radical negra”; las nuevas formas culturales reflejaron y reprodujeron esta revolución y su *ethos* comunitario, volviéndose un importante recurso durante las épocas de terror y contrarrevolución (Robinson, 1983).

Las colaboraciones de Bebo Valdés e Issa El Saieh; de Pierre y los músicos locales de Nueva Orleans; de Charles Deslondes y los esclavos insurgentes de Luisiana, ofrecen una poderosa ventana a las historias transnacionales en el centro de la música popular negra en el Caribe, ventana que se extiende del siglo XIX al XX. Si pensamos en las historias de intercambio, las críticas a las jerarquías raciales y de género, y las experiencias vinculadas al neocolonialismo estadounidense, podemos escuchar cómo la creación musical siempre ha sido análoga a la imaginación y a la creación de nuevas relaciones sociales, a la vez que desafiante contra la reproducción del poder de las plantaciones. Esta música, de hecho, comparte mucho con los bienes comunes, y los espacios utópicos que crea a partir de la dislocación y la lucha han sido y seguirán siendo un potente recurso para resistir nuevas formas de desposesión. Sus relaciones sociales se escuchan en las relaciones horizontales que hacen posible la creación musical; una comunidad ilimitada de interpretación que recupera el cuerpo y el alma de la inefable violencia que conlleva la desposesión por conducto de la acumulación primitiva y la destrucción de los bienes comunes.

## Referencias bibliográficas

- ABBOTT, Lynn. “Play That Barber Shop Chord”: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony. *American Music*, v. 10, p. 289-325, 1992.
- ALAMÁN, Lucas. *Historia de Méjico: desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*. Mexico, 1849.
- AVERILL, Gage. *Alan Lomax’s Recordings in Haiti*. 1936.
- \_\_\_\_\_. *Four Parts, No Waiting: A Social History of American Barbershop Quartet*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A day for the hunter, a day for the prey: Popular music and power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BAPTIST, Edward E. *The Half Has Never Been Told: Slavery and the Making of American Capitalism*. New York: Hachette Books, 2016.
- BARBAGALLO, Camille; BEURET, Nicholas; HARVIE, David. *Commoning with George Caffentzis and Silvia Federici*. London: Pluto Books, 2019.

- BARSON, Benjamin. *Brassroots Democracy and the Birth of Jazz: Hearing the Counter-Plantation in Black Atlantic Sonic Culture, 1791-1928*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 2021.
- BLIGHT, David W. *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- BRENT, Richard. Mardi Gras Indians and Second Lines/Sequin Artists and Rara Bands: Street Festivals and Performances in New Orleans and Haiti. *Journal of Haitian Studies*, v. 9, p. 124-156, 2003
- BRISTOL, Douglas W. *Knights of the Razor: Black Barbers in Slavery and Freedom*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.
- CAÑIZARES, Dulcila. *Alé Alé Reculé: Nostalgias Por Julio Cueva*. La Habana: Ediciones La Memoria/Centro Cultural Pablo de La Torriente Brau, 2011.
- CARDOSO, Lawrence A. *Mexican Emigration to the United States: 1897-1931*. Tucson: The University of Arizona Press, 1980.
- CASEY, Matthew. *Empire's Guest Workers: Haitian Migrants in Cuba during the Age of US Occupation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- CASIMIR, Jean. *The Haitians: A Decolonial History*. University of North Carolina Press, 2020.
- \_\_\_\_\_. Haití y Sus Élités: El Interminable Diálogo de Sordos. *Foro Internacional*, v. 194, p. 807-841, 2008.
- CHILDS, Matt D. *A Black French General Arrived to Conquer the Island: Images of the Haitian Revolution in Cuba's Aponte Rebellion*. University of South Carolina, 2001.
- CLARK, Kathleen. Review of BLIGHT, David W. *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*. *The New England Quarterly*, v. 75, n. 3, JSTOR, Sept. 2002, p. 496-499.
- DASH, J. Michael. Review of Review of So Spoke the Uncle, por Jean Price-Mars y Magdalene Shannon. *Social and Economic Studies*, v. 34, n. 3, p. 315-318, 1985.
- DAUDIN, Guillaume. *Commerce et Prospérité: La France Au XVIIIe Siècle*. 2e Édition. Paris: Presses de l., 2005, p. 77-78.
- DAVIDSON, Jared. History from below: A Reading List with Marcus Rediker. *History Workshop*, 22.05.2019. Disponible en: <<https://www.historyworkshop.org.uk/history-from-below-a-reading-list-with-marcus-rediker/>>.
- DESSENS, Nathalie. Refugiados de St Domingue en Nueva Orleans: Identity and Cultural Influences. In: MUNRO, Martin; WALCOTT-HACKSHAW, Elizabeth (eds.). *Echoes of the Haitian Revolution, 1804-2004*. University of West Indies Press, 2008, p. 1804-2004.
- DEWULF, Jeroen. De Las Calendas a La Calenda: On the Afro-Iberian Substratum in Black Performance Culture in the Americas. *The Journal of American Folklore*, v. 131, n. 519, p. 3-29, 2018.
- DORMON, James H. The Persistent Specter: Slave Rebellion in Territorial Louisiana. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, v. 18, n. 4, p. 389-404, 1997.

- DOUGLASS, Frederick. *My Bondage and My Freedom*. New York: Miller, Orton & Mulligan, 1855.
- EL SAIEH-TOPIC, Issa. Peze Kafe. *Youtube*, 23.06.2015. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=oobnJbmZGIE&list=PLNY59ywI0ctPCrHbLTQC&index=4>>.
- ERICKSON, Peter. GILROY, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. *African American Review*, v. 31, n. 3, Penn State Press (Project Muse), 1997, p. 506-558.
- EVANS, Zada Johnson; WILLIAMS, Freddi. Freedom Dances across the Diaspora. In: CELESTAN, Karen. *Freedom's Dance: Social Aid and Pleasure Clubs in New Orleans*. LSU Press, p. 31–42, 2018.
- FERDINAND, Malcom. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Cambridge and Medford, MA: Polity Press, 2022.
- FISCHER, Sibylle. Bólivar in Haiti: Republicanism in the Revolutionary Atlantic. In: CALARGE, Carla et al. (eds.). *Haiti and the Americas*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- FORTIER, Craig. *Unsettling the Commons: Social Movements Against, Within, and Beyond Settler Colonialism*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2017.
- FOUCHARD, Jean. *The Haitian Maroons*. New York: Blyden Press, 1981.
- FRERE-JONES, Sasha. Roundtable: Haitian Music, Part 2: 'What Does Revolution Sound Like?'. *The New Yorker*, 09.07.2009. Disponible en: <<https://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/roundtable-haitian-music-part-2-what-does-revolution-sound-like>>.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio. *El Mar de Los Deseos: El Caribe Hispano Musical*. Historia y Contrapunto. Siglo XXI, 2002.
- GARCIA, David. *Arsenio Rodriguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2011.
- GEGGUS, David. The Enigma of Jamaica in the 1790s: New Light on the Causes of Slave Rebellions. *European and Non-European Societies, 1450-1800*. Routledge, 2019, p. 655–680.
- GILLIS, Frank et al. Music on My Mind: The Memoirs of an American Pianist. *Ethno Musicology*, v. 10, n. 1, JSTOR, p. 124-125, 1966.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. New York: Verso, 1993.
- GONZALEZ, Johnhenry. *Maroon Nation: A History of Revolutionary Haiti*. New Haven: Yale University Press, 2019.
- HAHN, Steven. *A Nation Under Our Feet: Black Political Struggles in the Rural South, from Slavery to the Great Migration*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Assembly*. New York: Oxford University Press, 2017.

- HAYDEN, René; KAYE, Anthony E.; MASUR, Kate; O'DONOVAN, Susan E.; WEST, Stephen A. (eds.). *Freedom: A Documentary History of Emancipation, 1861-1867. Land & Labor, 1866-1867*. Vol. 2, 3. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. New York: Minor Compositions, 2013.
- HARRIS, Leslie M. *In the Shadow of Slavery: African Americans in New York City, 1626-1863*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- HEBLE, Ajay; FISCHLIN, Daniel; LIPSITZ, George. *The Fierce Urgency of Now: Improvisation, Rights, and the Ethics of Cocreation*. Durham: Duke University Press, 2013.
- HOBSON, Vic. *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues*. American Made Music. University Press of Mississippi, 2014.
- HUGHES, Langston. *I Wonder as I Wander: An Autobiographical Journey*. New York: Hill and Wang, 1993.
- JOHNSON, Rashauna. *Cambridge Studies on the African Diaspora: Slavery's Metropolis: Unfree Labor in New Orleans during the Age of Revolutions*. Cambridge University Press, 2016.
- JOHNSON, Zada; EVANS, Freddi Williams. Freedom Dances across the Diaspora. In: CELESTAN, Karen; WATERS, Eric (eds.). *Freedom's Dance: Social Aid and Pleasure Clubs in New Orleans*. Baton Rouge: LSU Press, 2018, p. 31-42.
- KING, Tiffany Lethabo. *The Black Shoals: Offshore Formations of Black and Native Studies*. Durham: Duke University Press, 2019.
- KOLCHIN, Peter. From Rebellion to Revolution: Afro-American Slave Revolts in the Making of the Modern World. *Journal of American History* (Bloomington, Ind.), v. 70, n. 4, Oxford University Press (OUP), p. 863-865, 1984.
- KUBIK, Gerhard. *Jazz Transatlantic: Jazz Derivatives and Developments in Twentieth-Century Africa*. Jackson: University Press, 2017.
- LACHANCE, Paul F. The 1809 Immigration of Saint-Domingue Refugees to New Orleans: Reception, Integration and Impact. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, v. 29, n. 2, p. 109-141, 1988.
- Laurel Valley Sugar Plantation, Thibodaux Louisiana. 2016. Disponible en: <[http://www.historic-structures.com/la/thibodaux/laurel\\_valley\\_sugar\\_plantation.php](http://www.historic-structures.com/la/thibodaux/laurel_valley_sugar_plantation.php)>. Accessed: 15.01.2023.
- LINEBAUGH, Peter; REDIKER, Marcus. *The Many-Headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. Boston: Beacon Press, 2000.
- LUBIN, Maurice A. Langston Hughes and Haiti. *The Langston Hughes Review*, v. 6, 1987.
- LUNDAHL, Mats. *Bebo de Cuba: Bebo Valdés y su Mundo*. Barcelona: RBA, 2008.
- MALFAVON, Alan Alexander. *Kin of the Leeward Port: Afro-Mexicans in Veracruz in the Making of State Formation, Contested Spaces, and Regional Development, 1770-1830*. Tesis doctoral, University of California-Riverside, 2021.

- MCALISTER, Elizabeth. Listening for Geographies: Music as Sonic Compass Pointing Toward African and Christian Diasporic Horizons in the Caribbean. *Black Music Research Journal*, v. 32, n. 2, 2012.
- MILLS, Quincy T. Detroit Advertiser and Tribune, 23 de Febrero de 1875. Frederick Douglas "Make Your Sons Mechanics and Farmers. *Cutting Along the Color Line: Black Barbers and Barber Shops in America*. University of Pennsylvania Press, 2013, p. 52-57.
- MINTZ, Sidney W. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. New York: Penguin Books, 1986.
- NASH, Gary B.; HARRIS, Leslie M. In the Shadow of Slavery: African Americans in New York City, 1626-1863. *The Journal of Southern History*, v. 73, n. 2, JSTOR, May 2007. DOI: <<https://doi.org/10.2307/27649424>>.
- NEVIUS, Marcus P. *City of Refuge: Slavery and Petit Marronage in the Great Dismal Swamp, 1763-1856*. Athens: University of Georgia Press, 2020.
- New Orleans Tribune. New Orleans, Louisiana, 03.12.1864.
- New Orleans Tribune. New Orleans, Louisiana, 15.01.1865.
- PAQUETTE, Robert L. ¿Una Horda de Bandidos? The Great Louisiana Slave Revolt of 1811 Reconsidered. *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, v. 35, p. 72-96, 2009.
- PETTINGER, Alasdair. «Eh! eh! Bomba, hen! hen!»: Making Sense of a Vodou Chant. In: PATON, Diana; FORDE, Maarit (eds.). *Obeah and Other Powers: The Politics of Caribbean Religion and Healing*. Duke University Press, 2012, p. 80-102.
- PLUMMER, Brenda Gayle; RENDA, Mary A. Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of U.S. Imperialism, 1915-1940. *Journal of American History*, Bloomington, Ind., v. 89, n. 2, Oxford University Press (OUP), p. 671-672, Sept. 2002.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.
- PRICE-MARS, Jean. *So Spoke the Uncle*. Washington: Three Continents Press, 1983.
- RAMSEY, Kate. Without One Ritual Note: Folklore Performance and the Haitian State, 1935-1946. *Radical History Review*, v. 84, p. 7-42, 2002.
- RANSBY, Barbara; WOODS, Clyde. Development Arrested: The Blues and Plantation Power in the Mississippi Delta. *The Journal of Southern History*, v. 67, n. 1, JSTOR, Feb. 2001, p. 203. DOI: <<https://doi.org/10.2307/3070135>>.
- REIS, João José. *Slave Rebellion in Brazil: The Muslim Uprising of 1835 in Bahia*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- RENNY, Robert. *A History of Jamaica*. London: J. Cawthorn, 1807.
- RIVERA, Raquel Z. Bomba Neoyorquina: Puerto Ricans, Dominicans, and a Bridge Called Haiti. In: NWANKWO, Ifeoma C. K.; DIOUF, Mamadou (eds.). *Rhythms of the Afro-Atlantic World Rituals and Remembrances*. University of Michigan Press, 2010.
- ROBINSON, Cedric J. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. New York: Verso, 1983.

- RODRIGUEZ, Junius Peter. Rebellion on the River Road: The Ideology and Influence of Louisiana's German Coast Slave Insurrection of 1811. In: MCKIVIGAN, John R.; HARROLD, Stanley; MCKIVIGAN, John R. (eds.). *Antislavery Violence: Sectional, Racial, and Cultural Conflict in Antebellum America*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1999, p. 65-88.
- RODRÍGUEZ, Simón. Reflexiones Sobre Los Defectos Que Vician La Escuela de Primeras Letras de Caracas y Medio de Lograr Su Reforma Por Un Nuevo Establecimiento, 19 de Mayo de 1794. In: GRASES, Pedro (ed.). *Simón Rodríguez, Escritos*. Caracas: Imprenta Nacional, 1954, p. 5-27.
- SAINT JEAN, Louis Carl. Hommage à Althée Rivera. *Le Nouvelliste*, 13.10.2011. Disponible en: <<https://lenouvelliste.com/article/98248/hommage-a-althee-rivera>>.
- SALVATORE, Ricardo D. *Paisanos itinerantes: Orden estatal y experiencia subalterna en Buenos Aires durante la era de Rosas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- SAYERS, Daniel O. *A Desolate Place for a Defiant People: The Archaeology of Maroons, Indigenous Americans, and Enslaved Laborers in the Great Dismal Swamp*. Gainesville: Florida University Press, 2016.
- SCOTT, Julius S. *The Common Wind: Afro-American Currents in the Age of the Haitian Revolution*. New York: Verso, 2018.
- SHELLER, Mimi. Mobile Commoning: Reclaiming Indigeous, Caribbean, Maroon, and Migrant Commons. *Praktyka Teoretyczna*, n. 46, p. 29-52, 2023.
- SMITH, Matthew J. *Liberty, Fraternity, Exile: Haiti and Jamaica After Emancipation*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2014.
- SMITH, Michael P. Behind the Lines: The Black Mardi Gras Indians and the New Orleans Second Line. *Black Music Research Journal*, v. 14, n. 1, JSTOR, 1994.
- SORIANO, Cristina. *Mareas de Revolución: Information, Insurgencies, and the Crisis of Colonial Rule in Venezuela*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.
- TARASTI, Eero. *Signos de La Música*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- THISTLETHWAITE, Frank. Migration from Europe Overseas in the Nineteenth and Twentieth Centuries. In: *XI Congres International Des Sciences Historiques*, 1960, p. 32-60.
- THOMAS, Henry G. The Colored Troops at Petersburg. *Century Magazine*, 1887, p. 777-779.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *State Against Nation: The Origins and Legacy of Duvalierism*. New York: Monthly Review Press, 1990.
- VANDAL, Gilles. Black Utopia in Early Reconstruction New Orleans: The People's Bakery as a Case-Study. *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, v. 38, n. 4, p. 437-452, 1997.
- VINCENT, Ted. The Blacks Who Freed Mexico. *The Journal of Negro History*, v. 79, n. 3, University of Chicago Press, p. 257-276, 1994. DOI: <<https://doi.org/10.2307/2717506>>.

WASHBURN, Christopher. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music. *Black Music Research Journal*, v. 17, p. 59–80, 1997.

ZIMMERMAN, Andrew. Africa and the American Civil War: The Geopolitics of Freedom and the Production of Commons. In: NAGLER, Jörg; DOYLE, Don H.; GRÄSER, Marcus (eds.). *The Transnational Significance of the American Civil War*. Springer International Publishing, 2016, p. 127-148.

## Sobre el autor

**Benjamin Barson**, musicólogo/historiador/músico. García-Robles Fulbright escolar postdoctoral en la Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, Baja California, México. E-mail: [bmb273@cornell.edu](mailto:bmb273@cornell.edu). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4509-2194>.

## Editores del dossier

Cédric Audebert, Handerson Joseph, Bruno Miranda (*guest editors*)