

# Il ruolo educativo del genere musicale *bachata* nei *bateyes* della Repubblica Dominicana

RAÚL ZECCA CASTEL\*

## Abstract

Questo articolo intende mostrare il particolare ruolo formativo svolto dal genere musicale *bachata* in un contesto istituzionalmente debole come quello dei *bateyes* dominicani; comunità afro-discendenti di origine haitiana la cui genesi rimanda alla storia coloniale del sistema di piantagioni americano. Ripercorrendo le origini storiche che hanno segnato l'evolversi della *bachata*, oggi simbolo planetario dell'identità nazionale dominicana, oltre che dal 2019 Patrimonio Culturale Immateriale dell'Umanità, si metterà in evidenza come questa, oltre a costituire lo specchio delle trasformazioni socio-economiche e culturali che hanno investito il paese caraibico, si configuri anche nei termini di un importante strumento espressivo ed educativo, soprattutto per gli abitanti dei *bateyes* che, a causa della loro condizione di marginalità sociale, sono spesso esclusi dall'accesso a fonti ufficiali di informazione e formazione.

**Parole chiave:** bachata, bateyes, musica, educazione, Repubblica Dominicana

## Introduzione

Nel 1964, l'antropologo statunitense Alan Parkhurst Merriam diede alle stampe “*The Anthropology of Music*”, un testo che avrebbe segnato uno spartiacque nello studio antropologico della musica. Nel prendere le distanze dalla tradizione teorica dell'etnomusicologia, che secondo Merriam era portatrice di un'eredità etnocentrica (poiché definiva il proprio oggetto di studi a partire da ciò che non era occidentale, concentrandosi sulla cosiddetta musica “primitiva” o “esotica”) e riduceva la musica a semplice prodotto sonoro, l'approccio teorico proposto con l'*antropologia della musica* intendeva studiare il fenomeno musicale nei termini di un “comportamento umano” (Merriam 1964, p. 9), dunque da una prospettiva squisitamente culturale. Per Merriam, l'antropologia della musica consisteva nello “studio della mu-

---

\* raul.zecca@unimib.it

sica *nella* cultura” o, meglio ancora, “*come* cultura” (Ivi, p. 19). Da un punto di vista metodologico, tra gli innumerevoli suggerimenti offerti, il volume invitava a prestare particolare attenzione alla produzione e alla fruizione culturale dei testi contenuti nelle canzoni. Essi, infatti, possono costituire una sorta di “linguaggio segreto”, capace di “svelare l’*ethos* prevalente di una cultura”. I testi delle canzoni, egli concludeva, sono veri e propri “documenti storici, mezzi per l’insegnamento dei valori e meccanismi di inculturazione” (Ivi, p. 46).

Queste suggestioni, applicate alla mia esperienza di ricerca antropologica in Repubblica Dominicana presso la comunità di Las Pajas (nella provincia di Hato Mayor del Rey, a circa 100 km dalla capitale Santo Domingo), dove dal 2013 ho lavorato sulle nuove forme di asservimento e sulle relazioni di genere nelle piantagioni dominicane di canna da zucchero (Zecca 2015, 2020), portano questo articolo a riflettere sul ruolo che il genere musicale *bachata*, soprattutto nella sua dimensione testuale, riveste nei processi educativi di trasmissione culturale per la popolazione dei *bateyes*, luoghi sorti nell’ambito del sistema di piantagioni coloniale ancora oggi caratterizzati dalla particolare composizione etnica e socio-culturale della loro popolazione, quasi interamente haitiana e afro-discendente.

Durante i miei soggiorni a Las Pajas, in più occasioni potei rendermi conto che molti dei miei interlocutori rispondevano alle più svariate domande facendo ricorso a un frasario ricorrente, inizialmente scambiato con detti, modi di dire e proverbi locali di cui ero all’oscuro, ma presto identificato come un patrimonio musicale afferente all’universo testuale delle più famose canzoni di *bachata*, i cui versi sembravano offrire un codice non scritto e una memoria cantata del sistema di valori della comunità. Decisi dunque di indagare i risvolti culturali e le implicazioni sociali di questo particolare genere musicale ripercorrendone le origini storiche e prestando attenzione sia alle parole dei testi sia all’utilizzo che ne veniva fatto da parte degli abitanti di Las Pajas, individuandone infine un ruolo altamente performativo.

“*Bachata: historia social de un género musical dominicano*”, di Deborah Pacini Hernández (2012 [1995]), costituisce ancora oggi il più completo e affidabile studio accademico dedicato all’analisi storico-culturale della *bachata* dominicana. Frutto di una ricerca etnografica avviata a metà degli anni ‘80 del Novecento, dunque prima che tale genere musicale conquistasse la celebrità e la legittimazione internazionali di cui gode oggi, l’opera dell’antropologa statunitense ha il merito di offrire un’esaustiva ricognizione storica della genesi e dell’evoluzione culturale della *bachata* in parallelo con le trasformazioni sociali, politiche ed economiche che hanno investito la Repubblica Dominicana a partire dalla caduta del regime di Trujillo<sup>1</sup>. In

1 Rafael Leónidas Trujillo Molina (1891 – 1961), generale dell’esercito dominicano. Nel 1930 instaurò una feroce dittatura militare che si protrasse fino al giorno del suo

particolare, l'analisi di Hernández illustra gli effetti che il rapido processo di urbanizzazione del paese determinò sui rapporti di genere tra i migranti rurali in esodo dalle campagne e come la *bachata* divenne il canale privilegiato attraverso cui veicolare ed esprimere i nuovi sentimenti di malinconia e sradicamento vissuti nelle periferie delle grandi città dominicane.

Sulla scorta del supporto teorico offerto da Hernández, cercherò allora di riposizionare l'attenzione dell'analisi antropologico-musicale dai centri urbani come luoghi di produzione della *bachata* al contesto rurale dei *bateyes* come luoghi di fruizione. Attraverso un approccio etnografico basato sul parallelo tra le testimonianze di una giovane donna di Las Pajas, frammenti della sua storia di vita e alcuni versi di canzoni, si arriverà a mostrare come la *bachata* possa essere utilizzata in chiave formativa come agente di trasmissione culturale in un contesto sociale che si descriverà come privo di alternative educative istituzionali (Mintz 1965).

### **Bachata<sup>2</sup>: origini, storia e contesto socio-politico-economico**

Quando oggi si parla di *bachata*, nel mercato musicale internazionale, il nome di Romeo Santos aleggia indiscutibilmente al di sopra di ogni altro. Con oltre 100 milioni di singoli venduti, “*el rey de la bachata*”, come viene definito dai suoi ammiratori, nel 2014 è stato il primo artista latino a realizzare due *sold-out* consecutivi presso lo *Yankee Stadium* di New York. Ancora prima, insieme al gruppo *Aventura*, aveva scalato i vertici delle classifiche mondiali con il brano “*Obsesión*” che, solo in Italia, rimase al primo posto per sedici settimane, decretando la nascita di una nuova star e, soprattutto, portando alla ribalta un genere musicale e un ballo fino ad allora pressoché sconosciuti e per lungo tempo stigmatizzati.

Per certi versi, le origini di Romeo Santos riflettono simbolicamente alcuni elementi caratteristici relativi alle origini stesse della *bachata*. Come “*el rey*”, nato nel Bronx degli anni '80, all'epoca quartiere marginale e malfamato di New York, da una famiglia di classe bassa (i genitori erano entrambi migranti – il padre dominicano, muratore, e la madre portoricana, casalinga), anche la *bachata* fece la sua comparsa nelle periferie delle grandi città, tra i migranti rurali in esodo dalle campagne, e deve parte del suo successo all'unione di influenze diverse. Le connotazioni di classe e razza, ma soprattutto

---

assassinio nel 1961.

2 Dal punto di vista musicale, la base strumentale della *bachata* classica dominicana è costituita da cordofoni (prima e seconda chitarra) e percussioni (bongo e güira), cui nel tempo e a seconda dei vari stili si sono aggiunti altri strumenti (basso, maracas e sassofono i più ricorrenti). La sua struttura metrica è in 4/4 e si sviluppa su due battute da otto battiti da 1/4 ciascuna, con presenza di sincope sul quarto e l'ottavo battito.

di genere – come avremo modo di vedere – ne segnano dunque i contenuti, la strumentazione e le vocalità e, a partire dal nome, la sua stessa genesi.

Almeno fino ai primi anni '70 del Novecento, il termine “*bachata*” in Repubblica Dominicana non indicava affatto un tipo di musica né tantomeno un ballo, ma veniva utilizzato in modo generico per riferirsi a una festa popolare (Hernández 1995). Consultando il dizionario della *Real Academia Española* (23<sup>a</sup> ed., versione online), troviamo conferma del fatto che la *bachata* è sia un “canto popolare dominicano” sia una “festa”, ma scopriamo inoltre che il termine ha anche una non meglio specificata “origine africana”. A tal proposito, secondo l’etnomusicologo cubano Fernando Ortíz (1923, 1924), *bachata* potrebbe derivare da *kumbé*: tamburo e danza diffusi nell’Africa Occidentale ma, più in generale, sinonimo di “festeggiamento”, “baldoria” e “divertimento”. Peter Manuel e Michael Largey (2012, p. 136), entrambi esperti di musica afro-caraibica, considerano l’ipotesi secondo cui il termine *bachata* sia stato introdotto sull’isola dal celebre compositore cubano Sindo Garay, emigrato in Repubblica Dominicana durante la Guerra d’Indipendenza del 1895-1898. A caratterizzare in modo specifico le origini storiche della *bachata* sarebbe l’estrazione sociale e la connotazione razziale dei suoi compositori, prevalentemente afro-discendenti e di provenienza rurale: ragione che ne avrebbe determinato radicati e diffusi stigmi di classe e razza.

Per effetto di un processo metonimico, il termine *bachata* sarebbe infine stato impiegato con intenti apertamente dispregiativi per indicare sia le feste popolari sia la musica che le animava, ritenuta volgare e primitiva. Di qui, il fatto che i suonatori e i frequentatori delle *bachate* risultassero doppiamente discriminati, a maggior ragione nel contesto sociale e culturale che fece seguito al periodo della dittatura *trujillista*, quando il fenomeno musicale della *bachata* emerse in modo dirompente (Ivi, p. 137).

Il regime militare di Trujillo si caratterizzò per l’implementazione di politiche fortemente nazionaliste, xenofobe e razziste. La musica rivestì un ruolo di primaria importanza per fini tanto celebrativi, associati al culto della personalità del dittatore, quanto di indottrinamento ideologico delle masse. Il *merengue* d’orchestra – genere da lui preferito – fu adottato e imposto come musica ufficiale del regime, concreto dispositivo di propaganda politica e simbolo nazionale della nuova identità dominicana, orgogliosamente bianca, cattolica e filo-europea: “di fatto – con un decreto del 1936 – Trujillo trasformò [...] il *merengue* nella musica e nel ballo nazionale del paese” (Ivi, p. 127). Radio e televisioni di stato trasmettevano ininterrottamente brani di *merengue* i cui testi esprimevano e divulgavano la posizione del governo rispetto a questioni di natura politica, sociale e persino economica (Hernández 1995, pp. 91-94). Di contro, gli altri generi musicali, e in modo particolare la *bachata*, furono oggetto di condanna e censura (Manuel & Largey 2012, p. 118).

Quando Trujillo fu assassinato nel maggio del 1961 ebbe inizio un lungo periodo di tumulti e disordini. Il primo governo democraticamente eletto durò meno di sette mesi, depresso da un colpo di stato militare che, poco dopo, sarebbe sfociato in una vera e propria guerra civile. Sulla scorta della “dottrina Monroe”, che proclamava l’egemonia politica statunitense sull’intero continente americano, nel 1965 gli Stati Uniti occuparono la Repubblica Dominicana e prepararono il terreno a nuove elezioni. In un clima di forte condizionamento politico e brogli elettorali, la guida del paese finì nelle mani di Joaquín Balaguer, ex braccio destro di Trujillo e principale ideologo del regime (Balaguer 1983, Johnson 2006, Tavernier 2007) che, sotto la bandiera di un vasto progetto di modernizzazione del paese, avviò un programma di ricostruzione nazionale teso a riformare lo Stato dominicano nel suo complesso (Clarke 1991; Cassá 1986, 2001; Liberato 2013). Il motore di questo ambizioso progetto fu una politica di urbanizzazione infrastrutturale che diede vita a strade, scuole, acquedotti e interi quartieri residenziali. In sinergia con uno sforzo di propaganda teso a promuovere i benefici di un nuovo stile di vita metropolitano, moderno e all’avanguardia, gli anni ’60 e ’70 del Novecento si caratterizzarono per un esodo rurale senza precedenti, durante il quale migliaia di contadini abbandonarono le campagne per le città (ONE 1950, 1970). Qui, tuttavia, le nuove schiere di manodopera non qualificata scoprirono presto le dure leggi del capitalismo e del libero mercato, sperimentandone sulla propria pelle gli effetti più umilianti e degradanti: sfruttamento, discriminazione ed esclusione, tanto sul piano lavorativo ed economico, quanto, inevitabilmente, su quello sociale (Manuel & Largey 2012, p. 136).

### **La *bachata* come valvola di sfogo nei rapporti di genere e linguaggio in codice**

La disillusione delle periferie urbane degli anni ’60 e ’70 del Novecento fu il terreno su cui si diffuse la *bachata*, intesa sia come momento di sfogo e condivisione, dunque nella sua dimensione più concreta di ritrovo popolare, sia come specifico genere musicale votato ad esprimere la nuova condizione esistenziale dei migranti rurali, oppressi da sentimenti di inadeguatezza, malinconia e disperazione (Manuel & Largey 2012, p. 136). Di qui, secondo Hernández (1995, p. 64), è possibile costruire un parallelo con le origini della musica *blues* statunitense, con la differenza che se quest’ultima aveva trovato il suo oggetto privilegiato nel rapporto spirituale con Dio, la *bachata* si declinò nei termini di un lamento amoroso, trovando nella relazione uomo-donna il terreno di scontro preferenziale per esprimere la crisi socio-economica, che attanagliava i nuovi emarginati urbani.

La connotazione sentimentale rispondeva a evidenti trasformazioni in atto sul versante dei rapporti di genere. Non solo le donne avevano abbandonato le campagne in numero maggiore rispetto agli uomini – dal momento che nell'economia agricola erano principalmente dedite ai lavori di cura e il salario non dipendeva direttamente dalle loro attività – ma, nelle città, erano riuscite a trovare impiego più facilmente rispetto alla controparte maschile, soprattutto come domestiche o bambinaie per la nascente borghesia dominicana, oltre che come sarte nelle zone franche, venditrici ambulanti e lavoratrici sessuali (Lozano 1987, Safa 1995).

Il maggior coinvolgimento femminile nel mercato del lavoro urbano e l'accresciuta indipendenza economica che ne conseguì rappresentavano una minaccia per il modello patriarcale su cui fino ad allora si era basata la famiglia agricola e furono percepiti dagli uomini come un pericolo concreto per la propria mascolinità: “il fatto che gli uomini diventassero sempre più dipendenti dalle donne e non potessero più controllarne le scelte, rese i loro rapporti sempre più ostili” (Hernández 1995, p. 235). La modernizzazione, in altre parole, stava mettendo i legami familiari a dura prova. L'urbanizzazione e la grande mobilità avevano “rotto i legami di parentela dei villaggi” (Manuel & Largey 2012, p. 291).

La conflittualità di genere penetrò lo spirito della *bachata* per riflettersi, oltre che in una specifica modalità canora – talvolta simile a un pianto singhiozzato – soprattutto nei testi dei suoi brani. Se le prime espressioni di questo genere musicale erano legate al sentimentalismo romantico e, alla stregua delle serenate, si configuravano come dichiarazioni d'amore finalizzate al corteggiamento di una donna rappresentata in termini idilliaci, con il deterioramento delle condizioni socio-economiche e delle conseguenti trasformazioni nei rapporti di genere, le *bachate* cominciarono a veicolare messaggi sessisti e di generalizzato disprezzo verso le donne, ora descritte come manipolatrici e spietate traditrici. Si dava così voce all'idea della donna come carnefice dei sentimenti maschili e, di contro, quella dell'uomo come vittima, che annegava il suo dolore nell'alcol e nei bordelli, condividendo le sue pene d'amore insieme ad altri uomini (Ivi 2012, pp. 136-137 e 293).

Secondo il sociologo e musicista Roldán Marmol (intervista dell'autore, 30 maggio 2018), il legame della *bachata* con i bordelli e in particolare con l'abuso di alcol è fortemente significativo non solo perché l'effetto disinibente di quest'ultimo avrebbe permesso di esprimere le emozioni personali più profonde, legate alla vita intima e sentimentale del singolo individuo, ma anche perché, sublimato nella musica, avrebbe prodotto una specie di catarsi collettiva riguardante la più ampia realtà socio-economica. La condizione cameratesca della *bachata* nei luoghi simbolo della marginalità urbana sarebbe stata dunque uno strumento di sfogo anche politico:

le sofferenze lungamente represses durante il regime di Trujillo prima e sotto il governo Balaguer poi trovarono modo di esprimersi attraverso la musica, specialmente nella *bachata*, dove i temi amorosi e di coppia – i tradimenti, le separazioni, la violenza –, denunciavano implicitamente la realtà sociale e politica che le persone stavano vivendo, segnata da enormi difficoltà economiche e sociali (*Ibid.*).

Malgrado si possano individuare alcuni brani di *bachata*, soprattutto risalenti agli anni '70, che nei loro testi affrontavano esplicitamente questioni di ordine politico, la canzone di lotta non rappresentò mai in Repubblica Dominicana un movimento culturale significativo come quello che si sviluppò ad esempio in Cile o a Cuba con la *nueva canción*. Secondo Hernández (1995, p. 79), comunque, la *bachata* “funzionò come una forma di resistenza per coloro che erano esclusi dalla cultura dominante della società dominicana”. Da questo punto di vista, il ricorso – assai diffuso nelle canzoni di *bachata* – a testi che fanno ampio uso di doppi sensi, metafore e giochi di parole, sarebbe un'eredità sintomatica del contesto sociale in cui tale genere musicale si originò, dove la repressione governativa agiva anche attraverso la censura del linguaggio. Di qui la necessità di aggirare il divieto in modo creativo e ironico. Come una sorta di linguaggio in codice culturalmente condiviso dalle classi subalterne più marginali – in cui si riflettevano tutte le tensioni e i conflitti sociali del momento –, la *bachata* era così in grado di codificare e veicolare importanti informazioni e messaggi culturali altrimenti inaccessibili e difficili da esprimere, in parte perché oggetto di censura – tanto politica (almeno in un primo momento) quanto morale (si veda il prossimo paragrafo) – ma, soprattutto, perché rivolti a un pubblico di classe bassa, scarsamente scolarizzato e tendenzialmente scettico nei confronti della cultura istituzionale.

### **La *bachata* nei *bateyes* dominicani**

Sebbene la *bachata* sia emersa nel contesto delle grandi città dominicane, va tenuto a mente che fu l'esito di importanti migrazioni rurali che a loro volta implicarono un processo di radicamento sociale e disgregazione familiare dai risvolti inediti, ma per certi versi assimilabile, tanto nelle intenzioni quanto nelle conseguenze, a ciò che avevano vissuto – e ancora oggi vivono – migliaia di migranti haitiani. Fuggiti dal paese più povero dell'intero continente americano, spesso separandosi dall'affetto dei propri cari, in cerca di un futuro migliore nella vicina Repubblica Dominicana, la maggior parte di questi migranti, infatti, ha visto le proprie speranze infrangersi nelle piantagioni di canna da zucchero, dove è finita a lavorare in condizioni di grave

sfruttamento, confinata in uno dei tanti *bateyes* dominicani<sup>3</sup>: agglomerati di baracche spesso privi di energia elettrica, acqua corrente e servizi igienici le cui origini storiche risalgono all'epoca coloniale, quando furono pensati per ospitare i braccianti agricoli durante la stagione del raccolto, trasformandosi con il passare del tempo in vere e proprie comunità sociali (Moya Pons 1986, Martínez 2007, Zecca 2015).

La letteratura di area antropologica degli anni '50 e '60 del Novecento ha descritto questo specifico modello insediativo – ampiamente diffuso nell'area caraibica, proprio perché frutto del regime schiavista e del sistema di piantagioni che vi fu implementato – nei termini di comunità “amorphe e scarsamente organizzate” (Wagley 1959, p. 199). Non solo mancavano i servizi basilari fondamentali, ma anche quei punti di riferimento istituzionali come la scuola, la chiesa, le associazioni culturali o i partiti politici; ovvero strutture che potessero fungere da luoghi normativi, educativi e formativi in generale (Mintz 1965, p. 38). Di qui, il ruolo di primo piano che la cultura di strada, il gruppo dei pari e i canali di educazione informale come la musica – in questo caso specifico la *bachata* – hanno assunto nell'esperienza quotidiana delle persone che ad oggi abitano i *bateyes*. Sarebbe effettivamente in ragione della simile condizione di sradicamento, emarginazione e frustrazione che accomuna i migranti rurali dominicani ai migranti haitiani, secondo Marmol (intervista dell'autore, 30 maggio 2018), che la *bachata* avrebbe trovato così ampio riscontro e diffusione nei *bateyes* del paese:

---

3 L'origine e la configurazione dei flussi migratori haitiani in Repubblica Dominicana sono strettamente legati allo sviluppo della moderna industria saccarifera nell'ex colonia spagnola. Con la fine della Prima guerra mondiale e il ribasso dei prezzi dello zucchero nel mercato internazionale, il bracciantato locale e quello proveniente dalle Antille minori, tradizionalmente impiegato in lavori agricoli, fu progressivamente sostituito da forza lavoro di origine haitiana, più economica, abbondante e disciplinata (Martínez 1999, 2007; Muñiz 2010). Tra il 1952 e il 1986, una serie di contratti bilaterali siglati tra Haiti e la Repubblica Dominicana avviò la recluta annuale di migliaia di lavoratori haitiani da impiegare nelle piantagioni di canna da zucchero dominicane. Dopo quasi 40 anni di flussi migratori regolati dai contratti bilaterali, il censimento nazionale stimava la presenza haitiana sul territorio dominicano in 245.000 persone, quasi tutte impiegate nell'industria saccarifera (ONE 1991). Le condizioni di lavoro che caratterizzavano la vita dei braccianti haitiani nelle piantagioni di canna da zucchero dominicane attirarono, già dalla fine degli anni 1970, l'attenzione di diversi organismi e osservatori internazionali impegnati a denunciare situazioni di sfruttamento lavorativo più volte definite in termini di schiavitù moderna (ASS 1979; Lemoine 1981; Plant 1987; HRW 1989; Gavigan 1996; CIDH 1999, 2015). Secondo l'ultimo censimento disponibile (ENI 2017), il numero degli haitiani in Repubblica Dominicana avrebbe raggiunto il mezzo milione di presenze.



il portato sociale della marginalità presente nella *bachata* è legato a quel lamento e a quella sofferenza che si stava vivendo nei *bateyes* come luoghi dimenticati e depressi, politicamente inesistenti. La *bachata* vive in quei luoghi come parte di una cellula talvolta non esplicitamente musicale, ma certamente socio-culturale. È qualcosa che ha a che fare con il patrimonio intangibile di quella realtà e che si sviluppa come una sorta di memoria orale.

È allora legittimo domandarsi attraverso quali specifiche modalità gli abitanti dei *bateyes* interpretino, più o meno consapevolmente, il portato sociale contenuto nei testi della *bachata*, per osservare come viene sfruttato e capitalizzato il patrimonio intangibile di quella specifica memoria orale trasmessa dai versi delle canzoni.

### **Uno sguardo etnografico: esprimere sentimenti e insegnare la vita con la *bachata***

Presso il *batey* Las Pajas, la musica rappresentava una costante fondamentale nella vita quotidiana della comunità. Dalle prime luci dell'alba fino a notte inoltrata, decine di apparecchi radiofonici disseminati nelle case trasmettevano ininterrottamente canzoni di *bachata*, componendo una sorta di colonna sonora sinfonica che accompagnava gli abitanti della comunità nelle faccende quotidiane, per culminare nelle serate di festa e dei fine settimana, quando la piccola discoteca locale, grazie ai suoi volumi da stadio e all'immane offerta di alcool, radunava gran parte della popolazione di Las Pajas e dei *bateyes* limitrofi, pronta a far mattina tra canti a squarciagola e seducenti balli di coppia. Nell'ultimo soggiorno a Las Pajas (2017/2018), ho rivolto l'attenzione alle forti implicazioni sociali che il genere musicale *bachata* assumeva rispetto a quelle che sembravano essere due funzioni specifiche: la prima, di ordine prettamente espressivo, faceva riferimento alla *bachata* come particolare strumento di comunicazione, mentre la seconda, di ordine formativo, ne individuava una finalità pedagogica, quale manuale didattico alla portata delle donne, soprattutto rispetto a tematiche come la prostituzione e la crescita dei figli. Questa duplice funzione era ben evidente anche alle mie interlocutrici, le quali per prime mi indicarono nella *bachata* una preziosa risorsa cui fare affidamento. La prospettiva avanzata dalla storia personale di Liliane, una delle interlocutrici che hanno contribuito allo sviluppo della ricerca, pur non rappresentando un punto di vista unanimemente condiviso nella comunità, si è dimostrata particolarmente utile e significativa per comprendere il modo in cui tale genere musicale veniva localmente impiegato. Anche coloro i quali esprimevano convinzioni opposte a quelle di Liliane – giudicando la funzione sociale della *bachata* come diseducativa e talvolta immorale –, convergevano infatti implicitamente con

l'assunto per cui essa esercitasse un enorme potere di condizionamento formativo nei processi di trasmissione culturale intergenerazionale all'interno della comunità, rivelando una particolare capacità performativa specialmente sui più giovani, ad esempio "incitando alla violenza, al machismo e alla pornografia" (Elicio, intervista dell'autore, 26 giugno 2018)<sup>4</sup>. D'altra parte, come ha sottolineato Sidney Mintz (1989, p. 792) – che ha felicemente introdotto l'utilizzo delle storie di vita individuali nel bagaglio metodologico dell'antropologia – non si tratta di attribuire alle traiettorie personali una sorta di "rappresentatività magica" della realtà, ma di riconoscerne la capacità di evocare tempi, luoghi e persone attraverso una narrazione individuale capace di offrire un punto di vista interno che esprima allo stesso tempo l'esperienza collettiva di una comunità. È nello spirito di tale intuizione che ho scelto di utilizzare un'unica storia di vita per indagare e illustrare una modalità collettiva di intendere il ruolo della musica e in particolare del genere *bachata* così come vissuto presso il *batey* Las Pajas.

Nata in Repubblica Dominicana da migranti haitiani, Liliane aveva 34 anni quando feci la sua conoscenza presso la comunità di Las Pajas, dove viveva insieme al compagno haitiano – bracciante a giornata nelle piantagioni di canna da zucchero – e i suoi quattro figli, concepiti con tre partner diversi. Prima abbandonata dal padre e poi dalla madre, Liliane aveva cominciato a prostituirsi nelle località turistiche del paese quando aveva sedici anni. In seguito, aveva deciso di allontanarsi definitivamente da quel mondo per dedicarsi alla cura dei figli. Nelle sue parole, la musica e in particolare i testi delle *bachate* erano per lei un grande sostegno, vero e proprio punto di riferimento quotidiano, oltre che fonte autorevole di opinione e giudizio su gran parte delle incombenze che la vita le presentava.

Il primo merito che Liliane (intervista dell'autore, 19 maggio 2018) riconosceva alle canzoni di *bachata* era quello di offrire a tutti la possibilità di esprimere, attraverso le parole dei suoi testi, sentimenti ed emozioni altrimenti difficilmente esternabili, "magari perché non hai il coraggio di farlo, perché uno può essere timido, o anche perché non hai le parole, quelle giuste, e le *bachate* ti aiutano, a questo servono". Per spiegarmi meglio in che modo potessero operativamente "funzionare" – questo il verbo da lei utilizzato –, Liliane mi rivelò che molti decidono di inviare un messaggio alla persona che vorrebbero corteggiare dedicandole una *bachata* romantica, il cui testo contenga una dichiarazione d'amore, così da stabilire un primo contatto dove la canzone agisca da intermediaria. Il dialogo può continuare con una *contro-bachata* che risponda positivamente alle *avances*, ma può anche avere esito negativo. Secondo Liliane, infatti, non per forza la dedica

---

<sup>4</sup> Il giudizio di Elicio, inoltre, era molto influente e godeva di grande considerazione presso Las Pajas per via del doppio ruolo, sociale e religioso, che egli incarnava come leader comunitario e predicatore evangelico.

di una *bachata* deve riflettere un sentimento d'amore, anzi. Serve invece spesso nei momenti di crisi all'interno di una relazione, quando affrontare con sincerità i problemi di coppia non sempre è possibile. In questo senso, una *bachata* può anche provocare il partner comunicandogli il desiderio di un'avventura extraconiugale o mettere fine al rapporto ed esprimere, a seconda dei casi, sentimenti di liberazione o di dolore. Seguendo le indicazioni di Hernández (1995, p. 229), la *bachata*

serve come succedaneo della voce per le persone che si sentono incapaci di articolare le loro emozioni ed esprimere pubblicamente i loro sentimenti intimi, aiutandole a negoziare le loro relazioni nella fase iniziale del corteggiamento, nella pienezza di relazioni reciprocamente soddisfacenti, o nei dolorosi e amari momenti di separazione e solitudine.

La funzione succedanea della *bachata*, presso Las Pajas, aveva inevitabilmente a che fare con una diffusa e radicata povertà lessicale che, soprattutto nei *bateyes* (per lo scarso accesso all'educazione scolastica), limita in modo significativo le possibilità e le capacità espressive delle persone.

Nel riascoltare le interviste registrate con i miei interlocutori e le mie interlocutrici rimasi impressionato dalla somiglianza e dalla corrispondenza di molte loro dichiarazioni, talvolta esattamente identiche per il ricorso a frasi fatte o, come avrei scoperto in un secondo momento, a interi versi di canzoni. Da questo punto di vista, tanto la dedica musicale di una *bachata* quanto la citazione di alcuni suoi versi nel linguaggio comune, non risolvevano solo un problema "tecnico" di vocabolario, ma venivano in soccorso in tutte quelle occasioni dove i sentimenti e le emozioni più intime si scontravano con la censura imposta da quella "polizia di genere" (Kimmel 1996) che sorveglia, da un lato, la "reputazione" della virilità maschile, difendendola da espressioni ritenute sintomo di fragilità e debolezza e, dall'altro, la "rispettabilità" dell'onore femminile, salvaguardandola dal rischio di eventuali condanne e stigmi. Il ricorso a un repertorio di frasi riconosciuto come parte di un patrimonio culturale condiviso e autorevole come quello offerto dagli autori di *bachata* forniva così una legittimazione inattaccabile per esporre le proprie debolezze personali e, soprattutto, i propri tormenti d'amore, gelosia e tradimento.

Il secondo merito che Liliane riconosceva alla *bachata* – relativo alla funzione didattica e pedagogica dei suoi testi – emerse con forza quando le chiesi di spiegarmi il motivo per cui si identificasse così tanto con le canzoni che ascoltava e cantava di continuo. Stupita dalla mia incapacità di coglierne la ragione, sostenne che "anche se questa musica la ascoltano ovunque, anche in città, però è di noi che parla, della gente negra e povera dei campi, delle persone senza lavoro" (Liliane, intervista dell'autore, 19 maggio 2018). Per dimostrarlo, passò dunque in rassegna diversi brani in cui si evocava-

no immagini legate al lavoro nelle piantagioni di canna da zucchero, alla schiavitù e alle origini africane della Repubblica Dominicana, così come a situazioni altrettanto identificative della vita quotidiana dei *bateyes* come le migrazioni, la violenza di genere e la prostituzione. Secondo Liliane, quei brani raccontavano vicende realmente accadute, potenzialmente anche in qualche *batey* della zona, o che in ogni caso facevano parte del bagaglio esperienziale di quasi tutti gli uomini e le donne della comunità. Era proprio a partire da tale processo di immedesimazione, dunque, che si rivelava il carattere pedagogico della *bachata* e la sua particolare funzione educativa.

ogni *bachata* che senti si basa su una storia, una storia che è successa o che può succedere a chiunque, soprattutto a noi, che viviamo nei campi, che siamo poveri, e a volte quella storia riflette la tua vita, perché magari ti è capitata esattamente la stessa cosa o ti trovi in una situazione simile, e allora quando la senti ti riconosci e ti immedesimi (*ibid*).

### **Liliane: una vita in musica**

Mentre il suo cellulare riproduceva le canzoni che lei stessa aveva selezionato per spiegarmi in che modo la *bachata* potesse insegnare a diventare delle buone madri, oltre che delle buone mogli, riassumendomele di volta in volta i contenuti o la morale, Liliane si soffermava dettagliatamente su alcuni brani che, per motivi diversi, riteneva particolarmente significativi e dei quali mi propose la sua personale parafrasi.

I primi due riguardavano entrambi il tema degli abusi sessuali sui minori, un fenomeno fortemente sentito all'interno del *batey*, dove il timore che le bambine e i bambini ne potessero risultare vittima, anche tra le mura domestiche, esprimeva una minaccia concreta. Secondo Liliane, il brano "*La niña*" del gruppo Aventura, esprimeva la terribile sofferenza di una madre che si tormenta perché la figlia di nove anni è stata violentata nel sonno mentre era in casa e la polizia non trova indizi di effrazione che possano spiegare il fatto e condurre al responsabile, indicato, a termine della canzone, nella figura del padre. Diverse altre donne del *batey*, durante la ricerca, mi avevano manifestato la loro preoccupazione rispetto all'eventualità che fatti simili potessero coinvolgerle direttamente, dal momento che nella stessa comunità di Las Pajas si erano già verificati alcuni casi di violenza sessuale familiare a danno di bambine. Da parte sua, Liliane considerava quella specifica canzone un monito per le madri, affinché imparassero a diffidare di chiunque, inclusi i loro compagni. Lei stessa mi confidò che, per quanto fosse alla ricerca di un lavoro che le permettesse di rendersi economicamente indipendente dall'uomo con cui viveva, mai avrebbe accettato di allontanarsi da casa lasciando i figli soli con lui.

In modo simile, il brano “*La niña violada*”, di Félix Cumbé, racconta la storia di una bambina amata da tutti che viene uccisa e gettata in un fiume dopo aver subito uno stupro. La colpa dei crimini viene attribuita a un estraneo che per questo sconterà la sua condanna in prigione, salvo poi scoprirsi che il responsabile era il nonno della povera vittima. In questo caso, ciò che Liliane intendeva evocare attraverso le parole della canzone era la questione della sicurezza e, soprattutto, della giustizia. Non era un caso, secondo Liliane, che l'autore si esprimesse in prima persona identificandosi con il capro espiatorio di un reato mai commesso. Cumbé è un *bachatero* haitiano, migrante e di colore; che in questo modo denunciava quel pregiudizio di razza e classe che patiscono persone come lei, spesso discriminate anche sul piano istituzionale per il colore della pelle e lo status sociale. Questa *bachata*, in sintesi, più che insegnare a difendersi dai pregiudizi, ne alimentava la consapevolezza, ricordando alle persone povere e di colore la loro condizione subalterna e dunque, in ultima analisi, fornendo un appiglio identitario che fungesse da collante all'interno del *batey*.

Altri brani che Liliane sottopose alla mia attenzione riguardavano il tema della migrazione e dell'abbandono. Attraverso “*Ya volvió*”, di Ramón Torres, Liliane mi sottopose questioni fondamentali sulle relazioni di genere, la prostituzione e il rapporto coi figli, arrivando a tirare le somme della sua stessa esistenza e degli insegnamenti che riteneva averne tratto. Come preannuncia il titolo, “*Ya volvió*” racconta la vicenda di un ritorno e descrive una situazione in cui molte donne del *batey*, compresa Liliane, si riconoscono e rispecchiano. Costretta a emigrare in città per ragioni economiche, la protagonista del brano torna finalmente al paese d'origine per riunirsi con il marito, il quale, tuttavia, si ritrova a vivere anche con un estraneo giunto insieme alla moglie e che, presumibilmente, provvede al mantenimento di entrambi credendoli semplici cugini. Per Liliane questa *bachata* raccontava una situazione molto frequente nel *batey*. Lei stessa aveva più volte lasciato Las Pajas per cercare fortuna in città, soprattutto nelle zone più turistiche del paese, dedicandosi alla prostituzione e instaurando relazioni di convenienza con uomini che potessero garantirle delle entrate economiche utili a mantenere i suoi figli.

Prendendo spunto dalla sua esperienza di vita personale, cercai così di approfondire l'argomento con alcune domande specifiche sulla questione della prostituzione, soprattutto alla luce della rilevanza che il fenomeno rivestiva nella comunità e nei testi di molte *bachate*. Per rispondere ai miei interrogativi, Liliane mi propose l'ascolto di altri due brani: “*Amor de madre*”, del gruppo Aventura, e “*Luisa Maria*” di Luis Miguel. Il primo brano racconta la storia di una donna che viene abbandonata dal compagno quando è incinta di 6 mesi. Rimasta sola e senza aiuti, decide di prostituirsi per crescere il figlio, dandogli tutto quello che desidera. Lei vorrebbe che diventasse una persona importante, magari un avvocato ma, una volta cresciuto, il ragazzo

– che non ha mai sospettato del lavoro di sua madre – comincia ad avere cattive frequentazioni, entra nel giro della droga e si dà alla delinquenza. La storia si conclude con l'arresto del ragazzo per omicidio e con la conseguente morte della madre addolorata. Il secondo brano, similmente, narra le vicende di una giovane ragazza di quindici anni che, stanca dei rimproveri genitoriali, scappa di casa in cerca di libertà. Scontrandosi con la dura realtà della metropoli, Luisa Maria – questo il nome della protagonista – si trova davanti all'unica alternativa di rifugiarsi in un bordello, dove inizialmente sembra andarle tutto molto bene, finché non si scopre fatalmente malata. Ormai in fin di vita, dunque, torna al paese natale per morire tra le braccia della madre a soli vent'anni.

Liliane riconosceva in queste due *bachate* analogie piuttosto evidenti con la sua storia di vita. Come Luisa Maria, anche lei, da piccola, aveva sofferto molto la situazione familiare. Fino ai nove anni non ebbe alcuna notizia di suo padre, mentre la madre – costantemente assente – si dedicava al lavoro sessuale. Era stata dunque cresciuta dai nonni, che la obbligavano a occuparsi di tutte le faccende domestiche maltrattandola incessantemente. A sedici anni, dunque, anche lei come Luisa Maria decise di scappare di casa e, insieme a un'amica, cominciò a prostituirsi. Qui, fortunatamente, la storia di Liliane si separa da quella di Luisa Maria per entrare invece in quella raccontata in “*Amor de madre*”. Come la protagonista di quest'altra *bachata*, infatti, anche Liliane fu abbandonata quando scoprì di essere incinta di suo figlio e, allo stesso modo, decise di mantenerlo continuando a vendere il suo corpo. Chiesi allora a Liliane se pensasse se le due *bachate* avessero un messaggio da offrire alle donne come lei o se potessero servire alle più giovani per imparare qualcosa che forse ancora dovevano scoprire.

Vedi, la storia di Luisa Maria ti insegna che la prostituzione non è la strada giusta, perché si corrono troppi rischi. E ti insegna anche come devi comportarti, ti dice che devi imparare ad ascoltare le persone che hanno più esperienza di te... A volte, quando sei giovane, pensi di essere invincibile e di poter fare tutto quello che vuoi, e non ascolti i consigli di nessuno, proprio come Luisa Maria... però, lei, per non aver ascoltato i consigli di sua madre e di suo padre è finita in quel modo. Se avesse ascoltato, se avesse studiato, forse non sarebbe morta di AIDS a vent'anni. Allora, come ti dicevo, questa *bachata* ha un messaggio e se lo sai cogliere ne puoi trarre beneficio (Liliane, intervista dell'autore, 19 maggio 2018).

Eguale, il brano “*Amor de madre*” affrontava un argomento che, per quanto simile, risultava ancora più importante per Liliane, poiché riguardava quegli errori le cui conseguenze finiscono per ricadere soprattutto sui figli. Di qui, secondo Liliane, il messaggio fortemente educativo contenuto nella canzone:

Lascia che ti parli di questa *bachata* [*Amor de madre*], perché è una *bachata* che dice tante cose e se uno la ascolta, ti educa, mi capisci? Ti sta dicendo cosa devi fare, come comportarti. Se la ascolti, e impari la lezione, allora ti comporti al contrario di quella madre. Perché lei viene abbandonata dal suo uomo ed è disposta a fare di tutto per suo figlio, è normale, ma guarda in cosa lo ha trasformato: in un delinquente! E sono cose che succedono nella vita reale [...]. Il messaggio che ti insegna questa *bachata*, allora, è che se io sto crescendo mio figlio e non ha un padre a fianco, bisogna pensare bene a che tipo di educazione gli voglio dare, perché non diventi un delinquente [...]. Lei [la protagonista della canzone] ha fatto male, perché gli ha dato tutto quello che voleva, ma non gli ha insegnato a lavorare, a guadagnarsi le cose con il sudore della sua fronte, gli ha insegnato ad avere tutto senza fare niente, ed è finita come è finita (*ibid*).

Alla luce di questo insegnamento, Liliane mi spiegò di essere molto esigente nei confronti dei suoi figli e che alla base del loro rapporto vi era anzitutto onestà e fiducia reciproca. Quando le chiesi se avesse mai parlato con loro del suo passato e delle sue esperienze nella prostituzione, mi rispose che ne erano al corrente e, soprattutto, che sapevano sempre da dove arrivavano i pochi soldi a disposizione, “perché se tu arrivi con dei soldi e non dici come li hai guadagnati, allora possono anche pensare che li hai rubati, e stai dando un brutto messaggio ai tuoi figli, possono pensare che non importa come li hai avuti” (*ibid*). Per questo, Liliane non aveva paura che i suoi figli potessero prendere cattive strade e diventare delinquenti, poiché riteneva che “un delinquente lo crei tu stessa e dipende dall’educazione che dai ai tuoi figli” (*ibid*). Fra le cose migliori che riteneva di aver fatto c’era l’essersi confidata con sua figlia Mabel, allora sedicenne, instaurando con lei una relazione intima e senza segreti. Raccontarle le sofferenze che aveva dovuto affrontare, secondo Liliane, era servito a far comprendere a Mabel che non avrebbe dovuto seguire i suoi passi e incorrere negli stessi errori, ma che avrebbe dovuto studiare, trovare un lavoro ed essere indipendente per non finire nelle braccia di un uomo solo per denaro. Quando infine le domandai se ritenesse che la *bachata* avesse dunque svolto uno specifico ruolo formativo nella sua esperienza personale e, in particolare, rispetto alle scelte educative intraprese con i propri figli, non esitò nel rispondermi affermativamente: “Certo, mi insegna a educare i miei figli e mi insegna come devo comportarmi. Mi insegna molte cose” (*ibid*).

## **Conclusioni**

Per quanto gli insegnamenti di vita che Liliane sosteneva aver tratto dalle canzoni di *bachata* possano apparire scontati, non lo erano affatto nel contesto specifico di Las Pajas e dei *bateyes* dominicani in generale. Occorre

sempre tener presente che stiamo parlando di luoghi sorti dalla storia coloniale della schiavitù e dal regime di sfruttamento del sistema di piantagione, “progettati per facilitare il movimento delle merci e il profitto [...], tenendo conto il meno possibile dei bisogni fisici e sociali dei loro abitanti” (Martínez 2007, p. 13) e dove molto spesso, ancora oggi, mancano i servizi, le strutture e i diritti fondamentali. Da questo punto di vista, rappresentano dei veri e propri luoghi di segregazione etnica riservati alla minoranza di origine haitiana, di fatto esclusa dalla possibilità di accumulare il capitale umano e le credenziali economiche indispensabili per accedere ai vari canali di mobilità sociale della Repubblica dominicana.

Anzitutto, molti *bateyes* sono sprovvisti di istituti scolastici e così esclusi dal sistema educativo nazionale. D'altra parte, sebbene nel caso specifico di Las Pajas l'istruzione fosse formalmente garantita fino all'età dell'obbligo, il fenomeno della dispersione scolastica appariva di notevole rilievo e denunciava quelle condizioni di estrema precarietà economica che caratterizzano la realtà dei *bateyes* nel loro complesso. Il ricorso al lavoro infantile – soprattutto domestico, ma anche agricolo – è sempre stato una risorsa fondamentale per l'economia familiare. In proposito, gran parte delle donne che ho intervistato sul campo mi ha riferito di non aver mai potuto frequentare alcuna scuola, adducendo come motivazione proprio il sostegno richiesto dai genitori in ambito domestico.

Assai diffusa, inoltre, era l'opinione che l'istruzione scolastica in generale fosse inutile, se non addirittura controproducente, per la vita e il successo nella comunità. Tale sentimento, già osservato anche in altri contesti marginali d'area caraibica (Parry 2004, Chevannes 2002), rifletteva, da un lato, un pregiudizio di “genere” riferito a un'idea poco virile di formazione e, dall'altro, una forte preoccupazione economica, poiché si riteneva che la scuola, così com'era organizzata, non fornisse gli strumenti necessari a districarsi tra i problemi concreti della vita quotidiana. Di qui scaturiva un rifiuto categorico verso l'*ethos* dell'educazione scolastica (Parry 2004) e la necessità di un *ethos* alternativo, dove la trasmissione di valori, competenze e atteggiamenti si realizzi soprattutto attraverso un'educazione di tipo informale, tanto tra i gruppi dei pari quanto tra le diverse generazioni, che faccia affidamento a canali di formazione e informazione alternativi.

La psicologa culturale Barbara Rogoff (2004, p. 293) si è riferita a tale modalità educativa con il concetto di “partecipazione guidata alle attività culturali”, ad indicare appunto non un particolare metodo di formazione e insegnamento, ma al contrario un insieme informale di pratiche e relazioni che si possono esprimere attraverso “uno scherzo, un rimprovero, e forme di controllo sociale più o meno sottili [...]. La partecipazione guidata – sintetizza Rogoff (*ibid*) – contempla i rapporti ravvicinati e quelli a distanza in cui i bambini prendono parte a valori, usanze e competenze della comunità, senza espliciti insegnamenti e a volte perfino in assenza dell'altro”. Su questa



linea è stato preso in esame il caso della *bachata* come dispositivo e veicolo di espressione e trasmissione culturale nel contesto specifico del *batey* Las Pajas. Prendendo le mosse dal quadro teorico dell'*antropologia della musica* proposto da Merriam (1964), che interpreta la produzione e la fruizione del fenomeno musicale in termini prettamente culturali, dunque come *comportamento umano*, si è prestata particolare attenzione al valore che la dimensione testuale delle canzoni del genere musicale *bachata* riveste soprattutto per le donne della comunità impegnate nella crescita della prole, individuandone così una funzione formativa, oltre che puramente estetica ed espressiva. D'accordo con Merriam, si è mostrato non solo che “nelle canzoni individui e gruppi possono esprimere sentimenti profondi difficilmente verbalizzabili in altri contesti” (ivi, p. 190), ma che possono intraprendere e realizzare veri e propri processi di socializzazione e inculturazione. Secondo Merriam (ivi, p. 146), d'altra parte, l'assenza di istituzioni educative formali non esclude modalità alternative di trasmissione culturale altrettanto efficaci. Sarebbe solo un pregiudizio occidentale di natura etnocentrica la tendenza a confondere l'educazione con la scolarizzazione. E, sempre secondo Merriam, la musica in modo specifico, qui intesa come fatto culturale, assolve pienamente questo ruolo, funzionale al perpetuarsi del sistema valoriale della cultura stessa (ivi, p. 225).

Attraverso la scelta etnografica di ricorrere alla storia di vita e alle testimonianze personali di una singola interlocutrice, Liliane, ho provato dunque a illustrare concretamente in che modo i testi di alcune canzoni di *bachata* – selezionati, analizzati e argomentati dalla stessa protagonista – fossero esplicitamente riconosciuti e utilizzati come un copione cui far riferimento nella propria esperienza di madre, uno strumento cui ispirarsi per orientare l'azione e su cui contare per riflettere a posteriori sui risultati raggiunti. Visioni divergenti da quelle illustrate da Liliane, raccolte tramite altri interlocutori della comunità e qui solo accennate, seppur unanimi nel concedere alla *bachata* una forte capacità performativa, invitano altresì a proseguire e approfondire la ricerca in oggetto per individuare ulteriori risvolti antropologici che possano render conto in modo ancora più esaustivo del valore sociale che questo ed altri generi musicali diffusi nei *bateyes* esprimono.

## **Bibliografia**

Aventura, (2002), *Amor de madre*, su “We broke the rules” [CD], New York, Premium Latin Music.

- Aventura, (2005), *La niña*, su “God’s Project” [CD], New York, Premium Latin Music.
- ASS. (1979), Migrant Workers in the Dominican Republic. *The Anti-Slavery Reporter and Aborigine’s Friends*, VI, 12, 6.
- Balaguer, J., (1983), *La isla al revés: Haití y el destino dominicano*, Santo Domingo, Corripio.
- Cassá, R., (1986), *Los doce años: contrarrevolución y desarrollismo* (Vol. 1), Santo Domingo, Editora Búho.
- Cassá, R., (2001), Algunos componentes del legado de Trujillo, *Iberoamericana*, 1, 3, pp. 113-127.
- Chevannes, B., (2002), What you sow is what you reap: Violence and the construction of male identity in Jamaica, *Current Issues in Comparative Education*, 2, 1, pp. 51-61.
- CIDH, (1999), *Informe sobre la situación de los derechos humanos en la República Dominicana*, Washington, Comisión Interamericana de los Derechos Humanos.
- CIDH, (2015), *Informe sobre la situación de los derechos humanos en la República Dominicana*, Whashington, Comisión Interamericana de los Derechos Humanos.
- Clarke, C.G., (1991), *Society and Politics in the Caribbean*, London, Palgrave Macmillan.
- Cumbé, F., (2011), *La niña violada*, su “Tu no tapa mi” [CD], Santo Domingo, Purple Disco Machine.
- Gavigan, P., (1996), *Beyond the bateyes*, New York, National Coalition for Haitian Rights.
- Hernández, D.P., (2006 [1995]), *Bachata: historia social de un género musical dominicano*, Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia.
- HRW, (1989), *Haitian sugar-cane cutters in the Dominican Republic*, New York, Human Rights Watch.
- Johnson, E., (2006), Blood, Power, and Privilege: Why the man who ordered the slaughter of a race was not racist, *Constructing the past*, 7, 1, 15.
- Kimmel, M.S., (2004 [1996]), Masculinity as homophobia: fear, shame and silence in the construction of gender identity, in Rothenberg P. S., eds., *Race, class and gender in the United States: an integrated study*, New York, Worth, pp. 81-93.
- Lemoine, M., (1981), *Sucre Amer, esclaves aujourd’hui dans les Caraïbes*, Paris, Ecre.
- Liberato, A.S.Q., (2013). *Joaquín Balaguer, memory, and diaspora: the lasting political legacies of an American protégé*, New York, Lexington Books.
- Lozano, W., (1987), Desempleo estructural, dinámica económica y fragmentación de los mercados de trabajo urbanos: el caso dominicano. *Ciencia y Sociedad*, 12, 3, pp. 360-388.

- Manuel, P. & Largey, M., (2012), *Caribbean currents: Caribbean music from rumba to reggae*, Philadelphia, Temple University Press.
- Martínez, S., (1999), From hidden hand to heavy hand: sugar, the state, and migrant labor in Haiti and the Dominican Republic, *Latin American Research Review*, 34, 1, pp. 57-84.
- Martínez, S., (2007), *Decency and excess: global aspirations and material deprivation on a Caribbean sugar plantation*, New York, Routledge.
- Merriam, A.P., (1964), *The anthropology of music*, Evanstone, Northwestern University Press.
- Miguel, L., (1999), *Luisa María*, su “Luisa María” [CD], Santo Domingo, JM Records.
- Mintz, S., (1965), The Caribbean as a socio-cultural area, *Journal of World History*, 9, 1, pp. 17-46.
- Mintz, S., (1989), The sensation of moving, while standing still, *American Ethnologist*, 16, 4, pp. 786-796.
- Moya Pons, F., (1986), *El batey: estudio socioeconómico de los bateyes del Consejo Estatal del Azúcar*, Santo Domingo, Fondo para el avance de las ciencias sociales.
- Muñiz, G.H., (2010). *De la Central Guánica a la Central Romana: la South Porto Sugar Company en Puerto Rico y la República Dominicana, 1900-1921*, Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia.
- ONE, (1950), *Censo Nacional de Población*, Santo Domingo, Oficina Nacional de Estadística.
- ONE, (1970), *Censo Nacional de Población*, Santo Domingo, Oficina Nacional de Estadística.
- ONE, (1991), *Censo Nacional de Población*, Santo Domingo, Oficina Nacional de Estadística.
- Ortiz, F., (1923)], *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana, Editorial de ciencias sociales.
- Ortiz, F., (1924), *Glosario de afronegrismos*, La Habana, Editorial de ciencias sociales.
- Parry, O., (2004), *Masculinities, Myths, and Educational Underachievement: Jamaica, Barbados and St. Vincent and the Grenadines*, in Reddock, R., eds., *Interrogating Caribbean Masculinities: Theoretical and Empirical Analyses*, Kingston, University of the West Indies Press, pp. 167-184.
- Plant, R., (1987), *Sugar and modern slavery: a tale of two countries*, London, Zed Books.
- Real Academia Española, (2019), *Bachata*. Diccionario de la lengua española, 23ªed. [online 23.3] Consultabile all'indirizzo: <https://dle.rae.es> (Data di accesso: 7 aprile 2020)
- Rogoff, B., (2004), *La natura culturale dello sviluppo*, Milano, Cortina.
- Safa, H., (2018 [1995]), *The myth of the male breadwinner: Women and industrialization in the Caribbean*, London, Routledge.

- Tavernier, L., (2007), The Stigma of Blackness: Haitians, Dominicans, and Antihaitianismo in the Dominican Republic, *Socialism and Democracy*, 22, 3, pp. 96-104.
- Torres, R., (2014), *Ya volvió*, su “Entre ayer y hoy” [CD], Santo Domingo, Bland Style Producers Latino.
- Wagley, C., (1959), *Recent studies of Caribbean local societies*, in Wilgus, A.C., *The Caribbean: natural resources*, Gainesville, University of Florida Press, pp. 193-204.
- Zecca, R., (2015), *Come schiavi in libertà. Vita e lavoro dei tagliatori di canna da zucchero haitiani in Repubblica Dominicana*, Salerno, Arcoiris.
- Zecca, R., (2020), *Mastico y trago. Donne, famiglia e amore tra le piantagioni di canna da zucchero della Repubblica Dominicana*, Tesi di Dottorato in Antropologia Culturale e Sociale, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione “R. Massa”, Università degli Studi di Milano-Bicocca.