

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



*EL SOUND SYSTEM A JAMAICA: UNA REVOLUCIÓ SONORA I
SOCIAL*

Treball de Fi de Grau presentat per
Roger Solé Montlleó (1632853)

Tutora
Silvia Martínez Garcia

Bellaterra, juny 2025

Vull expressar el meu agraïment a la meva tutora, Sílvia Martínez Garcia, per la seva dedicació, el seu suport i les seves aportacions durant tot el procés d'elaboració del projecte. També vull agrair al Titu Freixa, per la seva generositat a l'hora de compartir idees, experiències i coneixements que han enriquit d'una manera considerable aquest treball. Finalment, agraeixo a l'Aloma i a totes les persones amants de la cultura i la música jamaicana que han col·laborat en aquest treball aportant informació, consells i reflexions.

A totes i a tots, gràcies per fer-ho possible.

“Era siempre un fenómeno de los barrios humildes entre cierto tipo de gente. Como el equipo era tan potente y la vibración tan fuerte, más que escuchar la música la sentíamos. Era como si al bailar formaras parte de la música. Era nuestra y muchos de nosotros queríamos hacer algo para contribuir”.

- Derrick Harriot

Resum

Aquest treball analitza l'origen i el desenvolupament del *sound system* a Jamaica durant la dècada de 1950. Originats al barri de Kingston, els *sound systems* van esdevenir espais d'entreteniment popular i de resistència cultural. A partir d'un recorregut històric, es contextualitza la seva aparició en relació amb diversos factors com les diferents influències musicals, la formació musical local, l'evolució dels mitjans de comunicació i el context social de la població jamaicana.

Aquest treball descriu el desenvolupament dels primers *sound systems* i els protagonistes que els van impulsar, així com les seves pràctiques i l'aparició d'un model de negoci que involucrava diversos sectors de la comunitat. També s'analitza l'augment de la competitivitat i la tensió entre diferents *sound systems*, i la implicació de diferents personalitats que van professionalitzar i transformar aquesta pràctica.

Aquest treball aprofundeix en la creació de música local enregistrada i en el paper dels *sound systems* com a vehicle per donar-la a conèixer. Finalment, es mostra com aquesta pràctica va canviar amb el pas del temps, adquirint certa dimensió política, impulsant nous gèneres musicals i expandint-se internacionalment, fins a esdevenir una eina d'expressió cultural que encara avui té una presència significativa, tant a Jamaica com arreu del món.

Resumen

Este trabajo analiza el origen y el desarrollo del *sound system* en Jamaica durante la década de 1950. Originados en los barrios de Kingston, los *sound systems* se convirtieron en espacios de entretenimiento popular y de resistencia cultural. A través de un recorrido histórico, se contextualiza su aparición en relación con diversos factores como las distintas influencias musicales, la formación musical local, la evolución de los medios de comunicación y el contexto social de la población jamaicana.

Este trabajo describe el desarrollo de los primeros *sound systems* y los protagonistas que los impulsaron, así como sus prácticas y la aparición de un modelo de negocio que involucraba a distintos sectores de la comunidad. También se analiza el aumento de la competitividad y la tensión entre diferentes *sound systems*, y la implicación de distintas personalidades que profesionalizaron y transformaron esta práctica.

Este trabajo profundiza en la creación de música local grabada y en el papel de los *sound systems* como vehículo para darla a conocer. Finalmente, se muestra cómo esta práctica cambió con el paso del tiempo, adquiriendo cierta dimensión política, impulsando nuevos géneros musicales y expandiéndose internacionalmente, hasta convertirse en una herramienta

de expresión cultural que aún hoy tiene una presencia significativa, tanto en Jamaica como en el resto del mundo.

Abstract

This paper analyzes the origin and development of the sound system in Jamaica during the 1950s. Originating in the neighborhoods of Kingston, sound systems became spaces of popular entertainment and cultural resistance. Through a historical overview, their emergence is contextualized in relation to various factors such as different musical influences, local musical training, the evolution of the media, and the social context of the Jamaican population.

This paper describes the development of the first sound systems and the key figures who drove them forward, as well as their practices and the emergence of a business model that involved various sectors of the community. It also examines the growing competitiveness and tension between different sound systems, and the involvement of individuals who professionalized and transformed this practice.

The study delves into the creation of locally recorded music and the role of sound systems as a vehicle for promoting it. Finally, it shows how this practice evolved over time, acquiring a political dimension, driving new musical genres, and expanding internationally, eventually becoming a tool of cultural expression that still has a significant presence, both in Jamaica and around the world.

Paraules clau: *Sound system*, Jamaica, Resistència, Oci alternatiu, Gueto, *Sets*, *Selektah*, *Soundman*, *Soundclash*, Clase social, Negoci.

Índex

Introducció.....	6
Context històric i social: Jamaica.....	6
La influència musical dels Estats Units a Jamaica al llarg del segle XX.....	7
La creació de les bandes de vent metall a Jamaica.....	8
L'aparició de la ràdio local i la redifusió.....	8
L'entreteniment musical a Jamaica a la dècada de 1930.....	9
El sorgiment del <i>sound system</i>: Una alternativa a les sales de ball convencionals.....	10
La primera generació de <i>sound systems</i>	11
El model de negoci.....	12
Les pràctiques dels primers <i>sound systems</i>	12
L'arribada dels vinils a l'illa.....	14
L'aparició dels estudis de gravació a Kingston i el model de negoci.....	15
La jerarquia del <i>sound system</i>	17
La segona generació de <i>sound systems</i>	17
El <i>Soundclash</i> : Arthur “Duke” Reid vs Clement Dodd: Més enllà d'un enfrontament amistós.....	19
Coda.....	20
Conclusions.....	22
Glosari.....	23
Bibliografia.....	24

Introducció

El *sound system* a Jamaica representa una oportunitat per comprendre la relació entre música, societat i transformació històrica. Originat al barri de Kingston a la dècada de 1950 no només va transformar les dinàmiques de producció, consum i difusió musical sinó que també es va convertir en espai d'interessos polítics i de diverses tensions postcolonials. Els *sound systems* van esdevenir un mitjà d'expressió de les diverses comunitats jamaicanes en temes econòmics i processos migratoris.

Aquest treball proposa una síntesi del coneixement actual sobre la història i el desenvolupament del *sound system* a Jamaica tenint com a fil conductor una doble via: per una banda, una anàlisi centrada en la materialitat sonora/musical i per l'altra una anàlisi que posa èmfasi en la dimensió social i econòmica. Aquesta recerca es planteja estudiar l'impacte del *sound system* tant en l'àmbit musical com en l'àmbit social.

Context històric i social: Jamaica

Jamaica és una illa situada al Mar del Carib, al sud de Cuba i a l'Oest d'Haití i la República Dominicana. Es considerada la tercera illa més gran del Carib amb una extensió d'aproximadament 10.000 quilòmetres quadrats i amb una població que actualment supera els 2,8 milions d'habitants.¹

El segle XX va estar marcat per la intensificació de les lluites per la independència i per la millora de les condicions socials al país. L'aparició de partits polítics com el Partit Nacional del Poble (PNP) fundat l'any 1938 per Norman Manley i el Partit Laborista de Jamaica (JLP) fundat per Alexander Bustamante l'any 1943 van ser clau per canalitzar les peticions dels jamaicans de classe mitjana-baixa que demanaven una millora en les condicions laborals i educatives i un habitatge digne.²

Aquest període històric comprès entre l'arribada dels colonitzadors britànics al 1509 fins a la independència el 6 d'agost de 1962 va estar fortament marcat per l'abolició de l'esclavitud, una lluita constant de classes, la resistència a l'opressió colonial, i el desenvolupament de moviments polítics que buscaven la igualtat i el benestar de la població jamaicana. Aquest context és fonamental per poder comprendre l'aparició i desenvolupament de les diferents

¹ STATIN. (2024). Statistical Institute of Jamaica. Recuperat de: <https://statinja.gov.jm/>

² Chang, K., Chen, W. (1998). "Reggae Routes: The Story of Jamaican Music". Temple University Press.

formes d'expressió cultural com és el *sound system*, sorgit com una manifestació popular de resistència i afirmació d'identitat a les dècades prèvies a la independència de Jamaica.³

La influència musical dels Estats Units a Jamaica al llarg del segle XX

Actualment, Jamaica és coneguda, entre altres aspectes, com el bressol de la música reggae. Altres estils com el rocksteady o l'ska també han estat rellevants en la història musical del país. No obstant això, hi ha hagut música abans que apareguessin aquests estils a finals de la dècada de 1960. Diversos estudis relaten que a Jamaica hi ha una cultura popular musical que sorgeix a finals del segle XIX i que està directament vinculada als Estats Units. L'historiador Ivy Buxter fa referència en el seu article *The arts of and Island* que en diversos diaris jamaicans es poden trobar exemples de l'entreteniment musical popular a Kingston a finals del segle XIX on es demostren, a través de revistes locals d'oci, diverses actuacions de bandes procedents dels Estats Units com és el cas de *Brown's Christy Minstrels* que van actuar al *Royal Theatre* de Kingston el 1884. Paral·lelament, diversos empresaris i agents teatrals van importar des dels Estats Units diversos espectacles de Vodevil itinerants a la ciutat de Kingston a finals de la dècada de 1890 i principis del 1900.⁴

Tot i l'existència de productes d'entreteniment musical local a Jamaica, aquests quedaven en un segon pla subordinat als productes d'entreteniment dels Estats Units. Un exemple de l'impacte de la música popular americana a la població jamaicana a principis del segle XX és l'observació de Helen Roberts qui afirmava arran d'un viatge el 1921 que inclús els barris més allunyats de Jamaica coneixien la melodia del *ragtime* nord-americà.⁵

Jamaica però no va obtenir únicament influències musicals dels Estats Units. A principis del segle XX, un gran nombre d'habitants de Jamaica van emigrar cap a països de Centreamèrica com Costa Rica, Cuba o Panamà per participar en projectes de construcció d'infraestructura com el canal de Panamà o altres activitats laborals com l'explotació de plantacions de plàtans. Aquest flux migratori va afavorir un intercanvi cultural en què la música va tenir un paper rellevant. En aquest context, els habitants emigrants de Jamaica van entrar en contacte amb diverses músiques de Centreamèrica com la salsa, el son cubà, el merengue i altres ritmes d'arrel caribenya presents especialment a territoris com Panamà i Nicaragua.⁶

³ Ídem

⁴ Witmer, R. (1987). "“Local” and “Foreign”: The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, Rock Steady, and Reggae". *Latin American Music Review*, 8 (1), 1–25.

⁵ Roberts, H. H. (1925). "A Study of Folk Song Variants Based on Field Work in Jamaica". *The Journal of American Folklore*, 38 (148), 149–216.

⁶ Davis, S. (1977). "Reggae Bloodlines: In Search of the Music and Culture of Jamaica". *Da Capo Press*.

La creació de les bandes de vent metall a Jamaica

El model de les bandes de vent sorgides als Estats Units va ser reproduït a Jamaica a finals del segle XIX, mitjançant la creació d'escoles europeïtzades i la contractació de directors procedents d'europa amb l'objectiu de formar bandes de música militar. Un exemple destacat d'aquestes institucions és l'*Alpha Boys School* que estava vinculada a l'Escola Internacional de les germanes de la Misericòrdia. Aquesta escola va convertir-se en el bressol de les bandes de vent metall jamaicanes a principis del segle XX.⁷

L'existència de diverses bandes va donar com a resultat la presència d'instrumentistes ben formats i experimentats en la tradició acadèmica. Aquestes noves formacions van desenvolupar diferents funcions en l'àmbit musical a Jamaica a principis del segle XX com l'oferiment de concerts a teatres o places o la participació en esdeveniments nacionals. Les escoles de música a Jamaica van ser crucials pel desenvolupament de la música popular del país, ja que proporcionaven els instruments i els músics necessaris per fer créixer una tradició pròpia de música de ball popular, inspirada en el model dels Estats Units.⁸

L'aparició de la ràdio local i la redifusió

L'aparició de la ràdio local a Jamaica va suposar també una influència directa de la música britànica entre d'altres. La radiodifusió a Jamaica es va iniciar el 17 de novembre de 1939 amb una única emissora anomenada ZQI. Aquesta emissora en els seus inicis només emetia únicament una hora setmanal. La programació de la ZQI consistia principalment en retransmissions de la BBC, per tant, es donava poc espai a la difusió de músiques populars locals. No va ser fins al 1950 amb la creació de Radio Jamaica Rediffusion (RJR), una companyia comercial que transmetia en directe i per cable, quan es va marcar un veritable avenç en els mitjans de comunicació de l'illa. La RJR va ampliar significativament l'accés de la ràdio a Jamaica augmentant, per una banda, el temps de transmissió i per l'altra, l'audiència. Al 1956 es calculava que vora el 50% de la població jamaicana escoltava la ràdio, això evidencia l'increment de la seva influència social i cultural.⁹

Pel que fa a la programació, els interessos del públic es declinaven cap a una música popular que fos ballable, com és el cas del calypso, però la majoria dels continguts musicals provenien de l'estranger, concretament dels Estats Units. Entre els diferents programes més

⁷ Mayo, S. (2013). "A Sound Legacy". *Caribbean Quarterly*, 59(1).

⁸ Ídem

⁹ Witmer, R. (1987). "'Local' and 'Foreign': The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, Rock Steady, and Reggae". *Latin American Music Review*, 8 (1), 1–25.

populars de la RJR el 1956 s'incloïen artistes com Les Paul, Mary Ford, Bing Crosby, Nat King Cole o Mantovani.¹⁰

Durant la dècada de 1940 i principis de 1950 la població jamaicana que disposava d'una ràdio podia escoltar emissions dels Estats Units, sobretot emissores de la zona sud de Florida i això era possible gràcies a diferents factors. En primer lloc, la proximitat geogràfica en la qual es troba Jamaica respecte a la península de Florida. Durant les nits amb un clima favorable, les ones de ràdio AM podien viatjar molt més lluny i això permetia que ràdios com les de Miami o New Orleans poguessin ser rebudes a diferents indrets com és el cas de Jamaica.¹¹

L'entreteniment musical a Jamaica a la dècada de 1930

L'Historiador Robert Witmer, a la seva publicació a la revista *Latin American Music Review*, esmenta que a Jamaica a la dècada de 1930 existien poc més de quatre locals d'oci nocturn. Aquests eren el Glass Bucket, el Crossroads, el Green Light, i el Bournemouth Bath. Aquests locals eren els més significatius a Jamaica i els més visitats per la gent benestant que era majoritàriament població blanca procedent del Regne Unit. Això no significa que no existissin altres locals on es practiqués música popular i urbana on assistia gent de classe baixa i majoritàriament persones racialitzades com prostíbuls, bars de barri o sales de ball en els suburbis. Aquesta partició de diferents locals on assistia la gent segons classe social va evidenciar l'existència d'unes dues realitats socials segons Robert Witmer. Durant els primers anys de la dècada de 1930 i 1940 les bandes populars oferien concerts per la gent benestant de l'illa.¹²

Les actuacions d'aquestes orquestres de músics amb formació acadèmica es duïen a terme en hotels i salons de ball en els quals s'havia de pagar entrada per poder accedir-hi. Això suposava que molta població de classe baixa no s'ho podia permetre. D'aquesta manera s'evidenciava la idea que aquestes orquestres actuaven per la elit jamaicana, la classe mitjana i els turistes a la dècada de 1940 i 1950 que es podien permetre pagar una entrada. Aquest fet, no va suposar que les classes baixes estiguessin al marge de la música de l'època, ja que van tenir un gran contacte d'aquestes músiques populars dels Estats Units a través de l'accés a la música gravada que arribava a l'illa a través de les retransmissions de ràdio d'emissores com

¹⁰ Ídem

¹¹ Ídem

¹² Ídem

Winz Miami, *Radio Jamaica Redifussion (RJR)* i els vinils importats que es podien reproduir en tocadiscs, gramols i sistemes personals de reproducció.¹³

El sorgiment del *sound system*: Una alternativa a les sales de ball convencionals

A Jamaica a principis de la dècada de 1950 va sorgir un fenomen cultural conegut com a *sound system*. Malgrat compartir certes similituds amb les festes de ball dels Estats Units es va caracteritzar per desenvolupar un nivell d'institucionalització més elevat. Tant als Estats Units com a altres regions del món, a la dècada de 1950 era habitual organitzar reunions informals a cases o patis en les que s'utilitzaven equips de reproducció de música, però a Jamaica aquesta pràctica no era tan senzilla. L'adquisició d'un sistema d'alta fidelitat implicava una despesa econòmica considerable, equiparable al salari anual mitjà d'un treballador. Això convertia als pocs propietaris d'aquests equips en persones privilegiades dins la comunitat. Aquests individus van saber transformar la seva possessió en una oportunitat de negoci, convertint-se en proveïdors autònoms de música en esdeveniments públics. D'aquesta manera va néixer el *sound system*, com una discoteca mòbil que oferia entreteniment musical a la classe baixa urbana i rural de l'illa d'una manera gratuïta a diferència de les sales de ball convencionals les quals s'havia de pagar entrada per poder accedir-hi.¹⁴

Robert Witmer defineix un *sound system* com una ocasió social que es caracteritza per la presència de música de ball social enregistrada, oferint així una alternativa al model de les sales de ball convencionals. Els *sound systems* es poden organitzar en sales de ball o altres espais interiors, però són coneguts com a esdeveniments a l'aire lliure. Originalment, s'organitzaven en els carrers dels barris dels diferents guetos de Kingston i encara que es poguessin dur a terme en qualsevol dia de la setmana, era habitual que s'organitzessin els dissabtes.¹⁵

Derrick Harriott, un artista jamaicà, definia el *sound system* de la següent manera: «Los bailes de los *sound systems* eran el sitio donde la gente del gueto iba a divertirse. Nadie se daba aires, nadie te miraba por encima, estabas entre tu propia gente. Eso era un gran atractivo. A veces había jaleo, pero en aquella época (1950) lo más normal era que no lo hubiera. Parecía que entonces ser adolescente en Jamaica era lo mejor de todo el planeta. La gente se ponía a

¹³ Ídem

¹⁴ Ídem

¹⁵ Ídem

sus mejores ropas -a la hora de arreglarse no hay nadie que vista con tanto estilo como la gente del gueto- y te tomabas una bebida o lo que fuera y escuchaba la mejor música. Nos sentíamos orgullosos de nosotros mismos, sentíamos que todo era posible.» (Lloyd, 2015, p.35).¹⁶ La música predominant en aquests esdeveniments en el seu inici era pràcticament tot rhythm and blues procedent dels Estats Units. Posteriorment a finals de la dècada de 1950 i principis de 1960, es van començar a sumar produccions locals, entre altres factors, per l'arribada dels estudis de gravació.¹⁷

La primera generació de *sound systems*

La decisió de posar música a la ràdio o amb un sistema de reproducció a l'aire lliure ja era freqüent a la dècada de 1940 com a estratègia per atraure clients als bars i botigues de la ciutat de Kingston. El motiu principal pel qual els primers esdeveniments de *sound system* s'anomenaven *sets*¹⁸, era perquè els equips de so es van desenvolupar a partir de grans *sets* de ràdio i gramòfons. Deu anys més tard, el *sound system* es va convertir en un fenomen social i els responsables, els *soundmen*, van esdevenir figures importants de cada barri.¹⁹

Alguns dels principals *sound systems* de la primera generació van ser: *Tom The Great Sebastian*, situat a la cantonada de *Luke Lane* amb *Charles Street*, *Count Smith*, situat a *Greenwich Park*, *Pioneer*, a *Jones Town*, *Red Rooster*, situat a *Tower Street* i *The Success Club*, situat a *King Street*.²⁰

El *sound system* més important era *Tom The Great Sebastian*. Aquest va resultar ser el primer *sound system* en disposar d'un equip de so potent i el nombre més gran de torres d'altaveus comparat amb els altres *sound systems* del moment. Les músiques que sonaven al *sound system Tom The Great Sebastian*, eren molt diferents de les músiques que sonaven a la ràdio local del moment (RJR). A diferència dels *sound systems* i amb l'objectiu d'atraure la quantitat més gran de gent, la ràdio evitava segons quines músiques i se centrava en allò més *mainstream*²¹ i respectuós. No obstant això, *Tom The Great Sebastian* i els altres *sound systems*, apostaven per una música acord amb les necessitats de la gent del gueto que

¹⁶ Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

¹⁷ Ídem

¹⁸ *Sets*: Configuració d'altaveus

¹⁹ Witmer, R. (1987). "“Local” and “Foreign”: The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, Rock Steady, and Reggae". *Latin American Music Review*, 8 (1), 1–25.

²⁰ Ídem

²¹ *Mainstream*: Dominant, popular o àmpliament acceptat dins d'una societat.

buscaven diversió i esbarjo un dissabte la nit. Així doncs, no s'escoltaven els èxits que oferia la ràdio jamaicana sinó que es tendia a escoltar *soul*, *R&B*, merengue o el *latin jazz*.²²

El model de negoci

Els *sound systems* portaven diners a la comunitat del gueto i a la ciutat en general, ja que, a banda de la gent del mateix gueto, venien persones d'altres barris amb la finalitat de gastar diners. Malgrat que la gent no gastava quantitats exagerades per cap, la suma de petites quantitats de diners amb la gran aflluència de gent que acudia al *sound system* acabava generant una quantitat notable de diners. Aquests diners no els guanyava únicament el *soundman*²³ en qüestió, sinó que hi havia tot un sistema perifèric de comerç que garantia que tots aquells diners acabessin dins la comunitat. Aprofitant l'organització d'un *sound system*, diferents venedors ambulants del gueto muntaven petites parades de menjar i begudes.²⁴

Les grans empreses també van aprofitar per fer negoci en els diferents *sound systems*, empreses com *Red Stripe* o *Heineken* subministraven les begudes al bar improvisat que es muntava al *sound system*. D'aquesta manera, resulta evident que hi havia beneficis mutus per els *sound systems* i les empreses de begudes que hi subministraven els seus productes. *Red Stripe*, empresa de cervesa jamaicana, va establir-se i es va mantenir gràcies al negoci que feia en els *sound systems*. Posteriorment, empreses com *Heineken*, *Guinness* i diferents destil·leries de Rom també van participar activament en l'organització d'esdeveniments de *sound system*.^{25 26}

Les pràctiques dels primers *sound systems*

Com s'ha comentat anteriorment, existien *sound systems* en funció dels diferents barris de la ciutat de Kingston. Segons el productor musical jamaicà Derrick Harriot, un equivalent del que representaven els primers *sound systems* i la següent generació serien els equips de futbol. A Kingston, la majoria dels joves del gueto es movien amb un *sound system* concret.

²² Ídem

²³ *Soundman*: Propietari d'un *sound system*

²⁴ Ídem

²⁵ Ídem

²⁶ En aquest punt es pot establir un paral·lelisme amb la situació sobre la gestió de les begudes en els grans festivals de música a Catalunya. Les marques de begudes com Estrella Damm o Moritz tenen un paper clau en l'organització de festivals, no només com a proveïdors dels productes, sinó també com a patrocinadores actives de l'esdeveniment. Aquestes empreses aprofiten l'alta aflluència del públic per promocionar-se de manera activa, vinculant la seva imatge amb la cultura musical, l'oci i l'entreteniment.

Quan un *soundman* originari d'un barri muntava el seu *sound system* en un altre barri, aquest comptava amb el suport de la gent del seu barri d'origen. Moltes vegades a conseqüència d'organitzar *sound systems* a altres barris diferents al barri d'origen del *soundman*, donava com a resultat el que es coneix com a *soundclash*. Un *soundclash* és un enfrontament musical entre dos *sound systems* que consistia en el fet que dos equips rivals, en aquest cas els dos *sound systems*, lluitaven a manera de posar peces musicals d'una manera alterna i guanyava el *sound system* que tenia un públic més sorollós, guanyava aquell *sound system* que aconseguís atreure més públic que li agradessin les cançons que s'estaven reproduint en el *sound system* en qüestió. Defensar el *sound system* resultava ser una qüestió d'honor, ja que es defensava el barri, els amics, la reputació. La gent li atorgava molta importància a aquests enfrontaments entre *sound systems* i encara que en moltes ocasions es creés un ambient tens, en el fons eren competicions amistoses i l'objectiu del públic en tot moment era divertir-se. En els *sound systems* de la primera generació no era habitual que hi hagués baralles entre el públic.²⁷

En aquest enfrontament entre *sound systems*, el que permetia “superar” al rival no era simplement obtenir vinils exclusius que l'altre *sound system* no tingués sinó la d'obtenir vinils dels quals ningú mai n'havia sentit a parlar. En aquest sentit, es posava més èmfasi en l'exclusivitat que no pas en el ritme i melodia. Quan el *selektah*²⁸ d'un *sound system* anunciava pel micròfon que a continuació s'escoltaria una cançó exclusiva, el públic reaccionava amb ovacions. Si el públic li agradava el vinil, una vegada s'acabava cridaven “*Lick it back*”, “*Pull up*” o “*Wheel and come again*” demanant-li així al *selektah* que rebobinés el vinil i tornés a reproduir la cançó. No obstant això, si la cançó no agradava al públic, aquest també ho feia saber a través d'esbrincades que forçaven a l'operador a canviar ràpidament la peça. Això presentava una dificultat, ja que en aquella època només es disposava d'un plat i per canviar el vinil s'havia de treure i deixar un espai de silenci abans no es reproduís la música d'un altre vinil.²⁹

Sovint en un *sound system* era habitual que el públic cantés les cançons quan, arran d'haver reproduït la cançó durant dies, ja sabien la lletra. En aquest punt, el *selektah* abaixava el volum de la peça amb l'objectiu que únicament s'escoltés la veu del públic. Aquesta pràctica representava una prova de popularitat del *sound system* en qüestió, ja que el soroll de la gent s'escoltava per tot el barri i això contribuïa positivament a reafirmar l'estatus del *sound*

²⁷ Hutton, C. (2007). “Forging Identity And Community Through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and The Rise Of The DJ”. *Caribbean Quarterly*, 53(4), 16–110.

²⁸ *Selektah*: Treballador del *sound system* encarregat de seleccionar i posar els vinils de música

²⁹ Ídem

system. A canvi d'aquesta entrega per part del públic, el *selektah* havia d'estar a l'altura de la seva fama és per això que normalment buscava posar-se un nom artístic i comportar-se de manera extravagant i també vestir d'una manera que cridés l'atenció. D'aquestes pràctiques dels diferents *sound systems* van sorgir la passió del públic en seguir un *sound system* o un altre.³⁰

Quan un vinil triomfava, el *selektah* el posava repetidament i es dedicava a buscar música similar de cara a futures sessions. Tot i que era important aprofitar el màxim l'èxit d'una cançó, el públic volia escoltar-la repetidament durant la nit. Ara bé, el repte consistia a preveure què voldria sentir la gent després i tenir la peça preparada per aquell moment. L'única manera de mantenir viu l'interès del públic i construir una trajectòria sòlida era ser proactiu.³¹

L'arribada dels vinils a l'illa

A Jamaica els estils més destacats eren el mento i el calypso. El mento va aparèixer a Jamaica a finals del segle XIX i és considerat el precursor d'estils posteriors com l'ska el rocksteady o el reggae. Es caracteritza per la fusió d'elements de la música tradicional africana i de la música europea present a les colònies a finals del segle XVIII i principis del segle XIX. El calypso és un gènere musical originari de Trinidad y Tobago aparegut també a finals del segle XIX però amb arrels que es remunten a l'època de l'esclavitud al segle XVIII. Es caracteritza per la improvisació verbal, una presència de lletres satíriques amb crítica social i política i un compàs 2/4 o 4/4 amb influències africanes, europees i caribenyes.³²

L'estil que predominava per sobre del mento o del calypso a l'illa era un so híbrid i cru que arribava des dels Estats Units (Miami, Nova Orleans i Nova York). Només els grans comercials podien permetre's viatjar als Estats Units per tal d'importar vinils, de manera que la major part de la música arribava als *sound systems* a través dels treballadors dels vaixells mercants i els emigrants de vacances que buscaven un sobresou. Existien importadores oficials, però tothom podia accedir a aquells vinils, per tant, es perdia l'efecte d'exclusivitat del propi *sound system*.³³

Molta part del comerç de vinils es realitzava sota un acord previ de manera que el *soundman* contractava a algú perquè negociés amb algun mariner i li demanés comprar vinils de certs

³⁰ Ídem

³¹ Ídem

³² Lewin, O. (1983). "Traditional Music in Jamaica". *Caribbean Quarterly*, 29(1), 32–43.

³³ Ídem

artistes o certs productors i també atorgant certa llibertat de compra en alguns casos. D'aquesta manera el negoci i l'intercanvi es realitzava en el mateix port. Com a sistema de pagament s'intercanviaven els diferents *singles*³⁴ per productes jamaicans com rom, tabac, cafè, marihuana o per serveis com la prostitució.³⁵

Ser un *soundman* també suposava ser un *showman* de manera que quan un vinil nou arribava a l'illa el *soundman* havia de fer entendre a la població que havia arribat material nou que sonaria aviat al seu *sound system*. Els grans *soundman* havien de conservar la seva reputació i no era ben vist que fossin ells qui es presentessin al port a buscar el producte així que el que es feia era contactar amb nois joves que actuaven com a intermediaris i eren ells qui es presentaven al port i tancaven el tracte i posteriorment realitzaven una exhibició transportant el material en bicicleta i assegurant-se que pel camí de tornada la gent sabés que aquella nit es posaria en el *sound system* una música nova que havia arribat a l'illa.³⁶

Quan els vinils arribaven a Jamaica, la data de publicació original dels Estats Units era irrellevant, ja que el seu veritable valor era l'exclusivitat. Quan el vinil arribava a les mans del *soundman*, el títol d'aquest era esborrat per tal d'evitar possibles plagis d'altres *sound systems*. Una vegada el títol original havia estat esborrat, en moltes ocasions es canviava el nom del vinil amb un títol que elogiés o bé el *soundman* o el *selektah* o el propi *sound system*.³⁷

L'aparició dels estudis de gravació a Kingston i el model de negoci

La ciutat de Kingston comptava amb petits estudis de gravació des del 1940. Es tractava d'estudis que tenien una semblança amb les cabines britàniques situades a les grans estacions de tren on la gent podia gravar els seus propis vinils. Tot i que per fer-ne referència parlem del terme estudi, resulta ambiciós utilitzar aquest terme, ja que en el seu origen, el productor construïa l'estudi d'una manera improvisada al menjador de casa o, en el cas que en tingués un, improvisava un estudi a la rebotiga del seu comerç. Els artistes se situaven davant del micròfon i el responsable de l'estudi encenia l'equip, posava l'agulla a lloc i li feia un senyal als músics perquè comencessin a tocar. Aquests havien d'acabar la peça abans que l'agulla

³⁴ *Single*: Llançament musical que sol contenir una o dues cançons.

³⁵ Ídem

³⁶ Ídem

³⁷ Ídem

arribés al centre del vinil. Una vegada acabada la gravació, el productor posava el vinil en una capsa de cartó i l'entregava als músics.³⁸

Les emissores de ràdio de Kingston, com moltes d'altres d'arreu del món, disposaven d'estudis de gravació d'aquest tipus amb l'objectiu de poder gravar i donar a conèixer a bandes locals emergents. Les dues empreses més importants que van implementar estudis de gravació a la dècada de 1950 van ser Stanley Motta, propietari d'un petit *sound system* i encarregat d'una botiga d'electrodomèstics, i Ken Khouri, un empresari jamaicà. Tot i que en un primer moment la indústria musical era un reclam a l'illa, a principis de la dècada de 1950 la indústria local va començar a prendre importància. Després de la Segona Guerra Mundial, les empreses dels Estats Units van començar a buscar vies d'expansió al Carib i van començar a firmar acords d'explotació amb empreses jamaicanes amb la finalitat que publicuessin els seus productes. Un exemple és el de l'empresa jamaicana creada per Ken Khouri anomenada *Records Limited* la qual va arribar a un acord amb l'empresa *Mercury Records*. El funcionament era senzill, les gravacions produïdes a Jamaica havien d'enviar-se a Miami, Nova York o a Londres per poder ser masteritzades. Davant del risc que suposava sotmetre els vinils a aquests viatges, la major part de les vegades es malmetien o es perdien, Stanley Motta va adquirir un equip elèctric a principis de la dècada de 1950 i liderava el mercat amb sèries de vinils premsats a Londres.³⁹

El negoci dels estudis de gravació era simple. Llogaven l'estudi a qualsevol persona disposada a pagar per poder gravar una cara de dos minuts i mig. Aquesta situació era ideal per les joves promeses del món de l'espectacle amateur a Kingston que acudien als estudis de gravació de Ken Khouri i Stanley Motta. La tarifa de gravació incloïa un acompanyament a piano o un trio vocal i garantia un producte acabat que passava a ser propietat de qui pagués al propietari de l'estudi. Aquest fet va portar avantatges a tots aquells artistes emergents del gueto que sabien que els responsables dels *sound systems*, els *soundmen*, buscaven música exclusiva. Així doncs, els cantants del gueto invertien part dels seus diners en gravar les seves cançons i després, vinil en mà, es dedicaven a promocionar la seva música pels diferents *sound systems* del barri.⁴⁰

D'aquesta manera el negoci es duia a terme a la pista de ball o, millor dit, el *dancehall* del *sound system* de manera que fos possible tastar *in situ* el producte. Si el producte funcionava i al públic del *sound system* li agradava, l'artista rebia una compensació econòmica. Una

³⁸ Kaupila, P. (2006). "From Memphis To Kingston: An investigation into the origin of Jamaican ska". *Social and Economic Studies*, 55(1/2), 75-91.

³⁹ Ídem

⁴⁰ Ídem

vegada es tancava el tracte entre un artista i un *sound system*, una reacció positiva i prolongada per part del públic podia condicionar a apujar el preu del següent vinil de l'artista en qüestió.⁴¹

La jerarquia del *sound system*

Encara que els *sound systems* fossin un espai destinat a la gent del gueto, existia una jerarquia i hi havien diferents divisions que venien marcades pel prestigi del *soundman* o del *selektah*. Fins que els artistes locals emergents no van començar a gravar les seves pròpies cançons, els *soundmen* dels diferents *sound systems* considerats de segon nivell, ja sigui per no disposar d'un sistema d'altaveus prou potent o el *soundman* no sabia captar l'atenció del públic, no tenien una altra alternativa que no fos la de comprar els vinils importats que eren descartats pels *sound systems* amb més renom. No obstant això, una vegada els artistes jamaicans emergents va poder gravar les seves cançons, els *sound systems* de segon i tercer nivell van poder obtenir música exclusiva d'aquells artistes i això suposava una oportunitat per poder competir amb els principals *sound systems*. La mateixa jerarquia del *sound system* no permetia que el *soundman*, una vegada adquirida certa fama, s'interessés pel producte musical local obligant-lo d'aquesta manera a comprar produccions estrangeres. Malgrat que el negoci de produccions d'artistes locals va passar a ser un element vital pel funcionament dels *sound systems* de barri, també va suposar l'última vegada que els músics tindrien el control total sobre el seu producte i la situació podria haver seguit d'aquesta manera, però al final de la dècada de 1950 el món del *sound system* va experimentar un canvi radical amb l'arribada dels *sound systems* considerats de la segona generació.⁴²

La segona generació de *sound systems*

La segona generació de *sound systems* estava formada principalment per joves d'entre vint i trenta anys que s'havien criat amb l'aparició dels primers *sound systems*. A diferència dels *soundmen* de la primera generació, que van haver d'ensenyar al públic en què consistia un *sound system*, els *soundmen* de la segona generació ja tenien cert terreny guanyat. Això els va permetre poder-se enfocar a millorar i aprofitar encara més el potencial del *sound system* com un esdeveniment social i una font important d'ingressos. Les dues figures més destacades

⁴¹ Ídem

⁴² Ídem

d'aquesta segona generació van ser Arthur “Duke” Reid i Clement Dodd. Amb ells es va dur a terme un canvi en el funcionament del *sound system* i van destacar ràpidament a l'escena.⁴³ Clement Dodd va mostrar des de jove una profunda admiració pels sistemes de so i pel jazz. Les seves habilitats tècniques i artístiques el van portar a construir caixes d'altaveus per a diversos locals de ball de Jamaica. Posteriorment va emigrar temporalment als Estats Units per treballar en el sector de la canya de sucre. Durant aquestes estades, rebia encàrrecs per part dels *soundmen* amb la finalitat d'adquirir vinils que posteriorment utilitzarien els *sound systems* a Jamaica. Una vegada va tornar definitivament a l'illa, va fundar el seu propi *sound system* anomenat *Sir Coxone's Downbeat*, un *sound system* que destacava especialment per les seves sessions innovadores i l'ús del ball com a element interactiu amb el públic, especialment gràcies a la col·laboració amb el seu soci Blackie.⁴⁴

Arthur “Duke” Reid era més gran que Clement Dodd. Havia treballat com a policia a l'oest de Kingston. Un cop retirat del servei, va obrir una licoreria al barri de *Treasure Isle*, a la mateixa zona on havia patrullat durant una dècada. Arthur Reid va aprofitar els vincles socials i professionals que va fer durant la seva etapa de servei com a policia per promocionar el seu negoci a través del programa radiofònic anomenat *Treasure Isle Time*. Aquest negoci, que en un primer moment era una licoreria, es va transformar ràpidament en un *sound system* anomenat *The Trojan*. El nom estava inspirat en els antics guerrers troians, amb el qual Arthur Reid buscava vincular-se per transmetre una imatge de força i respecte.⁴⁵

L'experiència com a policia havia li aportat un gran nombre de contactes dins dels sectors marginals de la societat jamaicana. Aquests contactes li van permetre contractar a individus amb perfils delictius que actuaven com a guardaespalles amb la finalitat de protegir-lo, per una banda, d'amenaçes derivades de la seva trajectòria anterior com a policia i per l'altra, de la competència dins de l'escena del *sound system*. No obstant això, la funció real d'aquests guardaespalles anava més enllà de la protecció personal: aquests eren utilitzats de manera estratègica per a intimidar i boicotejar altres *sound systems* rivals mitjançant pràctiques violentes com el robatori de vinils, agressions físiques i, fins i tot, ganivetades als assistents a altres *sound systems*. Aquestes accions pretenien crear un clima de por entre el públic i, com a conseqüència, afavorir l'assistència al *sound system* d'Arthur Reid.⁴⁶

⁴³ Henriques, J. (2017). “The Jamaican dancehall sound system as a commercial and social apparatus”. In *Sonic Synergies: Music, Technology, Community, Identity* (pp. 125-138).

⁴⁴ Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

⁴⁵ Ídem

⁴⁶ Ídem

El Soundclash: Arthur “Duke” Reid vs Clement Dodd: Més enllà d’un enfrontament amistós

A la segona meitat de la dècada de 1950, els *sound systems* no tenien res a veure amb aquella primera generació formada per persones motivades per l’entusiasme. La pràctica s’havia convertit en un espai competitiu en el que els beneficis econòmics i el prestigi social havien ocupat un espai central. Aquesta transformació del sector, va provocar un increment en la rivalitat entre els diferents *soundmen* especialment entre Arthur “Duke” Reid i Clement Dodd. En un principi, durant els *soundclashes*, la competència utilitzava la música i els equips potents de so amb la finalitat de desplaçar el públic del *sound system* rival cap al seu d’una manera amistosa i respectuosa. No obstant això, l’entrada a l’escena del *sound system* per part d’Arthur Reid va marcar un increment en els nivells d’hostilitat a la pràctica. La seva conducta no només incloïa exhibicions ostentoses com la de ser transportat sobre un tro de fusta durant les seves festes, sinó també la de portar armes de foc i en ocasions, explosius. Encara que no existeixin proves documentades que demostrin la utilització de les armes de foc a persones, Arthur Reid era conegut per disparar a l’aire o a l’equip tècnic d’altres *sound systems* amb la finalitat d’emfatitzar la seva autoritat. Aquest context de violència va contribuir a la consolidació d’una cultura d’intimidació als *sound systems*. A finals de la dècada de 1950 la rivalitat no només es vinculava a la qualitat tècnica i musical del *selektah* sinó també a la preparació d’estratègies dissuasives. Aquestes pràctiques també es van estendre entre el públic que responia amb agresivitat davant de qualsevol atac verbal o simbòlic cap al *sound system* que recolzaven. Aquest clima d’enfrontaments entre els diferents *sound systems* van desencadenar en diverses intervencions policials. Arrel d’aquests enfrontaments, la policia va començar a interrompre els esdeveniments i a confiscar els equips de so per evitar qualsevol desordre públic. Aquest clima d’extrema competència i pressió, va portar a l’abandonament de l’escena per part d’alguns *sound systems* de la primera generació com Tom The Great Sebastian. Aquest *soundman*, conscient davant dels canvis en la pràctica del *sound system* i l’increment de la violència, va optar per retirar-se a espais menys conflictius.⁴⁷

En termes tècnics, la qualitat de l’equip de so es va convertir en un factor clau a la segona generació de *sound systems*. La botiga Wong’s Radio situada a Kingston, es va convertir en el principal proveïdor d’equips de so superant d’aquesta manera a pioners del negoci com Harley Jones. La gran possibilitat de combinació dels equips de so personalitzats, va fer incrementar la originalitat dels *soundmen* que, a banda de termes musicals, ara també

⁴⁷ Bradley, L. (2001). *When reggae was a king* (Vol. 1). Penguin UK.

competien en el camp de la potència de so, va fer que incrementés progressivament la seva creativitat mitjançant diferents efectes sonors com la *reverb*⁴⁸ o el *delay*⁴⁹ i tècniques d'equalització rudimentàries.⁵⁰

No obstant això, l'actiu principal dels *sound systems* de la segona generació seguia sent la música que cada vegada es vinculava més amb l'interès per la exclusivitat. La producció musical local va començar a destacar per raons tant econòmiques com simbòliques. La possibilitat d'accedir a música nova sense dependre d'importacions que generaven una despesa important de diners, va suposar un gir estratègic en la mentalitat dels *soundmen* els quals van començar a involucrar-se en la producció musical.⁵¹

Arthur Reid va ser un dels pioners en experimentar amb gravacions musicals pròpies al 1957. Malgrat que no participava directament pel que fa a aspectes tècnics de la gravació, ell assumia la totalitat de la financiació i això li permetia tenir el control sobre els drets de les gravacions. Aquest model de producció centrat en la figura del productor executiu com a propietari legal del *master*⁵², va contribuir a assentar les bases de la indústria discogràfica jamaicana. Aquesta estructura va resultar ser conflictiva a nivell internacional a les dècades posteriors degut a la proliferació de versions i disputes sobre els drets d'autor.⁵³

Seguint l'exemple d'Arthur Reid, Clement Dodd també va apostar per la producció de música local utilitzant tant artistes reconeguts jamaicans com artistes emergents. Les sessions de gravació de Clement Dodd destacaven pel seu caràcter experimental, en contrast amb les produccions més ortodoxes dels seus competidors.^{54 55}

Coda

Aquesta dinàmica de producció, va donar pas a la indústria musical moderna a Jamaica basada en un model econòmic sostenible que, per primera vegada, va permetre una participació significativa de la població racialitzada en l'àmbit cultural i en l'economia. Des del seu origen a principis de la dècada de 1950, el *sound system* ha experimentat una gran transformació tant a nivell musical com a nivell cultural i polític. Durant les primeres dècades

⁴⁸ *Reverb*: Efecte que proporciona sensació de profunditat espacial i d'amplitud al so a base d'afegir reflexions al so original.

⁴⁹ *Delay*: Efecte de so que repeteix una senyal d'àudio després d'un cert temps, creant un efecte de repetició

⁵⁰ Hutton, C. (2007). "Forging Identity And Community Through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and The Rise Of The DJ". *Caribbean Quarterly*, 53(4), 16–110.

⁵¹ Ídem

⁵² *master*: Producte musical final

⁵³ Ídem

⁵⁴ Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

⁵⁵ Hutton, C. (2007). "Forging Identity And Community Through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and The Rise Of The DJ". *Caribbean Quarterly*, 53(4), 16–110.

de 1950 els *sound systems* funcionaven com a plataformes comunitàries d'entreteniment destinades a la gent del gueto, no obstant això el caràcter apolític va canviar de forma dràstica a mesura que Jamaica s'enfrontava a grans canvis socials i polítics. El que faltava era el sorgiment d'un estil musical genuinament jamaicà capaç de reflectir tant les aspiracions col·lectives com la diversitat cultural de l'illa. Aquesta música va aparèixer als barris marginals de Kingston poc després de la independència de Jamaica al 6 d'Agost de 1962 i va rebre el nom d'ska. Aquest nou gènere també va ser acollit pels *sound systems* del moment que seguien buscant l'exclusivitat a través de les produccions locals.⁵⁶

A finals de la dècada de 1960, l'auge del reggae va marcar un punt d'inflexió. Aquest nou estil fortament influenciat pel moviment rastafari i la espiritualitat africana es va convertir en un mitjà de crítica social i resistència davant les desigualtats estructurals heretades del colonialisme. Personalitats com Robert Nesta Marley, més conegut com a Bob Marley, Peter Tosh o Burning Spear van ser els màxims representants d'aquesta transició utilitzant el reggae com a eina per visibilitzar els problemes que afectaven a les classes populars.⁵⁷

Durant la dècada de 1970, el vincle entre música i política es va intensificar. La constant tensió entre els dos partits polítics principals a l'illa com és el partit laborista de Jamaica (JLP) i el partit nacional del poble (PNP) es va traslladar a l'àmbit del *sound system*. En alguns casos, aquestes plataformes van ser finançades pels propis partits amb l'objectiu de guanyar votants a les comunitats urbanes, especialment als guetos de la ciutat de Kingston. D'aquesta manera el *sound system* es va convertir en un espai de tensió ideològica. Alguns *selektah*, amb el permís del *soundman*, promovien missatges a favor del JLP o del PNP a les seves actuacions i les sessions musicals van esdevenir espais de confrontació simbòlica, on la música jugava un paper clau per mobilitzar la gent i reforçar el sentiment de pertinença a un partit polític.⁵⁸

La politització dels *sound systems* a la dècada de 1970, va coincidir amb una escalada de violència entre faccions rivals, especialment en els barris controlats per bandes associades a un partit o l'altre. Això no obstant, el *sound system* va continuar consolidant-se com un espai d'expressió col·lectiva i de resistència i va ampliar la seva influència internacionalment.

Durant la dècada de 1980 i 1990, el *dancehall* i el *digital reggae* van marcar noves etapes musicals configurant-se com a estils que tenien una temàtica més individualista, festiva i

⁵⁶ Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ Ídem

sexual. En aquesta etapa la figura del *selektah* va guanyar protagonisme arrel de poder utilitzar efectes de so en directe per crear la música dub.^{59 60}

Des de la dècada del 2000 fins a l'actualitat, la pràctica *sound system* s'ha estès arreu del món. Diversos col·lectius d'europa, amèrica llatina i àfrica han adoptat aquest model jamaicà com a eina de divulgació musical i d'entreteniment. Avui en dia, a Jamaica, el *sound system* continua sent un símbol d'identitat nacional. Sovint s'organitzen festivals, *soundclashes* i encara suposa un gran impacte en la indústria musical contemporània.⁶¹

Aquest treball s'ha basat en l'aparició i desenvolupament del *sound system* a la dècada de 1950, això no obstant el seu paper continua sent rellevant a les dècades posteriors i fins a dia d'avui.

Conclusions

El *sound system* representa molt més que una simple forma d'entreteniment. Aquesta recerca ha permès endinsar-nos en un procés de transformació social, cultural i econòmic. Sorgit als barris populars de la ciutat de Kingston a la primera meitat de la dècada de 1950, el *sound system* resulta ser una resposta a les desigualtats estructurals i a l'exclusió social imposada per una societat colonialista i classista, on l'accés a l'oci i la cultura estava fortament segregat per motius racials i econòmics. Aquest treball ha mostrat com els *sound systems* van néixer com una alternativa a les sales de ball convencionals, reservades per a les elits, i com es van consolidar ràpidament com espais d'expressió i de resistència. El seu caràcter popular, permetia participar d'una experiència cultural i col·lectiva a les classes més populars. Els *soundmen* i els *selektah* van esdevenir figures centrals capaços de transformar l'entorn a través de l'organització d'esdeveniments. També s'ha pogut observar com els *sound systems* van transformar-se ràpidament. Des dels primers equips de so muntats amb altaveus rudimentaris com són els dels *sound systems* de la primera generació, fins a les complexes estructures sonores o *sets* dels *sound systems* de la segona generació. Aquest canvi no només va ser en termes tecnològics sinó també musicals. El rhythm and blues procedent dels estats units, es va canviar progressivament per les produccions locals, afavorint d'aquesta manera el sorgiment d'una indústria discogràfica pròpiament jamaicana i independent. Mentre que en

⁵⁹ *Dub*: gènere musical electrònic fruit de l'experimentació amb la música reggae.

⁶⁰ Augustyn, H. (2015). "Spinning Wheels: The Circular Evolution of Jive, Toasting, and Rap". *Caribbean Quarterly*, 61(1), 60-74.

⁶¹ Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

un primer moment, els primers *soundclashes* resultaven ser competicions simbòliques i amistoses entre barris, amb el pas del temps i l'arribada de figures com Arthur Reid i Clement Dodd, la rivalitat es va intensificar i aquelles primeres competicions amistoses es van convertir en autèntics camps de batalla. Amb l'aparició de l'ska i posteriorment el rocksteady i el reggae, el *sound system* es va transformar en una plataforma de difusió d'aquests nous estils que reflectien amb fidelitat, en el cas del rocksteady i el reggae, les inquietuds de la població jamaicana. A partir de la dècada de 1970, el vincle entre música i política es va reforçar encara més i els *sound systems* van esdevenir eines de propaganda ideològica especialment en un context de tensió entre els dos partits polítics principals de l'illa, el JLP i el PNP.

Actualment, el fenomen del *sound system* ha tingut un impacte a nivell mundial. El model ha estat adoptat i adaptat per diferents col·lectius des d'Europa fins a Amèrica Llatina, de la mateixa manera que encara es duu a terme a Jamaica. El *sound system* va més enllà d'una simple configuració d'altaveus al carrer. Resulta ser una estructura social, una eina política, un model de negoci i un patrimoni immaterial que ha nascut de la creativitat d'una part de la societat jamaicana que s'ha expandit com expressió de llibertat i comunitat. Des de la seva aparició fins a dia d'avui, el *sound system* continua inspirant noves formes de resistència cultural arreu del món.

Glosari

Terme	Significat	Descripció
<i>Soundclash</i>	Confrontació	Competició musical entre dos sound systems
<i>Soundman</i>	Propietari	Propietari d'un sound system
<i>Selektah</i>	Discjòquei	Responsable de so d'un sound system
<i>Pull Up / Wheel and come again</i>	Rebobinar	Indicació al discjòquei per part del públic per què rebobinés la cançó
<i>Lick it Back</i>	Rebobinar	Indicació al discjòquei per part del públic per què rebobinés la cançó
<i>Dancehall</i>	Pista de ball	Lloc on es dur a terme el ball al <i>sound system</i>

Bibliografia

Augustyn, H. (2015). "Spinning Wheels: The Circular Evolution of Jive, Toasting, and Rap". *Caribbean Quarterly*, 61(1), 60-74.

Bradley, L. (2001). *When reggae was a king* (Vol. 1). Penguin UK.

Bradley, L. (2015). *Bass Culture: la historia del reggae* (Vol. 5). Antonio Machado Libros.

Chang, K., Chen, W. (1998). "Reggae Routes: The Story of Jamaican Music". *Temple University Press*.

Davis, S. (1977). *Reggae Bloodlines: In Search of the Music and Culture of Jamaica*. *Da Capo Press*.

Henriques, J. (2017). "The Jamaican dancehall sound system as a commercial and social apparatus". In *Sonic Synergies: Music, Technology, Community, Identity* (pp. 125-138).

Hutton, C. (2007). "Forging Identity And Community Through Aestheticism and Entertainment: The Sound System and The Rise Of The DJ". *Caribbean Quarterly*, 53(4), 16–110.

Kaupila, P. (2006). "From Memphis To Kingston: An investigation into the origin of Jamaican ska". *Social and Economic Studies*, 55(1/2), 75–91.

Lewin, O. (1983). "Traditional Music in Jamaica". *Caribbean Quarterly*, 29(1), 32–43.

Mayo, S. (2013). "A Sound Legacy". *Caribbean Quarterly*, 59(1).

Roberts, H. H. (1925). "A Study of Folk Song Variants Based on Field Work in Jamaica". *The Journal of American Folklore*, 38 (148), 149–216.

STATIN. (2024). Statistical Institute of Jamaica. Recuperat de: <https://statinja.gov.jm/>

White, G. (1998). "The evolution of Jamaican music Pt. I: "Proto-ska" to ska". *Social and Economic Studies*, 47(1), 5–19.

Witmer, R. (1987). "'Local" and "Foreign": The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, before Ska, Rock Steady, and Reggae". *Latin American Music Review*, 8 (1), 1–25.

