



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO:
HISTORIA Y EXPRESIONES DE GLOCALIZACIÓN Y TRANSLOCALIDAD**

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
CHRISTIAN EUGENIO LÓPEZ NEGRETE MIRANDA

TUTOR PRINCIPAL
DR. CARLOS RUIZ RODRÍGUEZ (FONOTECA - INAH)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DRA. CAROLYN COOPER
(UNIVERSITY OF THE WEST INDIES, MONA, JAMAICA)
DR. JESÚS MARÍA SERNA MORENO
(CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE - UNAM)

JURADO
DRA. LUZ OLIVIA DOMÍNGUEZ PRIETO
(ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA - INAH)
DR. CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA
(CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES Y HUMANIDADES
DE LA UNIVERSIDAD MAYOR, CHILE)
DR. ROBERTO CAMPOS VELÁZQUEZ (FACULTAD DE MÚSICA - UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música



LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO:
HISTORIA Y EXPRESIONES DE GLOCALIZACIÓN Y TRANSLOCALIDAD

Christian Eugenio López Negrete Miranda

Tutor principal

Dr. Carlos Ruiz Rodríguez



**LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO:
HISTORIA Y EXPRESIONES DE GLOCALIZACIÓN Y TRANSLOCALIDAD**

CHRISTIAN EUGENIO LÓPEZ NEGRETE MIRANDA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad de México, 2019

Dedicado a mi amada madre
Sara Miranda Cárdenas
por tu apoyo incondicional,
tu ejemplo de tenacidad,
y tu inmenso amor.
Porque tuyos serán siempre
todos mis logros.

En homenaje a los precursores del reggae en México:
a Benito de Jesús Loeza Rivadeneira 'Benny',
a Eliseo Pech Yamá 'Ely',
y a todos los músicos que los acompañaron.

Agradecimientos

xi

Agradezco enormemente a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Facultad de Música, al Programa de Maestría y Doctorado en Música, y a Jasmín Ocampo de la Coordinación del Posgrado en Música por todo su apoyo. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que me brindó una beca de estudios de doctorado que posibilitó esta investigación.

Agradezco especialmente a todos los investigadores que de diferentes maneras influyeron y participaron en este trabajo. A mi tutor, el Dr. Carlos Ruíz Rodríguez, por sus valiosas observaciones y aportes, así como su compromiso y apoyo durante este largo proceso. A los profesores miembros del Comité Tutor: la Dra. Carolyn Cooper y el Dr. Jesús María Serna Moreno, por sus comentarios, seguimiento y apoyo. A los sinodales del jurado: la Dra. Luz Olivia Domínguez Prieto, el Dr. Christian Spencer Espinosa, y el Dr. Roberto Campos Velázquez, por sus señalamientos puntuales y recomendaciones pertinentes que contribuyeron a mejorar esta investigación.

A todas las personas vinculadas a la escena nacional del reggae que compartieron datos, fotografías, e imágenes para integrar en esta investigación y que apoyaron la realización de este trabajo con sus testimonios y opiniones durante el censo, las cuales se han incluido respetuosamente a lo largo de este trabajo. A Cristian Cedillo por el diseño de portada.

A mis compañeros del colectivo Rastreado el Reggae por el respaldo en este trabajo y en la realización del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”.

A mi amada familia por su aliento, apoyo y amor incondicional: a mi madre Sara Miranda Cárdenas; a mi hermana Edna López-Negrete Miranda, mi cuñado Ricardo Chávez, mi sobrino Aarón Chávez López-Negrete; y a mi hermano Allan López-Negrete Miranda por la constante complicidad en la generación de ideas durante nuestro frecuente *flânerie*.

A mi amada esposa Nazli Azueta Tovar por su amor, apoyo, comprensión, paciencia; y por los años en que hemos crecido juntos. A mis queridos suegros Elizabeth Tovar y Antonio Azueta por todo su apoyo.

A mis compañeros músicos, colegas y camaradas que se involucraron de una manera u otra en el desarrollo de este proyecto de vida compartiendo experiencias y opiniones, en especial a la Binghi Bongo Band, Jahwar Drums, y Sangre Maíz.

A mis amigos David Franco, Harry Domínguez, Ulises Castelli, Cristóbal López, Enrique Noguez, Alberto Paraíso, y Sergio García “Mr. Marvel”.

Abstract

Esta investigación presenta una interpretación histórica de los procesos de glocalización del reggae en México, para posteriormente observar los distintos niveles de localización del género, señalando la diversidad de actores de esta escena musical. Al mismo tiempo, hace énfasis en los diálogos translocales y transnacionales que se producen en esta escena mediante un trabajo que combina la etnografía presencial y la etnografía digital. Esta investigación aborda cuatro aspectos principales, que envuelven varios temas, para explicar y demostrar que la reinterpretación del reggae en México posee particularidades culturales distintivas que han generado una expresión propia que da origen al reggae mexicano y a la escena musical en torno al mismo. De esta manera, podemos apreciar cuáles son los posibles aportes del reggae a las culturas musicales de este país, y a la vez, cuáles podrían ser las contribuciones de México a la música reggae global. El primer aspecto es el surgimiento, desarrollo e internacionalización del reggae; el segundo es la trayectoria histórica del reggae en México, así como su periodización; el tercero es la conformación de la escena musical del reggae en México, incluyendo los proyectos musicales en torno al género, y visibilizando diversos elementos extramusicales que forman parte de la misma; y el cuarto aspecto son las particularidades de la escena del reggae en México, incluyendo la glocalidad de la misma, sus niveles de localidad, proyección internacional, rasgos distintivos, y diferentes formas de consumo. La importancia de abordar el desarrollo del reggae en México con un enfoque en términos de localidad permite distinguir distintos contextos socioculturales, múltiples resignificaciones y reinterpretaciones locales del género con diversas particularidades lingüísticas e identitarias. Esta investigación muestra que el reggae no es sólo un género musical, sino una práctica social colectiva que ha servido para la expresión de identidades y formas de relación social a través de una escena musical que se ha diversificado y expandido; por lo que es necesaria la comprensión de esta como una escena contenedora de otras escenas internas entorno a subgéneros o estilos específicos y que, simultáneamente, se conecta a la red transnacional y translocal del reggae. El estudio de esta escena musical explica que el reggae mexicano es la apropiación y reinterpretación mexicanizada del género que ha originado un sonido propio que se caracteriza por su heterogeneidad y la fusión con otros géneros. De modo que la escena del reggae en México es consecuencia de la internacionalización y posterior globalización del género, y el reggae mexicano es resultado de la glocalización del mismo, sin embargo, más allá del territorio o la nacionalidad de quienes lo reinterpretan, este surge de la concepción mexicanizada de lo que se entiende y concibe por reggae.

Palabras clave: reggae, escena, glocalización, translocalidad, localidad.

Abstract

This research presents a historical interpretation of the glocalization processes of reggae in Mexico, to later observe the different levels of localization of the genre, pointing out the diversity of actors of this musical scene. At the same time, it emphasizes the translocal and transnational dialogues that take place in this scene through a work that combines face-to-face ethnography and digital ethnography. This research addresses four main aspects, involving several themes, to explain and demonstrate that the reinterpretation of reggae in Mexico possesses distinctive cultural particularities that have generated an expression of their own that gives rise to Mexican reggae and the musical scene around it. In this way, we can appreciate what the possible contributions of reggae are to the musical cultures of this country, and at the same time, what could be Mexico's contributions to global reggae music. The first aspect is the emergence, development and internationalization of reggae; the second is the historical trajectory of reggae in Mexico, as well as its periodization; the third is the conformation of the musical scene of reggae in Mexico, including musical projects around the genre, and making visible various extramusical elements that are part of it; and the fourth aspect are the particularities of the reggae scene in Mexico, including its glocality, levels of locality, international projection, distinctive features, and different forms of consumption. The importance of approaching the development of reggae in Mexico with a focus in terms of locality allows us to distinguish different socio-cultural contexts, multiple resignifications and local reinterpretations of the genre with diverse linguistic and identity particularities. This research shows that reggae is not only a musical genre, but a collective social practice that has served for the expression of identities and forms of social relation through a musical scene that has diversified and expanded; therefore it is necessary to understand this as a scene containing other internal scenes around specific subgenres or styles and that, simultaneously, connects to the transnational and translocal network of reggae. The study of this musical scene explains that Mexican reggae is the Mexican appropriation and reinterpretation of the genre that has originated its own sound that is characterized by its heterogeneity and fusion with other genres. So, the reggae scene in Mexico is a consequence of the internationalization and subsequent globalization of the genre, and Mexican reggae is the result of the glocalization of the same, however, beyond the territory or nationality of those who reinterpret it, it arises from the Mexican conception of what is understood and conceived by reggae.

Keywords: reggae, scene, glocalization, translocality, locality.

“Debemos mirar dentro de nosotros mismos, en la profundidad de nuestras almas. Debemos convertirnos en algo que nunca hemos sido y para lo cual nuestra educación, experiencia y entorno nos han preparado mal. Debemos ser más grandes de lo que hemos sido: más valientes, más grandes en espíritu, más grandes en perspectiva. Debemos convertirnos en miembros de una nueva raza, superar los pequeños prejuicios, debiendo nuestra lealtad definitiva no a las naciones sino a nuestros semejantes dentro de la comunidad humana”.

Haile Selassie I, 1963

Tabla de Contenidos

Introducción	5
CAPÍTULO 1 - Desarrollo e internacionalización de la música popular jamaicana	53
Surgimiento y desarrollo de la música reggae.....	55
Características musicales del reggae	56
Géneros y subgéneros del reggae.....	58
Internacionalización de la música reggae.....	63
Bob Marley, sinécdoque del reggae	73
Reggae y afrodescendencia	81
Dilución cultural del reggae	89
Interpretaciones locales del reggae a nivel global	95
Reggae en español y reggae latino	98
Perspectivas acerca de la situación actual del reggae.....	100
CAPÍTULO 2 - Trayectoria histórica del reggae en México	119
Periodización del reggae en México	122
Llegada del reggae a México (1962-1982).....	125
Etapa previa (1962-1971)	125
Primera etapa (1971-1982).....	129
Surgimiento del reggae mexicano y de su escena (1982-2000).....	149
Etapa de transición (1982-1993).....	149
Segunda etapa (1993 - 2000).....	196
Diversificación y expansión de la escena del reggae en México (2000 -)	219
Tercera etapa (2000 - 2010)	219
Cuarta etapa (2010 -)	240
CAPÍTULO 3 - La escena musical del reggae en México	273
Reggae en México y reggae mexicano, una superposición	277
Regionalizando el reggae mexicano	282
Localización del reggae mexicano	284
La multiplicidad de la escena reggae	296
Lugares de consumo	298
Clubes	298
Festivales	304

Campamentos.....	309
Puestos.....	310
Producción	312
Productores musicales.....	312
Estudios de grabación.....	316
Ingenieros de audio	317
Empresas de producción	319
Mánagers, agentes y promotores	321
<i>Staff</i>	326
Difusión	327
Programas radiofónicos.....	327
Sitios <i>web</i>	333
Programas de radio <i>online</i>	334
Revistas y publicaciones	337
Documentales.....	339
Videos musicales.....	340
Fotógrafos.....	341
Artistas gráficos	345
Periodismo	347
Pláticas, conferencias y exposiciones	349
Trabajos académicos	352
Actividades.....	353
Premiaciones	353
Reggae para niños.....	359
Proyectos dancísticos de <i>dancehall</i>	361
Deportes	365
VJ (<i>videojockey</i>)	368
Productos y servicios	370
Ropa	370
<i>Dreadmakers</i>	373
Alimentos, bebidas y negocios de comida	376
Audiencia y seguidores	379
Misceláneos	383
Elementos extramusicales de la escena	386
CAPÍTULO 4 - La glocalidad de la escena musical del reggae en México	391
La dimensión social de la escena	393
Rasgos distintivos del reggae mexicano	402

Mexicanismos expresados a través del reggae	406
Subgéneros y estilos de reggae dentro de la escena.....	410
Reggae en lenguas indígenas.....	431
Apoyo a movimientos sociales.....	433
Relación con otras escenas musicales	435
Bob Marley en México	437
Expresiones de glocalización y translocalidad de la escena	443
Territorialización a través del reggae en México.....	443
Niveles de localidad de la escena del reggae en México.....	445
México en la escena global de reggae	448
Presencia de proyectos mexicanos en Jamaica	453
México en la escena latinoamericana de reggae.....	457
Consumo del reggae en México.....	465
Presencia en los medios masivos de comunicación	479
Comercialización de discos de reggae	483
Tributos y <i>covers</i>	494
Diagnosticando la escena	499
Conclusiones	529
REFERENCIAS	544
Videografía	567
Discografía.....	568
APÉNDICE	577
Proyectos musicales de reggae en México ubicados en cada estado	578
Participantes	615
Guion de preguntas realizadas	625
Lista de reproducción	636

INTRODUCCIÓN



Introducción

People want to listen to a message, word from Jah.
This could be passed through me or anybody.
I am not a leader. Messenger.
The words of the songs, not the person, is what attracts people
Bob Marley

El presente trabajo es un estudio etnomusicológico acerca de la música reggae que se enmarca dentro de la corriente de los estudios de música popular, abordando sus aspectos históricos, sociales y culturales, y concibiendo la música como un fenómeno que adquiere sentido en la vida colectiva. El reggae ha tenido un importante impacto cultural a nivel mundial desde la década de los setenta; su proceso de internacionalización ha logrado no sólo propagar este género, sino que también ha generado innumerables expresiones locales. Para abordar el desarrollo de este género jamaicano, así como los procesos de adopción y adaptación que permitieron el posterior surgimiento de su reinterpretación en México; es necesario entender los elementos que posibilitaron su llegada al país. Al mismo tiempo, hay que tomar en cuenta aspectos como el contexto social, los músicos que han tenido mayor influencia, así como las bandas o *sound systems* (sistemas de sonido) mexicanos más representativos. Este trabajo brinda una periodización del reggae en México, útil para comprender el desarrollo del género y señalar la existencia de un continuo casi ininterrumpido, desde inicios de los años sesenta, de música hecha en México con una gran influencia de la música popular jamaicana. A partir de la presencia del reggae en diversos países, es necesario conocer cómo se ha desarrollado en cada caso y en cada contexto particular, para así entender qué es lo que éste ha aportado a las culturas musicales locales, y en qué han contribuido éstas a la música reggae a nivel global (López-Negrete, 2014, p. 374).

Varios autores señalan la diversidad de la música popular de Jamaica y que pocos países han ejercido una influencia tan grande en el panorama musical mundial. En Jamaica nació el fenómeno mundial generado por el estilo de vida del reggae, y es el auténtico hogar, desde el punto de vista cultural, de esta música (Jewell, 2016, junio). Actualmente, la creciente popularidad del reggae, y de la cultura jamaicana en su conjunto, es evidente en todo el mundo, y está cobrando popularidad rápidamente (Nemitz, Brian, s/f).

El término “*reggae*” se utiliza actualmente en un sentido muy amplio para referirse a la mayoría de los tipos de música popular jamaicana. El reggae, constituido por flujos internacionales de música y músicos, dentro y fuera de Jamaica, ofrece un rico caso para el estudio de las actuales circulaciones globales de música y medios. Entre otras cosas, el reggae es un producto musical que circula globalmente de maneras complejas, presentado diversamente como una expresión jamaicana, caribeña, afrodiaspórica, y/o afrodescendiente; y transformado a través de la lógica de los diferentes contextos culturales a los que llega, y los nuevos paisajes sonoros que impregna; no obstante, existen diferentes interpretaciones de su significado. El mensaje de sus canciones ha sido fuente de inspiración de reivindicaciones sociales, políticas y raciales; sin embargo, el reggae aborda muchos otros temas como el pensamiento rastafari, la liberación de África, la legalización del cannabis, canciones de amor, con referencias sexuales, u otras con una fuerte crítica social. La fuerte internacionalización de la música reggae aumentó también la popularidad del movimiento rastafari, en gran parte, debido a la fama del músico Bob Marley¹, quien incorporó en su música elementos de la música *nyahbinghi* y de los cantos rastafari.

Marley fue fundamental para la internacionalización de la música reggae a nivel global al presentarse en más de veinticinco países entre 1973 y 1980, y aunque es el máximo representante del género (e incluso de Jamaica), la tradición y el repertorio del reggae son más profundos. La industria de la música popular de Jamaica surgió de los intercambios transnacionales, así como la circulación del reggae fuera de Jamaica a través de las redes de la diáspora y los paisajes mediáticos comerciales. En sus estilos y formas cambiantes ciertos valores centrales aparecen regularmente en el reggae, sin embargo, el género también ofrece una amplia y diversa gama de posiciones ideológicas. Entre estas encontramos desde el panafricanismo hasta el nacionalismo; desde posturas pacíficas y respetuosas hasta el machismo y la homofobia; de la tolerancia a sus propias formas de fanatismo. El reggae ha puesto a disposición de los jamaicanos tales ideas, estilos y conductas, pero también a personas de todo el mundo que lo han adoptado como propio.

De esta manera, las formas flexibles pero distintivas del género han sido, a su vez, transformadas en localidades particulares, y a través de diversas relaciones entre lo global y

¹ **Robert Nesta Marley** (1945 –1981). - Cantante, compositor, guitarrista jamaicano, quien difundió tanto la música reggae como el movimiento rastafari a una audiencia mundial.

lo local. Al examinar este proceso, autores como Paul Gilroy (1993) han señalado como, debido a su apropiación y comercialización por parte de la industria musical global, el reggae dejó de significar un estilo exclusivamente jamaicano y derivó en un tipo diferente de legitimidad cultural de lo que podría llamarse una cultura pan-caribeña (Bennett, 2005, p, 126). Donna Hope señala que la internacionalización de la música y la cultura jamaicana, especialmente las manifestaciones del reggae y el movimiento rastafari, ha generado la formación de una nación reggae internacional en la que todos vuelven al nexo entre la música y la cultura jamaicana para su sustento (Hope, 2013, pp. X-XI).

En México, la música reggae llegó a través de Belice a inicios de la década de los setenta, pero es hasta finales de los ochenta que comienza a surgir el reggae mexicano y hacia mediados de los años noventa que empieza a bosquejarse una escena entorno al género. Por otro lado, la distinción entre reggae y rastafari, el entendimiento de la lírica de algunos estilos de reggae, y el surgimiento de una comunidad rastafari, surgieron en México desde inicios de los años dos mil, adoptando y adaptando prácticas culturales como la interpretación de cantos *nyahbinghi* traducidos al español.

La hipótesis de esta investigación es que la reinterpretación del reggae en México posee particularidades expresadas a través de un proceso histórico periodizable en el que surge el reggae mexicano y su escena musical como parte de la diversificación y segmentación de otra escena ya consolidada previamente; y que muestran diversas rupturas y continuidades en la relación global-local de este género. Asimismo, la identificación de dichas particularidades y la caracterización de esta escena y sus actores, requiere de un acercamiento histórico y etnográfico, respectivamente.

La premisa anterior nos lleva a plantear las siguientes preguntas de investigación: ¿qué es el reggae y cómo se internacionaliza?; ¿cómo llegó y cómo han sido los procesos de traducción, adopción, adaptación y reinterpretación de este género en el país?; ¿el reggae se desarrolló de manera autónoma creando su propia escena desde el principio o fue necesario emerger de la escena de otro género ya legitimado?; ¿qué conforma la escena del reggae mexicano a nivel nacional?; ¿qué particularidades presenta esta escena y qué relación se establece entre lo local y lo global?; ¿el concepto de escena musical es de utilidad para el estudio de los actores, lugares y actividades en torno al reggae en México?

Estas cuestiones están vinculadas directamente a cada capítulo en donde son respondidas como parte de la constatación de nuestra hipótesis.

El objetivo de este trabajo es conocer cuáles son las particularidades distintivas de la reinterpretación del reggae en México que han dado origen al reggae mexicano y a su escena musical. Asimismo, esta investigación busca dar cuenta de la glocalización² de la música reggae en México, haciendo énfasis en cuáles son los posibles aportes del reggae a las culturas musicales de este país, y a la vez, cuáles podrían ser las contribuciones de México a la música reggae global. Este estudio brinda una herramienta para la comprensión del desarrollo del reggae en México y ofrece una revisión histórica de la escena mexicana del reggae, un género de música popular que, en este país, pocas veces ha sido considerado objeto de estudio central en un trabajo de carácter académico.

Las motivaciones que dieron origen a esta investigación surgieron a partir de mi participación en la Internacional Reggae Conference en 2015, evento organizado por el Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), Campus Mona, en Kingston, Jamaica. Así como por la realización de trabajo de campo en Kingston y otras localidades para mi tesis de Maestría en el año 2013. Esto me permitió conocer y entablar comunicación con diversos investigadores importantes de la cultura rastafari y la música reggae. De este modo, conocí el trabajo de académicos como Carolyn Cooper y Donna Hope, de la Unidad de Estudios de Reggae de este instituto que organiza la Internacional Reggae Conference, un evento que consolida y disemina el conocimiento académico en torno al impacto mundial de la música popular jamaicana, y en el que se abordan temas como la internacionalización, la adaptación, la globalización y la glocalización de la música reggae, discutiéndose su presencia en todos los continentes. Sin embargo, los trabajos y participaciones acerca del reggae en países latinoamericanos son poco frecuentes, y aún quedan pendientes de abordar muchos casos. La ausencia del caso mexicano comenzamos a subsanarla a través de las participaciones en este evento, y la publicación de artículos académicos. Por otro lado, como coordinador del colectivo Rastreado el Reggae desde 2003, y como miembro de algunos proyectos musicales, he

² La glocalización es definida como la simultaneidad y la copresencia de las tendencias de universalización y particularización, y se refiere a la forma en que la globalización y la localización se afectan entre sí, en particular, a los efectos de la localización de procesos y productos globales (Robertson, 1992).

tenido la oportunidad de conocer y participar en la escena del reggae en México, lo cual me ha permitido una amplia comprensión de su desarrollo.

Recientemente ha surgido un reconocimiento importante a la música reggae por parte de instituciones oficiales mexicanas, particularmente de la Subsecretaría para América Latina y el Caribe de la Secretaría de Relaciones Exteriores, que ha destacado la globalización de este género musical y su impacto positivo a nivel internacional (Se presenta en la SRE exhibición del concurso internacional de carteles sobre el reggae, 2014, 28 de febrero; Reggae Poster Exhibition at SRE, 2014, 05 de marzo). En el año 2014, con el objetivo de exaltar y fortalecer la importancia de este género musical, esta dependencia inauguró junto a la Embajada de Jamaica en México la primera exposición del International Reggae Poster Contest (Concurso Internacional de Carteles de Reggae) en el país. Durante este evento Sandra Grant Griffiths, entonces Embajadora de Jamaica en México mencionó que:

El reggae ha sido utilizado por los jamaicanos y por las personas de todo el mundo no sólo como entretenimiento, sino también para reflejar las experiencias de vida, los momentos de júbilo, las alegrías, ha sido identificada mundialmente como una música de resistencia y por lo tanto ha sido utilizada para denunciar la presión de la injusticia social y podemos ver con orgullo como esta música fue utilizada durante los estudios de la revelación africana (*Noticieros Televisa*, 2014, 01 de marzo).

Días después, dicha Subsecretaría y el Instituto Matías Romero de la misma dependencia gubernamental, presentaron una conferencia magistral de la Dra. Carolyn Cooper acerca de la internacionalización del reggae, en la que al final el director de este instituto preguntó si acaso existe un reggae mexicano. Ese hecho ejemplificó el desconocimiento general de la presencia de este género que ha enriquecido el universo musical del país desde la década de los setentas; por lo que observamos que existe la necesidad de realizar estudios que ayuden a dar cuenta de sus particularidades en México. Es importante señalar que, desde ese momento, el gobierno mexicano manifestó su apoyo a la propuesta del gobierno jamaicano de incluir la música reggae en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (abreviado como UNESCO por sus siglas en inglés) (Luton, Daraine. 2013, 06 de julio). Este reconocimiento podría ayudar a

visibilizar las diversas reinterpretaciones locales del género, incluyendo el reggae mexicano.

El tema de investigación de este trabajo es, por supuesto, la escena musical del reggae, y su objeto es la glocalización del género en México. En cuanto a su delimitación espacial, el trabajo de campo se centró en la Ciudad de México³, pero su objeto de estudio se ubica en el espacio geográfico mexicano, en relación simultánea con otras ciudades y otros países. Debido al fenómeno estudiado este trabajo no busca restringirse a la escena del reggae en la Ciudad de México, sino que pretende tener un alcance nacional, tomando en cuenta las distintas escenas de reggae que existen en diferentes ciudades del país. De igual forma, la periodización propuesta, si bien surge desde el centro del país, pretende ser útil también para las demás regiones, en ese sentido no se busca hacer una historia de todas las escenas locales del reggae en México, sino una periodización que, aunque surge del centro incluya las demás escenas locales y regionales. Respecto a su delimitación temporal, este trabajo comprende desde principios de los años sesenta, época en que comienza la internacionalización de la música popular jamaicana, hasta el día de hoy.

Esta investigación retoma a autores como Gonzalo Javier Fernández Monte y su trabajo acerca de la escena del *ska* en España (Fernández, 2012), cuyo abordaje ha resultado útil para algunos aspectos del caso de la escena del reggae en México. Igualmente, fue necesario revisar los trabajos académicos existentes que se aproximan de alguna forma al tema que nos ocupa, como son los trabajos de Davis and Simon, 1983; Benavente, 2005 y 2006; O'Reilly, 2005; Sterling, 2006 y 2010; Cooper, 2012 y 2018; Hope, 2013 y 2018; Soto, 2013; Screti, 2013; García y Face, 2014; Järvenpää, 2015, 2016 y 2017; Manabe, 2015; Onwuegbuna, 2016; Grieves, 2017; y D'aquino, 2017. Además, las fuentes que sirvieron de base a esta investigación son tanto bibliográficas y hemerográficas, como discográficas y etnográficas (incluyendo conversaciones y entrevistas obtenidas a través de las distintas etapas del trabajo de campo), así como algunas páginas de internet.

Para situar este trabajo, es necesario presentar un breve panorama de los marcos teóricos y conceptuales de los que se alimenta esta investigación. Estos son los estudios de

³ La Ciudad de México, anteriormente denominada como Distrito Federal, es una de las 32 entidades federativas de México, así como la capital del país. En 2016, se promulgó y publicó el decreto de reforma constitucional por la que el Distrito Federal dejaba de existir para convertirse en una entidad con plena autonomía dentro de la federación bajo el nombre de Ciudad de México.

música popular, los estudios de localidad, los estudios de escenas, y los estudios de reggae; así como los conceptos de glocalidad y translocalidad, respectivamente.

El término “música popular” es utilizado generalmente para referirse a los tipos de música que son accesibles a un gran número de audiencias, y durante los últimos treinta años han adquirido notoriedad los trabajos concernientes a lo que se suele denominar *popular music*. Sin embargo, esta categoría presenta varias dificultades en su definición e incluso en su propia utilización; ya que como ha señalado Roy Shuker (1994, p. 3) el término “popular”, aplicado a la cultura, admite al menos dos acepciones: la primera se refiere a las formas de la cultura producidas de una manera comercial y vinculadas a un público amplio y general; la segunda se relaciona con las formas folclóricas, asociadas con un ámbito local y limitado. Otra de las dificultades en la definición de este término se debe a que su significado (y el de su equivalente en otros idiomas) ha cambiado históricamente y a menudo varía en diferentes culturas. Este problema se repite, señala Patricio Goialde, al tratar de encontrar un equivalente en español al término en inglés; debido a que su traducción literal “música popular” adquiere connotaciones que parecen remitir más a la música folclórica y tradicional que a las diversas manifestaciones musicales que se incluyen habitualmente en su equivalente anglosajón (Goialde, 2013, p. 7). Este aspecto, a menudo evitado en la investigación anglosajona, constituye uno de los mayores retos teóricos que actualmente enfrentan los estudios latinoamericanos de música popular debido a que “en América Latina, música popular denota, por un lado, oralidad, tradición y comunidad y, por el otro, innovación, mediatización y masividad” (González, 2008, p. 4).

Como resultado, la expresión ha mantenido cierta ambigüedad heurística, además de que frecuentemente se define en términos de lo que no es. Richard Middleton señala que, posicionada como subordinada en el campo musical, la música popular parece destinada a ser un “Otro”, en relación a la música académica y la música tradicional (Middleton, 2001). Como consecuencia de la búsqueda de una denominación más precisa, a menudo se ha utilizado también el binomio “música popular urbana” indicando con ello que la mayor parte de las expresiones musicales señaladas tiene como característica común el ámbito urbano en el que se han desarrollado. No obstante, señala Middleton, los diversos géneros que conforman la música popular urbana han ocupado un lugar marginal en los estudios

musicológicos a pesar de su innegable presencia en la cultura de los países occidentales desde las primeras décadas del siglo XX (Middleton, 1990, p. 103).

Sin embargo, en el estudio de la música popular, explica Philip Tagg, debe tenerse en cuenta que ningún análisis del discurso musical puede considerarse completo sin la consideración de los aspectos sociales, psicológicos, visuales, gestuales, rituales, técnicos, históricos, económicos y lingüísticos relacionados con el género, la función, el estilo, la situación del *performance* y la actitud de escucha. De manera que en este trabajo nos adscribimos a la definición de que Tagg brinda de “música popular”:

La música popular, a diferencia de las nociones conservadoras de la música euroclásica, es concebida para su distribución masiva a grandes grupos de oyentes, a menudo heterogéneos desde el punto de vista sociocultural, almacenada y distribuida en forma no escrita; y sólo es posible en una economía monetaria industrial en la que se convierte en mercancía y en una sociedad capitalista, sujeta a las leyes de la "libre" empresa, según las cuales lo ideal es que venda lo más posible, lo menos posible y lo menos posible, a tantos como sea posible (Tagg, 1982, p. 42).

Al mismo tiempo, es importante concebir la música popular como una práctica social y un proceso, como lo ha señalado Sara Cohen “un acercamiento etnográfico al estudio de la música popular, usado junto con otros métodos, enfatizaría que la música popular es algo creado, usado e interpretado por diferentes individuos y grupos. Es una actividad humana que involucra relaciones sociales, identidades y prácticas colectivas” (Cohen, 1993, p. 127).

Los estudios de música popular se institucionalizaron durante la década de los ochenta mediante revistas científicas (ej. *Popular Music*) y asociaciones de estudiosos (ej. International Association for the Study of Popular Music), además de que se multidisciplinaron e incorporaron diversas perspectivas. Patricio Goialde (2013, p. 11) explica que los estudios de música popular se han convertido en una especialidad multi e interdisciplinar, en la que conviven, además de las perspectivas musicales, enfoques antropológicos, sociológicos, políticos, históricos, y una variedad de acercamientos como lo son los denominados estudios culturales⁴. Desde esta perspectiva, los estudios acerca de la música popular no se han constituido como una disciplina definida, sino que se han

⁴ Los estudios culturales son un campo de investigación de carácter interdisciplinario que explora las formas de producción o creación de significados y de difusión de los mismos en las sociedades actuales.

interesado por una gran amalgama de perspectivas diversas, partiendo de la idea de que el significado de la música popular es el resultado de la interacción entre el contexto de producción, la propia música, sus creadores, y el público receptor. Como menciona Goialde, “lograr un equilibrio entre el análisis puramente textual, centrado en las cualidades formales musicales, y el estudio de las condiciones de producción y recepción, constituye un reto para cualquier discurso que pretenda alcanzar una visión global del fenómeno de la música popular” (Goialde 2013, p. 11).

En la actualidad, menciona Peter Manuel, no existe un término satisfactorio para las músicas populares fuera de la corriente principal euroamericana; términos tales como “*world music*” y “*world popular music*”, son demasiado imprecisos para ser útiles (Manuel, 2001). Mientras que el término “no occidental”, si bien es aplicable a muchas músicas, no es un término satisfactorio para géneros musicales como el reggae, que, si bien surgieron al margen de la corriente principal euroamericana, son ciertamente productos de sociedades “occidentales” que han sido en gran medida absorbidos por esta corriente. Por otro lado, la creciente globalización de la cultura y la proliferación de músicas sincréticas difuminan también la dicotomía de las músicas del mundo occidental y no occidental e intensifican los desafíos terminológicos. Goialde (2013) señala que una de las cuestiones que mayor interés ha suscitado en los estudios acerca de las músicas urbanas ha sido la relacionada con las diferentes formas de identidad. En ese sentido, los problemas de la identidad se han considerado también desde la perspectiva de la globalización y de la hibridación de las formas que se crean a partir de la interacción entre culturas musicales alejadas, entre el centro y la periferia, lo que ha dado lugar a un proceso de sincretismo entre diferentes culturas musicales con una fuerte tendencia a la occidentalización.

Autores como Andy Bennett, Barry Shank y Jason Toynbee (2006) han señalado que la música popular contemporánea está experimentando cambios en tres grandes áreas y son esos cambios, junto con su impacto en la investigación, lo que proporciona la dirección de muchos de los estudios de música popular actualmente. Primero, la fragmentación de mercados, estilos y circunscripciones; segundo la globalización, la creciente interconexión de las culturas y economías de todo el mundo; y tercero, el advenimiento de la tecnología digital en la producción y en la distribución de la música. Consecuentemente, es necesario

tratar la música popular desde una variedad de perspectivas que sean representativas de la riqueza del tema y el carácter multidimensional de los estudios de música popular.

Juan Pablo González señala que la musicología latinoamericana no escapa a este proceso, y se ha incorporado contribuyendo a su proceso de renovación epistemológica. La dislocación más evidente que se ha producido en la circulación de la música popular en América Latina, señala González (2008, p. 10), surge de su producción independiente que circula parcialmente fuera de la industria musical mediante sellos pequeños e independientes, la autoproducción, el mercado callejero y la piratería, que ha sido abordada como un caso de producción independiente y de consumo informal. Los investigadores Julio Mendívil y Christian Spencer, señalan que el desarrollo de los estudios de música popular en América Latina ha experimentado un aumento constante en los últimos veinte años y su presencia ha sido decisiva en la configuración de un campo de estudios interdisciplinario en el que cientos de investigadores y estudiantes forman parte. Estos autores señalan que los temas de interés en América Latina se han centrado en el estudio del género y los enfoques metodológicos subsiguientes. Esto ha traído consigo el estudio de la industria de la música a nivel local y regional, así como un análisis de la mediación que implica. Otros temas importantes que se han abordado en el contexto latinoamericano son: la identidad (regional, nacional y global), la nación y, en menor medida, la educación musical (Mendívil and Spencer, 2016a, p. 10).

El estudio etnográfico de la música popular ha crecido hasta abarcar una amplia gama de géneros y contextos locales de práctica y producción musical (Bennett and Waksman, 2015, p. 6); regionalizando y localizando las historias y los temas. Además, comenzaron a surgir investigaciones enfocadas en la relación global-local, que destacan por su relevancia para este trabajo. No es el espacio aquí para ahondar acerca del desarrollo de los estudios de música popular⁵, basta señalar la existencia de una vertiente dentro de estos estudios que se dedica a la relación entre lo local y lo global.

Unos de los principales temas de esta vertiente son la localidad, y las escenas. Ambos son fundamentales para este trabajo, por lo que, sin pretender historiarlos, es importante exponerlos para entender su pertinencia en esta investigación. Hay que señalar que,

⁵ Para profundizar acerca del desarrollo de los estudios de música popular sugerimos consultar los trabajos de Tagg, Bennett, Middleton, Manuel, y Shuker, así como de González, Goialde, Mendívil y Spencer para el caso latinoamericano.

particularmente, dentro de los estudios acerca de la localidad han surgido otros temas como son la escala de la localidad, la relación entre lo local y lo global, la glocalización, y la translocalidad, que son de gran relevancia para este trabajo.

El término “localidad” se ha convertido en un concepto clave en los estudios de música popular contemporánea, retomando tendencias establecidas en la geografía cultural, recurriendo a la metodología antropológica, y buscando establecer el nexo entre lo social, lo cultural, lo económico y lo político en el análisis musical. La localidad ha sido utilizada de varias maneras en estos estudios (Shuker, 2005, pp. 154-155):

1) Considerando los procesos globales de homogeneización y mercantilización cultural, y la intersección de éstos con lo local.

2) Observando la manera en que la música ha sido usada frecuentemente para expresar concepciones de la identidad nacional, regional o comunitaria.

3) Concibiendo la localidad como experiencia social, vinculada a los compositores como tema y como medio para autenticar su música.

4) Destacando la noción de escenas y sonidos localizados. Las historias de la música popular a menudo se refieren a lugares geográficos particulares, generalmente ciudades o regiones, que identifican una coyuntura histórica específica con un sonido.

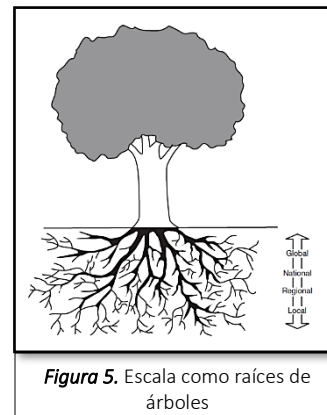
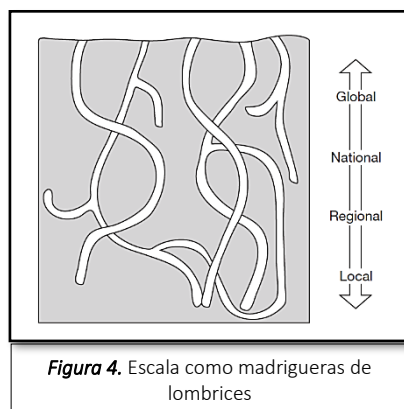
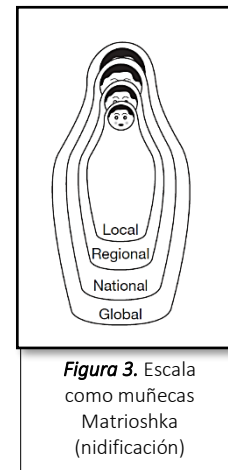
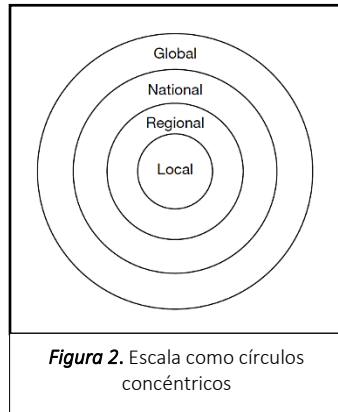
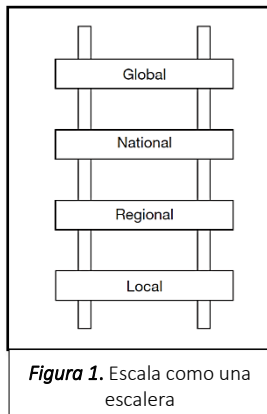
Sin embargo, el tamaño de la localidad, es decir, del área donde se da la interacción entre lugares, personas y actividades, puede ser diverso, en especial cuando consideramos las relaciones entre lo local y lo global. De este modo, nos referimos aquí a la escala local de la música (Finnegan, 1989, p. 297), a la dimensión, tamaño o alcance de lo local, o, mejor dicho, a los niveles de localidad. Estos niveles varían comprensiblemente dependiendo de la interacción entre lugares, personas y actividades que surgen en contextos socioculturales distintos, pero que se interconectan a través de vecindarios, pueblos, ciudades, regiones, países y continentes; la localidad se produce materialmente, no es algo abstracto. Al mismo tiempo la localidad no es estática sino procesual y no posee límites que lo encapsulen por lo que puede ser micro (calle, barrio, vecindario, pueblo, etc.) o macro (ciudades, regiones, naciones, etc.). De modo que existen diversos niveles de localidad que incluyen lo nacional, lo regional y lo local, y su propia relación con lo global. En estos niveles existen también diferentes tiempos y cronicidades en los procesos de cambio y de

modernización, así como de producción, circulación y consumo de la música. Recordemos que cómo interpretamos la escala afecta cómo construimos el mundo (Murray and Overton, 2005, p. 46). Los geógrafos Kevin Cox y Andrew Mair han señalado que en cada categorización del término localidad está implícita, por un lado, la distinción crucial entre los procesos sociales localizados y, por el otro, el desarrollo desigual a escala local de los procesos de mayor escala (Cox and Mair, 1989, p. 128). Por su parte Warwick Murray y John Overton resaltan dos aspectos muy importantes acerca de la escala de la localidad:

En primer lugar, las escalas son relacionales; es decir, ninguna escala es estática o preestablecida y los efectos del cambio en ninguna escala predeterminan el impacto en otra. En segundo lugar, la escala se crea a través de los flujos y las interacciones que ocurren en la economía política y la sociedad, y por lo tanto no hay nada inevitable sobre el aumento de los fenómenos de escala global que resultan de la acción de los agentes (Murray and Overton, 2005, pp. 21-22).

Andrew Herod explica que “lo global y lo local no son arenas estáticas dentro de las cuales se desarrolla la vida social, sino que son constantemente rehechas por las acciones sociales” (Herod, 2003, pp. 233-234), y sostiene que es posible concebir el concepto de escala a través de cinco metáforas: escalera, círculos concéntricos, muñecas rusas, madrigueras de lombrices, y raíces de árboles. En el caso de la primera, la escala se ve como peldaños en una escalera, moviéndose de la parte superior (global) a la inferior (local). En esta metáfora, las escalas se ven como separadas y dispuestas de una manera estrictamente jerárquica. En el caso de la segunda metáfora, lo local se conceptualiza como un pequeño círculo abarcado por círculos cada vez más grandes. La metáfora de las muñecas rusas es similar a los círculos concéntricos en que las escalas se ven como distintas y de diferente tamaño. Sin embargo, este concepto da la sensación de que las diversas escalas encajan entre sí para formar un todo complejo dado que se alojan una dentro de la otra y la muñeca no está completa sin unir todas las piezas. Las metáforas de las madrigueras y las raíces de los árboles brindan dos perspectivas radicalmente diferentes en comparación con los otros tres conceptos. Estas nos alejan de las nociones de escala en capas y territoriales, y sugieren la importancia de las redes. Por lo tanto, todas las escalas están interconectadas a través de las madrigueras o raíces que penetran en diferentes estratos del suelo. Estos son los modelos de las mencionadas conceptualizaciones de escala

que presentan distintas maneras de entender la relación entre lo global y lo local (Murray and Overton, 2005, pp. 47-48).



El lugar es la unidad fundamental de la localidad, y este no tiene una sola identidad, por lo que la geógrafa Doreen Massey ha señalado que pensar en las localidades no puede ser entendido simplemente atendiendo el lugar (Massey, 1993, p. 144). En ese sentido, el antropólogo Abilio Vergara (2013) ha subrayado la necesidad de distinguir conceptualmente entre espacio, territorio y lugar; el primero es “la materia prima”; la segunda acepción constituye el espacio recortado, practicado y significado, y la última noción se establece, además del sentido atribuido por los sujetos sociales, a partir de la intersubjetividad y de la copresencia. Igualmente, hay que considerar y analizar los diferentes planos o lenguajes en que el mundo social se espacializa ya que los lugares cuentan con varios, incluyendo la música y los sonidos, que en conjunto delinean la

atmósfera particular de una localidad. De esta forma, se hallan los códigos histórica y culturalmente creados que posibilitan que los sujetos sociales y sus prácticas sean aceptados o rechazados. Además, la agencia de estos para actuar en el mundo y sus relaciones con los lugares, son complejas debido al condicionamiento de las normas, códigos y formas de relacionalidad. La relevancia de tomar en cuenta las escalas de la localidad implica el entendimiento de que los lugares no están aislados de la dinámica espacial, y se crean de la misma relación que mantienen con otros espacios y territorios.

Como resultado de ver la música popular como un fenómeno global, se ha producido una narrativa de la posición de la música popular dentro de un nexo global-local de producción, interpretación y recepción. En la aplicación de un enfoque global, varios investigadores han tratado la producción, el *performance*, y la recepción de la música en diversos contextos, lugares y culturas alrededor del mundo. El estudio de los encuentros globales a través de la música apunta en direcciones diversas y muestra que el conocimiento acerca del mundo es posible a través de varios tipos de encuentros. El etnomusicólogo Ramón Pelinski ha señalado que:

La condensación del tiempo histórico, el empequeñecimiento del espacio geográfico, y la promiscuidad de sonidos provenientes de lugares distantes, inspiran aquellos estudios que examinan críticamente las estrategias de fusión de sonidos y significaciones locales, y la circulación de sonidos y sentidos entre audiencias locales y transnacionales en un mundo en el que las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios soberanos con fronteras bien demarcadas, son entidades e identidades en vías de disolución (Pelinski, 2000, p. 287).

Los estudios sobre globalización y localismo están particularmente enfocados hacia cuestiones políticas y estéticas de las músicas transnacionales y de las diferencias culturales que ellas implican, y hacia la dialéctica entre homogenización y diversidad. El antropólogo Bob White menciona que los trabajos acerca de la globalización tienden a centrarse más en la cultura de la globalización que en las culturas en tiempos de globalización (White, 2011, pp. 2-3). Sin embargo, a pesar de la globalización de los medios de producción y de distribución, las músicas populares contemporáneas refuerzan y a la vez diluyen los vínculos con su lugar de origen. Como apunta Pelinski (2000, p. 287) en un tiempo de heterogeneidad, hibridación, y multiplicidad, y en un mundo interconectado, en el que el capital opera a escala global, las identidades territorializadas en perspectivas locales tienen

la posibilidad de abrirse a las identidades diaspóricas que la globalización les ofrece. La etnomusicóloga Jocelyne Guilbault señala que la cuestión de definir lo local para los países en desarrollo ha surgido de al menos dos perspectivas profundamente contrastantes, aunque interrelacionadas. Para algunos, ha surgido como una reacción ligada al miedo a perder la identidad cultural frente a la homogeneización mundial. Para otros, definir lo local ha sido percibido como una oportunidad para redefinir y promover la identidad local. Las dos perspectivas contrastantes sobre la relación global/local han generado dos tipos de acciones, una dirigida a la protección y otra a la promoción del capital y la identidad cultural local (Guilbault 2005, p. 138). De este modo, vemos que la interrelación entre lo global y lo local es altamente compleja en el ámbito de la cultura popular contemporánea.

En las discusiones acerca de los efectos de la globalización existen, al menos, dos posiciones opuestas: la homogeneidad contra la heterogeneidad. En la primera, la globalización actúa de una sola manera, y los efectos son la uniformidad cultural que produce una “americanización”⁶ de las diversas culturas. La visión opuesta se centra más en la localización y considera que la globalización actúa en ambos sentidos, produciendo diferencias culturales, la resiliencia de las culturas locales, la criollización, la hibridación, la indigenización. En ese sentido, es pertinente la observación de Appadurai cuando comenta que “la globalización de la cultura no es lo mismo que su homogeneización, pero la globalización implica el uso de una variedad de instrumentos de homogeneización” (Appadurai, 1996, p. 42).

A medida que las expresiones globales de la música han alcanzado un predominio transnacional, se ha desarrollado una escena musical mundial que comercializa géneros y estilos musicales locales no occidentales en los mercados globales (Murray and Overton, 2005, p. 19). La música reggae es uno de estos géneros comercializados a nivel global, junto con las reinterpretaciones locales del género provenientes de diversos países. Así, existen varios niveles dentro de la escena mundial del reggae en la que los diálogos translocales se presentan de diferentes maneras a través de escenas nacionales, regionales y

⁶ La “americanización” es un proceso de occidentalización y de asimilación cultural referido a la influencia que la cultura de Estados Unidos ejerce en otras culturas del mundo, lo que da como resultado un proceso de sustitución de la cultura nativa por la de este país. La expansión de los medios de comunicación masiva de Estados Unidos como la televisión, el cine y los artistas musicales, ha sido uno de las principales componentes del proceso de “americanización” hacia otros países. Aunque la “americanización” no es la única manifestación occidental, esta llega a ser entendida actualmente como el modelo de lo moderno, lo civilizado y lo desarrollado.

locales; incluyendo tanto las actuaciones de artistas internacionales de reggae en esas localidades, como la participación de algunos artistas locales en los grandes festivales de reggae a nivel mundial.

La importancia de la concepción de localidad se enfatiza cuando consideramos lo que queremos decir con global. Lo global se construye a partir de la acción local, y cuando nos referimos al proceso global generalmente describimos los flujos locales-locales que se han estirado a través del espacio para llegar a ser de alcance global (Murray and Overton, 2005, p. 49-51). Philip Crang (1999) explica cómo se ha conceptualizado la interacción global y local: el mundo como mosaico; el mundo como sistema; y el mundo como red. El modelo del mundo como mosaico ve el mundo como un rompecabezas con diferentes localidades yuxtapuestas pero independientes. Hay tres características: hace hincapié en las fronteras; cada localidad tiene una “personalidad” única y una identidad geográfica unificada; y la intrusión se ve como una amenaza a la autenticidad y/o la tradición. En el modelo del mundo como sistema se argumenta que los resultados locales se producen a través de la ubicación particular del lugar dentro del sistema global más amplio en ese momento. Este tipo de argumento contrarresta las explicaciones que buscan exponer las diferencias locales únicamente en términos de características internas. El modelo del mundo como red se enfoca en las conexiones entre diferentes personas e instituciones ubicadas en nodos específicos en todo el mundo. En este sentido, lo local se convierte en lo global y lo global en lo local; lo que da lugar a la glocalización (Crang, 1999, p. 24-34).

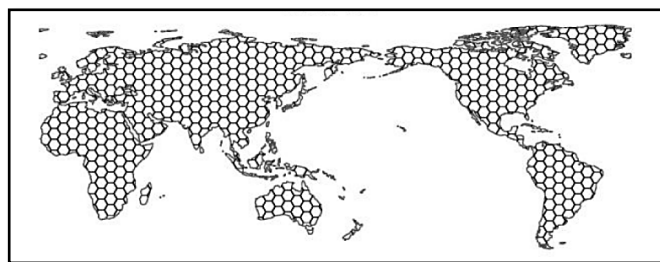


Figura 6. Modelo del mundo como mosaico

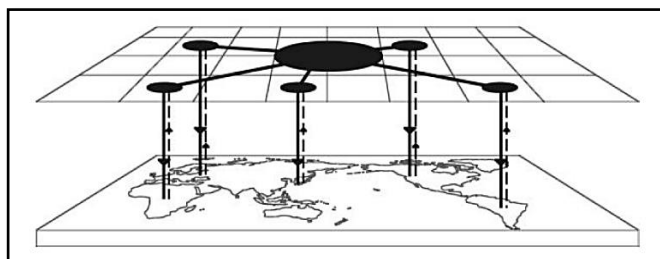
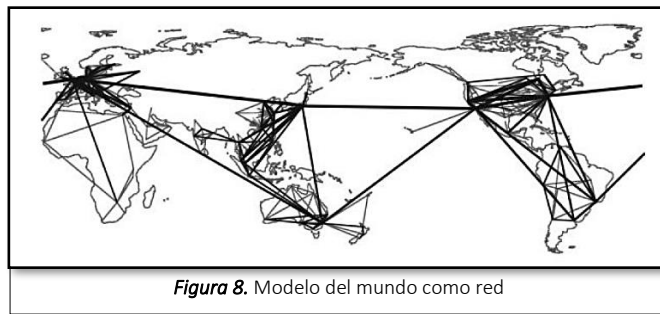


Figura 7. Modelo del mundo como sistema



Los procesos y las relaciones de elementos globales y locales simultáneos son distintos en cada nivel, por lo que los procesos de producción, circulación y consumo de la música a nivel global también son diferentes. John Connell y Chris Gibson señalan que “el término ‘glocalización’ se ha convertido en un concepto más útil, que hace hincapié en la interrelación compleja y dinámica de las escenas musicales locales y las industrias y el mercado internacional” (Connell and Gibson, 2003, p. 16). El sociólogo Roland Robertson ha intentado mostrar la debilidad de las teorías contemporáneas de la globalización, reemplazándolo con el concepto de “glocalización” y ha declarado que esta significa la simultaneidad y la copresencia de tendencias universalizantes y particularizantes: “la universalización del particularismo y la particularización del universalismo” (Robertson 2000, p. 73). Robertson argumenta que la globalización es en realidad un fenómeno local, y que el intercambio y la fusión mundial de la cultura siempre se hace en términos locales. Por estas razones, sostiene que la cultura global y la cultura local no son dos fuerzas opuestas en desacuerdo, sino que más bien las considera como un trabajo conjunto. Una de las consecuencias de la utilización del término glocalización en lugar de globalización es que las afirmaciones de la homogeneidad de la cultura bajo la globalización pierden peso. La razón es que en la glocalización se seleccionan, procesan y consumen estos vínculos e influencias de acuerdo a las necesidades de la cultura local. Según Robertson el uso del término glocalización significa que es la cultura local la que asigna un significado a las influencias globales, y que ambas son interdependientes y, por tanto, permiten a la otra (Robertson, 1995, pp. 25-44). La glocalización comprende dos procesos, la globalización y la localización; mientras que, por un lado, la localización se refiere a los seres humanos, sujetos individuales, organizaciones, comunidades o localidades; por el otro, la globalización abarca los procesos mundiales. Sin embargo, las causas subyacentes de los procesos mundiales se pueden encontrar siempre en localidades concretas.

El sociólogo Victor Roudometof, sugiere una perspectiva autónoma en la que la glocalización no dependa de la globalización para evitar posibles reduccionismos. Así, señala que los términos “global”, “local” y “glocal” necesitan definiciones inequívocas, teóricas y metodológicamente correctas como un requisito previo para su aplicación en la investigación social. El uso del concepto ha crecido significativamente y la forma en que los diferentes investigadores abordan la glocalización varía mucho. El enfoque más completo y útil para la glocalización engloba, en una tipología jerárquica e inclusiva, los niveles de análisis local, nacional, regional, glocal y global (Roudometof, 2016a, p. 30). Sin embargo, su autonomía depende de definiciones claras y delineamientos de otra terminología prevalente, lo que permitirá esquematizar algunos de sus rasgos internos como: glocalidad, glocalismo y glocalización.

En cuanto a los distintos puntos de vista acerca de la interacción de lo global y lo local, los geógrafos Mike Crang y Nigel Thrift (2000, p. 456), señalan que hay tres formas principales. En una, los procesos globales dejan huellas en lugares, pero o bien se alinean o son eliminados. En otra, los lugares locales ‘dan vuelta’ a los procesos globales y estos se integran a las culturas locales. Finalmente, entre estos dos puntos de vista, está el que aboga por un proceso de glocalización, una interacción compleja entre las tendencias globalizadoras y localizadoras. No obstante, existen varias formas más de conceptualizar la interacción de lo global y lo local (Murray and Overton, 2005, p. 56). Katherine Gibson y Julie Graham, señalan seis formas en que la interacción entre lo global y lo local se han conceptualizado (Gibson-Graham, 2002, pp. 25-60).

- 1) Lo global y lo local no existen; son sólo formas de “enmarcar” las cosas.
- 2) Lo global y lo local obtienen sus significados de lo que no son; es decir, en oposición al otro.
- 3) Lo global y lo local ofrecen diferentes puntos de vista sobre las redes sociales.
- 4) Lo global es lo local; todas las cosas globales tienen expresión local. Las empresas multinacionales son en realidad multilocales.
- 5) Lo local es lo global: lo local es donde el proceso global interactúa con la superficie de la Tierra.
- 6) Todos los espacios son glociales: lo global está constituido por lo local y viceversa.

La glocalización implica una especie de hibridación cultural en la que las influencias globales se combinan con las locales (Haenfler, 2015, p. 290), Mediante este, las culturas locales se apropian de los productos globales, pero con significados locales específicos, reinterpretando y localizando de manera efectiva objetos, imágenes y textos globales (Bennett, 2015, p. 223); enfatizando que los resultados de la globalización dependen de la ruta que esta tome.

Hay que mencionar que el internet ha fomentado diversas manifestaciones de localidad, y simultáneamente la preservación de idiomas, culturas e historias locales (Roudometof, 2016 b, pp. 391-408). Además, el papel de las redes sociales *online* es muy significativo actualmente para muchas escenas musicales translocales, debido a que las tecnologías de comunicación digital son importantes herramientas de las interacciones glociales en torno a estas, y esto reafirma la importancia de adecuaciones metodológicas para su estudio.

Por su parte, el concepto de translocalidad describe las conexiones entre dos o más localidades específicas creadas y experimentadas. Como señalan Oakes y Schein (2006, p. 1) “la translocalidad llama la atención sobre la multiplicación de las formas de movilidad sin perder de vista la importancia de las localidades en la vida de las personas”. Varios autores afirman la importancia de las conexiones locales-locales y sugieren que las localidades no tienen por qué limitarse necesariamente a las relaciones sociales compartidas de las historias, experiencias y relaciones locales, sino que pueden conectarse con historias y procesos geográficos más amplios. Sin embargo, la investigación sobre la translocalidad se ha referido principalmente a la forma en que las relaciones entre las distintas localidades conforman las redes transnacionales de migrantes, intercambios económicos, y espacios diaspóricos. El efecto de esto ha sido subsumir los debates acerca de la translocalidad dentro de una noción más amplia de transnacionalidad (Brickell and Datta, 2011, p. 3). Las redes transnacionales se forman a través de la especificidad de las localidades, sin embargo, es necesario entender la translocalidad en otros espacios, lugares y escalas, más allá de lo nacional, y entender las geografías translocales como una situación simultánea a través de diferentes lugares que proporcionan formas de entender la superposición de lugares y tiempos en la vida de las personas. Estas geografías translocales consideran que los espacios y lugares necesitan ser examinados tanto por su situación como por su conexión con otros lugares (Brickell and Datta, 2011, p. 4).

Este desafío para repensar la localidad y sus conexiones con otros espacios cuenta con precedentes como el trabajo del sociólogo Michael Burawoy en la articulación de una “etnografía global” que amplió el alcance de la etnografía desde los sitios de investigación insulares y limitados, hasta el análisis de las fuerzas y conexiones más amplias en un mundo global. El enfoque teórico y metodológico de la etnografía global permitiría una comprensión situada de las experiencias localizadas “como el producto de flujos de personas, cosas, ideas, es decir, las conexiones globales entre los sitios” (Burawoy, 2000, p. 29). Burawoy no perdió de vista la importancia de la localidad, sino que ofreció una comprensión de las diferentes caras de la globalización a través de su base en lo local. Sin embargo, en lugar de explorar los espacios y escalas de lo local, este es visto solamente como un lugar de negociación de lo global, un lugar donde los actores sociales experimentan la globalización (Brickell and Datta, 2011, p. 5).

Conceptos como el de glocalización, son respuestas a esta falsa dicotomía, lo que implica que lo global está constantemente en un estado de flujo y se reconstituye desde lo local; en otras palabras, las localidades son re-escaladas constantemente. La translocalidad nos permite reconocer lo local tal como está situado a través de una variedad de escalas (corporal, doméstica, urbana, regional o nacional, etc.); lo que significa que las geografías translocales pueden convertirse en un conjunto de negociaciones locales-locales a través de estas diferentes escalas (Brickell and Datta, 2011, p. 10). La geógrafa Doreen Massey ha señalado el “sentido global del lugar”, refiriéndose a que la localidad se construye a partir de su interacción con lo global y que las dos están intrincadamente entrelazadas en su carácter a través de esas redes. Como tales, “las localidades son siempre provisionales, siempre en proceso de ser hechas, siempre impugnadas” (Massey, 1994, p. 146).

Los estudios de música popular se han enfocado cada vez más en los procesos translocales que ocurren a medida que los géneros de la música popular a nivel mundial y sus recursos estilísticos asociados, entran en contacto y son apropiados por músicos y seguidores en entornos locales específicos. Un ejemplo es el trabajo de Chris Lawe Davies (1993) acerca de la recepción de la música reggae entre los indígenas australianos y la gira en Australia de Bob Marley en 1979, en el que señala que esta gira y la recepción indígena de la misma llevaron a la formación de las primeras bandas de reggae locales, utilizando el

reggae para protestar por los derechos sobre la tierra y el trato excluyente de los pueblos indígenas en Australia.

Como mencionamos, la escena es otro de los principales temas de esta vertiente de los estudios de música popular. El concepto de escena musical ha sido utilizado para especificar el espacio local en el que surge o es apropiado un género musical específico. Esta noción es esencial para este trabajo y es importante exponer su pertinencia debido a que es la unidad básica en la delimitación del objeto de estudio; considerando tanto teorizaciones propuestas por especialistas del ámbito académico, como también el discurso de los creadores y seguidores del reggae. De este modo, se delimitó el estudio a la escena reggae en México, colocándola en necesaria relación con otras prácticas musicales junto a las que conforma una realidad múltiple que envuelve distintos niveles de localidad.

Es conveniente comentar por qué la preferencia del concepto de escena musical en vez de subcultura. A inicios de los años cincuenta el sociólogo David Riesman observó que en una comunidad mayoritaria frecuentemente se encuentran grupos de personas que no siguen los mismos patrones de vida y vio esta subcultura como una cultura con sus propias peculiaridades dentro de la cultura predominante (Riesman, 1981). Por su parte a finales de los años setenta Dick Hebdige consideró que los miembros de una subcultura al validar su pertenencia a la misma deben contar con ciertas peculiaridades como el estilo, la ropa, el lenguaje y/o la forma de relacionarse, por lo que el estudio hacia una subcultura determinada radica con frecuencia en la asociación a cierto estilo de vestimenta, gustos musicales, lenguaje, etc., entre los individuos miembros, ya que estas contienen una carga emotiva y subjetiva para esa subcultura (Hebdige, 2004). En el ámbito académico el concepto de escena ha sido utilizado a partir de la década de los noventa buscando dejar atrás nociones como subcultura al considerarlas como deterministas, por no contemplar la agencialidad y la capacidad de actuar de las personas; idealistas, por considerar a los grupos como homogéneos, cohesionados y coherentes; y rígidas, por ignorar la posibilidad de que las personas experimenten distintos grados de pertenencia a un grupo o incluso experimentar múltiples pertenencias. En cambio, el concepto de escena musical hace énfasis en la relación entre la música y el espacio localizado, así como en los actores y protagonistas que dan vida a diferentes escenas musicales en torno a los más diversos géneros. A partir de las dificultades que planteaba el concepto de subcultura, en los años

noventa algunos investigadores empezaron a manejar conceptos diferentes para analizar colectivos ligados a prácticas musicales. El sociólogo Andy Bennett ha explicado que la noción de escena se utilizó inicialmente entre músicos y reporteros musicales como un término frecuente para designar a conglomerados de músicos, promotores y aficionados congregados en torno a un género de música en particular y también a ordenamientos locales en que un estilo particular se ha originado o ha sido apropiado y adaptado (Bennett, 2004, pp. 223-234). Los primeros intentos de presentar el concepto como un modelo de análisis teóricamente fundamentado fueron realizados por Will Straw, quien explicó, sin hacer referencia al concepto de subcultura, que formatos previos utilizados para estudiar comunidades musicales, ponían el acento en la composición estable de estos agrupamientos. En cambio, el concepto de escena implica “un espacio cultural en el que una serie de prácticas musicales coexisten, interactuando unas con otras a través de una serie de procesos de diferenciación” (Straw, 1991, p. 373). Bennett y Anderson, han señalado la primacía del concepto de escena frente al de subcultura, debido a que este último:

supone que todas las acciones de los participantes están dirigidas por unos estándares subculturales, mientras que el concepto de escena no hace esas presunciones.... algunos de los sujetos que estén en el centro de una escena pueden vivir esa vida completamente, pero, de acuerdo con el contexto de la modernidad tardía en el que las identidades son cada vez más fluidas e intercambiables... muchos participantes, a menudo, se pondrán y se quitarán la identidad de la escena (Bennett and Peterson, 2004, p. 3).

Por otra parte, el concepto permite flexibilizar el análisis social y cultural, sin embargo, la escena no precisa por sí misma el nivel de las unidades a las que se refiere y esta definición debe construirse dentro de cada caso de estudio en particular (Straw en Janotti, 2012, p. 6). De modo que puede describir unidades de escala y niveles de abstracción muy variables, por lo que es utilizado para delimitar conjuntos de actividades altamente localizados, como también para dar unidad a prácticas dispersas por todo el mundo. Entre los diferentes fenómenos que han sido designados como escena, Straw explica que una escena es:

(a) la congregación recurrente de personas en un lugar en particular, (b) el movimiento de estas personas entre este lugar y otros espacios de congregación, (c) las calles a lo largo de las cuales tiene lugar este movimiento, (d) todos los lugares

y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular, (e) los fenómenos más amplios y geográficamente dispersos de los que este movimiento o estas preferencias son ejemplos locales, o (f) las redes de actividad microeconómica que fomentan la sociabilidad y la vinculan a la continua autorreproducción de la ciudad. Todos estos fenómenos han sido designados como escenas (Straw, 2001, p. 248).

La notoriedad del concepto de escena en los estudios de música popular, y su carácter dinámico han ocasionado que éste haya sido objeto de varios desarrollos y que no exista una definición unívoca. Su marcada elasticidad conceptual ha motivado no sólo nuevos ensayos de definición sino también reflexiones acerca de los alcances y los límites de esta noción. Straw ha señalado que el concepto se ha desarrollado en dos direcciones: por un lado, como un espacio o comunidad en donde se presume que existe determinada música, emparentado así con conceptos como el de subcultura y, por el otro, como un intento de teorizar la relación entre música y espacio. Esta última tendencia permite entender que además de los músicos, aficionados y otras personas que participan, es importante tomar en cuenta el papel de las diversas locaciones que son parte de, o que se articulan con la escena (Straw en Janotti, 2012, p. 3). Straw ha expuesto que él “definiría la escena actual como las esferas circunscritas de sociabilidad, creatividad y conexión que toman forma alrededor de ciertos tipos de objetos culturales en el curso de la vida social de estos objetos” (Straw en Janotti, 2012, p. 8). Al mismo tiempo, explica la persistencia del concepto de escena como una herramienta importante en el análisis cultural debido a que es un concepto útil, flexible y anti-esencialista, que sólo requiere que quienes lo emplean observen una coherencia nebulosa entre conjuntos de prácticas o afinidades (Straw, 2001, p. 249). Igualmente, ha explicado que “la falta de rigor metodológico es intrínseca a la noción de ‘escena’ en la medida en que la naturaleza de los vínculos que plantea entre las distintas prácticas, estilos y valores nunca puede fijarse en una fórmula” (Straw en Janotti, 2012, p. 4), señalando que el reto consiste en admitir el carácter escurridizo y perecedero de las escenas sin dejar de reconocer su rol funcional y productivo dentro de la vida urbana. El concepto de escena y su flexibilidad ofrecen la posibilidad de enfocarse en diferentes niveles y aspectos, por ejemplo, observando diferentes formas de participación, las relaciones entre sus integrantes, y las relaciones entre personas y lugares.

Autores como Sara Cohen (1999), o Andy Bennett y Richard Peterson (2004), han aportado importantes consideraciones en torno al concepto de escena, como concebir a los colectivos o grupos de personas como actor principal de todo lo que implica una escena; aunque estos actores no sean la escena, pues también forman parte de esta las actividades, productos, las infraestructuras que se crean, los lugares en los que se interactúa, las formas en que distribuyen y comparten su música, los medios para distribuirla, y otros elementos vinculados al género en cuestión. Además, se trata de grupos sin una delimitación nítida (la vinculación a través de un género musical puede ser flexible e imprecisa), ni estable (la pertenencia de una persona a una determinada escena puede ser subjetiva, admitir distintos grados de intensidad o variar con el tiempo).

Las escenas están formadas por personas, que realizan actividades a partir de sus interacciones y las relaciones entre estas pueden ser de diversos tipos (Cohen, 1999, p. 241). Los lugares centrales para esas interacciones son variados: tiendas de discos, locales de ensayo, estudios de grabación, clubes, conciertos, etc. Además, las escenas no están aisladas, sino que se retroalimentan unas a otras de formas muy diversas. Cohen señala un aspecto importante de las escenas; la contextualización de la misma dentro de un área geográfica determinada, subrayando la importancia de la cultura local en el desarrollo de las escenas. Bennett y Anderson (2004) amplían esta influencia señalando la importancia de determinadas formas de hablar, de vestir, y de conocimiento local. Cohen señala además que la prensa musical utiliza lo local para legitimar a grupos y bandas, enraizándolos en herencias culturales locales para dotarles de prestigio (Cohen, 1999, p. 246). Connell y Gibson señalan que algunas concepciones acerca de la autenticidad están conectadas con la idea de espacio, cultura y comunidad (Connell and Gibson, 2003, pp. 277). Señalar que una banda simboliza o representa algunas características de una localidad es una forma de legitimarlo, enraizarlo en una cultura, ubicarlo dentro de una herencia genealógica.

Bennett y Anderson profundizan en la idea de que existen distintos tipos de escenas y que incluso estas pueden desarrollarse desde una definición a otra. Señalan que, si bien cada escena es única, es útil reconocer que comparten características en común en esa diversidad, y distinguen tres tipos. La primera, la escena local, es una actividad social enfocada que tiene lugar en un espacio delimitado y en un periodo específico de tiempo en el que grupos de productores, músicos y aficionados toman conciencia de su gusto musical

común, separándose colectivamente de otros, utilizando la música y los signos culturales a menudo apropiados de otros lugares, pero que se recombinan y desarrollan en formas que llegan a representar la escena local. La segunda, la escena translocal, se refiere a diversas escenas locales dispersas, que están en contacto regular con otras escenas locales similares en lugares distantes que interactúan entre sí, configuradas gracias a la comunicación regular alrededor de una forma distintiva de música y estilo de vida. La tercera, la escena virtual, es una formación más reciente en la que personas dispersas crean el sentido de la escena por medio de publicaciones como *fanzines* y, cada vez más, a través de internet (Bennett and Peterson, 2004, p. 8).

La diversidad mundial de géneros como el reggae y su incorporación en una amplia gama de escenas locales representa un excelente ejemplo. En nuestro caso, la noción de escenas translocales nos permite entender algo muy importante; que las escenas musicales locales en torno al reggae se encuentran dentro de un marco global. Se trata de escenas musicales translocales globalizadas, conectadas y comunicadas, y a la vez, dispersas y abstraídas. Además, consideramos que estos tres tipos de escenas (local, translocal, y virtual) no son excluyentes y que la escena del reggae en México existe y se desarrolla de las tres formas simultáneamente. Al mismo tiempo, aunque el reggae en México es una reinterpretación local a nivel nacional ésta subsume a su vez otros niveles de localidad, así como el surgimiento de diversas reinterpretaciones y escenas locales particulares en torno a este género.

Julio Mendívil y Christian Spencer han señalado que “el concepto de escena ha motivado a los estudios de música popular de América Latina a abordar temas relacionados con los nuevos géneros y formas de socialización a raíz de la globalización y los avances en los sistemas de identidad colectiva” (Mendívil and Spencer, 2016a, p. 15). Estos autores explican que “las escenas musicales a menudo se caracterizan en la literatura como comunidades musicales juveniles urbanas y fluidas, o como espacios sociales dentro de los cuales se desarrollan economías alternativas para la creación, distribución y consumo de música” (Mendívil and Spencer, 2016b, p. 160). Sin embargo, en este enfoque, las escenas se conciben habitualmente como una nueva forma de socialización en el mundo posmoderno y globalizado, y por lo general se refiere a los contextos específicos de países europeos y angloamericanos. Debido al carácter etnográfico de muchos de los estudios de

escenas musicales realizados en esos países estos han enfatizado un punto de vista sincrónico que describe la asociación entre territorios y comunidades musicales, o el uso de estilos musicales como una marca de distinción social o cultural. No obstante, Mendívil y Spencer (2016b, p. 160) advierten que las escenas musicales de América Latina pueden complementar esta perspectiva y dar algunas ideas nuevas acerca de estos temas. La realidad latinoamericana desafía los conceptos acuñados desde Europa y Estados Unidos para sus propias realidades musicales. Uno de los principales aspectos en que difieren es que las escenas musicales en América Latina no tienen la misma preponderancia además de que estas también se pueden conectar con comunidades rurales desde la socialización.

La historia es un aspecto fundamental para comprender la dinámica sociocultural de las escenas musicales en América Latina, pero el aspecto más divergente es la persistencia de categorías como raza y clase para la discusión de la diferencia social y cultural debido a las tensiones étnicas y las luchas de clases, señalan Mendívil y Spencer (2016, p. 161). Además, explican que las descripciones de escenas translocales en la literatura frecuentemente hacen referencia a la confluencia de imágenes globalizadas que posibilitan la construcción de una identidad translocal “unificada”. Aunque las escenas de la diáspora de América Latina están fragmentadas, estas tienen fuertes relaciones con sus comunidades procedentes, conectadas por la tecnología como un “nodo local” que vincula a personas y grupos en torno a determinada escena. Los géneros musicales persisten en América Latina como una fuente central de unidad para las escenas musicales; y a la vez, los géneros se encuentran asociados frecuentemente con clases sociales y grupos culturales, y aportan un elemento importante para la construcción de identidades y narrativas históricas. Otro tema relacionado con las escenas musicales en América Latina es el lenguaje, debido a que las identidades colectivas basadas en el idioma son muy relevantes para la cultura latinoamericana, debido a que son un aspecto importante para la diferenciación cultural en la región, y para la creación de una estética local o regional (Mendívil and Spencer, 2016b, p. 162).

Es importante señalar la relevancia del concepto de escena para el desarrollo de los estudios de música popular debido a que este permite avanzar en el conocimiento acerca de dinámicas socioculturales en la cultura musical urbana actual (Herschmann, 2013, p. 48). Sin embargo, hay que decir que, no sólo el empleo de la noción de escena no es universal,

sino también que ésta puede ser utilizada de forma articulada con otros conceptos utilizados en el medio académico. Andy Bennett menciona que “la aplicación de la perspectiva de escenas en el trabajo académico acerca de música está intrínsecamente ligada a los intentos de mapear la importancia sociocultural de la música en el contexto de la vida cotidiana” (Bennett, 2004, p. 223). No obstante, como han señalado Peterson y Bennett (2004, p. 12), los límites de una escena tienden a ser imprecisos.

Por último, en cuanto a los estudios de reggae Jorge Giovannetti señala que “la década de los setenta marcó la internacionalización del reggae, y a su vez, su inseparable vínculo con la protesta social, racial y política. De ahí, con mucha probabilidad, el gran interés generado alrededor de esta música por científicos sociales” (Giovannetti, 2001, p. 15). Desde entonces, una gran cantidad de trabajos académicos acerca del reggae ha surgido a nivel mundial con investigadores que estudian este fenómeno con un enfoque transcultural y desde una amplia gama de disciplinas. Carolyn Cooper ha ahondado en el surgimiento de los estudios de reggae⁷ y ha señalado que:

La institucionalización de los estudios del reggae deconstruye narrativas colonialistas de eruditos autoritarios y eurocéntricos. De hecho, los estudios de reggae, como la poética *dub* es una excéntrica empresa que literalmente se encuentra fuera del centro. Impugnando las nociones convencionales de lo que constituye erudición, los estudios de reggae afirman la autoridad del conocimiento transmitido oralmente, reclamando para la academia la sabiduría de las calles (Cooper, 2012a, p. 18).

En el contexto latinoamericano aún son muy pocas las instituciones que han dado cabida a los estudios del reggae, no obstante, podemos encontrar varios trabajos publicados en diversos países que han señalado la presencia y la importancia de la música reggae en diferentes contextos, incluyendo el trabajo de autores como Herrera (1995); Pacini (1996); Leymarie (1998); Pereira (1998); Giovannetti (2001, 2005); Hansing (2001, 2006); Benavente (2005, 2006); Behague (2006); Lagos (2010); Picech (2010, 2011); Furé (2011, 2012); Isimat-Mirin (2012); Vidigal (2012); y Márquez (2013). Respecto a los diferentes modos de construir su mirada acerca del género en estos trabajos, observamos que es abordado como una “música negra”, y una “música caribeña”, analizando el discurso

⁷ Para profundizar acerca de este tema sugerimos consultar “Reggae Studies at the University of the West Indies” (Cooper, 2012b). pp. 301-314).

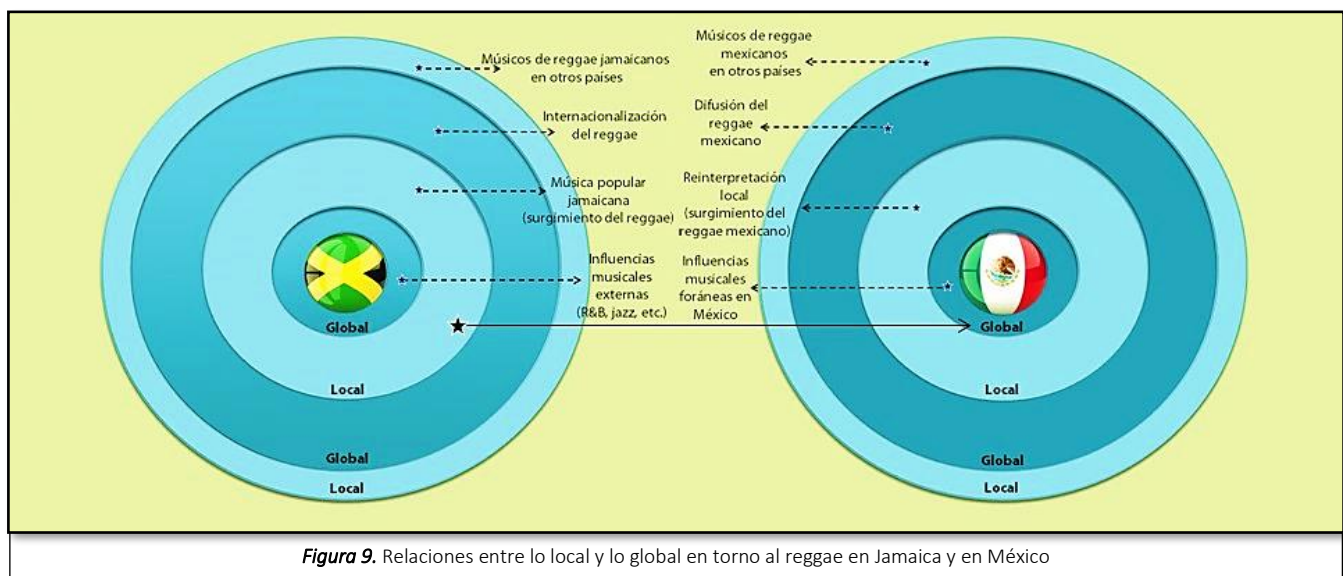
político de sus canciones, además de la traducción y adaptación de esta expresión y esta práctica en varios países latinoamericanos. En este sentido, resulta importante para nosotros el trabajo de Carolina Benavente (2006) que presenta una breve revisión histórica de la cultura rastafari en México y su relación con el reggae.

De igual forma, en México recién comienzan a institucionalizarse los estudios del reggae, destacando el seminario “Reggae y música popular jamaicana: orígenes, desarrollo e internacionalización” que impartimos en la Facultad de Música de la UNAM. Sin embargo, existen varias tesis que han abordado diferentes temas de la música reggae y del movimiento rastafari desde distintas disciplinas académicas, como lo son los trabajos realizados por Torquillo (1984); Lira (2002); López (2006); González (2006); Reza (2008); Bárcenas (2008); Montes (2014); Romero (2011, 2013, 2018); Ruiz (2011); Cunin (2012); Hernández (2012); Cedillo, et. al (2013); Dávila, (2013); Flores (2015); Rodríguez (2015); y Domínguez (2018); así como mis propios artículos y trabajos académicos (López-Negrete, 2010, 2014, 2018). Es importante señalar que los trabajos académicos que se han realizado en México, en su mayoría, se han enfocado en cuestiones relacionadas con la presencia y la historia de este género en el país. En este sentido, los trabajos de Oliver Bárcenas Cruz (2008) y Luis Javier Hernández González (2012), de perspectiva histórica, ofrecen datos importantes acerca del desarrollo del reggae en México y representan una contribución significativa para esta investigación. En contraste, este trabajo presenta una interpretación histórica de los procesos de glocalización del reggae en México, complementada por un fuerte acercamiento etnográfico para entender los distintos niveles de localización del género, conocer los principales actores y elementos de la escena, y señalar las relaciones global-local y los diálogos translocales y transnacionales de la misma; aspectos que no han sido abordados en trabajos previos en torno a este género.

Es importante mencionar la existencia de un vacío en la investigación musicológica y etnomusicológica acerca del reggae en México. Las escasas historias de la música en México que explícitamente se han dedicado a la música popular en el país, como los trabajos de Juan S. Garrido (1974), Claes af Geijerstam (1976), Yolanda Moreno Rivas (1979), y Federico Arana (1985); no señalan la llegada o la presencia de la música jamaicana. De modo que el reggae no ha sido mínimamente considerado en estos trabajos y su historia en el país se ha limitado al acercamiento periodístico y no académico. Solamente

en el trabajo que coordinó Aurelio Tello (2010), en el texto de José Luis Paredes y Enrique Blanc (2010), se menciona muy brevemente el surgimiento de la escena del reggae en México en la década de los años noventa. De modo que para comprender la presencia y el desarrollo de la música popular jamaicana en México es necesario entender su relación con las escenas de otros géneros musicales, particularmente con el *rock and roll*, la música tropical⁸, el *rock*, el *ska third wave*, y el *hip-hop*. Por lo que el texto de Paredes y Blanc, es la principal referencia en este trabajo acerca del desarrollo del *rock* en el país, debido a que explica el surgimiento de varias escenas musicales, incluyendo la del reggae, como parte del proceso de diversificación y segmentación de la escena *rockera*.

La música reggae surgió como una expresión local en Jamaica creada a partir de otras influencias internas y externas; y a su vez, el reggae llegó a México como una influencia externa. Así vemos relaciones de ida y vuelta entre lo local y lo global presentes en la música reggae. Primero, lo global se volvió local con la adaptación de géneros estadounidenses en Jamaica generando el surgimiento de géneros como el *ska*, *rocksteady*, y reggae; y lo local se volvió global con la internalización del reggae jamaicano. Posteriormente, de nuevo lo global se volvió local con la adopción del reggae en México y el surgimiento del reggae mexicano y, por último, lo local se vuelve global una vez más con la internacionalización del reggae mexicano.



⁸ **Música tropical.** - Es un término genérico creado desde los años 40's dentro de la industria musical y que abarca géneros y estilos como el *bolero*, la *guaracha*, el *mambo*, el *cha cha cha* y el *son cubano*; el merengue y la *bachata* dominicanos; la bomba y la plena puertorriqueñas; y la *cumbia*, el *porro* y el *vallenato* colombianos.

El papel que han tenido los estudios de reggae en los estudios de música popular, en términos de lo que han aportado, resalta la importancia de los nexos entre lo global y lo local. Gran parte de los trabajos realizados desde esta perspectiva⁹ se han centrado en la internacionalización e hibridación del género, y en su adopción por parte de músicos europeos, africanos, asiáticos y latinos de todo el mundo (Shuker, 2005, p. 289).

Usualmente, los trabajos académicos que estudian un género musical en específico, abordan sus orígenes o su desarrollo, sin embargo, son pocos los que analizan el surgimiento y configuración de escenas musicales locales en relación a sus procesos globales. Estos abordajes sirven para aproximarnos a conocer cómo se vive y se adopta localmente un género que se ha vuelto global pero que se originó en contexto local particular. En cuanto a los procesos globales en el reggae y sus resultantes encontramos algunos otros géneros musicales que pueden ser homologables como el *ska*, el *hip-hop*, y el *heavy metal*, cuyos desarrollos muestran diversos procesos de reinterpretación sus propias escenas glocalizadas. El caso de la escena musical del reggae en México ofrece peculiaridades como el reconocimiento de distintos niveles de localidad (nacional, regional, local) dentro de la escena, el funcionamiento simultáneo de la escena local, translocal y virtual, y la existencia de escenas internas en torno a subgéneros específicos.

En este trabajo hemos conceptualizado la escala de la escena musical del reggae en México a través de la metáfora del árbol con raíces, debido a que esta nos permite observar las conexiones entre las diferentes escalas y niveles de localidad dentro de esta. De igual manera, vemos la relación entre lo global y lo local desde la concepción del mundo como red debido a la fuerte interconectividad que enfatiza este modelo. Además, señalamos las múltiples direcciones de las relaciones translocales de esta escena a nivel nacional, tanto hacia dentro, a través del surgimiento de escenas locales y focos regionales, como hacia afuera del país, a través de la comunicación con las escenas de reggae en otros países, y de la proyección internacional de los artistas locales.

Esta investigación busca ampliar la discusión académica en torno a escenas musicales y la relación global-local del reggae al abordar la escena del reggae en México con una mirada de largo plazo y ofrecer un punto de vista a la vez diacrónico y sincrónico

⁹ Para profundizar en este tema sugerimos consultar los trabajos de Carolyn Cooper, Donna Hope, Michael Barnett, Michael Loadenthal, Mike Alleyne, y Richard Salter.

que atiende la relación entre territorios y comunidades musicales, así como los niveles de localidad y la creación de identidades locales específicas en torno a este género. La reinterpretación del género construye identidades particulares mientras simultáneamente conjuga elementos culturales globales, nacionales, regionales y locales. El reggae es el componente que articula y une a toda esta escena musical, sin embargo, a pesar de su diversidad, frecuentemente este es asociado con determinadas clases sociales y grupos culturales.

Más allá de la flexibilidad del concepto de escena, la falta de rigor metodológico intrínseca a este se debe a que los vínculos entre las distintas prácticas, estilos y valores son particulares de cada caso. Asimismo, existe una gran ambigüedad en cuanto a los criterios teóricos que definen qué es y qué conforma una escena musical, y cómo distinguir estos criterios cuando se trata de una escena a nivel nacional. Los criterios teóricos que definen cuándo un género musical llega a contar con una escena dependen de los diferentes fenómenos que han sido designados como tal. De manera que, el concepto de escena en este trabajo se refiere a “todos los lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular, así como los fenómenos más amplios y geográficamente dispersos de los que este movimiento o estas preferencias son ejemplos locales” (Straw, 2001, p. 248). De este modo, hemos tomado el reggae como núcleo de la escena y a México como delimitación geográfica general; pero esto no quiere decir que no intervengan otras escenas musicales, o que comprenda solamente lo que sucede dentro de las fronteras políticas del país; en realidad, su estudio no sería posible sin tener en cuenta otras prácticas musicales y otras realidades estilísticas y geográficas. Por supuesto, tampoco se pretende suponer que exista una única escena del reggae en México; se trata más bien de una realidad múltiple, que cambia en función del enfoque considerado en cada momento. El concepto de escena en su conceptualización está ligado a los espacios en los que las escenas se desarrollan, así como a los elementos históricos, culturales y sociales que rodean dichas escenas y de los que estas forman parte. Por tanto, podemos entender que dentro de la escena mexicana del reggae concurren múltiples escenas, entre las que existen relaciones de intercambio y de competencia entre unas y otras. Como señala Barry Shank (1994) en las escenas locales encontramos una gran variedad de escenas que coexisten, que pueden

rivalizar en lo musical o visual, y cada una se corresponde con distintas formas de entender lo local.

Como hemos mencionado, este trabajo surge desde la etnomusicología y los estudios de música popular; sin embargo, también se acerca a otras perspectivas que nos permiten poner atención a los significados construidos por el reggae y las prácticas asociadas a este en México. Particularmente, los estudios culturales por abordar las formas de producción o creación de significados y la difusión de los mismos en torno a la música. Además de la geografía cultural, debido a que ha tenido un papel importante en la búsqueda de significados y mediciones de la globalización; en particular, a través de su preocupación por el concepto de escala. Asimismo, tiene un peso importante el enfoque de corrientes historiográficas como la historia social, que mira la experiencia vivida del pasado, y la historia cultural, que observa las tradiciones culturales populares y las interpretaciones culturales de la experiencia histórica. No obstante, como señala Micael Herschmann “hay que tener siempre en cuenta que los conceptos y nociones son más o menos provisionales y deben atender necesidades de investigación, de lo contrario se convierten en ‘camisas de fuerzas’, las cuales engrosan invariablemente las interpretaciones” (Herschmann, 2013, p. 53).

Un aspecto importante de este trabajo es su carácter etnográfico, el cual es necesario explicar. El trabajo etnográfico es concebido en esta investigación como un enfoque y un método. Como enfoque pretende comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus actores y, aunque busca ser coherente con lo que ellos señalan, reconoce que se trata de una interpretación construida por el investigador. Mientras que, como método destaca la posición de los actores como individuos privilegiados para expresar el sentido de sus prácticas culturales, y la propia experiencia como el medio más eficaz para acercarse a los grupos estudiados. Al mismo tiempo, se considera que la investigación de campo no es una simple recolección de datos, sino el encuentro entre el investigador y los sujetos (Guber, 2001). La realización del trabajo de campo incluyó la elaboración de diarios de campo, observación participante, entrevistas, registro fotográfico y en video, realización de grabaciones de audio, transcripción de entrevistas, análisis de grabaciones de campo, entre otras actividades. Empleando además perspectivas como la etnografía musical (Myers, 1992) y la etnografía del *performance*, al abordar la importancia del contexto, las diversas

formas en que son expresados los personajes musicales (*musical personae*) de los músicos de reggae, y qué pasa cuando la música reggae sucede (Auslander, 2006).

Debido a la propagación del reggae en México el trabajo de campo podría incluir las principales ciudades de todos los estados del país, o al menos las ciudades con las escenas de reggae más fuertes. Sin embargo, debido a los recursos que eso implica, el trabajo de campo se realizó en la Ciudad de México asistiendo a distintos eventos específicos, y de manera complementaria, en la ciudad de Chetumal en Quintana Roo. Sin embargo, paralelamente se realizó también una etnografía digital (método que permite estudiar diferentes aspectos del comportamiento e interacción social en el mundo digital) que posibilitó un mayor alcance e incluir los treinta y dos estados del país, entablar comunicación y fomentar el diálogo con músicos de diferentes regiones del país, subgéneros, y periodos, a partir de un diseño metodológico que nos permitió obtener y crear información etnográfica y narrativas transmediáticas a través de las redes sociales *online*.

Durante el trabajo etnográfico realizado las actividades desarrolladas fueron la observación directa y la documentación de diferentes ocasiones performativas en torno al reggae; la observación participante como percusionista *nyahbinghi* en dos proyectos de reggae; la realización de entrevistas y el seguimiento de varias actividades. Los lugares y eventos fueron elegidos por la posibilidad que brindaban para presenciar distintos *performances* musicales del reggae, y la asistencia a estos permitió ubicar a sus diferentes actores y observar la diversidad que existe dentro de la escena actualmente. Esta investigación se llevó a cabo entre 2014 y 2019, por lo que es necesario contextualizarlo en relación a ciertos sucesos internacionales en torno al reggae, especialmente en Jamaica, así como a los eventos más importantes para la escena del reggae en México durante la segunda mitad de la década de 2010.

En Jamaica: Las celebraciones del Reggae Month (mes del reggae) organizado por la Jamaica Reggae Industry Association (JaRIA), ediciones 5° a la 10°, de 2014 a 2019. La celebración del International Reggae Day (día internacional del reggae) ediciones 20° a la 25°, de 2014 a 2019. En febrero de 2015 la Unidad de Estudios de Reggae organizó la International Reggae Conference “Musical Legends and Cultural Legacies” en la UWI, Campus Mona. En octubre de ese año, el gobierno de Jamaica comenzó el proceso para la inserción de la música reggae jamaicana en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural

Inmaterial de la Humanidad. En diciembre del mismo año la UNESCO designó a Kingston como “ciudad creativa de la música”. En febrero de 2017 la Unidad de Estudios de Reggae organizó la Global Reggae Conference “Dancehall, Music and the City” en la UWI, Campus Mona. En noviembre de 2018 la UNESCO agregó la música reggae jamaicana a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Estos eventos son significativos para este trabajo debido a que muestran el proceso de reconocimiento internacional que ha obtenido el reggae en la última década y que culminan con la patrimonialización del género al celebrar sus primeros cincuenta años.

En México: en febrero de 2014 se inauguró la primera exhibición del International Reggae Poster Contest (IRPC) en México en la Secretaría de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México. En marzo de ese año, Carolyn Cooper fundadora de los estudios de reggae en la UWI, visitó el país y dio un par de conferencias acerca de la globalización del género. Ese mismo mes se realizó el primer taller “Jamaican Reggae-Dancehall Culture” dedicado a la cultura del baile en torno al *dancehall*. En agosto de ese año se realizó la charla y sesión de escucha dirigida titulada “La Historia del reggae en México” en la Fonoteca Nacional, presentada por el periodista musical Ricardo Bravo. En febrero de 2015 se inauguró la exposición “El Arte del Reggae” en la estación del metro Jamaica de la Ciudad de México, presentando nuevamente una selección de posters del International Reggae Poster Contest.

A finales de 2015 y a finales de 2016, PelaGatos (plataforma multimedios argentina) publicó los compilados *PelaGatos presenta: Nuevo Reggae Mexicano Vol. 1* y *Nuevo Reggae Mexicano Vol. 2*, respectivamente, en los que incluyen en cada uno a veinte bandas jóvenes del “nuevo reggae mexicano” proveniente de diversas ciudades del país. De marzo a octubre de 2016 asistimos y participamos en diversos eventos como parte del 50° aniversario del establecimiento de relaciones diplomáticas entre México y Jamaica, incluyendo la develación por parte de autoridades quintanarroenses y jamaicanas de una estatua de Bob Marley en la ciudad de Chetumal. En abril de 2017 se realizó la primera entrega de los “Premios RootsLand. Lo mejor del Reggae Mexicano”, y en junio, dentro de la 9° edición de la Feria Internacional de las Culturas Amigas, se realizó la conferencia “La importancia del reggae”, como parte de las actividades de la Embajada de Jamaica en México. En octubre del mismo año se realizó en el club de reggae Soul Dread la Primera

Conmemoración de la Escena del Reggae en México, reuniendo y reconociendo el trabajo de muchos de los primeros DJ de la Ciudad de México. Y en mayo de 2018 se realizó la segunda entrega de los “Premios RootsLand. Lo mejor del Reggae Mexicano”. Estos eventos en torno al reggae en México son importantes debido a que muestran el crecimiento y diversificación que ha alcanzado la escena en la última década.

Del mismo modo, festivales recientes como el Heartbeat Festival, Efecto Puerto Escondido Reggae Fest, Festival Rasteño, Popo Park Reggae Fest, Foundation Reggae Festival, Distrito Zion Fest, Dub Experience Festival, Festival Fundación Dancehall, Reggae Live Festival, Festival Tierra Beat, Foundation Legends, y conciertos como el “Ska Reggae Sinfónico”, muestran la multiplicidad de esta escena, su fortalecimiento en varias ciudades, la diversificación de interpretaciones, y las diferentes formas de organización y producción en torno al reggae en el país, que incluye tanto la autogestión como a empresas privadas y al gobierno estatal y federal.

Debido a la escasez de trabajos que aborden el tema de esta investigación, las entrevistas y testimonios de los diversos actores de la escena tienen un peso importante. Así, desarrollamos una ruta metodológica que nos permitió ampliar la recolección de datos y que consistió en el diseño de cuestionarios y entrevistas que brindaron una importante información acerca de la escena del reggae.

Es importante señalar cómo fueron las entrevistas realizadas, cómo se procesaron y cuál fue su lectura. Como en toda entrevista hay que distinguir entre preguntas de hechos y preguntas sobre aspectos subjetivos. Las primeras se realizan para obtener información acerca de datos comprobables referidos al propio sujeto entrevistado o a personas que el sujeto pueda conocer. Las preguntas sobre aspectos subjetivos abarcan todo el amplio espectro de las opiniones, actitudes, motivaciones, intenciones, predisposiciones, sentimientos, expectativas, etc. de los sujetos que, aunque no podemos comprobar directamente, también son reales en el comportamiento social. Según la función que tienen las preguntas dentro de los cuestionarios que empleamos, podemos distinguir entre dos tipos. Preguntas de investigación, destinadas a generar la información suficiente para alcanzar los objetivos de la investigación y contrastar la hipótesis; y las preguntas de control, que no pertenecen específicamente a los objetivos de la investigación, pero que son de utilidad en el tratamiento de los datos obtenidos. Dentro de este último tipo de preguntas

podemos distinguir entre las de control analítico, instrumental, y de campo. El tipo de entrevistas que se realizaron fueron mixtas o semiestructuradas a través de una estrategia combinada alternando preguntas estructuradas con preguntas espontáneas. De manera que, mientras que la parte organizada permite comparar entre los diferentes participantes, la parte libre permite profundizar en las características específicas de cada uno, logrando así una mayor libertad y flexibilidad en la obtención de información. En cuanto a cómo se procesaron y a la lectura de las entrevistas, esta implicó examinar su contenido para ubicar los temas, determinar qué es significativo, codificar los datos, y desarrollar categorías. Hay que señalar que la mayoría de las entrevistas se aplicaron de manera *online* a través de correo electrónico y de redes sociales *online*, lo cual ayudó a que los participantes pudieran profundizar en sus respuestas. Las preguntas de estos cuestionarios se derivaron de los ejes temáticos de esta investigación, es decir: la internacionalización del reggae; el surgimiento y desarrollo de la escena del reggae en el país; los actores musicales y extramusicales; los niveles de localidad y la glocalidad de la escena; las particularidades de esta y el estado actual de la misma. Su aplicación requirió un par de años y se realizó con investigadores y especialistas provenientes de diversos países, con personajes clave de la escena en México, y con cualquier miembro de la escena que deseara participar a través de las preguntas del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México” que realizamos para ese objetivo a través de la etnografía digital.

Para el diseño y la realización de la etnografía digital consideramos principalmente las propuestas de Carlos Scolari y de Christine Hine, quienes señalan que la convergencia de diferentes lenguajes y medios de comunicación es un rasgo característico de internet. Este reúne el lenguaje escrito, visual, sonoro, etc., condición que ofrece una amplia gama de posibilidades de expresión y tipos de información. Esta condición hipertextual, se potencializa a través de una estructura no secuencial, y apoyándose en la digitalización, cada usuario efectúa su propio recorrido y trayectoria a través de sitios los cuales conecta con otros. Las convergencias de medios no pasan solamente por los contenidos sino también por los formatos, en este sentido Scolari ha acuñado el término “narrativas transmediáticas” que se refiere fundamentalmente a un tipo de narrativa que trasciende las formas comunes, lineales y centralizadas (Scolari, 2008). Por su parte, Cristine Hine ha desarrollado un tipo de observación virtual que funciona a partir de los principios

etnográficos trasladados a espacios virtuales. Este tipo de observación implica que es posible conocer a fondo prácticas sociales a partir del análisis de comunidades o grupos virtuales. En este sentido, la observación virtual busca conocer las prácticas de los usuarios a partir del uso de la tecnología y el consumo mediático. Hine propone una etnografía basada en el estudio de hechos mediáticos concretos, donde internet tiene un papel, por un lado, de instancia de conformación cultural y, por otro, de artefacto cultural construido sobre la comprensión y las expectativas de los usuarios. Así mismo, analiza las nociones, significados e implicaciones de la “vida en la red” y demuestra que ésta no trasciende las nociones tradicionales de espacio y tiempo, sino que, mediante la barrera del *offline/online*, genera múltiples órdenes en ambos campos y refuta que internet sea un lugar donde no tienen cabida ni la identidad ni la autenticidad (Hine, 2004).

El concepto de “etnografía digital” agrupa la etnografía virtual, la etnografía del ciberespacio, la etnografía de/en/a través de internet, la ciber-etnografía, etc. La etnografía digital mantiene los rasgos metodológicos de la etnografía, no obstante, la adaptación implica repensar muchos de sus conceptos y planteamientos básicos. La misma idea de campo, el concepto de observación participante o de la identidad del investigador, son aspectos que pueden ser repensados ya que presentan considerables diferencias con respecto a las etnografías realizadas presencialmente.

Esta etnografía digital comenzó en enero de 2016 y concluyó en julio de 2018, realizándose principalmente a través de la cuenta de *Facebook* del colectivo Rastreado el Reggae. Este colectivo monitorea cualquier acontecimiento importante para la música reggae y la cultura rastafari a nivel nacional e internacional, y ha fungido como observatorio y canal de difusión para estas actividades desde 2003. Esto nos ha permitido ubicar actividades relevantes en torno al reggae en Jamaica con repercusiones internacionales como la celebración del “mes del reggae”, el International Reggae Day, el International Reggae Poster Contest, entre otras, que comienzan a celebrarse en México. Es importante mencionar que antes de iniciar este trabajo etnográfico, realizamos una búsqueda intensiva de diversos actores, además de artistas y bandas de reggae de cada estado del país, para contar con una mayor cantidad de contactos que se fue enriqueciendo rápidamente, contando actualmente con 4,690 “amigos” y 1,403 “seguidores” (Rastreado el Reggae, s/f). Cabe señalar que México es el quinto país con más usuarios de *Facebook*

en el mundo, con cerca de 85 millones de usuarios. La etnografía digital comenzó con un mensaje inicial en el que se explicó de qué trataba la dinámica de este ejercicio, y la realización del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Este primer contacto fue la base para un primer juicio acerca de mi persona, y considerando que la auto representación es crucial en la conformación de relaciones en entornos virtuales, el censo no se realizó a título personal, o desde mi cuenta personal de *Facebook*, sino como parte del trabajo de Rastreando el Reggae para hacer uso del capital social acumulado por este colectivo. De ese modo, el censo se dividió en tres etapas, la primera dedicada a averiguar la presencia de proyectos de reggae en cada estado. Así, las publicaciones fueron enfocadas a cada entidad solicitando tres datos básicos; acompañadas de un mapa del país resaltando el estado en turno; mencionando y etiquetando a los artistas y bandas ya localizadas; e incluyendo los enlaces a los videos musicales de estas. La periodicidad con la que se abordó un nuevo estado dependió de la cantidad de respuestas que cada uno generó, sin embargo, aproximadamente cada semana se abordó uno diferente.

Gradualmente pudimos establecer horarios y días de la semana en los que hay mayor cantidad de contactos conectados, aumentando así la posibilidad de respuestas y comentarios. No obstante, si bien generalmente en todos los estados revisados, o los temas abordados, hubo respuestas, y en algunos muy numerosas, en otros hubo muy pocas. En esos casos, la estrategia se reforzó con más videos e imágenes para reactivar la publicación. Sin embargo, dependiendo del tamaño de la escena del reggae en ese estado, o del tema, hubo algunos que generaron mayor respuestas y comentarios que otros. Este ejercicio generó debates interesantes cuando se abordaron ciertos temas y que fueron aprovechados en este trabajo. Cabe mencionar que, como parte de esta escena, yo mismo también participé y fomenté el debate suscitado en algunos de estos.

La publicación dirigida a cada estado estuvo enfocada a recabar información acerca de tres datos básicos de cada banda o artista: 1) ¿de dónde es?; 2) ¿desde qué año está o estuvo activo?; 3) ¿qué estilo de reggae toca? Creando así tres categorías que brindaron datos cuantitativos acerca de en dónde hay más bandas de reggae, en qué años ha habido mayor surgimiento de bandas, y qué estilos de reggae predominan en la escena del reggae nacional. Esta primera etapa del censo dedicada a los proyectos musicales de reggae en cada estado se realizó dos veces para obtener mayores datos. La segunda etapa se concentró

en los actores extramusicales que forman parte de la escena; y la tercera etapa estuvo dedicada a diversos aspectos de la escena en general, incluyendo las particularidades, la globalidad de la misma, y su situación actual. Al terminar esta etnografía digital y al procesar los resultados fue posible graficar y cuantificar muchos de estos datos generando información importante para caracterizar la escena del reggae en el país.

El levantamiento de datos que realizamos incluyó a todos los sectores, generaciones, estilos, circuitos y regiones de la escena del reggae en México. Esta es la primera vez que se realiza un trabajo similar en torno a esta escena musical, y que, además, cuenta con una amplia participación de los actores que la conforman (ver Apéndice de participantes), presentando una cartografía musical con múltiples perspectivas etnográficas.

Si bien la revisión de diversos trabajos que estudian diferentes escenas musicales fue muy enriquecedora, uno en particular resultó de utilidad como el único antecedente para la realización del ejercicio del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Se trata de “*The Austin Census Music Report*”: *Austin Music Census. A data-driven assessment of Austin's Commercial Music Economy*, encargado por la División de Música y Entretenimiento del Departamento de Desarrollo Económico de la Ciudad de Austin, Estados Unidos, y publicado en junio de 2015 (Titan Music Group, LLC., 2015); mostrándonos los alcances que puede tener un censo musical de una escena musical local.

Es importante mencionar que en marzo de 2018 participamos en el seminario permanente de la Asociación Mexicana de Estudios el Caribe (AMEC) con una sesión abierta en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora en la Ciudad de México, titulada “Rastreado el reggae: El Censo. Avances de la investigación en torno a la escena musical del reggae en México”, con la participación y comentarios de Enrique Noguez “El Profe” tecladista de Los Rastrillos, y transmitido por Andy Rubio en su programa de radio *online* Reggae Constructivo a través de Cabina420 Radio (López-Negrete, Christian. 2018, 02 de marzo). En esta plática, a la que semanas antes se invitó repetidamente a los miembros de la escena del reggae, explicamos los motivos, la finalidad y la metodología de este trabajo, además del proceso y avance de la etnografía digital. Uno de los aspectos que aclaramos fue que indudablemente estamos conscientes de que *Facebook* y el mundo virtual no lo es todo, por lo que también se han incluido entrevistas, observaciones y experiencias propias en este trabajo. Sin embargo, la metodología de la etnografía digital

fue elegida por su utilidad en ampliar el alcance de este censo y llegar a escenas locales de todo el país y a músicos de diferentes generaciones y estilos. Cada participante ocupa un lugar en la escena, determinado en relación a lo que ha realizado; las evidencias de su trayectoria o la falta de ellas, es lo que lo sitúa en el desarrollo y conformación de esta. No obstante, hay que señalar que se trata de una escena muy fluida en la que han surgido y desaparecido proyectos, y algunos han cambiado de nombre, de integrantes, de estilo, o de residencia. Esta escena es muy dinámica y se mantiene en constante desarrollo, adaptándose a tiempos y circunstancias diversas, aumentando y renovando a sus integrantes y sus elementos continuamente.

De esta manera, hay que tener en cuenta no sólo a los sujetos presentes en la escena, las infraestructuras que se crean, los lugares en los que se interactúa, las formas en que distribuyen y comparten su música, los medios para distribuirla, sino también, este espacio virtual en el que las bandas y los artistas se presentan a sí mismos construyendo discursos y narrativas particulares. Además, actualmente hay que considerar la importancia de las redes sociales *online* para muchas escenas musicales, como es la del reggae, ya que es principalmente en estas en donde se anuncian los eventos, las fiestas, los conciertos y los festivales; en donde se anuncian y se presentan los lanzamientos de nuevos álbumes, canciones, videoclips, giras, colaboraciones, las *playlist* de los programas radiofónicos, etc.

Recordemos que es el objeto de estudio el que nos pide tomar ciertas rutas metodológicas que permitan acceder a él, de modo que el método etnográfico corresponda con el objeto de estudio. Este trabajo etnográfico digital nos permite caracterizar, de manera general, la escena del reggae a nivel nacional como un objeto de estudio multisituado que puede brindar mucha información, principalmente debido a la difusión de hechos mediáticos concretos y a la creación de distintas narrativas transmediáticas en torno al reggae en México y al reggae mexicano. A pesar de sus limitaciones, la etnografía digital permite obtener suficiente información para caracterizar la escena, y esta posibilita una interpretación de esos datos. No obstante, un estudio etnográfico acerca del reggae en cada región y en cada estado del país podrá brindar información más detallada. Sin embargo, no se trata de elegir un tipo de etnografía por encima de otro, sino de entender sus alcances y emplear cada uno en circunstancias y para objetivos particulares. Es importante mencionar

que esta etnografía digital también permitió obtener diversas imágenes y fotografías que han sido incluidas como un elemento importante en este trabajo.

El dilema entre sacrificar la amplitud y ganar en profundidad etnográfica, ha requerido de nuevos enfoques de la etnografía para lograr basarse localmente, pero estar al tanto globalmente (Kraidy and Murphy, 2003). De modo que resulta de gran pertinencia la propuesta del antropólogo George E. Marcus de una “etnografía multisituada” como una elección epistemológica productiva para determinados estudios cuyo objeto se encuentra situado en múltiples capas. Este enfoque de la etnografía se mueve desde las situaciones localizadas de la investigación etnográfica convencional para examinar la circulación de significados culturales, objetos e identidades y proporciona un medio para estudiar fenómenos sociales que no pueden explicarse centrándose en un solo sitio (Marcus, 1995 y 1998). La etnografía multisituada busca identificar realidades sistémicas en lugares locales, estudiando el impacto de lo global sobre el terreno; esto requiere dejar atrás el sitio de campo delimitado y seguir personas, historias, objetos, y músicas ya que estos viajan de un lugar a otro, y se mueven entre diferentes medios. De igual forma, este trabajo recurre a una etnografía polifónica en la que los participantes se hacen presentes y en la que se escuchan las múltiples voces de los actores acerca de todo aquello que tiene sentido y significado para ellos. Sin embargo, esta polifonía presenta una estructura narrativa fragmentada ya que estas voces no aparecen sistemáticamente, sino que fueron expresadas solamente en ciertos temas. Asimismo, la decisión de no abordar a profundidad una banda, un club, un festival, un conflicto o un suceso en específico en este trabajo, no debe interpretarse como una aproximación superficial, sino como un rasgo del carácter holístico de esta investigación.

Hay que señalar que este trabajo, aunque no es un estudio periodístico de la escena del reggae, reconoce la importancia del periodismo musical como un intermediario significativo debido a las diversas funciones que realiza colaborando en definir, acotar y legitimar escenas o géneros musicales, creando cánones, reseñando conciertos y álbumes, o haciendo crítica musical. De esta manera, al abordar la trayectoria histórica del reggae en México hemos incluido distintas fuentes hemerográficas del periodismo musical debido a que existen entrevistas, crónicas, notas informativas, artículos y reseñas en torno a la escena del reggae en el país que contienen información importante.

Este trabajo no busca rastrear todos los eventos que se realizan o las bandas que han surgido en el país en torno al reggae; esta es una investigación cualitativa que trabaja con muestreos no probabilísticos de tipo intencional y una estrategia de análisis descriptivo. No obstante, algunos aspectos de orden cuantitativo son incluidos, pues consideramos que ambos enfoques (cuantitativo y cualitativo) brindan información importante acerca de distintos aspectos de la escena. La investigación se realiza sobre una selección de sujetos, que componen una muestra, es decir, una porción del total, que representa la conducta del universo en su conjunto reflejando las características que definen la población de la que fue extraída, lo cual indica que es representativa. Los muestreos no probabilísticos parten de la premisa de la ausencia de aleatoriedad en la selección de casos a entrevistar. En investigación cualitativa se trabaja habitualmente con muestreos no probabilísticos en los que no todos los sujetos tienen la misma posibilidad de formar parte de la muestra. Entre los distintos tipos de muestreo en investigación cualitativa tenemos el “intencional o de conveniencia” en el que se escogen las unidades a entrevistar siguiendo criterios de conveniencia del investigador o de los objetivos de la investigación. Además, la información procedente de entrevistas cualitativas suele llevarse a cabo a partir de diferentes estrategias, entre los enfoques más utilizados encontramos el análisis descriptivo que busca contar aquello que enuncian los sujetos, clasificar estas descripciones a través de categorías analíticas, y trazar conexiones entre ellas.

Este trabajo presenta una combinación de abordajes para el estudio de esta escena. En primer lugar, en relación al enfoque cuantitativo y cualitativo con un peso similar dentro de la investigación. Los datos obtenidos a través de la etnografía digital en torno al número de artistas y bandas por estado; años con mayor o menor surgimiento de exponentes; y la frecuencia de los subgéneros y estilos interpretados, se convierten en información relevante para comprender el desarrollo y la configuración actual de la escena del reggae en el país. En segundo lugar, estudiando la escena en su aspecto temporal y geográfico, combinando una perspectiva histórica y diacrónica con una sincrónica y contemporánea, y teniendo en cuenta la regionalización del país, las identidades locales, y las relaciones centro-periferia y global-local que existen en torno al reggae.

Teniendo en cuenta que en el análisis social la interpretación de un investigador es una lectura particular de varias posibles (Schettini y Cortazzo, 2015), es necesario situarme

a mí mismo en esta investigación. Recordemos que, en la investigación etnográfica, el investigador se encuentra constantemente en un estado liminal (Turner, 1988, p. 102) y debe considerarse a sí mismo en relación con los demás y su posicionamiento en la cultura estudiada. Mi posicionamiento epistemológico como investigador en este trabajo se basa en la propuesta de Timothy Rice acerca de la posibilidad de que el investigador conjugue la perspectiva *outsider* e *insider* en la investigación etnomusicológica dentro de un espacio liminal en el que es posible contar con ambas perspectivas (Rice, 2008, p. 50). En muchos casos, una mayor participación en el grupo estudiado puede conducir a un mayor acceso a la información y a una mayor comprensión de las experiencias dentro de la cultura. Sin embargo, el aumento de la participación también difumina el papel del investigador en la recopilación y el análisis de datos. Además, el investigador se involucra con sus observaciones en el proceso de registro y análisis de los datos; y emplea la auto reflexividad como una herramienta importante para revelar el sesgo y la interpretación del mismo.

Situándome en ese sentido, a lo largo de mi vínculo personal con la escena del reggae, he podido relacionarme y participar en esta de diversas maneras. Por un lado, participando a finales de los noventa como trombonista en agrupaciones musicales de la escena del *MexSka* como Célibe Fisión y La Parranda Magna, y, desde 2014 como percusionista en agrupaciones de reggae *nyahbinghi* como Binghi Bongo Band y Jahwar Drums. Por el otro lado, con la organización de diversas actividades académicas y culturales como investigador y académico como son la creación del foro Rastreando el Reggae en 2003, y del primer seminario especializado en música reggae en la Facultad de Música de la UNAM en 2017, entre otras. Mi involucramiento con la música reggae me convierte en alguien capaz de participar en esta práctica musical¹⁰ y me permite compartir los procesos y los códigos necesarios para entender el desarrollo y las dinámicas internas de esta escena. Así, elegimos la perspectiva descrita por el término “*in-between*er” que reconoce que el investigador puede situarse activamente en medio del continuo *outsider* e *insider* que sugiere una falta de agencia por parte del propio investigador. Por lo que mi comprensión de esta escena no es ni la de un *outsider* ni la de un *insider*, la perspectiva que

¹⁰ **Práctica musical.** - Todo el complejo cultural y las redes de relaciones que provoca la música; desde los compositores ejecutantes, músicos, y bailarines, hasta los instrumentos, difusión, venta y los espacios donde se toca.

he adquirido de la escena del reggae en México, no es ni *emic* ni *etic*, sino, como señala Rice, la mía propia (Rice, 2008, p. 51).

Es importante mencionar que mi participación como músico dentro de la escena me ha dado la oportunidad de experimentar la escena teniendo acceso a espacios y situaciones como son los ensayos, los camerinos, el escenario, y reuniones *after show*, entre otras, en donde la convivencia y el trato con los demás músicos es muy significativa y en los que surgen importantes momentos de encuentro. Simultáneamente, actividades como la gestión de presentaciones, grabaciones en estudio, o colaboraciones con otros músicos, son aspectos difíciles de acceder como investigador o como parte de la audiencia. Además, dentro de la escena es frecuente que un actor desempeñe varias funciones o que pase de una a otra; y eso me permite ser simultáneamente parte de la audiencia, músico, investigador, y profesor, sin que esto sorprenda o incomode a nadie.

Esta investigación brinda un panorama que muestra la gran diversidad de la escena en el país y de los distintos elementos que la conforman y, por su carácter holístico y la necesidad de abordar muchos aspectos, no hemos profundizado demasiado en ningún tema, lugar, festival, banda o conflicto en particular. De manera que, aunque este trabajo presenta cierta tendencia a la descripción, el análisis es mayor respecto a temas centrales como el surgimiento de la escena; su desarrollo y diversificación; y sus actores y particularidades. A pesar de que la mirada analítica en este trabajo es a veces optimista, no pretendemos realizar una apología del reggae en México ni de su escena, por lo que abordamos también varias de las problemáticas y situaciones que afectan su desarrollo de distintas formas. Este trabajo pretende, en primer lugar, el desarrollo de nuevos medios y nuevas estrategias para el estudio de la escena de la música reggae en México y sus actores; y, en segundo lugar, realizar un diagnóstico a partir de la información obtenida, y crear un directorio y un mapa interactivo, brindando así herramientas que puedan ser útiles y tener un impacto positivo en la escena.

Los estudios de reggae han abordado el tema de la internacionalización del género y su impacto en países en donde han surgido escenas locales, en ese sentido, buscamos visibilizar el caso del reggae en México y del reggae mexicano como una escena con varios niveles de localidad simultáneos que generan no solo diversas escenas locales, sino también focos regionales. En los estudios de música popular hay varios trabajos que abordan la

escena ya consolidada de géneros comercializados y legitimados socialmente, pero qué pasa con aquellos que consolidan una escena “subterránea”. Es necesario analizar históricamente la conformación de la escena para entender su subterrneidad y su lugar dentro de la corriente principal de consumo. Los estudios de escena se han enfocado en escenas que se expresan a nivel local, translocal o virtual, pero cómo se aborda si estas se expresan simultáneamente, y si se intenta estudiar la escena a nivel nacional. Es necesario establecer qué parámetros la definen y los niveles en que se encuentran. Además, en los estudios de escena, no se ha resuelto el tema de la amplitud espacial, o si los parámetros que definen a una escena local son los mismos para una ciudad que para un estado o para un país. La perspectiva diacrónica de este trabajo nos permite observar el papel que tuvo la relación cultural de México con la música anglo afrocaribeña que permitió la llegada de este género al país; la relación del reggae con las escenas de música tropical y del *rock* en México; y la conformación de una escena propia en torno al reggae. Para adentrarnos en el estudio de esta última es necesario brindar una descripción general del contexto y los procesos que dieron como resultado su conformación actual, por lo que presentamos una interpretación histórica del reggae en el país, para penetrar en los distintos niveles de localización del género, señalando los principales elementos y actores de la escena y haciendo énfasis en los diálogos translocales. De modo que nos concentramos en entender y distinguir el proceso de internacionalización del reggae; su adopción y reinterpretación en México, así como la conformación de una escena musical en torno a este; y la diversificación y expansión de la misma.

De esta manera, la presente investigación aborda estos aspectos a través de varios temas organizados en cuatro capítulos. El primero, dedicado al surgimiento, desarrollo e internacionalización del reggae, brinda un panorama acerca de las características musicales del género, el desarrollo de la música popular jamaicana, el surgimiento de diversos subgéneros, y su veloz propagación internacional. Este capítulo aborda también el rol de Bob Marley y el productor Chris Blackwell en la difusión, comercialización y dilución cultural del reggae, los procesos de adopción y adaptación, el surgimiento de reinterpretaciones y expresiones locales a nivel global, así como la situación y el reconocimiento actual que ha alcanzado el reggae jamaicano.

El segundo capítulo enfocado a la trayectoria histórica del reggae en México, ofrece un panorama acerca del desarrollo histórico de la música popular jamaicana en el país como parte de su propagación internacional. Para ello, es necesario tomar en cuenta su relación con otros géneros musicales y otras escenas, especialmente con el desarrollo del *rock*, incluyendo el surgimiento de algunos programas radiofónicos que comenzaron a presentar este género. Igualmente, aborda la llegada del reggae a México a través del Caribe mexicano, su posterior arribo a la Ciudad de México, las primeras fiestas de reggae con DJ, el comienzo de los primeros *sound systems* en el país, la creación del reggae mexicano, y la posterior diversificación y expansión de la escena musical del reggae en México. Por último, un tema de gran importancia para este trabajo, es la propuesta de periodización del reggae en México que ubica el desarrollo de la música popular jamaicana en el país desde inicios de los años sesenta hasta la actualidad.

El tercer capítulo está dedicado a la escena musical del reggae en México, y presenta un panorama de los elementos y actores que la conforman a partir de los datos obtenidos a través de la etnografía digital y del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Para ello es necesario abordar temas como la distinción entre el reggae en México y el reggae mexicano, la regionalización de la escena, la presencia de diversos proyectos musicales en torno al reggae en todas las regiones del país, así como los elementos que forman parte de la escena organizados a través de varias categorías que engloban diversos actores extramusicales.

El cuarto y último capítulo aborda la glocalidad de la escena musical del reggae en México y presenta diversos temas como son: la dimensión social de la escena, sus niveles de localidad, su relación con lo local y lo global, la proyección del reggae mexicano a nivel global, algunas particularidades culturales en la adopción y reinterpretación local del reggae en el país, y un diagnóstico del estado actual de esta escena.

Además, este trabajo presenta un apéndice que incluye el padrón que realizamos con la localización de los proyectos musicales de reggae en todas las regiones y en cada estado, señalando, cuando logramos obtener esos datos, en qué año surgieron, qué subgénero o

estilo interpretan, y el formato en el que se presentan ya sea como banda, *sound system*¹¹, DJ¹², MC¹³, etc. Este apéndice contiene también los datos de los participantes y el guion de preguntas realizadas.

Asimismo, este trabajo incluye un DVD en el que presentamos una selección de canciones de reggae mexicano de cada periodo, además de un videoclip¹⁴ que realizamos para mostrar la diversidad de esta escena y obtener una mejor comprensión del desarrollo de la misma.

Habiendo explicado y contextualizado esta investigación, conozcamos la intrincada e interesante historia de un género musical que surgió en Trenchtown en los guetos de Kingston, a partir de influencias locales y globales, para posteriormente volverse una influencia global que ha generado a su vez expresiones y reinterpretaciones locales alrededor del mundo y provenientes de cualquier clase social, origen étnico, y en diversas lenguas. Y que, en el caso de México ha generado no sólo la presencia del reggae en el país, y el posterior surgimiento de un reggae mexicano, sino también, como veremos más adelante, la creación de un reggae “a la mexicana”, además del desarrollo de una escena musical propia, conformada por diversos actores.

¹¹ **Sound system.** - En la cultura popular jamaicana, un *sound system* (sistema de sonido) es un grupo de *disc jockeys* (DJ), ingenieros y MC que tocan *ska*, *rocksteady*, *reggae*, *dancehall*, o *dub*. El sistema de sonido es una parte importante de la cultura y la historia de Jamaica.

¹² **DJ.** - En la música jamaicana, un *deejay* (DJ) es un artista de *reggae* o *dancehall* que canta sobre un *riddim* instrumental. Los DJ de *reggae* no deben confundirse con DJ de otros géneros musicales como el *hip-hop* en donde estos seleccionan y reproducen música. Los DJ de *reggae* que seleccionan los *riddims* para tocar se llaman “selectores” y los *deejays* cuyo estilo está más cerca del canto se llaman “*singjays*”.

¹³ **MC.**- Inicialmente, los MC (maestros de ceremonia) eran aquellos que presentaban a los DJ a la audiencia y explicaban lo que estaba ocurriendo durante el evento. Actualmente, el término se usa a menudo como un término de distinción, en referencia a un artista con habilidades de interpretación.

¹⁴ Este videoclip titulado “La escena musical del reggae en México”, también puede consultarse en <https://youtu.be/IE1ojAnvzUY>

CAPÍTULO 1**DESARROLLO E INTERNACIONALIZACIÓN
DE LA MÚSICA POPULAR JAMAICANA**

CAPÍTULO 1

Desarrollo e internacionalización de la música popular jamaicana

Reggae gone international
 Reggae is crucial
 Reggae have the potential, dread
 Reggae going much further
 Hear me now, star
 Because
 Whether punk music, or even disco
 Whether calypso music, or even limbo
 None a dem no sweet, like a reggae, you know?
 Sweet reggae music a the star fi the show
 Inna London and inna Canada
 Inna Miami and inna New York
 People dem deh love it and dem can't even talk.
 Barry Reid "Reggae Gone International" (1985)

Este capítulo brinda un panorama acerca del desarrollo de la música popular jamaicana, las características musicales del reggae, el surgimiento de reinterpretaciones y expresiones locales del reggae a nivel global, entre otros temas. De este modo, nos introducimos en la historia y el surgimiento del reggae como parte de una sucesión de géneros y estilos desarrollados; este breve recorrido es necesario para entender temas importantes presentes en los capítulos subsecuentes. Aspectos como el surgimiento y el desarrollo del género, su comercialización y la dilución cultural resultante, el surgimiento de reinterpretaciones locales; nos permiten entender la llegada y la presencia del reggae en México desde un contexto más amplio y comenzar a observar las particularidades distintivas de su adopción y posterior adaptación en el país. Así, este capítulo busca responder la pregunta que hemos planteado acerca de qué es el reggae y cómo se internacionalizó.

El desarrollo del reggae en México ha generado su propia historia como parte de la internacionalización del género y su incorporación en el paisaje musical del país, así como también en muchos otros países, sin embargo, su historia ha seguido desarrollándose en su lugar de origen y desde Jamaica surgen diferentes sucesos que también impactan en estas escenas locales internacionales. Por ejemplo, recientemente la patrimonialización del reggae jamaicano, ha abierto la discusión acerca de la autenticidad de las reinterpretaciones locales del género, así como qué elementos deben de conservarse para que, aún en las reinterpretaciones y en la fusión con otros géneros, siga considerándose y reconociéndose como música reggae.

Surgimiento y desarrollo de la música reggae

El reggae es un género musical que se originó en Jamaica a finales de los años sesenta. El término también denota la música popular moderna de Jamaica y su diáspora (Davis, 2016). La canción “Nanny Goat” de Larry Marshall y “No More Heartaches” de The Beltones, ambas de 1968, discuten el estatus de ser la primera grabación de reggae. Mientras que “Do the Reggay” de Toots and the Maytals, del mismo año, es considerada la primera canción popular en usar la palabra “reggae” y definir el género en desarrollo dándole su nombre. En ese momento, “*reggay*” había sido el nombre de una moda de baile pasajera en Jamaica, pero la conexión de la canción con la música misma llevó a su uso para el estilo de música que se desarrolló a partir de ella. The Wailers, la banda creada por Bob Marley, Peter Tosh y Bunny Wailer en 1963, es quizá la banda más reconocida que hizo la transición a través de las tres etapas de la música popular jamaicana temprana: *ska*, *rocksteady* y reggae. Entre los destacados productores influyentes en el desarrollo del *ska* en *rocksteady* y del reggae se encuentra Chris Blackwell, quien fundó Island Records en Jamaica en 1959 y se trasladó a Inglaterra en 1962 donde continuó promoviendo la música jamaicana.

Es común que el reggae jamaicano sea cantado en *patwa*¹⁵ y que, dependiendo de que estilo o subgénero, se incluyan muchas palabras y conceptos de procedencia rastafari. El reggae generalmente se relaciona con noticias y comentarios políticos y se reconoce por su tradición de crítica social y religión en sus letras, aunque muchas canciones abordan temas más ligeros, personales, como el amor y la socialización. Algunas letras del reggae intentan despertar la conciencia política de la audiencia, por ejemplo, criticando el materialismo, o informando al oyente sobre temas polémicos tales como la segregación racial. Muchas canciones de reggae promueven el uso del cannabis (también conocido como marihuana y *ganja*), considerado un sacramento en la cultura rastafari. Hay muchos artistas que utilizan temas religiosos en su música, ya sea discutiendo un tema específico, o simplemente dando alabanza a Dios (Jah). Otros temas sociopolíticos comunes en las

¹⁵ **Patwa.** - El *patwa* es un idioma hablado en el área del Caribe (principalmente en Jamaica) y otras partes del mundo debido a la emigración jamaicana que se incrementó desde la segunda mitad del siglo XX. Conocida también con el nombre de criollo jamaicano, como la gran mayoría de las lenguas criollas, surgió del *pidgin* (código simplificado que permite una comunicación lingüística con estructuras simples y construidas mediante convenciones entre los grupos que lo usan) que se creó entre el idioma inglés principalmente y lenguas africanas, aunque también tiene influencia del francés y del español.

canciones reggae incluyen el nacionalismo negro, el anti-racismo, el anticolonialismo, el anticapitalismo y la crítica de los sistemas políticos, así como también ha utilizado temas de esperanza, fe y amor.

El *dancehall*, inicialmente una versión más ligera del reggae que el estilo *roots* que había dominado gran parte de los años setenta, lleva el nombre de las salas de baile jamaicanas en las que las grabaciones populares de Jamaica eran ambientadas por sistemas de sonido locales. El estilo se originó a finales de esa década y vio el éxito en Jamaica en los años ochenta; haciéndose cada vez más popular en las comunidades de la diáspora jamaicana en la década de los noventa. En los años dos mil, experimentó el éxito del *mainstream*¹⁶ mundial, y en la década de dos mil diez comenzó a influenciar fuertemente el trabajo de artistas y de productores comerciales internacionales.

Características musicales del reggae

Si bien no existe una fórmula absoluta para el reggae, posee varias características que lo definen de manera general. Sin embargo, se han diversificado en relación a su desarrollo a través de cincuenta años de historia, de la aparición de distintos subgéneros y de la fusión del reggae con otros géneros. En un sentido amplio el sonido del reggae se caracteriza por el acento en los tiempos dos y cuatro (en un compás de 4/4), elaboradas líneas de bajo que contribuyen significativamente a la melodía y el acompañamiento de acordes en síncope, a un *tempo* de unas 90 pulsaciones por minuto (*andante*). Con un repertorio prioritariamente cantado de estructura estrófica utilizando la forma estrofa-estribillo.



Figura 10. Patrón rítmico básico del reggae

¹⁶ El *mainstream* es la corriente principal o la tendencia mayoritaria que cuenta con grandes medios para su producción y comercialización y que llega con gran facilidad al público en general.

El término reggae refiere a un estilo musical particular jamaicano, fuertemente influenciado por la música tradicional de *mento* y *calypso*, así como por géneros afroestadoundienses como el *rhythm and blues*. Ennis Barrington señala que hay que ubicar al reggae como una evolución del *ska* y el *rocksteady* que lo precedieron. Un segundo elemento de la música es el bajo, en el reggae se aceleró el *tempo* que se desaceleró en el *rocksteady* y se hace aún más pronunciado el peso del bajo introducido por el *rocksteady*, el bajo dominante toca a menudo su propia melodía. La melodía, el tercer elemento del reggae, se compone de frases cortas, que se adaptan a las letras y que a menudo se repiten (Edmonds, 2003, p. 106).

Los instrumentos que forman la base del reggae son generalmente la batería, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el teclado. Sin embargo, otros instrumentos como los metales (trompeta, saxofón o trombón) y percusiones afrocubanas se han introducido para brillantar la música, aunque en tiempos más recientes, a veces son reemplazados por sintetizadores.

Particularmente el uso de líneas de bajo pesadas, sincopadas y melódicas; una técnica de rasgueo de guitarra rítmica en *off-beat* (los pulsos segundo y cuarto normalmente no acentuados en un compás), también llamado *skanking*; respaldado por *staccatos* de piano o teclado; y a menudo armonías vocales, son algunos de los rasgos que diferencia al reggae de otros géneros musicales. La mayoría de las secciones de bajo en el reggae repiten *riffs* (patrones melódicos) con frecuentes saltos de octava. Los acordes de las canciones siguen progresiones comunes (Raman, Reuben. 2015, 09 de octubre). El reggae frecuentemente utiliza el acorde dominante en su forma menor, por lo que no permite que suene una cadencia perfecta; esta falta de resolución entre la tónica y la dominante imparte una sensación de movimiento continuo y utiliza acordes extendidos como el acorde de séptima mayor y el acorde de séptima menor. El concepto de “llamado y respuesta” se puede encontrar en la música reggae en las voces, pero también en la forma en que se componen y arreglan las secciones para cada instrumento.

La investigadora jamaicana Verena Reckord señala el énfasis en tonalidades menores en composiciones de reggae y afirma que esto no siempre es fácilmente apreciado por el oído condicionado euro-occidental y sugiere que, en general, el reggae tiene tres componentes: el *riddim* (las superposiciones polirrítmicas en la percusión), la melodía y la voz (Reckord, 1977, p. 4-11).

Géneros y subgéneros del reggae

Las escenas musicales giran en torno a géneros específicos y como ha señalado Roy Shuker, el género se puede definir básicamente como una categoría o tipo y es un componente clave para analizar textos de la cultura popular, por lo que las enciclopedias y los análisis críticos de la música popular utilizan el género como un elemento organizador central. La disposición en los puntos de venta también sugiere que hay géneros claramente identificables de música popular, que los consumidores entienden como tal y, de hecho, los seguidores se identifican frecuentemente con géneros particulares, a menudo demostrando un conocimiento considerable de las complejidades de sus preferencias (subgéneros). Del mismo modo, los músicos con frecuencia situarán su trabajo haciendo referencia a géneros y estilos musicales (Shuker, 2005, p. 120). Por su parte, Simon Frith menciona que los enfoques habituales para definir los géneros musicales es seguir las distinciones hechas por la industria de la música que, a su vez, reflejan tanto la historia musical como las categorías de comercialización; o clasificarlos según sus efectos ideológicos, la forma en que se venden a sí mismos como arte, comunidad o emoción (Frith, 1987).

Actualmente, aunque los géneros musicales continúan funcionando como categorías de mercadotecnia y puntos de referencia para músicos, críticos y fanes, ejemplos particulares demuestran claramente que las divisiones de género deben ser consideradas como altamente fluidas. Ningún estilo es totalmente independiente de aquellos que lo han precedido, y los músicos toman prestados elementos de estilos existentes y los incorporan a nuevas formas.

Shuker sugiere que es útil distinguir entre *metagéneros*, que son amalgamas bastante amplias de varios estilos y géneros, que posiblemente existen en una forma más pura, más fácil de entender y especificada. También es necesario reconocer la importancia de los subgéneros, que son particularmente evidentes en géneros bien establecidos y desarrollados. Los géneros musicales “convencionales” operan dentro de un sistema comercial de compañías discográficas, contratos, *marketing*, publicidad, administración, personal de apoyo, etc. dentro de este contexto, los intérpretes realizan giras, realizan grabaciones y crean una imagen. Es importante reconocer el carácter subjetivo de estos conceptos, y el estado cambiante y la composición de los géneros; además, los géneros están ubicados históricamente y mientras algunos perduran otros se desvanecen más rápidamente (Shuker, 2005, p. 123). Como observa Breen “cada género y subgénero de la

música popular comparte una ubicación en el mapa totalizado de la cultura musical popular, donde los puentes que forman los *crossovers* industriales de un dominio de la música popular a la siguiente están cada vez más interconectados” (Breen, 1991, pp. 191-203). En ese sentido, el musicólogo Rubén López Cano ha señalado que:

Para que una música pertenezca a una clase o género, requiere, en principio que alguno de sus múltiples rasgos ostente una similitud o “parentesco de familia” con las propiedades de los demás miembros de esa clase o con uno privilegiado que se considera como prototipo. Estas propiedades compartidas nos permiten realizar ciertos procedimientos de abstracción y generalización. De este modo, podemos ver en esta pluralidad de situaciones un todo más o menos orgánico y unificado (López Cano, 2004, pp. 5-6).

La noción de metagénero nos recuerda al concepto de “cancionero” en Latinoamérica. De acuerdo con Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, para Carlos Vega, los cancioneros son un conjunto numeroso de composiciones musicales que presentan determinados elementos musicales comunes orgánicamente consolidados. El criterio de clasificación propuesto por Vega, explican, se basa en el análisis de los elementos constitutivos de cada pieza. Un cancionero se revela analizando comparativamente la música de una región determinada de un país, del país entero y hasta de distintos países, e inclusive, continentes. Se trata de una clasificación rigurosamente musical, que tiene su base en los métodos de la escuela difusionista o histórico-cultural y cuyos postulados aplicó Vega en sus análisis musicales. Así, analizó las melodías que recogió, y una vez que estableció sus caracteres esenciales, no sólo determinó especies, sino que descubrió familias musicales que se encuentran difundidas en áreas determinadas. De este modo, estableció la existencia de diversos cancioneros en Latinoamérica: los cancioneros prehispánicos, los tritónicos, los pentatónicos, los europeos antiguos y su criollización, los criollos, y los afroamericanos. Vega tomó en cuenta el factor afro en sus últimos trabajos, y reconoció tardíamente que las poblaciones y comunidades afrodescendientes tuvieron una injerencia musical importante en Latinoamérica presente en extensas áreas, y consideró que la música negra en América no significa influencia africana sino supervivencia (Aretz, y Ramón y Rivera, 1976, p. 18). La problemática en la aplicación del método de Vega, señalan Aretz y Ramón y Rivera, comienza con la multiplicidad de las variantes de los estilos ya determinados, por lo que sugieren el reconocimiento de subcancioneros, que permitan ubicar las diferentes generaciones

musicales observando similitudes y diferencias. De manera que, si consideramos al reggae como una expresión musical latinoamericana, podemos pensar en un cancionero afroamericano del reggae que incluyera varios subcancioneros dedicados a los distintos subgéneros, generaciones, y reinterpretaciones locales.

Desde esta perspectiva, en la actualidad “reggae” es el nombre de un *metagénero* que incluye una serie de formas sucesivas de la música popular jamaicana, incluyendo tanto el *ska* y *rocksteady* que le preceden como a otros subgéneros posteriores. En la década de los cincuenta los músicos jamaicanos combinaban la música tradicional jamaicana con ritmos africanos y caribeños, y con el *jazz* y el *rhythm and blues* de Nueva Orleans; el híbrido resultante fue el *ska*. A principios de la década de los sesenta, el *ska* se exportaba al Reino Unido con algunos éxitos. A mediados de la década, influenciada por la música *soul* estadounidense, los ritmos del *ska* dieron paso a los ritmos más lentos de *rocksteady*. Hacia finales de la década, estos estilos de música popular jamaicana se conocieron como *reggae*, que empleaba los ritmos básicos del *ska* y *rocksteady* con letras políticas y sociales, a menudo influenciadas por el movimiento rastafari, el orgullo racial y el turbulento clima político jamaicano (Shuker, 2005, p. 228).



Imagen 1. Cartel de Arvee Fider (Filipinas) 41° lugar en la edición de 2012 del IRPC

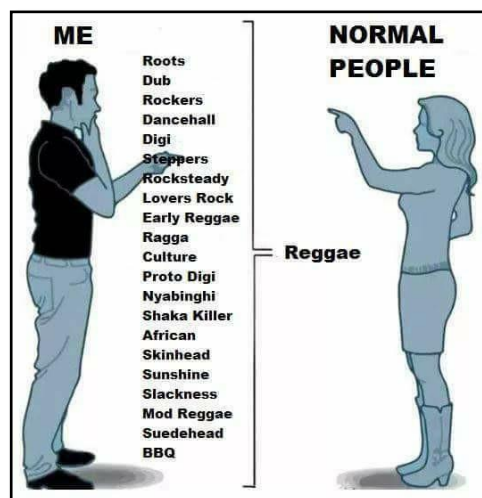
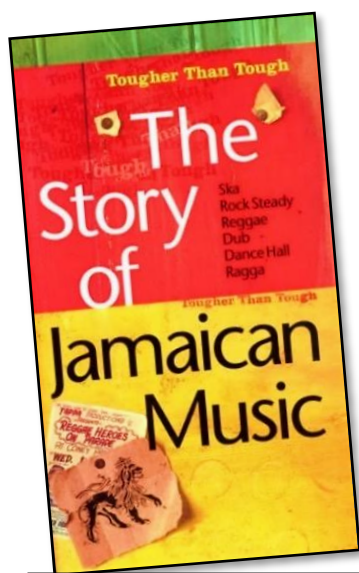


Imagen 2. Meme de internet en referencia a la gran diversidad de subgéneros del reggae

Como hemos visto, el término “reggae” se ha usado para referirse a toda la música popular jamaicana. Existen muchos subgéneros dentro del concepto general de música reggae que se engloban dentro de este término, incluso varios predecesores, e incluyen el *mento*, *sound system* (sistema de sonido), *ska*, *rocksteady*, *early reggae*, *roots reggae*,

rockers, lovers rock, dub, dub poetry, toasting, dancehall, raggamuffin, jungle, conscious reggae, reggae nyahbinghi, reggae revival, reggae fusión, dubstep, entre otros.¹⁷

Para una comprensión general del reggae y sus diversos subgéneros desde los tempranos días del *mento* hasta el día de hoy, existen recopilaciones como *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music* (1993); *Out of Many: 50 Years of Reggae Music* (2012); *Reggae Golden Jubilee: Origins of Jamaican Music* (2012); y *Trojan 50 Box Set* (2018) que ofrecen un excelente panorama del desarrollo de la música popular de Jamaica.



Portada 1. V.A. - *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*, Mango Records, 1993



Portada 2. V.A. - *Reggae Golden Jubilee: Origins of Jamaican Music*, V.P. Records, 2012



Portada 3. V.A. - *Out of Many: 50 Years of Reggae Music*, V.P. Records, 2012



Portada 4. V.A. - *Trojan 50 Box Set*, Trojan Records, 2018.

¹⁷ Para profundizar en la historia de los subgéneros del reggae sugerimos consultar el trabajo de Dave Thompson *Reggae & Caribbean Music* (2002).

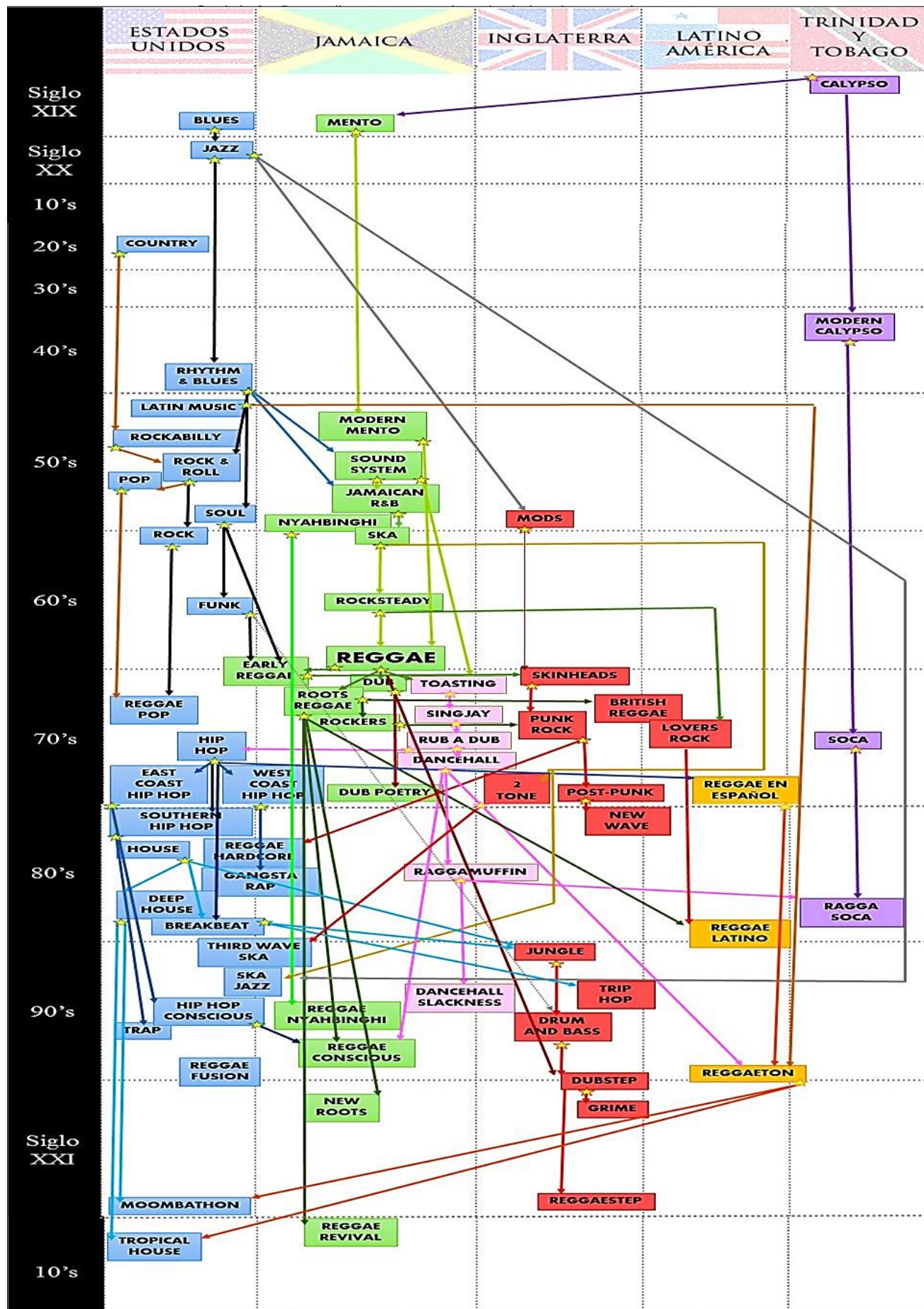


Figura 11. Árbol genealógico del reggae Elaboración Christian López-Negrete

En la figura anterior, presentamos el árbol genealógico del reggae indicando el desarrollo cronológico de los subgéneros y estilos de este, y su relación con otros géneros musicales en Estados Unidos, Inglaterra, Latinoamérica y Trinidad y Tobago.

Internacionalización de la música reggae

Actualmente la diáspora jamaicana puede encontrarse prácticamente en todo el mundo, pero los grupos más grandes de jamaicanos, fuera de su país, se encuentran en Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, otras islas del Caribe y en la costa caribeña de Centroamérica, es decir, Panamá, Nicaragua y Honduras.

Las principales razones del inicio de la emigración de Jamaica fueron oportunidades de empleo dirigidas a los jamaicanos en la reconstrucción de la Inglaterra de posguerra en la década de 1940, y el lento crecimiento económico tras la independencia del país en 1962. Aunque esta emigración parece haberse reducido un poco en los últimos años, la gran cantidad de jamaicanos que viven en el extranjero suele denominarse como la “diáspora jamaicana”.

En Inglaterra, particularmente en Londres y Birmingham, se conformó una fuerte diáspora jamaicana. Muchos ahora son, segunda, si no es que la tercera o cuarta generación de británicos jamaicanos. Una de las comunidades más famosas de emigrantes jamaicanos se encuentra en Brixton, al sur de Londres y las comunidades más grandes en Londres son Tottenham, Hackney, Harlesden, Lambeth, Croydon y Lewisham.



Foto 1. El MV Empire Windrush trasladó uno de los primeros grandes grupos de inmigrantes caribeños de la posguerra al Reino Unido en un viaje de Jamaica a Londres en 1948

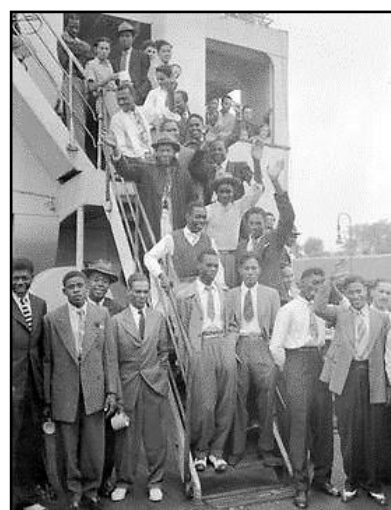


Foto 2. Jamaicanos desembarcando del MV Empire Windrush en el Puerto de Tilbury en 1948

En Jamaica, el catalizador que inició la industria musical jamaicana a finales de los años cincuenta fue el futuro primer ministro Edward Seaga, que en 1958 fundó West Indian Records Limited, produciendo música de artistas locales reinterpretando ritmos estadounidenses. Ese mismo año, Chris Blackwell de Island Records produjo una grabación del aún desconocido Laurel Aitken. Un año después, Duke Reid y Clement Coxsone, viendo la posibilidad de tener grabaciones exclusivas para sus *sound systems*, fundaron sus propios sellos, Treasure Isle y Studio One, respectivamente. A finales de la década de los cincuenta los músicos de Kingston comenzaron a experimentar con la fusión de *jazz* y *rhythm and blues* estadounidenses con ritmos originarios del Caribe, como el *mento* y el *calypso*, adaptándolo al gusto de la isla según las tendencias que se imponían en las fiestas de los *sound systems* en las calles. Las primeras grabaciones de *ska* se crearon en estos estudios en Kingston, con productores como Dodd, Reid, Prince Buster y Edward Seaga. De esta forma, el sonido del *ska* coincidió con los sentimientos festivos que rodearon la independencia de Jamaica del Reino Unido en 1962.



Imagen 3-6. Logos de West Indian Records Limited, Island Records, Treasure Isle y Studio One



Imagen 7. Primera plana del periódico *The Daily Gleaner* anunciando la independencia de Jamaica, agosto de 1962

Hasta que Jamaica ratificó el Convenio de Berna¹⁸ en 1994 el país no respetó la protección de los derechos de autor de la música internacional. Esto creó una gran cantidad de *covers* y reinterpretaciones. Una de estas fue la versión de Millie Small de la canción de *rhythm and blues* “My Boy Lollipop”, que se grabó por primera vez en Nueva York en

¹⁸ El Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas es un tratado internacional acerca de la protección de los derechos de autor sobre obras literarias y artísticas. Su primer texto fue firmado el 9 de septiembre de 1886, en Berna (Suiza). Ha sido completado y revisado en varias ocasiones, siendo enmendado por última vez el 28 de septiembre de 1979.

1956 por Barbie Gaye. La versión de Millie Small, fue lanzada en 1964 y fue el primer éxito internacional comercialmente exitoso de Jamaica. Muchos otros artistas jamaicanos también tuvieron éxito en la grabación de versiones instrumentales en *ska* de canciones de películas y de música popular británica y estadounidense, especialmente de disqueras de *soul* como Motown y Atlantic.



Foto 3. Millicent 'Millie' Small



Portada 5. V.A. - Motown Flies Jamaica (2008)

Además, en 1964 se realizó la Feria Mundial de Nueva York de 1964/1965 con más de 140 pabellones, 110 restaurantes, para 80 naciones, 24 estados de Estados Unidos y más de 45 corporaciones para construir exhibiciones o atracciones en Flushing Meadows Park en Queens, Nueva York. La feria se inauguró el 22 de abril de 1964 y estuvo abierta hasta el 17 de octubre de 1965. El gobierno de Jamaica envió una delegación que mostró la música *ska* como una expresión artística auténticamente jamaicana y como la música nacional de la isla recién independizada. De este modo comenzaba la internacionalización de la música popular jamaicana en Estados Unidos ya que Byron Lee & the Dragonaires tocaron *ska* junto con Prince Buster, Eric "Monty" Morris y Jimmy Cliff en esta Feria Mundial.

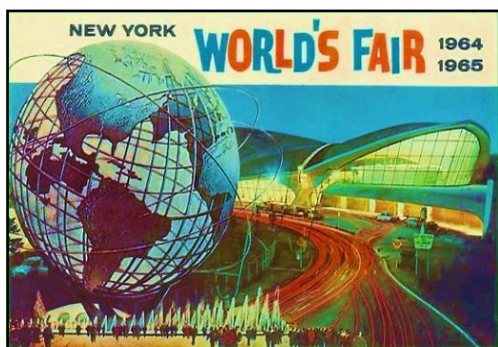


Imagen 8. Póster de la Feria Mundial de Nueva York de 1964



Foto 4. Los delegados jamaicanos de la Feria Mundial de Nueva York de 1964

Sin embargo, el proceso de internacionalización de la música jamaicana incluyó el aporte de Laurel Aitken, un famoso cantante cubano y uno de los pioneros de la música *ska*, quien después de trabajar para la Junta de Turismo de Jamaica cantando canciones de *mento* para los turistas, se convirtió en un popular artista de clubes nocturnos. Aitken grabó varios sencillos de *rhythm and blues* jamaicanos y en 1958 graba “Boogie in My Bones”, uno de los primeros discos producidos por Chris Blackwell y el primer disco de música popular jamaicana lanzado en el Reino Unido. Aitken se mudó a Brixton, Londres, en 1960 y grabó para el sello *Blue Beat*, y lanzó quince *singles* (sencillos)¹⁹ antes de regresar a Jamaica en 1963. Éxitos como “Fire in Mi Wire” y “Landlord and Tenants”, le proporcionaron un reconocimiento más amplio fuera de Jamaica consolidando su posición como uno de los principales artistas del *ska*. Durante su carrera obtuvo seguidores no solamente entre la comunidad caribeña en Londres, sino también entre las nuevas identidades juveniles urbanas que fueron surgiendo sucesivamente en Londres y que eran atraídas hacia la música popular jamaicana como los *mods* que surgieron en 1958, los *rude boys* en 1968 y los *skinheads* en 1969; creando así una verdadera audiencia multirracial en un contexto social en donde aún prevalecían los sentimientos de racismo y que también tuvieron otros artistas como Derrick Morgan, Prince Buster, Desmond Dekker, Dandy Livingstone, Tony Tribe y The Skatalites (Moskowitz, 2006, pp. 6-7).



Foto 5. Laurel Aitken

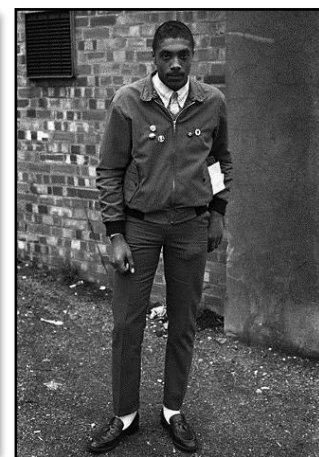


Imagen 9. Anuncio de las grabaciones de Laurel Aitken

¹⁹ Un sencillo (*single*) es un disco fonográfico de corta duración con una o dos grabaciones en cada cara. En la actualidad se publican sencillos en discos compactos y formato digital, y su publicación generalmente cumple fines de promoción.



Foto 6-8. Jóvenes *mods*, *rude boys* y *skinheads* británicos



Poco después, desde inicios de la década de los setenta comienzan a surgir grupos musicales británicos de reggae debido a que la música tomó una nueva trayectoria en el Reino Unido debido a la composición multirracial de las ciudades interiores de Inglaterra y ejemplificado por grupos como Matumbi (1971), Black Slate (1974), Aswad (1975), Misty in Roots (1975), Steel Pulse (1975), Beshara (1976), Reggae Regular (1977), UB40 (1978), Black Roots (1979), y Capital Letters (1979) que describen sus vivencias como descendientes de inmigrantes caribeños al estilo *roots* reggae. Los temas acerca del gueto jamaicano en las líricas fueron substituidos por temas de las ciudades interiores de Inglaterra, y el *patwa* jamaicano se mezcló con el argot y la jerga rimada cockney²⁰.

A fines de esa década surge el estilo *2 Tone* en el área de Coventry, Inglaterra, fue una fusión de *ska* con *punk rock*. La mayoría de las bandas de *2 Tone* como Madness (1976), The Specials (1977), The Beat (1977) y The Selecter (1979) tenían formaciones multirraciales y promovían la unidad racial en un momento en que las tensiones raciales eran altas en el Reino Unido, por lo que incluyeron muchas canciones que aumentaron la conciencia de los problemas de racismo. En muchos casos, la reelaboración de canciones de *ska* en este estilo convirtió a las originales en éxitos nuevamente en el Reino Unido. (Alleyne, 2012, p. 194).

²⁰ La jerga rimada cockney es una forma de expresión muy habitual en el inglés británico, especialmente en las clases populares de Londres y consiste en reemplazar una palabra de uso frecuente por otra que forma parte de una frase hecha que rima con ella. La sustitución tiene muchas veces un efecto humorístico por sus connotaciones, pero al depender del conocimiento de los hábitos lingüísticos locales, la jerga rimada es difícil de comprender para quienes no están familiarizados con ella.



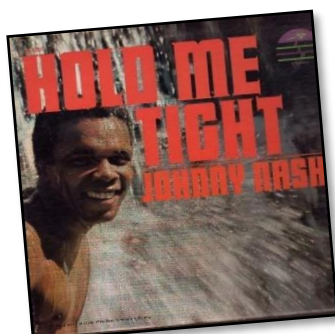
Foto 9. Matumbi

Foto 10. The Specials
Imagen 10. Logo del Ska 2 Tone

La atracción de músicos de *blues*, de *rock*, e incluso de música *pop* británicos y estadounidenses hacia el reggae surgió muy temprano al comenzar la internacionalización de la música jamaicana, comenzando con el éxito de 1968 “Hold Me Tight” del cantante y compositor estadounidense de música *pop* Johnny Nash, uno de los primeros cantantes no jamaicanos en grabar música reggae en Kingston, Jamaica. Por la misma época “Ob-La-Di, Ob-La-Da” de la banda de *rock* inglesa The Beatles que incluyeron en su álbum homónimo de 1968 (conocido como *The White Album*) en la época en que la música jamaicana comenzaba a popularizarse en Inglaterra. En esta canción mencionan al cantante de *ska* jamaicano Desmond Dekker quien acababa de tener una exitosa gira por el Reino Unido.

“Mother and Child Reunion” una canción del cantautor estadounidense Paul Simon de su segundo álbum homónimo de 1972, una de las pocas canciones de un músico no jamaicano que usaba elementos del reggae en esa época. A Simon le gustaba el reggae temprano, por lo que viajó a Kingston para grabar la canción con el grupo de acompañamiento de Jimmy Cliff y fue grabada antes de escribir la letra, lo cual era inusual para Simon quien fue instruido por los músicos sobre las diferencias entre *ska*, *bluebeat* y reggae (Moskowitz, 2006, p. 139). Y ese mismo año nuevamente el cantante estadounidense Johnny Nash lanzó el éxito “I Can See Clearly Now” con arreglos fuertemente influenciados por la música reggae de Bob Marley con quien había colaborado recientemente, de hecho, el álbum de Nash donde aparece esta canción del mismo nombre incluye cuatro composiciones originales de Bob Marley como “Stir It Up”. En ese mismo

año la banda californiana de *rock* Three Dog Night graban un *cover*²¹ o versión de “Black and White”, anteriormente interpretada también por el grupo de reggae jamaicano The Maytones.



Portada 6. Johnny Nash –
Hold Me Tight (1968)



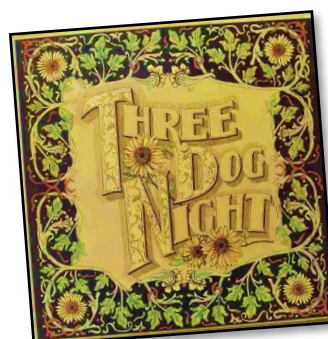
Portada 7. The Beatles –
Ob-La-Di Ob-La-Da (1968)



Portada 8. Paul Simon –
Paul Simon (1972)



Portada 9. Johnny Nash –
I Can See Clearly Now (1972)



Portada 10. Three Dog Night –
Seven Separate Fools (1972)

En 1973 se estrenó el largometraje jamaicano de cine policíaco titulado *The Harder They Come*, dirigida por Perry Henzell y protagonizada por el músico de *ska* y reggae, Jimmy Cliff. Enormemente exitosa en Jamaica, llegó al mercado internacional y es considerada como una de las películas más importantes del Caribe (Mennel, 2008, p. 170), alcanzando incluso el estatus de película de culto²². Además, el álbum de la banda sonora jugó un papel importante en la popularización del reggae a audiencias fuera de Jamaica.

²¹ **Cover.** - En la música popular, un *cover* o versión, es una nueva interpretación o grabación de una canción previamente grabada y comercialmente editada por alguien que no sea el artista o compositor original.

²² Las películas de culto son frecuentemente señaladas como polémicas debido a que incluyen ideas o temas notablemente controvertidos o a que las presentan de un modo alejado de los convencionalismos estéticos o narrativos.

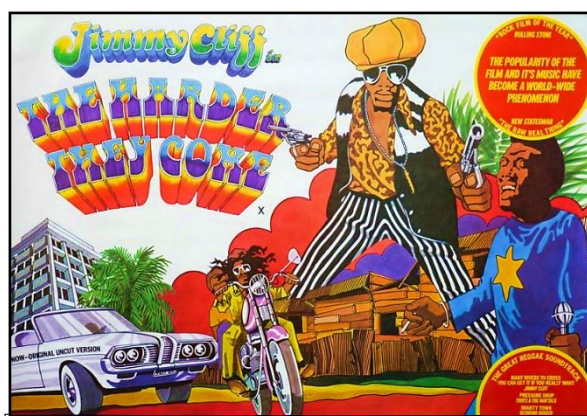
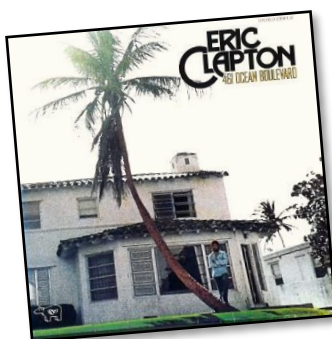


Imagen 11. Cartel original de la película
The Harder They Come de 1973

La banda de *rock* inglesa Led Zeppelin en su álbum de 1973 *Houses of the Holy* incluyen la canción “D’yer Mak’er” un cruce entre el reggae y el *rock and roll* de finales de los cincuenta. “I Shot the Sheriff” es una canción escrita por Bob Marley y lanzada en 1973 por The Wailers en su álbum *Burnin’*. En 1974 el guitarrista, cantante y compositor inglés de *rock* y *blues* Eric Clapton, grabó un *cover* que se incluyó en su álbum *461 Ocean Boulevard* que se volvió un éxito comercial en las estaciones de radio de *rock* y de *pop* a nivel internacional. Este *cover*, jugó un papel muy importante en llevar la música el reggae a una audiencia de *rock* amplia e internacional. La banda de *rock* inglesa The Rolling Stones en su álbum de 1976 *Black and Blue* incluyó un *cover* de la canción de reggae “Cherry Oh Baby” de Eric Donaldson de 1971.



Portada 11. Led Zeppelin –
Houses Of The Holy (1973)



Portada 12. Eric Clapton –
461 Ocean Boulevard (1974)



Portada 13. The Rolling Stones –
Cherry Oh Baby (1976)

A finales de los años setenta y principios de los ochenta surgió el *punk rock* británico, y el reggae fue una notable influencia con personajes como el DJ Don Letts quien en 1975 incluyó muchos de reggae y *dub* en la tienda de ropa Acme Attractions en la que trabajaba, introduciendo así la música jamaicana a la escena *punk* de Londres, siendo una influencia para bandas como The Clash y otras. En 1977 Bob Marley graba y lanza como un *single* la canción “Punky Reggae Party” en la que menciona a varios grupos de *punk* y reggae como una respuesta positiva al lanzamiento de un *cover* de “Police and Thieves” de Junior Murvin por la banda inglesa de *punk rock* The Clash, en su primer álbum.

La música *punk rock* y el reggae, aunque completamente diferentes desde el punto de vista musical, compartían algunas similitudes, para empezar por el hecho de que ambos eran movimientos musicales contraculturales, propagando un mensaje de rebelión contra el *establishment*²³. En otras palabras, compartían una misma idea de libertad y de rebelión contra las normas sociales y el establecimiento de estas normas.



Foto 11. Don Letts

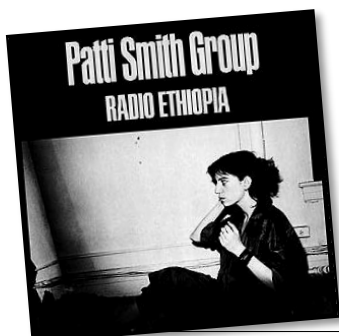


Foto 12. The Clash

Portada 14. The Clash –
The Clash (1977)Portada 15. Bob Marley –
Punky Reggae Party (1977)

²³ *Establishment* - Se refiere a la clase dominante y el conjunto de personas, instituciones y entidades influyentes en la sociedad o en un campo determinado, que ostenta el poder o la autoridad y que procuran mantener y controlar el orden establecido.

Hacia finales de los años setenta diversas bandas en Inglaterra de *rock*, de *punk rock* y especialmente de *new wave*²⁴ comenzaron a incluir elementos de la música reggae en varias canciones como Elvis Costello, 10cc, The Slits, The Police, y Blondie con “The Tide Is High” (1980), un *cover* de la canción de 1967 de la banda de *ska* y *rocksteady* jamaicana The Paragons, así como la cantante estadounidense Patti Smith.



Portada 16. Patti Smith Group – Radio Ethiopia (1976)



Portada 17. Elvis Costello – This Year's Model (1978)



Portada 18. The Police – Outlandos D'Amour (1978)



Portada 19. 10cc – Greatest Hits 1972-1978 (1979)



Portada 20. The Slits – Cut (1979)



Portada 21. Blondie – AutoAmerican (1980)

Mientras tanto en Estados Unidos el músico, cantante y compositor Stevie Wonder, comenzó a acercarse al reggae y en 1974 lanzó la canción de *funk* y *R & B* “Boogie On Reggae Woman” de su álbum *Fulfillingness' First Finale*, aunque a pesar del título de la canción, su estilo no es ni *boogie* ni reggae. Al año siguiente asistió al Wonder Dream Concert, un concierto a beneficio del Instituto Jamaicano para Ciegos en el Estadio Nacional de Kingston, Jamaica, junto a Bob Marley & The Wailers y sus ex compañeros de banda Peter Tosh y Bunny Wailer. En 1980 Stevie Wonder lanzó la canción “Master

²⁴ El *new wave* es un género de *rock* muy popular desde fines de la década de los setenta hasta principios de la década de los noventa con vínculos con el *punk rock* inicial antes de convertirse en un género distinto incorporando música *disco* y electrónica, y generando subgéneros como el *synth-pop*.

Blaster (Jammin)” de su álbum *Hotter than July*, como una oda a Bob Marley con quien había estado actuando en vivo en su gira por Estados Unidos en el otoño de ese año.

Por último, en 1977 surgió Bad Brains, una banda de *hardcore punk* formada en Washington, DC, una de las primeras bandas en incorporar el *heavy metal* y el reggae.



Portada 22. Stevie Wonder – *Hotter Than July* (1980)



Portada 23. Bad Brains – *Bad Brains* (1982)

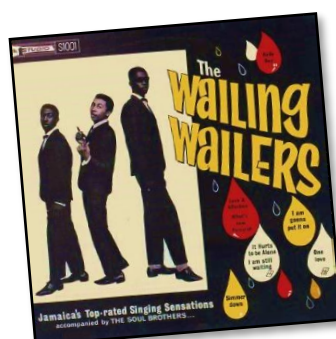
Bob Marley, sinécdoque del reggae

La figura de Bob Marley es muy importante hoy en día, no sólo por sus canciones y su legado musical; sino también porque su imagen se ha convertido en un ícono de la música reggae y lo que representa. Su nombre e imagen se encuentran en cualquier tipo de productos oficiales y no oficiales en mercados y plazas comerciales, así como en las camisetas de personas que participan en diversas protestas políticas y sociales junto con otros íconos revolucionarios como Emiliano Zapata, Ernesto ‘Che’ Guevara, o el Subcomandante Marcos. El mensaje en sus canciones, aunque requiere una traducción al español para ser bien entendido, ha influido, por un lado, en el trabajo de los músicos de reggae mexicano que lo han tomado como modelo y, por otro lado, ha sido el medio por el cual muchas personas han conocido acerca del movimiento rastafari y la historia de Panafricanismo. Por lo tanto, Bob Marley representa protesta, resistencia, revolución, pero también mercadotecnia y comercialización; para muchas personas él sintetiza al mismo tiempo la música reggae y el movimiento rastafari. Marley es el músico que más ha contribuido a la internacionalización del género en todo el mundo presentándose en más de veinte países. En cuanto a México, el gran impacto cultural de Bob Marley, generó en 2016 la colocación de la cuarta escultura del cantante fuera de Jamaica, en la ciudad de Chetumal, en el sureste de México, como parte de las actividades para la celebración del 50 aniversario de las relaciones diplomáticas entre México y Jamaica.

Hablar acerca de Bob Marley no es nada sencillo; abordar su música, su legado y todo lo que él representa a 38 años de su fallecimiento, implica hablar de política, resistencia, identidad y fe; así como del panafricanismo, del movimiento rastafari, de una numerosa descendencia y de una influencia mundial. Si bien, se han escrito infinidad de libros y publicaciones sobre su vida en múltiples idiomas y hasta cómics narrando su biografía de manera gráfica, muchas veces no se dimensiona el grado de repercusión social y cultural que generó Bob Marley. Desde su adopción como un ícono del poscolonialismo, hasta la creación del estereotipo de lo que para le gente, en general, es ser un rastafari y un músico de reggae. Aquellos que lo conocieron afirman que Marley poseía varias cualidades como persona: un carisma innegable, una asombrosa determinación, una fabulosa creatividad, una gran valentía, una actitud desafiante y un enorme interés en despertar conciencias y así liberar al mundo de la opresión con su música. Y justamente por eso, por haber sido una persona extraordinaria; su vida y su obra le han dado la vuelta al mundo. Él consiguió darle a la música reggae un éxito internacional, debido a que logró mezclar la ira y la esperanza postcolonial, con las texturas, ritmos y vivencias jamaicanas para producir lo que muchos consideran la primera “música del mundo”.

Marley murió con tan sólo 36 años de edad y para entonces su música ya había logrado cruzar todo tipo de fronteras, aunque la proyección internacional del reggae no pararía ahí. Un factor que contribuyó a la rápida propagación del reggae de Marley es que incluía líricas que destacaban temas como la transformación social, el rechazo al colonialismo y la autoemancipación. Estos temas causaron conmoción a nivel internacional porque en esa década surgieron múltiples movimientos de descolonización.

En 1962 Marley grabó, bajo el seudónimo de Bobby Martell, sus dos primeros sencillos: “Judge Not” y “One Cup of Coffee”, con el productor Leslie Kong. En 1963, Bob Marley, Bunny Wailer, y Peter Tosh, reunieron a otros músicos y formaron un grupo de *ska* y *rocksteady* llamado The Teenagers. Más tarde cambiaron su nombre a The Wailing Rudeboys, luego a The Wailing Wailers, (momento en el cual son descubiertos por el productor Coxsone Dodd) y finalmente cambiaron a “The Wailers”. Para 1966, los demás músicos abandonaron la banda, dejando el trío de Marley, Wailer y Tosh.



Portada 24. The Wailing Wailers –
The Wailing Wailers (1966)

En 1966, al regresar a Jamaica después de una estancia en Delaware, Estados Unidos, Marley se convirtió en miembro del movimiento rastafari al entrar en contacto con Mortimer ‘Kumi’ Planno²⁵, un *elder*²⁶ rastafari, considerado como uno de los fundadores ideológicos de este movimiento y del regreso a África. Dicha influencia se ve reflejada en los temas de las canciones que Marley compuso a partir de ese momento, contrastando de manera evidente con la música que venía haciendo anteriormente sin ningún contenido rastafari. Uno de los primeros ejemplos es la canción “A Little Prayer” (1968) en la que incluso participa Planno. El movimiento rastafari, fue un elemento clave en el desarrollo de la música reggae y Marley se convirtió en el máximo exponente del género y en un gran difusor del mensaje rastafari, e incluso en varias ocasiones manifestó su empatía con las Twelve Tribes of Israel²⁷, una de las mansiones del movimiento rastafari.

En 1967, Marley conoció al cantautor afroamericano de *pop* Johnny Nash (reconocido por ser uno de los primeros no jamaicanos en hacer música reggae), quien firmó a The Wailers con JAD Records donde grabaron “Bend Down Low” (1968) y “Reggae on Broadway” (1972).

²⁵ **Mortimer “Kumi” Planno** (1929 –2006). - *Elder* rastafari, nacido en Cuba; reconocido como el mentor rastafari de Bob Marley y como el hombre que dirigió a una gran multitud durante la llegada del emperador de Etiopía Haile Selassie I en su visita a Jamaica el 21 de abril de 1966. Además, Planno fue uno de los delegados rastafari, junto con Douglas Mack y Philmore Alveranga, que formaron parte de la Misión “Back-to-Africa” en 1961 en la que visitaron cinco Estados africanos libres: Etiopía, Nigeria, Ghana, Liberia y Sierra Leona, explorando lugares que pudieran usarse para la repatriación.

²⁶ **Elders**. - Ancianos altamente valorados por su sabiduría y a quienes se les infiere un alto grado de responsabilidad dentro de un grupo rastafari.

²⁷ **Twelve Tribes of Israel**. - Es una mansión rastafari fundada en 1968 en Kingston, Jamaica, por Vernon Carrington conocido como el Profeta Gad. Aceptan la figura de Jesús (I-Yesus) como Maestro y Salvador y a Haile Selassie I lo consideran como divinamente elegido por el Creador para que lo represente en la tierra

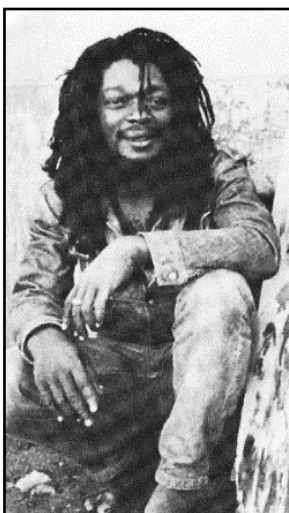


Foto 13. Mortimer 'Kumi' Planno



Foto 14. Bob Marley en las sesiones de grabación con Johnny Nash en 1972



Foto 15. Bob Marley y Johnny Nash en 1972

El primer álbum en estudio de The Wailers, *Catch a Fire*, se lanzó en 1973 con la producción de Christopher Blackwell (un empresario inglés blanco, productor discográfico, y fundador de Island Records); ese mismo año producen *Burnin'* y en 1974 se separan comenzando así cada uno (Marley, Wailer y Tosh), su carrera como solistas.

A pesar de la disolución, Marley siguió grabando como Bob Marley & the Wailers. Con su nueva banda de respaldo grabó los álbumes: *Natty Dread* (1974), *Live!* (1975), *Rastaman Vibration* (1976), *Exodus* (1977), *Kaya* (1978), *Babylon by Bus* (1978), *Survival* (1979), *Uprising* (1980) y *Confrontation* (póstumo) (1983).

En julio de 1977, debido a que Marley se lastimó su dedo pulgar del pie derecho jugando soccer, se le diagnosticó a Marley un melanoma acral lentiginoso. A pesar de que le fue recomendada, Marley rechazó la amputación de su dedo debido a sus creencias rastafari (Levítico 21:5), por lo que buscó otros medios que no afectaran sus creencias religiosas. Marley dio su último concierto el 23 de septiembre de 1980 en el Stanley Theater en Pittsburgh, Pennsylvania y murió en el hospital Cedros de Líbano en Miami, Florida, en la mañana del 11 de mayo de 1981, a la edad de 36 años. El 21 de mayo recibió un funeral de Estado en Jamaica, que combinó elementos de la tradición ortodoxa etíope con elementos rastafari. Fue enterrado en una capilla cerca de su lugar de nacimiento con su guitarra Gibson Les Paul, un balón de soccer, un poco de *ganja* (cannabis) y una Biblia. Siete meses antes de morir, Marley fue bautizado como Berhane Selassie, que significa "Luz de la Trinidad", por el Abuna Yesheq, el arzobispo en Kingston, Jamaica, de la

Iglesia Ortodoxa Etíope, religión a la que pertenecía el propio Emperador de Etiopía Haile Selassie I. Y un mes antes de su muerte, se le concedió la Orden del Mérito de Jamaica, otorgada a los jamaicanos que han alcanzado gran distinción internacional.



Foto 16-17. Bob Marley en entrevista y en el estudio de grabación



Imagen 12. Póster del Smile Jamaica Concert (1976)



Foto 19. Marley con su dedo del pie lesionado



Foto 18. Marley une las manos de los rivales políticos Michael Manley (PNP) y Edward Seaga (JLP) durante el One Love Peace

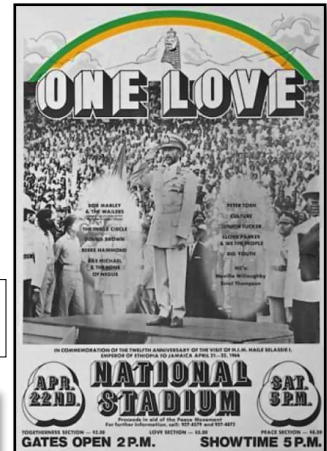


Imagen 13. Póster del One Love Peace Concert (1978)

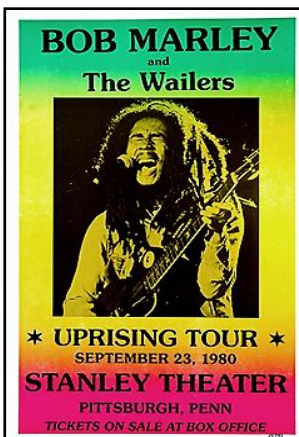


Imagen 14. Póster del último concierto de Marley el 23 de septiembre de 1980 en el Stanley Theater en Pittsburgh, Pennsylvania

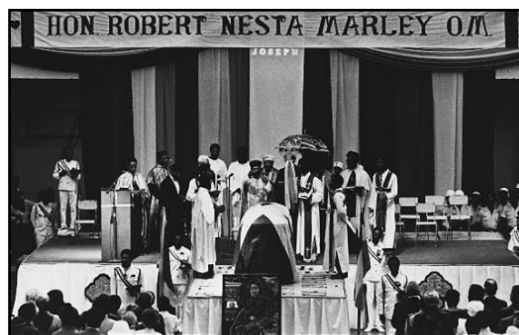


Foto 20. Funeral de Bob Marley

Actualmente, uno de los puntos turísticos más visitados en Jamaica es el Bob Marley Museum ubicado en el número 56 de la calle Hope Road, en Kingston, la cual había sido la casa de Marley y en donde en 1970 fundó el sello discográfico Tuff Gong.



Foto 21. Entrada del Museo Bob Marley en Kingston

Roger Steffens, biógrafo de Marley, señala que hoy en día existen muestras en diversas partes del mundo del enorme impacto cultural de Bob Marley y menciona ejemplos como los havasupai, grupo amerindio que habita la región del oeste del Gran Cañón en Arizona, E.UA. que consideran a Marley como uno de los suyos, como un hombre que veneraba a la Madre Tierra y al Padre Cielo como ellos lo hacen. En Nepal, Marley es venerado por muchas personas que lo consideran como una encarnación de la deidad hindú, Vishnu. Y en Addis Abeba se le considera como una reencarnación moderna del antiguo compositor etíope de la iglesia del Santo Yared. Incluso Jack Healey, jefe de Amnistía Internacional ha mencionado que “A dondequiera que voy hoy en el mundo, Bob Marley es el símbolo de la libertad” (Steffens, 1998, p. 264). Por su parte, Carolyn Cooper, fundadora de los estudios académicos de reggae, enfatiza que el legado de la leyenda del reggae trascenderá por años porque él demostró que alguien que nació en una pequeña isla puede tener un impacto enorme en todo el mundo (*Excelsior*, 02 de febrero de 2015).

Marley internacionalizó la música reggae como un vehículo de protesta y revolución negra a principios de los años setenta y cantó canciones que explican las creencias rastafari en la divinidad del Emperador Haile Selassie I²⁸.

²⁸ En 1930, Ras Tafari Makonnen fue coronado Rey de Reyes quien después de su ascensión, tomó como su nombre real Haile Selassie I. Haile significa en ge'ez “Poder de” y Selassie significa “trinidad”, por lo tanto, Haile Selassie se podría traducir como “Poder de la Trinidad”. El título completo de Haile Selassie en el cargo era “Su Majestad Imperial Haile Selassie I, Rey de Reyes, Señor de Señores, León Conquistador de la Tribu de Judá, Elegido de Dios”. Este título refleja las

A lo largo de su carrera artística (1962-1981), Marley viajó a países tan diversos como: Alemania, Australia, Bahamas, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, Dinamarca, Escocia, España, Estados Unidos, Francia, Gabón, Gales, Hawái, Inglaterra, Irlanda, Italia, Japón, Noruega, Nueva Zelanda, Países Bajos, Polonia, Suecia, Suiza y Zimbabue. Presentándose ante todo tipo de público y llevando el reggae a todo el mundo, convirtiéndose así en el músico que más contribuyó a la internacionalización del género y del mensaje rastafari a nivel mundial. En muchos casos, personas que asistieron a alguno de los conciertos que Bob Marley realizó en cualquiera de estos países en cada continente, averiguaron más acerca de la música reggae, del movimiento rastafari, e incluso crearon bandas de reggae propias, ocasionando así el nacimiento de escenas musicales locales en varios países en torno al reggae. Además, en muchos casos, en estos países él mismo buscó acercarse a músicos de diversos estilos como Chico Buarque, George Harrison, Masahito 'Pecker' Hashida, y Stevie Wonder.



Foto 22. Bob Marley con George Harrison



Foto 23. Bob Marley y Stevie Wonder



Foto 24. Bob Marley con Chico Buarque

A finales de la década de 1970, el reggae había llegado a oídos de innumerables personas de todas las clases sociales y movió a muchos de ellos a identificarse con los rastafaris responsables de crearlo y tocarlo. Este nuevo sentido de aceptación social abrió el camino para la difusión global del movimiento y de su música (Middleton, 2015, pp. 91-93). Bob Marley no era solamente un cantante, era un mensajero; el contenido lírico de sus canciones basadas en la conciencia panafricana, las ideologías políticas progresistas y la

tradiciones dinásticas etíopes, que sostienen que todos los monarcas deben rastrear su linaje hasta Menelik I, que en la tradición etíope era la descendencia del rey Salomón y la reina de Saba.

profunda convicción espiritual lo demuestra; como mensajero de la libertad predicó su mensaje a través de canciones y libró una guerra incesante contra el “*Babylon system*”. De modo que Bob Marley fue un músico, pero también un mensajero, un activista, un luchador por la libertad, un poeta y, un revolucionario.



Foto 25. Un joven manifestante libanés sostiene un cartel en el que aparece el rostro de Bob Marley junto con una cita suya que dice “Nunca sabes lo fuerte que eres hasta que ser fuerte es tu única opción”, durante una manifestación contra la corrupción gubernamental, en el centro de Beirut en Líbano en 2015



Foto 26. Parte del mural del artista callejero MUL “Freedom Fighters” ubicado en el vecindario de Wicker Park, en Chicago, Illinois, EUA.

Sin embargo, hay que señalar la crítica que existe en torno a Bob Marley acerca de que es considerado por muchos como el arquetipo del pensamiento rastafari y la música reggae, y su mayor difusor a nivel mundial, provocando frecuentemente una invisibilización a la importancia y el aporte de otros artistas de reggae en el desarrollo e internacionalización del género. Así mismo, la estereotipación y reducción de ambas expresiones a aspectos como el consumo de *ganja* y el uso de *dreadlocks* debido a la imagen que él presentaba. Además, la comercialización y mercantilización con su nombre y su imagen es enorme; la más grande dentro de la escena global del reggae y una de las pocas en traspasar diversas escenas musicales. Su nombre e imagen también se han convertido en una marca comercial que comercializa diversos productos con el sello de la Official Bob Marley Merchandise. Además, en 2009 la empresa Hilco Consumer Capital adquirió los derechos para producir productos bajo las marcas Bob Marley, Catch A Fire Clothing, Tuff Gong Clothing, Marley Beverage Co., House of Marley, además de las ediciones especiales de las guitarras eléctricas Gibson; entre muchos más. Es impresionante la gama de artículos adornados con su imagen o su nombre. En 2016, la revista especializada en negocios y finanzas *Forbes*, calculó que el patrimonio de Marley aportó

veintiún millones de dólares, lo que lo convierte en la sexta “celebridad muerta” que más gana en el año, y se calcula que las ventas no autorizadas de música y mercancías de Marley generan más de quinientos millones de dólares al año (Hsu, Hua. 2017, 17 de julio).

La contabilidad de la mercantilización de su nombre y su imagen puede generar una distorsión del legado de Marley, pero la gama de parafernalia de Marley también ilustra la naturaleza de su atractivo. Sus letras se prestan a una especie de lectura universalista de liberación, la figura de Bob Marley se convirtió en una forma de ver el mundo, por lo que incluir algún elemento de esta parafernalia en la indumentaria personal de la audiencia frecuentemente señala una simpatía con estas ideas.

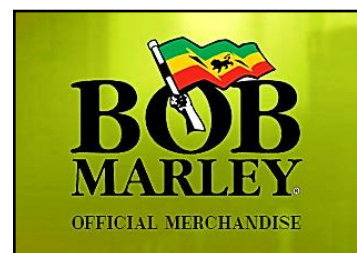


Imagen 15. Logo de la marca Official Bob Marley Merchandise

Reggae y afrodescendencia

Es importante explicar que en este trabajo se utiliza el término “negro” sin ninguna connotación negativa o peyorativa, sino en correspondencia con su uso en el reggae y la cultura rastafari. Si tomamos como ejemplo a Bob Marley, uno de los principales responsables de la internacionalización de la música reggae, vemos que frecuentemente explicaba en sus entrevistas que “mi padre era blanco y mi madre era negra. Algunos me llaman mestizo o lo que sea. Yo no estoy del lado de nadie. No estoy del lado del hombre negro ni del lado del hombre blanco. Yo estoy del lado de Dios, el que me creó y me hizo venir de blanco y negro”. Sin embargo, al hablar del reggae y su glocalización es ineludible abordar, aunque sea brevemente, las discusiones acerca de algunos conceptos que incumben a este género de diversas maneras, como lo son: raza y etnicidad, configuraciones histórico-culturales, decolonialidad, música negra y música caribeña, interculturalidad, y autenticidad, entre otros.

Este término ha tenido diversos significados en las clasificaciones raciales derivadas de la dominación hegemónica occidental. Aunque la denominación de una persona como “negra” varía de cultura en cultura y al colorismo²⁹ que pueda encontrarse en ella, se trata de una construcción social que se refiere a las personas que provienen del África subsahariana,

²⁹ El colorismo se refiere a la estratificación social con base al tono de piel, privilegiando a las personas de un determinado tono, generalmente el más claro sobre otros.

denominada también “África negra”. La asignación a las personas de origen africano como “negros” fue un proceso histórico, en el que la construcción de esta categoría se llevó a cabo a través del concepto de raza, para justificar los sistemas de plantación y esclavitud.

La idea de raza fue producida como parte de la dominación colonial europea que, durante este proceso, logró imponer nuevas identidades sociales (con las denominaciones de “indio”, “negro”, “blanco”, “mestizo”). Así, en el siglo XIX estaba muy difundida la idea que la especie humana estaba subdividida en razas, relacionadas a los diferentes continentes e identificadas con rasgos físicos particulares, asociados a características morales, psicológicas e intelectuales y que, supuestamente, predeterminarían la aptitud de las razas para la civilización (CEPAL, 2017, p. 41). Fue sobre la idea de raza que se fundó el eurocentrismo capitalista, y se trazó la configuración del poder mundial con implicaciones en la conformación de los Estados-nación modernos. Como ha señalado Guimarães (1999), aunque las razas no existan en el mundo físico, existen en el mundo social y estructuran relaciones sociales, orientan comportamientos institucionales y acciones humanas.

Sin embargo, durante el siglo XX existieron movimientos políticos de comunidades afrodescendientes para cambiar el uso racista de la palabra “negro”, por ejemplo, la Asociación Universal de Desarrollo Negro (Universal Negro Improvement Association), organización internacional de corte panafricanista creada por Marcus Garvey en Jamaica en 1914 promoviendo el hermanamiento africano, la defensa de los derechos de las personas de origen africano y, la unidad política del continente africano y su diáspora; el movimiento de la *Négritude* desarrollado por intelectuales, escritores y políticos francófonos de la diáspora africana durante la década de 1930, para elevar y cultivar la “conciencia negra” en África y su diáspora; y el movimiento del Poder Negro que enfatizó el orgullo racial, el empoderamiento económico y la creación de instituciones políticas y culturales para los afroamericanos en Estados Unidos a mediados de los sesenta. Haciendo que innumerables artistas, académicos, políticos, y atletas de origen africano se refieran a sí mismos como “negros” de forma positiva. En inglés, la palabra “negro” tiene un matiz despectivo y con el tiempo esta palabra produjo “*nigger*” como un insulto racial que se originó como una variación del sustantivo “negro” en español con una connotación peyorativa. Por el contrario, en inglés, *black* no posee esa connotación, y es utilizada en varios géneros musicales, entre los que se encuentra el reggae, en el título de canciones como “Black

Progress” (1969) y “Black Man Redemption” (1983) de Bob Marley & The Wailers, entre muchas más. Así algunos líderes estadounidenses, se opusieron a la palabra “negro” por estar asociada a la historia de la esclavitud, segregación y discriminación y prefirieron *black* en vez de negro, y poco después también comenzó a usarse el término “afroamericano”, para referirse a las personas de origen africano nacidas en ese país, sin embargo, su uso es restringido, pues sólo es aplicable a un contexto estadounidense, aunque lo adecuado sería afroestadounidense, y afroamericano para la diáspora de todo el continente (recordemos que en inglés no existe un equivalente al gentilicio estadounidense en vez de americano); lo mismo sucede con cualquier otro como afrocanadiense o afroamericano apropiados solamente para sus respectivos contextos.

Más recientemente, el término “afrodescendiente” fue adoptado desde el año 2000 en la Conferencia Regional de las Américas, llevada a cabo en Santiago de Chile, que sirvió como preparación de la III Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en 2001 en la ciudad de Durban. La adopción del término tuvo como objetivo el reconocimiento de los descendientes de personas africanas que llegaron durante la época colonial al continente americano y el Caribe debido al comercio esclavista que se dio en la región durante casi cuatrocientos años. Hay que señalar que las secuelas del proceso de esclavización transatlántica no fueron subsanadas después de la creación de los Estados-nación, sino que fueron consolidadas, ubicando a los afrodescendientes en posición de subordinación y desventaja, particularmente en los países de América Latina y el Caribe. Aunque se trata de grupos diversos, las poblaciones afrodescendientes latinoamericanas, en general, padecen el racismo y la discriminación estructural. Los afrodescendientes han logrado posicionar sus demandas históricas en las agendas internacionales, regionales y nacionales en el presente siglo. Uno de los resultados de este proceso es el Decenio Internacional para los Afrodescendientes establecido por las Naciones Unidas para el período 2015-2024, sustentado en tres pilares: reconocimiento, justicia y desarrollo (CEPAL, 2017, pp. 9-11).

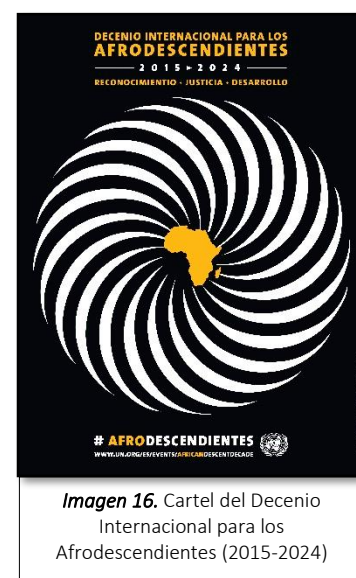


Imagen 16. Cartel del Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2015-2024)

A partir de la comprobación de la inexistencia de razas en el sentido biológico se empezaron a utilizar los conceptos de etnia y etnicidad casi como reemplazo del concepto

de raza, aunque se tratan de conceptos muy diferentes. Los términos “etnia” y “etnicidad” caracterizan a grupos que no se conciben ni se autodenominan de esta manera sino como pueblos con nombres y cuyos miembros se sienten vinculados entre sí por un supuesto origen genético común. Por lo tanto, los conceptos raza y etnia no son sinónimos y son, innegablemente, construcciones sociales. Sin embargo, la identidad étnica tiene mayor profundidad que la identidad racial porque no se sustenta solo en las características fenotípicas y sus significados sociales, sino que, además, se relaciona con un conjunto de atributos que una comunidad comparte de manera colectiva y de una generación a otra. Además, tiene mayor capacidad que la de identidad racial para reflejar los cambios culturales y la movilidad geográfica de las personas en el mundo actual (CEPAL, 2017, p. 43). La identidad étnica afrodescendiente se ha construido mediante una gran capacidad de adaptación y asimilación de elementos culturales diversos, en algunos casos, a partir de la recreación de la matriz africana y de la formulación de nuevas pautas, en las que se incorporaron elementos tanto de la cultura dominante como de otras culturas con las que han tenido contacto. Recordemos que las personas que llegaron esclavizadas a la región provenían de grupos étnicos diferentes y que eran separadas o reunidas a otros grupos; esto dificultó el sostenimiento de sus pautas culturales y costumbres ancestrales y, por lo tanto, su reproducción como un grupo étnico con fronteras definidas y con la capacidad de mantenerse a lo largo del tiempo (CEPAL, 2017, p. 44).

En relación a las configuraciones históricas y las matrices culturales en la región, el antropólogo Darcy Ribeiro explica que las sociedades latinoamericanas se distinguen por la redefinición de trazos culturales resultante de la fusión de diferentes matrices culturales. Así encontramos los Pueblos Trasplantados, representantes y herederos de la civilización europea occidental; los Pueblos Testimonio, formados por los remanentes actuales de altas civilizaciones originarias contra las cuales se enfrentó la civilización europea; los Pueblos Nuevos, poblaciones surgidas del mestizaje y del entrecruzamiento cultural de blancos, negros e indígenas; y los Pueblos Emergentes, grupos étnicos que hoy se levantan para la reconstitución y la afirmación del perfil étnico y cultural de los pueblos oprimidos como minorías nacionales (Ribeiro, 1984, pp. 26-37).

Los Pueblos Nuevos se caracterizan por ser pueblos desculturizados de su indianismo, africanismo o de su europeísmo, para ser entes étnicos nuevos, logrando constituirse a sí mismos como vastos pueblos lingüística, cultural y étnicamente

identificados (Ribeiro, 1984, p. 27). En la configuración de cada Pueblo Nuevo predominó el europeo, gracias a la hegemonía cultural colonialista que les impuso la lengua y una versión de la cultura. Pero ella se llenó de valores y rasgos provenientes de las culturas indígenas y africanas, que ganaron un carácter propio. Estas diferencias son las que ofrecen a los Pueblos Nuevos su singularidad. Del indígena, los Pueblos Nuevos recibieron la forma de sobrevivencia, cómo producir las condiciones materiales de existencia de sus sociedades, y una inmensa contribución genética. Del negro los Pueblos Nuevos recibieron también un importante aporte genético, variable en cada país, conforme al peso que tenía la esclavitud en cada uno. Pero la contribución cultural negra se observa fundamentalmente en aquellos trazos que pudieron persistir debajo de la opresión esclavista. Estas van desde técnicas y valores hasta ritmos, musicalidades, gustos y creencias que el africano esclavizado pudo conservar. Hoy estas cualidades confieren características distintivas de los Pueblos Nuevos. El proceso de “aculturización” de los afrodescendientes fue tan profundo que su presencia se evidencia por su extraordinaria creatividad e influencia en la vida cultural de sus pueblos (Ribeiro, 1984, p. 28).

De esta forma, el reggae es concebido como una expresión cultural de los Pueblos Nuevos, que además de los elementos de origen africano, comparte otros con la matriz indígena y europea que le otorga la habilidad de articularse con distintos géneros y de adaptar diversas expresiones culturales locales tanto líricas como musicales. No obstante, mientras más alejado etnoculturalmente de su contexto de origen, más cambios presentan las reinterpretaciones locales del reggae. Los patrones rítmicos y los conceptos principales del género se mantienen en cierto nivel, sin embargo, es frecuente el diálogo con otros géneros que al igual que el reggae, han sido adoptados fuera de su lugar de origen.

Muchos géneros musicales actuales se originaron en comunidades que tienen raíces culturales en África, por lo que frecuentemente son referidos como “música negra” (*black music*). La música era la forma en que algunos esclavos podían expresarse y comunicarse cuando se les reubicaba por la fuerza y había restricciones sobre las actividades que podían llevar a cabo. La música sirvió como escape y forma de comunicación y expresión para las comunidades afroamericanas y afrocaribeñas y su capacidad para actuar como un factor vinculante y unificador proporcionó un fuerte sentido de conectividad.

El término “música negra” no se refiere a un género específico, sino que es una definición vaga que abarca la música producida por personas afrodescendientes, incluida la

música tradicional y la música popular africanas, así como los géneros musicales de la diáspora africana, afroamericana y afrocaribeña. Igualmente, la música afrocaribeña es un término amplio para los estilos musicales que se originan en el Caribe desde la diáspora africana. Estos tipos de música suelen tener influencia de África occidental y África central debido a la presencia y la historia de los pueblos africanos y sus descendientes en el Caribe, como resultado de la trata transatlántica de esclavos, generando expresiones musicales diversas provenientes del Caribe hispano, francés e inglés. Dentro del Caribe inglés, encontramos la música de Jamaica que incluye varios tipos de música tradicional y música popular. Algunas de las primeras expresiones de música afrocaribeña en Jamaica fueron el Junkanoo, la cuadrilla y las canciones de trabajo. Estas se sintetizaron en el siglo XX en la música *mento*, que se extendió por toda la isla y posteriormente las influencias de Estados Unidos se fusionaron para crear el *ska*, *rocksteady*, *reggae*, *dub* y *dancehall* jamaicanos que se internacionalizaron fuertemente a partir de los años setenta.

Hay que señalar que la matriz de origen afro que produce la música jamaicana y en la que surge el reggae, le da a este género su carácter de “música negra”, sin embargo, al mismo tiempo invita a que cualquiera, no solo los afrodescendientes o los negros, se acerquen a escucharlo y a interpretarlo. La herencia africana del reggae no radica solamente en la procedencia étnica de quien lo interpreta o en las estructuras musicales del género, sino también en el contenido lírico y las ideas presentes en las canciones y otros elementos estéticos y performativos. La música reggae es un género que se originó en una matriz africana, pero con la capacidad de incorporar elementos de otras matrices.

El reggae también es una expresión de decolonialidad, y una respuesta a la relación de dominación política, social y cultural establecida por los europeos en el Caribe. Además, existe un carácter anticolonial y de protesta frecuentemente expresado en el reggae debido al contexto cultural en el que surgió y se desarrolló. Sin embargo, debido a la internacionalización y las posteriores reinterpretaciones locales que han surgido del género, el reggae actualmente habla también de otros temas, además lo hace en varios idiomas, y puede encontrarse prácticamente en todo el mundo. En ese sentido, en cuanto a la glocalización del reggae, su dispersión y adaptación global en diversos contextos locales de consumo y transformación, la Dra. Carolyn Cooper ha señalado que un asunto importante en la actualidad es el tema de la “autenticidad” en el que las características de lo jamaicano se diluyen y el espíritu rebelde de la música reggae se traduce a las lenguas locales que

articulan los nuevos contextos culturales generando una autenticidad polifónica (Cooper, 2012a, p. 3).

El sociólogo Paul Gilroy aborda el tema de la autenticidad de la producción de música de la diáspora africana señalando que la “música negra” se ha convertido en un fenómeno global que ha llevado a una dilución de esta música en un número cada vez mayor de géneros y estilos en todo el mundo, creando tensión en torno a lo que la música puede considerarse auténticamente negra. Gilroy discute cómo la autenticidad funciona como un aspecto de la “música negra” que proviene de la proximidad percibida al origen de dicha música.

Las expresiones locales de la cultura negra han sido identificadas como auténticas y evaluadas positivamente por esa razón, mientras que las manifestaciones hemisféricas o globales subsecuentes de las mismas formas culturales han sido descartadas como no auténticas y por lo tanto carecen de valor cultural o estético precisamente debido a su distancia (supuesta o real) de un punto de origen fácilmente identificable (Gilroy, 1993, p. 96).

Sin embargo, Gilroy contrarresta esta percepción diciendo que:

En todos estos casos no es suficiente que los críticos señalen que representar la autenticidad implica artificio. Esto puede ser cierto, pero no es útil cuando se trata de evaluar o comparar formas culturales y mucho menos cuando se trata de dar sentido a su mutación. (Gilroy, 1993, p. 99)

Por su parte, Phillip Tagg menciona que existen algunos conceptos musicológicos erróneos cuando se utilizan los términos “música negra” o “música afroamericana” y se oponen implícita o explícitamente a “música blanca” o “música europea”, y algunos rasgos musicales se señalan frecuentemente como típicamente “negros” o “africanos”, como la nota de blues (*Blue note*), la llamada y respuesta, las sincopas y la improvisación. Y señala que el escepticismo hacia este supuesto par de opuestos tiene dos motivos principales: el primero musicológico, porque no se proporcionan definiciones satisfactorias de ningún término, y el segundo ideológico. Esto último es particularmente importante, señala, “porque la dicotomía implícita no sólo predetermina ciertos conjuntos de sentimientos y comportamientos para una raza y los niega a la otra, sino que también convierte la cuestión primordial de la clase en una cuestión de raza u origen étnico” (Tagg, 1989, pp. 285-298).

En ese sentido, resulta muy ilustrativa la perspectiva del joven artista de reggae jamaicano Chronixx quien ha sido aclamado como el líder del momento del *roots revival*.

Este cantante ha mencionado que no está tan seguro de que lo que toca deba considerarse puramente reggae debido a que su álbum *Chronology* (2017), es un proyecto de lo que él llama “música negra experimental”, y señala que:

La música jamaicana -que ha tenido una enorme influencia en la música popular de todo el mundo- ha sido influenciada durante mucho tiempo por la música de otros lugares. El *ska* fue formado por el *jazz* de Nueva Orleans; el reggae por el *soul*, *blues* y *funk* estadounidense; el *dancehall* por el *hip-hop* y viceversa (It's Not Just Reggae, Says Chronixx: Call It 'Black Experimental Music'. 2017, 21 de agosto).

Así que su música aprovecha todas estas tradiciones, que él ve como “parte del mismo árbol genealógico” y explica que a veces no ve la diferencia, ya que “son sólo las culturas y el idioma lo que es diferente; pero el latido, el latido del corazón, sigue siendo el mismo”.

En ese diálogo musical, la contribución del reggae al discurso internacional sobre temas de injusticia, resistencia, amor y humanidad muestra su carácter a la vez sociopolítico y espiritual. Su función como vehículo para el comentario social, una práctica catártica y un medio de alabanza, se ha mantenido desde su aparición a finales de los años sesenta; especialmente abordando temas relacionados con la herencia africana, el anticolonialismo, la reivindicación de las raíces culturales y en contra de cualquier situación de desigualdad y explotación. El reggae, y la música popular jamaicana en general, ha contribuido significativamente al desarrollo del multiculturalismo y ha tenido un efecto positivo en la eliminación de las barreras raciales o sociales al reunir a personas de cualquier origen, tanto en los integrantes de las bandas como en la audiencia de los conciertos. El reggae ha sido un ejemplo del poder de la cultura para actuar como una herramienta para el cambio social.

Por último, podemos observar que, en la actualidad, las expectativas actuales de la audiencia para los músicos de reggae que han generado diversas formas de expresar este género en diferentes países y que han dado como resultado su propia reinterpretación de reggae, no requieren que forzosamente tengan que ser negros o usar *dreadlocks*; sin embargo, también existen bandas que utilizan la estrategia de incluir en la banda a alguien con esas características como elemento de autenticidad.

Dilución cultural del reggae

Chris Blackwell había iniciado Island Records en Kingston en 1959, pero trasladó sus operaciones a Londres tres años después y aceptó financiar a The Wailers para que grabaran su álbum debut en Island, el álbum *Catch a Fire* lanzado en 1973, que, si bien no fue un gran éxito de ventas, llamó la atención de los seguidores de la música *underground* con su sonido crudo y vanguardista. The Wailers grabaría un álbum más para Island antes de que Tosh y Livingstone se marcharan. Blackwell aprovechó la oportunidad para comercializar a Marley, de piel más clara y con *dreadlocks*, como la primera superestrella del reggae. En 1974, cuando Island lanzó *Natty Dread*, su primer álbum como Bob Marley & The Wailers, Marley era ya una estrella aclamada por grandes artistas *pop* como George Harrison, Stevie Wonder y Carlos Santana, y las revistas *Rolling Stone* y *Time* tenían notas acerca de él. Marley tuvo todo el apoyo de Blackwell, y ese apoyo fue muy importante.



Foto 27. Chris Blackwell

Sin la visión de Blackwell, es poco probable que el reggae hubiera despegado internacionalmente como lo hizo en la década de los setenta. El catálogo de Island incluye algunos de los mejores álbumes de *roots* reggae, encabezados por las legendarias grabaciones de Marley, pero, además, *Marcus Garvey* de Burning Spear (1975), *Blackheart Man* de Bunny Wailer (1976) y *Journey to Addis* (1978) de Third World, que se complementan con la banda sonora de *The Harder They Come* (1972) que ayudó a introducir el reggae a una audiencia mundial.

Cuando se habla de los grandes productores de música de reggae, sus rivales Clement “Coxsone” Dodd y Arthur “Duke” Reid suelen ser aclamados como los mejores. A diferencia de Dodd y Reid, Blackwell nunca tuvo presencia en los sistemas de sonido de Jamaica, donde muchos de los íconos tuvieron su inicio. Dodd y Reid también ayudaron a nutrir las carreras de algunos de los mejores músicos de Jamaica, incluidos Marley y Alton Ellis. Sin embargo, a pesar de su credibilidad de base, desde el punto de vista de las ventas nunca hicieron una gran marca internacional; Chris Blackwell lo hizo, y debido a eso, el reggae llegó más lejos (Campbell, 2010, pp. 36-39).

El lanzamiento de *Catch a Fire* (1972) resultó de una serie de compromisos que, en la opinión de investigadores como Mike Alleyne, potencialmente socavaron su autenticidad como reggae. The Wailers fueron seleccionados especialmente por Chris Blackwell que había monitoreado la evolución de las presentaciones de Marley durante una década antes de que el grupo firmara con su disquera. El claro objetivo siempre fue crear una plataforma para la internacionalización del reggae a través de su álbum debut. Aunque las ventas iniciales fueron pocas; *Catch a Fire* finalmente creó la plataforma para la comercialización de Marley y una sucesión de otras bandas de reggae firmadas tanto con Island como con otras disqueras a raíz de su penetración a Inglaterra y Estados Unidos. A pesar de que el eventual éxito de Marley fue precedido por varias de las producciones del sello Trojan (incluyendo varios éxitos de Jimmy Cliff), representaban un enfoque limitado del reggae basado en *singles*. *Catch a Fire* claramente trató de ser un álbum cohesivo en formas que ningún lanzamiento anterior de reggae había logrado. Como resultado, la financiación del álbum fue sin precedentes para un género con una longevidad aún no probada, y particularmente para los artistas caribeños. La posición de Marley como el primer artista regional angloparlante en recibir este nivel de apoyo financiero es fundamental, particularmente en las formas en que estableció precedentes a largo plazo para la mercantilización hegemónica de la música caribeña.

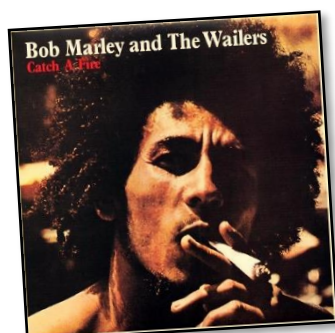
Las cuestiones clave que surgen de *Catch a Fire* implican temas de autenticidad cultural especialmente en relación a las normas instrumentales en la música popular jamaicana antes y durante la aparición de Marley. Bajo la supervisión de Chris Blackwell, la grabación original de ocho pistas en Jamaica fue remezclada sustancialmente, y editada en Londres para satisfacer las necesidades percibidas de la audiencia occidental. Aunque este proceso implicó al propio Marley, el poder capitalista para determinar el carácter

general del producto acabado fue fundamental y “estas consideraciones comerciales debilitaron la autenticidad creativa de la obra introduciendo declaraciones musicales divorciadas de su contexto cultural” (Alleyne, 1995, p. 95). Para reforzar la recontextualización cultural, la velocidad de las pistas se aceleró, la voz de Marley se introdujo en la mezcla, y los *overdubs*³⁰ de la guitarra y el teclado fueron ejecutados por músicos de sesión británicos y estadounidenses quienes han comentado que nunca o apenas habían tocado reggae antes de estas grabaciones. De esta forma, se lograron altos grados de concesión creativa en la producción del primer álbum de alto perfil de reggae.

El texto visual del álbum también es relevante. El lanzamiento original del vinilo de 1973, diseñado por los artistas gráficos Rod Dyer y Bob Weiner, tiene una funda que funciona como una caja de encendedor Zippo, abriéndose en una bisagra lateral para mostrar el disco dentro. Solamente el prensado original de 20,000 copias tiene esa cubierta, la edición subsiguiente tiene una portada alternativa diseñada por John Bonis con una fotografía de Esther Anderson mostrando a Marley fumando un *spliff*, con un gesto rebelde y mostrando los estereotipos del reggae -*dreadlocks* y marihuana- como abreviatura comercial de los contenidos musicales; y con el álbum ahora acreditado a “Bob Marley and the Wailers”. Las copias originales se han convertido desde entonces en artículos de colección y la portada original se reeditó en 2001 para la edición CD de lujo del álbum (Alleyne, 2009, pp. 247-273).



Portada 25. The Wailers –
Catch A Fire (1973)



Portada 26. Bob Marley & The Wailers –
Catch A Fire (1973)



Portada 27. Bob Marley & The Wailers –
Natty Dread (1974)

³⁰ El *overdubbing* u *overdub* también conocido en español como apilamiento de capas de audio, es la técnica de sobreponer capas de audio utilizada en los procesos de grabación musical, cuando un músico ejecutante escucha una interpretación en una grabación ya existente (normalmente a través de auriculares en un estudio de grabación) y simultáneamente ejecuta una nueva interpretación, misma que también es grabada. La intención es que la mezcla final contenga una combinación del audio que ya existía y de la nueva interpretación.

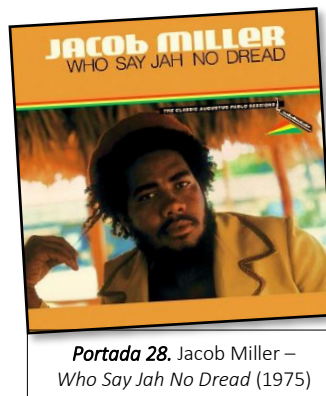
La dilución cultural del reggae dentro y fuera de Jamaica, generó dos posturas principales en torno al reggae dentro del movimiento rastafari. Por un lado, muchos rastas optaron por no reconocer al reggae como música rastafari y concentrarse en las manifestaciones culturales auténticamente rastafari como lo es la música *nyahbinghi*. Por otro lado, muchos otros rastas optaron por ver en el reggae un arma y un medio de difusión del mensaje rastafari. El investigador Adam Elias opina que si el reggae hubiera podido alcanzar la escala internacional sin cambiar el núcleo de la música y conservar sus raíces afro-caribeñas habría sido muy beneficioso para la sociedad; la difusión del mensaje rebelde que es tan fundamental en la música reggae y la comprensión masiva de rastafari habría sido algo muy positivo en la sociedad occidental (Elias, s/f). En cierto sentido, la comercialización del reggae llevó a esto, comenta Elias, porque llevó a la introducción de la música y la cultura a nivel internacional. Sin embargo, la forma en que esto ocurrió modificó la música de sus raíces conforme a las restricciones de la música popular en Occidente por razones económicas. Las principales discográficas que introdujeron el reggae en el mundo occidental no estaban tratando de enseñar a la gente acerca del mensaje detrás de la música, sino explotar estos temas rebeldes a su beneficio.

La relación de Marley con Blackwell es lo que verdaderamente internacionalizó la música reggae y comenzó la dilución de sus raíces originales. Desde el comienzo de *Catch a Fire* (1972), Blackwell estaba decidido a recontextualizar cultural y comercialmente la música y la imagen de The Wailers; el objetivo de Blackwell era hacer que la música reggae atrajera a una audiencia occidental. Alleyne señala que:

La transformación producida por Blackwell no fue sólo una modificación cosmética menor, sino una reforma del texto del reggae, en la que los elementos considerados más atractivos para el público de *rock* occidental se fundaron a expensas de sus principales características afrocaribeñas. (...) La presencia de Marley durante la remodelación general de *Catch a Fire* sugiere que él comprendió la inevitabilidad de la intervención de la compañía discográfica y los beneficios comerciales probables traídos a través de una difusión más amplia (Alleyne, 1999, pp. 95-96).

Incluso después de la muerte de Marley, su comercialización no cesó, sino que incrementó. Marley se convirtió en una leyenda, y la personificación de la música reggae y el movimiento rastafari, a pesar de que hubiera muchos otros influyentes artistas de reggae, incluso con un mensaje más fuerte. No es que Marley no haya sido un artista extraordinario y una figura clave en el movimiento, pero el hecho de que muchas personas lo vean como

la esencia de la música reggae demuestra que la comercialización ha explotado la música y el mensaje en sí. No solamente se comercializó la música, sino también la cultura. La popularidad del reggae generó una serie de grupos pseudo rastafari, que imitaron algunas expresiones culturales de rastafari como los *dreadlocks*, el fumar *ganja* y la jerga, pero sin abrazar sus principios religiosos e ideológicos. La comercialización de la música reggae, al menos para los rastafaris más tradicionales, trivializó y degradó el movimiento, y debido a que la popularidad de la música reggae estaba asociada con el movimiento rastafari, el movimiento en sí mismo parecía convertirse en una moda cultural más que un movimiento religioso y político legítimo. Es interesante la observación de Elias respecto a la canción “Who Say Jah No Dread” (1975) del cantante jamaicano Jacob Miller, en la que expresa su temor por el reggae moderno y su enfado hacia la falta de comprensión de rastafari. Esta canción sugiere que el nivel internacional al que ha llegado el reggae podría ser beneficioso si no fuera tan comercializado y aunque no desacredita la comercialización o la difusión del reggae, enfatiza que ha sido excesivo; señalando que es necesario distinguir entre la difusión de una cultura y la explotación de esta (Elias, s/f).



No obstante, muchas personas alrededor del mundo han conocido y entendido esta cultura a través del reggae, gracias a que fuera llevado a una escala mundial. Paradójicamente, mientras que el reggae actúa como una voz de cambio contra hegemónico y mensajes de protesta, simultáneamente su comercialización consolida la base de poder económico. La música reggae ha cambiado; desde sus orígenes se ha comercializado, internacionalizado y modernizado, pero el significado que tuvo para sus creadores se mantuvo y el mensaje primordial y el núcleo del reggae siguen siendo visibles (López de Jesús, 2003, p. 98); al margen de su mercantilización, el reggae, es y seguirá siendo una voz

liberadora y continuará difundiendo mensajes de derechos humanos y amor universal (Elias, s/f).

Por su parte Mike Alleyne también ha hecho énfasis en las reinterpretaciones del reggae que se han generado a partir de su dilución cultural y señala que:

La amplia exposición cultural que ha acentuado el reconocimiento del reggae se ha logrado principalmente a través de una comercialización corporativa efectuada a expensas de la esencia lírica e instrumental de la música. Este proceso ha implicado la asimilación forzada o voluntaria de características más compatibles comercialmente, la apropiación por parte de los artistas principales blancos, y una dispersión general del significado ideológico y musical y del valor creativo (Alleyne, 2000, p. 15).

Alleyne da ejemplos de cómo una audiencia predominante euroamericana ha demostrado continuamente una propensión a adoptar material orientado al reggae sobre la base de sus cualidades superficiales estéticamente agradables en vez de por su contenido musical explícitamente político o más profundo. Los éxitos de los artistas de reggae y las canciones seudo reggae de los artistas *pop* blancos han utilizado elementos fragmentados de la sintaxis de la música, a la vez que la han separado de la polémica política de rastafari y de la cultura del reggae en general. Paradójicamente, la popularidad del reggae, que ha llevado a su adopción global entre varios artistas y audiencias, ha contribuido significativamente a su dilución cultural. La historia de la reproducción fragmentada de la estética reggae por artistas euroamericanos ejemplifica una desintegración continua del texto del reggae y como señala Alleyne esta es una importante manifestación particular de la dilución cultural de la música reggae (Alleyne, 2000, p. 15).

Cuando una forma musical se utiliza fuera de sus contextos culturales y creativos, la transformación se vuelve inevitable. Los problemas específicos surgen cuando este cambio se desconecta de las raíces musicales y líricas orgánicas. Alleyne apunta que, como un texto híbrido, el reggae fue influenciado y ha tratado de asimilar elementos de otros estilos musicales. No obstante, las representaciones blancas del reggae en este contexto comercial (y, en menor medida, la manipulación de las



Foto 28. SOJA (Soldiers Of Jah Army) banda de reggae estadounidense de Arlington, Virginia, formada en 1997

imágenes visuales en relación con el género) han producido un vórtice creativo en el que las nociones de autenticidad acaban por distorsionarse (Alleyne, 2000, p. 27).

Interpretaciones locales del reggae a nivel global

La música popular jamaicana posee una rica historia; el afianzamiento de su industria musical en la década de los cincuenta y la contribución fundamental de compositores, cantantes y músicos durante varias décadas, ha favorecido al desarrollo y la difusión de varios géneros musicales jamaicanos que se han vuelto internacionalmente reconocidos, apreciados y replicados. Como menciona Donna Hope, “la difusión del pensamiento sobre estos géneros y la exploración de las interconexiones socioculturales, políticas, de género y de otro tipo, además de la exploración de movimientos regionales e internacionales a través de múltiples fronteras, ha sido una parte integral del desarrollo de estos géneros” (Hope, 2012, pp. X-XI).

Sus ritmos, sus líricas, y sus cantantes, entre otros aspectos, señala Dagnini, han influido en géneros musicales, culturas y sociedades de todo el mundo, contribuyendo al desarrollo de nuevos movimientos de contracultura, especialmente en Europa, Estados Unidos y África. Como hemos mencionado, a finales de los años sesenta el reggae participó en el nacimiento del movimiento *skinhead* en el Reino Unido. En la década de 1970, impactó a las escenas musicales del *punk*, *rock* y *pop*; inspiró a los primeros raperos en Estados Unidos, dando lugar a la cultura *hip-hop*, y desde finales de los años setenta, ha influido también a cantantes procedentes de África, de Asia, Oceanía y Latinoamérica (Dagnini, 2010).

Peter Manuel ha señalado que probablemente no hay ningún país en el mundo que, en comparación con su tamaño, haya tenido un impacto tan desproporcionado en la cultura mundial como Jamaica. En unas pocas décadas, esta nación insular postcolonial ha logrado una hazaña que pocos otros países han sido capaces de superar: Jamaica ha conquistado el mundo con su música. La música popular jamaicana ha logrado una presencia global y su impacto internacional no se ha limitado a la explotación comercial superficial. El reggae ha sido adoptado por una amplia gama de comunidades locales de todo el mundo de formas complejas y variadas como expresión de algo más profundo que mero entretenimiento; algunos se sienten conmovidos por sus valores espirituales, otros por su énfasis en la identidad panafricana o por su expresión de la conciencia de clase, y otros por su mensaje

de liberación universal (Manuel, Bilby, and Larghey, 2006, p. 177). Como menciona Alleyne, hoy en día, artistas de todos los continentes están tocando reggae y cantando acerca de sus respectivas sociedades (Alleyne, 2012, p. 194). Además, en todo el mundo se realizan grandes festivales que presentan tanto bandas de reggae locales como internacionales.



Imagen 17. Reggae un lenguaje universal

Como parte del desarrollo e internacionalización de la música popular jamaicana es muy importante el surgimiento de interpretaciones locales del reggae a nivel global. Sin embargo, no es espacio aquí para profundizar en este tema, por lo que únicamente incluimos algunos *collages* que ejemplifican las distintas maneras en que este género es reinterpretado y sincretizado con diferentes elementos culturales iconográficos en Europa, África, Asia, Oceanía y América. Estas interpretaciones locales internacionales han generado el surgimiento de interpretaciones y términos como reggae en español, reggae latino y reggae hispano.



Imagen 18. Collage del reggae en Europa

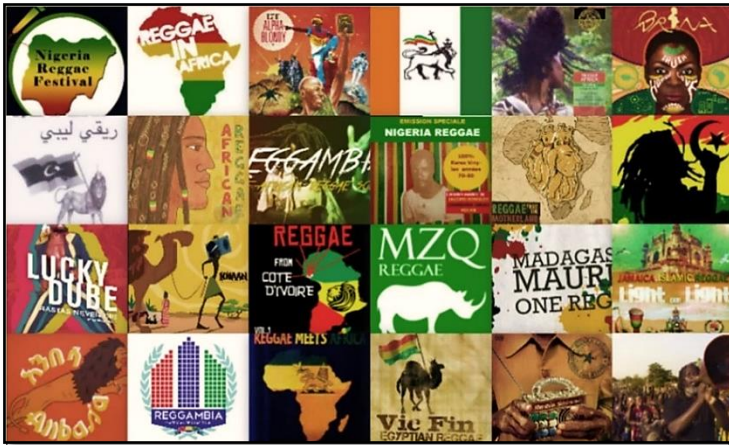


Imagen 19. Collage del reggae en África



Imagen 20. Collage del reggae en Oceanía



Imagen 21. Collage del reggae en Asia



Imagen 22. Collage del reggae en América

Reggae en español y reggae latino

En referencia al amplio Caribe hispano, Samuel Furé distingue entre “reggae en español” y “reggae latino”, argumentando que no todo el “reggae hispano” fue producido en español. Furé aboga por la adopción del término más representativo “reggae latino”, que hace referencia no sólo al lenguaje sino también a la fusión musical con los sonidos distintivos de la región. Furé también llama la atención sobre lo que él llama las circunstancias históricamente determinadas que llevaron a la ausencia de un idioma *patwa* o criollo en el Caribe hispano. El lenguaje del reggae y los conceptos de rastafari se convierten en un medio para comunicar ritmos de resistencia a los discursos imperiales, incluso en circunstancias donde no se entiende totalmente el significado de las palabras. Este es un tema recurrente en la historia del reggae globalizado (Cooper, 2012a, p. 7).

En 1994, Joseph Pereira identificó a Panamá y Puerto Rico como las cunas del reggae en español y destacó varios factores significativos en la difusión del reggae en la región. Estos incluyen el papel de las comunidades radicadas en Miami y Nueva York que fueron muy influyentes dada la alta incidencia del español en la comercialización de la música popular, y las perspectivas financieras del mercado caribeño español (Furé, 2012, p. 99).

Es importante identificar las características comunes a muchos países hispano-caribeños. En primer lugar, estas sociedades fueron destinos para miles de migrantes anglo-caribeños en diferentes momentos durante los primeros años del siglo XX. Panamá, durante el periodo de la construcción del Canal de Panamá, fue el principal destino. La naturaleza endógena de la evolución generacional en los asentamientos urbanos de estas comunidades migratorias facilitó la continuación de la tradición musical del Caribe anglófono, especialmente la de Jamaica, de tal manera que el reggae, cuando surgió a finales de los años sesenta, se convirtió fácilmente en parte de una hibridación cultural que se venía desarrollando en estas comunidades durante décadas. En segundo lugar, como señala Pereira, la asimilación del reggae en el nuevo contexto hispano-caribeño no fue un proceso unidireccional y algunos cantantes jamaicanos empezaron a hacer versiones en español de sus éxitos. En este sentido, el idioma no fue el único blanco de la influencia caribeña española en el escenario del reggae jamaicano, sino también de la música latina (Furé, 2012, p. 100).

El “reggae en español” a veces no es la mejor designación para estas expresiones en América Latina y el Caribe hispano. Consecuentemente, el término reggae latino es más completo en la medida en que hace referencia no sólo al lenguaje sino también a la fusión musical con los sonidos distintivos de la región. Sin embargo, como el enfoque se centra sólo en las características sociohistóricas, autores como Samuel Furé sugieren referirse a él por el término más general de “reggae hispano”, en otras palabras, la música reggae creada en español en el Caribe y en América Latina. Este reggae latino no se nutre solamente de las contradicciones sociales de las minorías en el entorno metropolitano y hegemónico de los Estados Unidos o de Europa (específicamente España), sino que surge de las condiciones sociales de los pueblos colonizados, marginados y materialmente empobrecidos de los países del Sur, América Latina y el Caribe (Furé, 2012, p. 102).

Una revisión de las características del reggae hispano, señala Furé debe incluir al menos tres elementos: la cuestión del idioma; el uso de traducciones y versiones basadas en los *riddims* conocidos; y la conciencia regional. En primer lugar, una característica significativa en la asimilación del reggae en los países hispanohablantes es la diferente articulación de la lengua nacional para transmitir los sentimientos anticoloniales y nacionalistas que tiene en el Caribe anglófono. Las lenguas criollas, lengua materna vernácula de todos los habitantes de estos territorios, han sido muy importantes en la transmisión de tradiciones al combinar las creencias populares, el sonido y poetas, artistas, intérpretes y DJ. Esta elección de la lengua criolla como herramienta opositora contra la lengua y la cultura dominantes de la metrópolis transmite un mensaje de resistencia cultural. En segundo lugar, además de hacer *covers* y versiones, una forma efectiva de producir reggae es el uso de *riddims* (los temas instrumentales de éxitos anteriores) para respaldar la letra originalmente compuesta o traducida al español. En tercer lugar, la otra característica de la música reggae en los países hispanohablantes es la expresión de una conciencia regional percibida por la unidad de intereses entre los creadores de las raíces del reggae. Varios artistas latinoamericanos han invitado a cantantes de reggae y DJ de otros países de la región a participar en sus producciones musicales (Furé, 2012, pp. 102-105).

Lloyd Stanbury ha señalado que las oportunidades para la comercialización internacional del reggae son muchas, particularmente en países de Europa, el Caribe, Norte, Sur y Centroamérica y África. Durante varias décadas los artistas y productores de música jamaicanos han aprovechado los mercados europeos y norteamericanos del reggae. Sin

embargo, en los últimos años han tenido que competir con artistas de reggae originarios de estos países que han estado haciendo grandes negocios tanto en ventas de música grabada como en presentaciones en vivo. El mercado del Caribe sigue siendo un mercado lucrativo para las presentaciones de música en vivo jamaicanas, pero mercados como África, América Central y del Sur siguen siendo muy poco explotados por los artistas jamaicanos. El caso del mercado centroamericano y sudamericano de reggae requiere una atención especial a la luz del tamaño de ese mercado y del impacto del *reggaeton* (Stanbury, 2015, p. 121).



Imagen 23. Reggae latino



Imagen 24. Reggae latinoamericano

Perspectivas acerca de la situación actual del reggae

Actualmente los sitios *web* como Global Reggae Charts, Reggaeville, World A Reggae, y Reggae Festival Guide difunden el reggae a nivel internacional y muestran artistas no sólo de Jamaica sino de prácticamente todo el mundo (Global Reggae Charts, s/f; Reggaeville, s/f; World A Reggae, s/f; Reggae Festival Guide, s/f). Esto ha llevado a investigadores como Sarah Daynes, a señalar que tales medios no sólo fomentan nuestra autocomprensión globalizada, sino que plantean una cuestión importante:

La música está ahora presente en todas partes a través de este medio, y los fanáticos del reggae organizan redes de discusión, información y reuniones a través de internet. Irie FM, la estación de reggae jamaicana, puede ser escuchada en cualquier computadora. La música nunca ha sido tan fácil de difundir y distribuir, y si conducirá a una uniformidad de lo que escuchan los fanáticos del reggae, o por otro lado a una multiplicidad de sonidos que se encontrarán por todas partes en vez de limitarse a su lugar o a su aparición, es una pregunta abierta y que merece interés (Daynes, 2004, p. 39).

Con el tiempo, el reggae se ha indigenizado y los idiomas locales ahora articulan conceptos de la cultura rastafari y la jerga jamaicana, que cualquiera con acceso a internet

puede conocer y escuchar por sí mismo (Middleton, 2015, p. 97). Actualmente la música reggae a nivel global crea un escenario para el diálogo polivalente e intercultural, como lo han señalado en años recientes los distintos autores que hemos participado en libros compilados y editados por las profesoras jamaicanas Carolyn Cooper (2012 y 2018) y Donna P. Hope (2013, 2018). En torno a esta presencia global del reggae, Sarah Daynes comenta que las diversas rutas que este género ha recorrido y las raíces echadas en distintos contextos han creado fenómenos interesantes:

Hoy en día, la música reggae es escuchada y tocada en los cinco continentes, viajando en un doble movimiento: 1) la difusión internacional del reggae jamaicano, a través de grabaciones y conciertos de artistas jamaicanos; y 2) el surgimiento del reggae “local”, así como la influencia que el reggae puede tener en otros estilos musicales. La simultaneidad de estos dos movimientos puede verse como una tensión paradójica entre lo local y lo global: por un lado, el reggae jamaicano está siguiendo las rutas de la diáspora, volviéndose global; por otro lado, la música reggae se está asentando en varios lugares, donde desarrolla su propio sonido y temas, volviéndose local. La circulación de la música reggae entre todos los lugares de la diáspora -y fuera de la diáspora- está formada por estas múltiples interconexiones entre lo local y lo global, y depende en gran medida de los diversos significados que se le atribuyen tanto a los intérpretes como a los oyentes (Daynes, 2004, p. 33).

El impacto del reggae en el universo cultural mundial es enorme y casi todo el mundo ha sido influenciado culturalmente por este género musical generando así relaciones particulares entre lo local y lo global. Las migraciones jamaicanas, así como el enorme éxito y popularidad de Bob Marley, han desempeñado un papel importante en la difusión de estos elementos fundamentales de la cultura jamaicana en todo el mundo. Además, la audiencia internacional es cautivada por la música reggae debido a su mensaje militante, rebelde, espiritual, positivo y universal. Además, a menudo símbolos rastafari como los *dreadlocks*, los colores etíopes, la *ganja* o la ropa militar también juegan un papel importante cómo elementos identitarios de este género a los que los músicos recurren para ser reconocidos como músicos de reggae (Dagnini, 2010). El reggae ha demostrado tener la capacidad de absorber una amplia variedad de elementos y seguirá estando influenciado por diversos estilos musicales, los cuales ayudarán a mantener su poder para moverse e inspirar a generaciones futuras (Steffens and Simon, 2007, p. 120). Entre las reinterpretaciones locales que existen en el mundo se encuentra el reggae mexicano, el cual ha generado particularidades culturales distintivas que veremos en los siguientes capítulos.

El músico estadounidense Jason Robinson propone el uso del término “*reggae nation*” (un concepto común dentro de las escenas de reggae de todo el mundo) como una forma de transnacionalismo generado a través de un discurso compartido y simbólico de prácticas musicales y encuentros musicales interculturales específicos. De esta manera, el término *reggae nation* también se refiere a una nación sin nación, una nación sin coordenadas geográficas (Robinson, 2013, p. 287). Al mismo tiempo, Robinson señala que:

El reggae realizado por no jamaicanos se ha convertido en el tema de un creciente cuerpo de literatura que, en general, examina las formas en que los músicos locales adaptan las diferentes formas de reggae a los contextos sociales, culturales y musicales locales. Los estudios de reggae fuera de Jamaica se han movido gradualmente al diálogo con una tendencia más reciente en el estudio de la globalización y, por extensión, el transnacionalismo (Robinson, 2013, p. 285).



Existen algunos aspectos acerca de la internacionalización del reggae que conviene mencionar brevemente. El reggae es uno de los géneros musicales de mayor impacto global, su influencia no ha conocido límites lingüísticos o geográficos, y sus ritmos y melodías han encontrado audiencias entusiastas alrededor del mundo. El mensaje de las canciones ha sido fuente de inspiración para miles de personas en busca de reivindicaciones sociales, políticas y raciales. De esta forma, el reggae se ha convertido en la música de protesta social por excelencia. Después de la muerte de Bob Marley y la ascensión del *dancehall* durante la década de los ochenta, el reggae de los años noventa adquirió otro carácter una vez establecido como un fenómeno musical global a gran escala. Hoy en día se puede considerar como una de las músicas caribeñas de más popularidad en el mundo, ya sea por su difusión por medio de inmigrantes jamaicanos o por su exposición en los medios masivos. Sin embargo, el investigador puertorriqueño Jorge Giovannetti señala que, a pesar de que el reggae ha mantenido su aura como música de protesta por excelencia, la acogida en los diversos países ha sido distinta. Asimismo, señala que a pesar de la comercialización

capitalista de la música reggae y, ciertamente, a través de la misma, un mensaje de oposición social y cultural ha sido transmitido gradualmente, pero con éxito y menciona que:

En un contexto transnacional, el reggae y los símbolos que representa se han convertido al mismo tiempo en un elemento contestatario y de protesta musical, o en una moda manifestada en *stickers*, camisetas y otros accesorios comerciales. La música rompió las barreras nacionales y raciales al salir de Jamaica como una mercancía dentro del mercado capitalista. No obstante, esta música traspasó esas barreras desde mucho antes, desde el momento preciso de su creación en el gueto jamaicano o en los estudios de grabación en Kingston. Mediante la narración de una empresa global y transnacional como fue la trata de africanos esclavizados y a través de la representación de las políticas y relaciones internacionales de Jamaica en los setenta, el texto del reggae asumió un carácter transnacional mucho antes de que la industria musical capitalizara la difusión del género (Giovannetti, 2001, p. 147).



Imagen 26-27. Calcomanias aludiendo al reggae

Por su parte, el investigador estadounidense Mike Alleyne ha señalado que la amplia exposición cultural que ha mejorado el reconocimiento del reggae se ha logrado principalmente a través de una comercialización efectuada a expensas de la esencia lírica e instrumental de la música. Este proceso ha involucrado coacción o asimilación voluntaria de las características más compatibles comercialmente, la apropiación por artistas blancos del *mainstream*, y una dispersión general del significado ideológico y musical y el valor creativo. Distintos artistas de reggae y canciones reggae de artistas populares blancos han utilizado elementos fragmentados de las formas y las características de la música reggae. Paradójicamente, la misma popularidad del reggae que ha llevado a su adopción a nivel mundial entre varios artistas y el público, ha contribuido significativamente a su desactivación ideológica y dilución creativa (Alleyne, 2000, p. 15).

A continuación, presentamos las opiniones y testimonios de varios expertos acerca del reggae que se produce fuera de Jamaica, en otros idiomas, que se fusiona con otros géneros musicales, y de su adopción global, particularmente en Latinoamérica. Estas

perspectivas, provienen de las entrevistas y cuestionarios *online* que hemos realizado con estos especialistas, que amablemente participaron en este trabajo, y brindan un panorama muy interesante debido a su experiencia y trayectoria, que les ha posibilitado estar en contacto con expresiones del reggae que provienen de distintos contextos y que se expresan en diferentes idiomas.

Un aspecto acerca de la internacionalización de la música reggae se relaciona con la adopción por parte de sociedades fuera de Jamaica que utilizan este género para expresar distintos tipos de situaciones. Pero la internacionalización de la música reggae también se relaciona con su incorporación al *mainstream* de distintas maneras. Un ejemplo importante es el Premio Grammy al mejor álbum de reggae, al respecto la investigadora jamaicana Donna Hope (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica) comenta³¹ que:

Un comentario en ese sentido fue hecho en la Global Reggae Conference de 2008, en la que Roger Steffens participó y se le preguntó cuál es la mejor manera de ganar el Premio Grammy al mejor álbum de reggae y la parte principal de la respuesta de Roger Steffens fue que si tu apellido es Marley tienes mucho mayor oportunidad de ganar porque el comité del Premio Grammy al mejor álbum de reggae está conformado por hombres blancos que tienen una idea de la música reggae que está filtrada por Bob Marley, debido a que los estadounidenses blancos fueron introducidos a la música reggae por el álbum “*Legend*” de Bob Marley y por eso se corona el nombre Marley. Además, el Grammy es una actividad estadounidense y Estados Unidos absorbe todo lo que pueda aprender, ellos pueden premiar incluso a quienes los critican si le ven algún valor. Al final un Marley es un Marley y lo que hacen se considera reggae, así que tiene todas las probabilidades de ganar y conseguir el sello de aprobación.

Es necesario señalar que el Premio Grammy al mejor álbum de reggae (Grammy Award for Best Reggae Album) fue entregado por primera vez en la edición 27° de los Premios Grammy (Annual Grammy Awards) en 1985 y, a la fecha, se ha otorgado este premio en treinta y cinco ocasiones, de las cuales trece han sido para algún miembro de la familia Marley, ya sea Ziggy, Damian o Stephen (Awards & Winners, s/f)



³¹ Entrevista realizada el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.

En febrero de 2013, celebrando 68 años del nacimiento de Bob Marley, se reunieron músicos de distintos géneros y países como el hawaiano Bruno Mars, el inglés Sting, la barbadense Rihanna, y los jamaicanos Ziggy y Damian Marley, y realizaron una presentación especial juntos en un tributo a la leyenda de la música reggae en la quincuagésimo quinta entrega de los Premios Grammy en el Staples Center de Los Ángeles.



Foto 29-30. Tributo a Bob Marley en la 55ª entrega anual de los premios Grammy en 2013

En cuanto al reggae que se produce fuera de Jamaica, Michael Thompson (diseñador gráfico – Kingston, Jamaica)³² señala que “la música reggae ha trascendido todos los límites nacionales y culturales. El reggae ahora es una música global, y eso es en lo que se ha convertido”. La profesora Carolyn Cooper (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica)³³ comenta que “el reggae es ahora un lenguaje global que ha sido dominado por músicos de todo el mundo”. Andrea M. Davis (consultora de industrias creativas – Kingston, Jamaica)³⁴ explica que “Jamaica es el hogar auténtico de la música reggae, pero ha generado descendencia inspirada en su estilo de vida en todos los rincones del mundo”. En ese sentido, el Dr. Jérémie Kroubo Dagnini (académico y escritor – Orleans, Francia)³⁵ afirma que “el reggae ha traspasado las fronteras jamaicanas y el reggae extranjero es una mezcla de reggae jamaicano con sonidos y culturas foráneas” y Santi Palazzo (locutor en el programa de radio La de Dios – Buenos Aires, Argentina)³⁶ señala

³² Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

³³ Participación en el cuestionario *online*, 26 de mayo de 2016.

³⁴ Participación en el cuestionario *online*, 29 de agosto de 2017.

³⁵ Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

³⁶ Participación en el cuestionario *online*, 10 de mayo de 2016.

que “el reggae es muy variado, en algunos casos es muy purista y en otros bien mestiza, incluso con folclores endémicos de otras tierras”.

De modo que el reggae que se produce fuera de Jamaica ha generado dos visiones generales una resaltando la vitalidad que le inyecta al género su adopción global, y la otra señalando aspectos relacionados con su autenticidad. Roger Steffens (periodista, conferencista, editor, archivista, fotógrafo y productor – Los Ángeles, California, E.U.A.)³⁷ comparte “estoy emocionado por mucho de lo que he escuchado y creo que son las bandas extranjeras las que han adaptado el estilo para fines locales que mantienen la música viva y vital en la actualidad” y Sonjah Stanley Niaah (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica)³⁸ señala que estas interpretaciones “constituyen expresiones que provienen de las almas de personas de todo el mundo que han sido tocadas por el reggae. Hay un lugar para tales expresiones que se agregan al corpus de música que se considera música reggae”. Por su parte Sébastien Carayol (periodista, museógrafo y documentalista – París, Francia)³⁹ comenta:

Creo que es fantástico que lo que se configuró como una música local terminó por expandirse por todo el mundo, gracias a sus innovaciones musicales que todavía están muy ‘borrosas’ hoy en la cultura popular global (el sistema de sonido, remixes, cultura deejay) y gracias a su principal embajador Bob Marley, la primera superestrella que alguna vez surgió de un país del Tercer Mundo.

Por otro lado, David Katz (escritor, periodista musical, fotógrafo, DJ, e historiador – Londres)⁴⁰ menciona que:

El mejor reggae en Gran Bretaña y en Estados Unidos ha sido producido principalmente por inmigrantes jamaicanos, o gente de origen jamaicano, o por algunos actos con algunos miembros de origen jamaicano, como The Cimarrons, Aswad, etc. Parte de la música llamada ‘reggae’ actualmente y que se hace en diferentes territorios, en mi opinión, a veces está demasiado lejos de la fuente, por lo que no es necesariamente ‘reggae’ como lo conocemos, tal vez el término ‘reggae’ no siempre sea exacto. Aún siento que el reggae jamaicano es el mejor, y que realmente está en una liga en sí mismo, aún siento que Jamaica lidera y que el reggae es esencialmente música jamaicana; cualquier otra cosa tiende a ser mera imitación, en su mayor parte.

³⁷ Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

³⁸ Participación en el cuestionario *online*, 11 de mayo de 2016.

³⁹ Participación en el cuestionario *online*, 08 de junio de 2017.

⁴⁰ Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

Al mismo tiempo, Makeda Cheatom (directora y fundadora del WorldBeat Cultural Centre – San Diego, California, E.U.A.)⁴¹ señala un inconveniente derivado de la reinterpretación del reggae:

El problema es que hoy en día los artistas jamaicanos no son respetados porque su música no se transmite en la radio. Los grandes artistas de reggae están a la sombra de los artistas blancos de reggae, pero no es nada nuevo; ellos encerraron el *blues*, el *rock and roll*, el *jazz* y otros géneros indígenas.

Por otra parte, Donna Hope⁴² comparte:

He escuchado información de muchas personas acerca del reggae de Cuba, también fui a Panamá en los noventa y conocí el *reggaeton*, que es muy parecido al *dancehall*, un *dancehall* en español. He escuchado reggae de Costa Rica, de diferentes países de África, además de varios países de Europa, reggae francés, alemán, italiano; diferentes artistas de todo el mundo que están profundamente inmersos en la música reggae, desde luego también existen ejemplos de Estados Unidos, como la banda Big Mountain, originarios de California, que participó en el festival *Reggae Sunsplash* en 1994 y 1995. Los festivales de reggae que se llevan a cabo en Europa como el *Rototom Sunsplash*, o los que se realizan en Estados Unidos y en Latinoamérica, muestran la expansión de la música reggae que ocurre actualmente y en donde tienes diferentes híbridos en los que la gente le ha ido dando significado a la música reggae en su propio contexto, al igual que los temas acerca de rastafari que vienen como parte de la discusión.

El investigador jamaicano Joseph Pereira (profesor e investigador de la UWI – Kingston, Jamaica)⁴³ menciona:

Sé de algunas conexiones del reggae en Nueva Zelanda, en África, en Alemania, en Inglaterra con el resurgimiento del *ska*, no sé si en Estados Unidos esté muy arraigado fuera de la diáspora caribeña. Respecto a Latinoamérica no puedo citar a ningún grupo de reggae, pero sé que existen por todas partes, Perú, Argentina, Brasil, México, Colombia, aunque hay una mezcla con ciertos géneros como la *cumbia* o la *salsa*.

El investigador Ian Boxill (profesor e investigador de la UWI – Kingston, Jamaica)⁴⁴ indica aspectos como las fronteras lingüísticas y la herencia colonial en relación a la difusión del reggae no jamaicano dentro de Jamaica y comenta que:

En Jamaica particularmente casi no conocemos el reggae en español, principalmente por la fuerte influencia mediática de Estados Unidos, la mayoría de

⁴¹ Participación en el cuestionario *online*, 30 de agosto de 2016.

⁴² Participación en el cuestionario *online*, 31 de mayo de 2016.

⁴³ Entrevista realizada el 30 de julio de 2013 en el campus de la UWI.

⁴⁴ Entrevista realizada el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.

las sociedades en esta parte del mundo tiene una gran influencia local de Estados Unidos y, en menor medida, de Europa. Tristemente, por poner un ejemplo, ni siquiera sabemos qué pasa en Cuba y casi puedes llegar nadando allá, lo mismo con Haití; la persona promedio no tiene idea acerca de Haití o República Dominicana, a pesar de estar tan cerca. Así que, en general, estamos constreñidos por la influencia hegemónica de Estados Unidos y también por la herencia colonial, las fronteras lingüísticas, las fronteras de la lengua continúan, muy poca gente busca romperlas porque la predominancia de los medios de Estados Unidos es tal que no se busca más y he de decir que, aunque lo he intentado y me he interesado, al igual que algunas otras personas, en Jamaica he escuchado muy poca música reggae de países que no hablen inglés.

Acerca del reggae que al globalizarse se ha adaptado y reinterpretado en diferentes idiomas, Carolyn Cooper explica que “los *performances* del reggae en muchos idiomas del mundo es un signo de la adaptación de la música para expresar inquietudes locales”. Sonjah Stanley Niaah comparte “creo que consisten en expresiones válidas de las personas que las hacen, incluso si los creadores originales del reggae las consideran menos importantes que la música del hogar del reggae”. Andrea M. Davis indica que “el reggae es un creador de puentes y música de mensajes para que pueda llegar a más personas si se canta en un idioma que puedan entender” y Lloyd Stanbury (abogado – Kingston, Jamaica)⁴⁵ menciona que “la música reggae en otros idiomas es excelente y ayuda a aumentar la conciencia mundial sobre la cultura del reggae”. Roger Steffens dice “escuché el reggae nigeriano, japonés, hawaiano, maorí, aborígen, swahili, español, francés y alemán. Hoy parece ser el ritmo de resistencia elegido en todo el mundo, porque el reggae es conocido como una “música rebelde”. Pier Tosi (periodista y locutor de radio – Bolonia, Italia)⁴⁶ explica que “el reggae es a menudo una música sobre la realidad, por lo que cada país habla de su realidad a través de su idioma, esta no es una regla estricta, es decir, una banda italiana o una banda mexicana puede hacer reggae en inglés, por ejemplo”. Michael Thompson comparte:

Es refrescante escuchar reggae en otros idiomas, es la afirmación de que nuestra música es aceptada en todos los rincones del planeta. Para que el reggae arraigue realmente en cualquier cultura, el mensaje debe ser expresado y entendido, el reggae es entretenido, pero el reggae es sobre el mensaje, un mensaje de liberación y supervivencia.

⁴⁵ Participación en el cuestionario *online*, 12 de mayo de 2016.

⁴⁶ Participación en el cuestionario *online*, 22 de mayo de 2016.

Mientras personas como Pete Lilly (coeditor de la revista *Riddim* – Colonia, Alemania)⁴⁷ señalan que “prefiero el reggae o cualquier tipo de música, cuando puedo entender la letra”, otras como Heather Augustyn (periodista y escritora – Chicago, E.U.A.)⁴⁸ mencionan que “hay un nivel de intriga en escuchar reggae en otros idiomas, y la voz es un instrumento, así que puedo apreciar esa cualidad por encima de todo. Ciertamente puedo escuchar las emociones y pasiones expresadas en el lenguaje, incluso si no puedo entender las palabras, y de eso se trata la música”. Kurt Orderson (cineasta – Ciudad del Cabo, Sudáfrica)⁴⁹ menciona que “el lenguaje se vuelve irrelevante una vez que el contenido y el sentimiento provienen de un lugar de solidaridad y amor por la humanidad”. Para Mike Alleyne (profesor, periodista, y crítico musical – Tennessee, E.U.A.)⁵⁰ “el lenguaje instrumental es en realidad primario. Si eso no se articula de manera significativa, la letra y el lenguaje no importarán tanto. Sin embargo, las letras pueden ayudar a indigenizar la música, creando más inmediatez y relevancia para el público local y/o regional”.

Es muy importante tratar de entender por qué la música reggae es adoptada en tantos países y culturas diferentes fuera de Jamaica. Ian Boxill señala que “existen varias razones, como el que les gusta a las personas, tiene un atractivo estético, una historia asociada a él y ciertos personajes asociados a esta música, por lo que puedes ver también personas fuera de Jamaica que celebran esta cultura”. Como dice Santi Palazzo “porque el reggae derriba fronteras, sobre todo las de la mente”. Carolyn Cooper explica que “en sus primeros años, el reggae era una música de protesta social. Como dijo Bob Marley, el reggae era un ritmo que resiste al sistema. Esa resistencia política explica gran parte del atractivo global del reggae”. El músico jamaicano Lloyd Akin Palmer (tecladista en The Uprising Roots Band – Kingston, Jamaica)⁵¹ indica que “hay gente sufriendo en todo el mundo y el reggae es adoptado debido a que habla acerca de la verdad y la justicia”. Dagnini comenta que se debe a “su mensaje universal de rebelión contra todas las formas de injusticia, y también por sus mensajes positivos de paz, unidad, ecología, etc.”. Sonjah Stanley Niaah expone que “los temas de la música que emana del alma de los creadores

⁴⁷ Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

⁴⁸ Participación en el cuestionario *online*, 11 de mayo de 2016.

⁴⁹ Participación en el cuestionario *online*, 23 de mayo de 2016.

⁵⁰ Participación en el cuestionario *online*, 08 de mayo de 2016.

⁵¹ Entrevista realizada el 30 de julio de 2013 en el Museo de Bob Marley.

conmueven fácilmente a personas de todo el mundo, especialmente aquellas que se relacionan con las luchas y expresiones de los artistas”. Andrea M. Davis recalca que “el reggae es la voz de los sin voz y el campeón de la paz, la igualdad de derechos y la justicia, cualidades ambiciosas que cada nación se esfuerza por lograr”, mientras Roger Steffens también explica que es debido a que el reggae es “*rebel music*” llamando la atención a los derechos humanos y derrocando a los dictadores que niegan esos derechos a sus ciudadanos. “*Get Up Stand Up*” siempre se cantará en cualquier parte del mundo donde haya necesidad de protestar. Tanya Henry (Primera Secretaria de la Embajada de Jamaica en México – Ciudad de México)⁵² opina que “las personas se identifican con los mensajes positivos del reggae y sus mensajes de resistencia a la opresión y se esfuerzan por crear un mundo de amor y paz más igualitario y justo. Estos mensajes son universales y las personas en todas partes pueden identificarse con estos temas”. Para Makeda Cheatom “es debido a la letra y la dedicación al sufrimiento y la opresión de todas las personas. La gente se ha estado despertando y la música reggae es el arma de esta época. El reggae empodera a las personas de culturas y naciones”.

Lloyd Stanbury recuerda que “el reggae se creó a partir de una mezcla de culturas musicales africanas, caribeñas, europeas y estadounidenses, y se vio influenciado y difundido por la migración entre países de África, el Caribe, Europa, América y en todo el mundo”. Pete Lilly comenta que “para muchos es el tambor y el bajo primero, eso tiene un gran impacto. Luego comienzan a interesarse por la música y su cultura, por lo que comienzan a investigar y descubren las implicaciones espirituales y sociales que tienen un impacto aún mayor.” Si bien, como comenta Marcos Álvarez Igarzabal (director de PelaGatos – Buenos Aires, Argentina)⁵³ “es porque tiene un mensaje y una cadencia particular y original”. Mike Alleyne profundiza un poco más y menciona que “junto con la vibración fisiológica proyectada a través de la música, tal vez sea el énfasis, la espiritualidad y la resistencia a las fuerzas sociales y políticas negativas. El reggae se ha asociado en la cultura popular con la positividad, la verdad y la autonomía”. Veamos algunas opiniones más acerca de por qué la música reggae es adoptada en tantos países. Michael Thompson comenta que:

⁵² Participación en el cuestionario *online*, 10 de mayo de 2016.

⁵³ Participación en el cuestionario *online*, 09 de mayo de 2016.

El latido del del reggae es un lenguaje universal y estas vibraciones no pueden ser ignoradas. Como dijo la profesora Carolyn Copper: la música reggae es, de hecho, un arma terapéutica de resistencia contra los sistemas de represión política. Esa es la razón por la que la gente de todos los rincones del mundo puede relacionarse con esta música. La música reggae habla al mundo, incluso cuando el idioma jamaicano no se entiende de inmediato. Tampoco podemos subestimar que el legendario Bob Marley es responsable de gran parte de este éxito. Su éxito no fue un accidente, sino que fue diseñado por profesionales e individuos visionarios detrás de la escena o no sería posible.

Por su parte Heather Augustyn expone que existen dos componentes del reggae, su mensaje en la lírica y la música en sí misma que también expresa emociones:

Creo que son dos cosas. Primero, las letras son algo con lo que mucha gente puede asociarse: lucha y esperanza edificante. En segundo lugar, los ritmos y el estado de ánimo de la música son expresiones de la condición humana: ambos son reconocimiento de la lucha (acordes menores y disonancia), así como estimulante y enérgico (ritmos optimistas, acordes importantes, armonías). La música como esta no conoce fronteras. Es arte y un reflejo de nuestra experiencia como seres humanos.

En ese sentido David Katz señala que:

El reggae tiene algunos mensajes universales de lucha por la justicia social con los que muchas personas de todo el mundo se pueden identificar. Además, algunas personas que no pueden entender inglés pueden obtener la sensación de la música a partir de la música misma, sin entender las palabras. Pero principalmente se debe a que los artistas del reggae han sido capaces de articular problemas que afectan a todos en todo el mundo, incluso si a menudo hablan de problemas locales en Jamaica.

De este modo Pier Tosi explica que:

El ritmo del reggae está relacionado de manera casi inconsciente con los latidos del corazón, así que la música reggae se relaciona con el reloj de la vida humana y es por eso que esta música tiene un poder curativo para la gente. el primer concepto de la música reggae son los derechos humanos y la justicia para decirle a la gente algo sobre la lucha y el sufrimiento por lo que tantas personas en el mundo se identifican con el reggae. La música reggae literalmente está universalizando una experiencia individual o experiencia relacionada con pequeños grupos de personas como víctimas del gueto en Jamaica.

Sin embargo, el reggae no ha sido adoptado solamente por sociedades en países pobres, subdesarrollados o tercermundistas, Donna Hope comenta que “la cultura y la

música de Jamaica es muy atractiva. La música reggae contiene muchos temas poderosos y mensajes con los que la gente de todo el mundo se puede identificar” y explica:

El retorno al paraíso del que se habla en el reggae resulta muy atractivo y llama la atención de personas que viven en sociedades muy desarrolladas, pero que tienen muchas tensiones, conflictos y guerras; el reggae les da algo diferente y les ayuda a pensar en otra opción culturalmente, aunque sea por un momento. Así que no se trata solamente de países pobres o en desarrollo, cualquier país, incluso los ricos y desarrollados, tienen diferentes tipos de conflictos y presiones sociales y en donde las personas tratan de encontrar una salida culturalmente y entonces utilizan la música reggae como una forma de salida para muchas presiones sociales que están encarando. En otras ocasiones proporciona paz, como una forma de catarsis, la música reggae, en particular el *roots* reggae ha sido muy importante en proveer una voz a las personas no africanas de países desarrollados, se ha vuelto un llamado para el otro lado de la vida, poder vivir en paz con los demás, no usar productos procesados o químicos; las personas han sido muy atraídas a la música reggae por aspectos como estos.

Comúnmente se ha considerado que la música reggae que se realiza fuera de Jamaica debe tratar de sonar como esta para ser considerada como reggae. Sin embargo, aunque efectivamente fuera de Jamaica se han imitado muchos elementos compositivos, interpretativos y performativos de origen jamaicano por parte de los músicos de reggae, el desarrollo del reggae en sociedades no jamaicanas y muchas veces incluso no negras, ha generado un mayor reconocimiento del aporte local de estas adopciones de la música reggae, llegando a crear sus propias versiones de lo que es el reggae a partir de su interpretación. Cada banda fuera de Jamaica hace uso de distintos elementos de su cultura para crear su sonido único porque las raíces socioculturales son diferentes. El productor jamaicano Mike Bennett (productor musical – Kingston, Jamaica)⁵⁴ señala que “el reggae debe de ser de la forma en que se considere mejor en cada lugar de forma en que se sientan cómodos con él”. El músico jamaicano André France (flautista – Kingston, Jamaica)⁵⁵ comparte: “creo que diferentes personas pueden tocar reggae, pero tienen diferentes rutas que reflejan su propia música cuando tratan de tocarlo, por otro lado, creo que incluso el sonido del reggae jamaicano trata de sonar a reggae jamaicano”, en ese sentido Joseph Pereira comenta que “a mi parecer quizá el éxito del reggae es debido a que es adaptable sin perder su esencia”.

⁵⁴ Entrevista realizada el 7 de agosto de 2013 en los Grafton Studios en Vineyard Town, St Andrew.

⁵⁵ Entrevista realizada el 26 de julio de 2013 en el Museo de Bob Marley.

Ian Boxill habla acerca de la base cultural de las diferentes expresiones del reggae y comenta:

Creo que debes sonar como quien tú eres, compartimos similitudes de la experiencia humana, pero cómo las experimentas y las reflejas en tu música depende de tu propia experiencia. Creo que es inútil simplemente tratar de sonar como otro grupo de personas que no eres, tienes que sonar como quien tú eres y como te sientas más cómodo, así que, si haces reggae o *rock* o lo que sea, tendrá ciertas características, de modo que el reggae tiene cierto ritmo, cierta estructura para que sea reggae, pero la forma en que se expresa tiene una base cultural. De forma que los diferentes artistas que vienen de diferentes partes de la sociedad reflejan ciertos temas y preocupaciones en su música, así que no existe sólo un tipo de reggae. Creo que en general cuando tomas algo de otra cultura, el cómo lo reflejes, por definición, será diferente.

Donna Hope hace énfasis en la imitación y la emulación, pero no descarta la posibilidad de incluir elementos propios locales y explica:

Para mí la música reggae es ahora un fenómeno internacional y global que ha ido mucho más allá de las costas de Jamaica, como una forma de celebrar la cultura jamaicana, como un homenaje a Jamaica. Pero Jamaica no gana nada económicamente de las actividades que les producen beneficios económicos de individuos en países desarrollados que producen y venden ropa, y toda clase de productos. Muchos vienen a aprender el estilo jamaicano y lo imitan ya sea en español, francés, alemán, etc. Se imita el estilo, la moda, la actitud, el *performance*, la lengua, la jerga de Jamaica. Actualmente, por ejemplo, existen concursos de bailarines de *dancehall* en Europa y Japón en los que se imita el estilo, la actitud, todo lo que consideran como los componentes de la cultura, pero, aunque sea una imitación de la cultura, es también una transformación, porque los europeos y los japoneses incluyen también elementos propios muy buenos, aunque se trate de una imitación. Para mí es una celebración y un homenaje, es utilizar la cultura jamaicana más allá de Jamaica, lo cual algunos pueden encontrar problemático.

Un ejemplo que ha atraído la atención de varios investigadores en años recientes debido a su acelerado crecimiento es la escena del *dancehall* en Japón. El antropólogo Marvin Sterling comenta que el compromiso japonés con la subcultura del *dancehall* brinda la oportunidad de considerar los nuevos y complejos términos bajo los cuales las sociedades se relacionan entre sí en la era actual de la globalización y señala la capacidad de Japón para consumir las culturas de otros pueblos e internalizarlos en sus propios términos. Sin embargo, además de reducir “lo jamaicano” a unos cuantos símbolos, esta relación no es equitativa y lo que los jamaicanos consumen de la cultura japonesa es mucho menor a lo que los japoneses consumen de la cultura jamaicana (Sterling, 2006, pp. 1-24).

En relación al tema de la autenticidad en el reggae, Mike Alleyne señala que “es difícil generalizar ya que hay muchos factores culturales diferentes involucrados. Hay música de reggae de alta calidad que se produce en otros lugares, aunque las ideas acerca de la autenticidad varían ampliamente.” Por su parte Donna Hope explica que:

Jamaica es vista como la Meca de la música reggae, para la creación de la música reggae, así que muchos artistas de todas partes vienen a Jamaica a pisar esta tierra, conocer a productores y cantantes de reggae, quizá hacer una o dos colaboraciones, viajar por los caminos que otros músicos han viajado, reunirse con algunos de los *elders* rastafari o del reggae y así conseguir un tipo de sello de aprobación.



Foto 31. El cantante de reggae italiano Alborosie en Jamaica

Como ha señalado David Katz, fuera de Jamaica frecuentemente se recurre a la estrategia de tener al menos un jamaicano en la banda o en el escenario como elemento de autenticidad, este es un aspecto que depende de la presencia de la diáspora jamaicana en los lugares de adopción del reggae.

Por último, la adopción del reggae en diferentes lugares, lenguas y contextos socioculturales, ha dado pie a que este género se fusione con otros géneros de música popular locales con presencia importantes en esos lugares. Así surge un estilo llamado frecuentemente “reggae fusión”, mezclando elementos del reggae con elementos de géneros como el *rock*, *jazz*, *punk*, *heavy metal*, *rhythm and blues*, *hip-hop*, *drum and bass*, *pop*, *cumbia*, *son*, *samba*, *flamenco*, y muchos más. Al respecto Carolyn Cooper comenta que “la fusión intercultural del reggae con otros géneros es emocionante. Muestra cómo el reggae impacta en la imaginación de los músicos fuera de Jamaica”. Donna Hope comenta que “esta fusión es una excelente manera de continuar la promoción del reggae, Jamaica y el movimiento rastafari. Y también es útil crear nuevas formas que proporcionen plataformas para diferentes tipos de artistas para interactuar con la música”. Sonjah Stanley

Niaah afirma que “es el mecanismo mismo por el cual la música se mantiene viva” de igual forma Pete Lilly afirma que “así es como se crea la música nueva: al combinar influencias culturales. Andrea M. Davis menciona que “la música es, por naturaleza, una mezcla fluida de sonidos e inspiraciones. El reggae es como el agua, se mezcla bien con todo si se hace bien” y Lloyd Stanbury nos dice que “la fusión de la música reggae con otros géneros es algo bueno y ha ayudado a aumentar la conciencia y la aceptación del reggae por parte de personas que escuchan otros géneros musicales”. Por su parte Michael Thompson dice:

Incluso antes del advenimiento de la tecnología era un fenómeno natural, es un subproducto de la globalización creativa. La fusión es la forma en que la música fluye al mundo desde entonces. No podemos detener eso. Las raíces del reggae también provienen de una fusión. Igualmente tenemos que recordar que, algunos no quieren aceptar esa propiedad. La fusión es sólo otra rama del árbol principal y una química de experiencias humanas.

En ese sentido Pier Tosi, menciona que más allá de que uno pueda estar o no de acuerdo, este es un fenómeno que está sucediendo y nos dice que:

Al principio, el reggae en sí nace como una fusión de diferentes géneros e influencias como el *jazz*, el *mento* o la música americana y europea, por lo que la actitud del reggae siempre ha sido incorporar algo nuevo y dar a luz algo diferente. Puedes discutir sobre la forma en que el reggae o la música jamaicana está perdiendo su identidad o no a través de este tipo de proceso, pero no puedes detener algo que está sucediendo tan naturalmente a través del trabajo de tantos músicos en todo el mundo y mediante la apreciación de grandes multitudes.

Hay que tomar en consideración que la fusión y mezclas de otros géneros musicales con el reggae requiere de un equilibrio para que este siga siendo reconocible como reggae. En ese sentido, David Katz comenta que “las fusiones funcionan con diversos grados de éxito. A veces el reggae se combina bien con la música de otros géneros, pero algunos intentos han sido claros fracasos.” Mike Alleyne explica que:

Esa es un área muy compleja. En última instancia, se basa en cómo se hace y si los elementos del reggae se volvieron subordinados a cualquier texto del género. Las fusiones no son necesariamente e intrínsecamente problemáticas a menos que impliquen un desequilibrio significativo, es decir, una dilución manifiesta de un estilo a expensas audibles de otro.

Una mirada colectiva del conjunto de estas perspectivas, muestra que los debates más importantes acerca de la internacionalización y globalización del reggae tienen que ver

con la autenticidad y originalidad frente a la vitalidad y el cambio dentro del género; y con el reconocimiento a sus contribuciones a la cultura como un aporte jamaicano. La expansión del género puede observarse en los grandes festivales internacionales anuales en distintos países, no obstante, el reggae que no es interpretado en inglés no ha tenido el mismo alcance e impacto a nivel mundial. La adopción internacional del reggae expresa inquietudes locales y ha generado distintas resignificaciones y su mezcla con otros géneros musicales. El reggae expresa un mensaje universal de justicia, paz, y amor; universalizando una situación local particular pero que se presenta también en otros lugares y otros contextos; habla de su realidad, esta es diferente en cada país y por eso aborda temas distintos por medio de versiones locales que se hacen escuchar a partir de su propia interpretación. De modo que no existe solamente un estilo o tipo de reggae, sino muchos, y sus fusiones con otros géneros implica situaciones de subordinación y equilibrio en las que el peso del reggae fluctúa en la creación de nuevas identidades locales en torno al género.

Por último, al celebrarse el 50° aniversario del surgimiento del reggae, vemos que existen varios aspectos importantes en cuanto a la situación actual del género y que, por su importancia, mencionaremos brevemente. Algunos de estos son su desarrollo como industria musical, una discusión que ha encabezado la Jamaica Reggae Industry Association (JaRIA); la instauración del International Reggae Day, y del Reggae Month, desde 1994 y 2008 respectivamente; la inclusión de Kingston a la Red de Ciudades Creativas de la UNESCO en 2015; la documentación y conservación del género con el Jamaica Music Museum, dirigido por el musicólogo Herbie Miller; y la reciente inclusión del reggae en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO en 2018. En un comunicado emitido por el organismo señaló que “su aporte a la reflexión internacional sobre cuestiones como la injusticia, la resistencia, el amor y la condición humana pone de relieve la fuerza intelectual, sociopolítica, espiritual y sensual de este elemento del patrimonio cultural” (El reggae de Jamaica. Inscrito en 2018 (13.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, s/f).



Imagen 29. 50 aniversario de la música reggae



Imagen 30. Logo de la Jamaica Reggae Industry Association



Imagen 31. Logo del International Reggae Day



Imagen 32. Logo del Reggae Month



Foto 32. Herbie Miller, director del Jamaica Music Museum



Imagen 33. Kingston City of Music



Imagen 34. Inclusión del reggae de Jamaica en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco

Este reconocimiento incluye el impacto cultural, político, religioso y musical del reggae, como un género musical nacido en las calles de Kingston a finales de los sesenta, y orgullosamente jamaicano. Desarrollado en circunstancias económicas y sociales difíciles logró convertirse en una música que viaja y abraza a otras culturas y otros géneros. La hibridación es parte de la composición del reggae y no sólo ha adoptado otros géneros y estilos musicales, sino que, al hacerlo, ha influido en ellos y ha dado lugar a nuevos

subgéneros, inspirando a generaciones de artistas y productores de todo el mundo y siendo una influencia importante en la música popular.

Para el estudio de la escena musical del reggae en México ha sido necesario observar el desarrollo de este género, su proceso de internacionalización, y el surgimiento de reinterpretaciones locales a nivel global, además de distintos aspectos de la situación actual del reggae que incluyen temas como su reconocimiento y patrimonialización. Con los temas expuestos en este capítulo obtuvimos un panorama necesario de la música reggae desde sus orígenes hasta hoy que se celebran sus primeros cincuenta años; así, hemos podido responder la pregunta acerca de qué es el reggae y cómo se internacionaliza. Observando la historia de una música local jamaicana que surgió de la mezcla de géneros populares jamaicanos con otros de origen afroestadounidense, pero adaptados a los gustos locales; el desarrollo de este nuevo género incluyó el surgimiento de varios subgéneros y con ello diversos exponentes que encabezaron su internacionalización. En ese sentido, Bob Marley jugó un papel crucial en la globalización del género, no sólo al presentarse en diversos países, sino por su asociación con el productor Chris Blackwell y el papel de este último en la transformación del reggae en un producto digerible para la audiencia europea y estadounidense. Ese fue el tipo de reggae que se globalizó y que llegó a México, generando posteriormente adaptaciones y escenas locales en diversos contextos.

Sin embargo, hay que señalar que, en este proceso de internacionalización el reggae no llegó a México directamente desde Jamaica, sino a través de intermediaciones culturales, principalmente con Belice debido a los vínculos culturales con este país vecino que permitieron una familiarización con la música anglo afrocaribeña. La popularización del reggae sucedió primero y más rápidamente en los países angloparlantes, y la relación de México con estos, posibilitó la llegada del reggae al país.

En el siguiente capítulo presentamos un panorama de la trayectoria histórica del reggae en México, que incluye el arribo del género al país, el surgimiento del reggae mexicano y de su escena, su diversificación y expansión; así como una periodización para su estudio.

CAPÍTULO 2

TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL REGGAE EN MÉXICO



CAPÍTULO 2

Trayectoria histórica del reggae en México

No quiero competir contigo
 Ni negarte, ni aplastarte
 No busco un ser contrario
 Ni mucho menos crucificarte
 Yo ya no quiero más problemas
 Yo sólo quiero que me comprendas
 Que las cosas que han pasado
 En el camino se han quedado.
 Splash "Quiero ser tu amigo" (1989)

Este capítulo ofrece un panorama acerca del desarrollo histórico de la música popular jamaicana en México. Para ello es necesario tomar en cuenta su relación con otros géneros musicales y otras escenas musicales, especialmente con el desarrollo del *rock*, incluyendo el surgimiento de algunos programas radiofónicos orientados a este género. Asimismo, es importante observar cómo sucedieron y se desarrollaron diversos aspectos como son la llegada del reggae a México, su presencia en el Caribe mexicano, su posterior arribo a la Ciudad de México, las primeras fiestas de reggae con DJ, el comienzo de los primeros *sound systems* en el país, la creación del reggae mexicano, y la posterior diversificación y expansión de la escena musical del reggae en México. De este modo, abordamos la llegada de la música jamaicana al país como parte de su proceso de internacionalización, que, al mismo tiempo, generó el surgimiento de reinterpretaciones locales. Así, este capítulo responde a las preguntas que hemos planteado acerca de cómo llegó y cómo han sido los procesos de traducción, adopción, adaptación y reinterpretación de este género en el país; y si el reggae se desarrolló de manera autónoma creando su propia escena desde el principio o si fue necesario emerger de la escena de otro género ya legitimado.

A partir de los temas abordados en la lírica de sus canciones, los diseños en las portadas de los álbumes, el estilo predominante, entre otros aspectos performativos, encontramos distintos momentos que se relacionan con diferentes formas de reggae y que, en conjunto, conforman el desarrollo del reggae en México. La adopción y posterior adaptación del reggae en México generó una escena musical en torno a este género que con el tiempo se ha ido diversificando. Es importante señalar que la realización de un festival, la llegada de cierto subgénero, la aparición de determinada banda, o el lanzamiento de un álbum, ayudan a distinguir un periodo de otro, sin embargo, no se puede ser demasiado estricto en cuanto

el comienzo o el final de estos. Además, como hemos mencionado, estos periodos del reggae en México muestran un continuo que se ha expresado en una diversidad de formas y estilos. Realizar una periodización de este continuo es una manera de acercarnos al reggae para contextualizar el desarrollo de este género en el país en distintos momentos y observar las características de cada uno para así encontrar los cambios o continuidades, o contrastar el desarrollo del reggae en México con el de otros países. De manera que, a partir de esta periodización, es posible profundizar en cada uno de estos momentos e incluso subdividirlos. Hay que señalar que el surgimiento de un nuevo periodo no significa necesariamente la desaparición de los elementos del anterior. Por el contrario, es más común que permanezcan simultáneamente elementos que surgieron en distintos periodos. La escena actual, contiene músicos y bandas representativas de cada periodo, generando una expresión particular que a la vez mantiene diferentes rasgos y características de los distintos estilos de música reggae y a través de varias escenas adyacentes internas y derivadas. Es importante señalar que la aparición y el desarrollo del reggae en el país no ha sido una historia lineal, sino historias paralelas que desembocaron en la conformación de la escena de reggae nacional.

Esta escena musical se construye actualmente a partir de la suma de diversas escenas locales y regionales en el país, además de las escenas que se han derivado en torno a determinados subgéneros, y que mantienen comunicación con artistas de la escena de reggae de otros países, incluyendo Jamaica, dándole a la escena del reggae en México un carácter que, en términos de Richard A. Peterson y Andy Bennett, es al mismo tiempo local, translocal y virtual, estos autores explican que:

Cada escena es única. No obstante, es útil reconocer en esta dispersión varios tipos distintos que comparten una serie de características en común. La primera, la escena local se corresponde más estrechamente con la noción original de una escena agrupada alrededor de un foco geográfico específico. La segunda, la escena translocal, se refiere a escenas locales ampliamente dispersas que se dibujan en una comunicación regular en torno a una forma distintiva de música y estilo de vida. La tercera, la escena virtual, es una nueva formación emergente en la que las personas diseminadas a través de grandes espacios físicos crean la sensación de escena a través de fanzines y, cada vez más, a través de internet (Bennett and Peterson, 2004, pp. 6-7).

El concepto de escena ofrece la posibilidad de examinar las prácticas sociales en torno a la música en sus miles de formas, orientadas tanto a la producción como a la

difusión y al consumo, y las diversas formas, a menudo localmente específicas, en que estas se entrecruzan. De hecho, como señalan Peterson y Bennett, la diversificación actual de la investigación académica sobre escenas hace que sea útil presentar la perspectiva de escenas como una tricotomía, que comprende lecturas locales, translocales y virtuales de ‘escena’ (Bennett, 2004, p. 226).

Periodización del reggae en México

El desarrollo del reggae en México a lo largo de casi cinco décadas incluye la incorporación de casi todos los subgéneros de música popular jamaicana frecuentemente fusionados con otros géneros. Para entender este desarrollo hemos elaborado una periodización de las distintas épocas del reggae en México y del reggae mexicano. Aunque “toda periodización supone siempre la incursión en algún tipo de arbitrariedad” (Hall, 1981, pp. 227-239); esta señala la existencia de un continuo casi ininterrumpido desde inicios de los años sesenta de música hecha en México con influencia de la música popular jamaicana.

Los principales aspectos que hemos considerado para caracterizar cada periodo son: la categorización y rasgos estilísticos; estilos de reggae predominantes; músicos de reggae que tienen mayor influencia; temas abordados en las líricas; instrumentación y la incorporación de ciertos instrumentos musicales; uso de diversos elementos performativos; impacto de algunos conciertos o festivales de reggae; la estética visual presentada en las presentaciones, en las portadas de los álbumes, y en el mundo *online*; así como los músicos, las bandas o sistemas de sonido mexicanos más representativos de cada periodo. De esta manera podemos ubicar, tentativamente, tres periodos distintos del reggae en México, cada uno dividido en dos etapas: “Llegada del reggae a México” (1962-1982); “Surgimiento del reggae mexicano y de su escena” (1982-2000); y “Diversificación y expansión de la escena del reggae en México” (2000-2019).



Imagen 35. Cartel de Edyta Kurc (Polonia) 91º lugar en la edición del 2016 del IRPC

		Desarrollo del reggae en México											
Periodo	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
LLEGADA DEL REGGAE A MÉXICO (1962-1982)	Etapa previa (1962-1971)	■	■										
	Primera etapa (1971-1982)			■	■								
SURGIMIENTO DEL REGGAE MEXICANO Y DE SU ESCENA (1982-2000)	Etapa de transición (1982-1993)					■	■						
	Segunda etapa (1993 – 2000)							■	■	■	■	■	■
DIVERSIFICACIÓN Y EXPANSIÓN DE LA ESCENA DEL REGGAE EN MÉXICO (2000-2019)	Tercera etapa (2000 – 2010)									■	■	■	■
	Cuarta etapa (2010 –)											■	■

Tabla 1. Periodización del desarrollo del reggae en México

Esta periodización permite, por un lado, examinar cómo funcionan los procesos de categorización en la identificación de distintas vertientes del reggae, y qué rasgos estilísticos se consideran característicos de cada una de ellas. Por otro lado, sirve también para precisar qué tipos de reggae se han producido en el ámbito mexicano, qué prácticas o rasgos asimilados han prevalecido en el reggae local, y cuáles prácticas pudieron haber surgido en México.

Es necesario mencionar que no es la única periodización que se ha propuesto, y podemos encontrar tres propuestas previas. La primera fue presentada por Luis Hernández en su tesis de maestría en la que muestra una historia del reggae en México dividida en cuatro etapas sugeridas por Selecter Joshua (Hernández, 2012, p. 64): 1) Chetumal puerta de entrada del reggae a México, 2) El encuentro del Caribe con el centro, 3) El movimiento “Razteca”, 4) El movimiento “Post-Razteca”.

La segunda fue expuesta por Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México), quien

en una entrevista que le realizaron en abril de 2013 explicó que él divide en tres las épocas del origen del reggae en México: “una viene de finales de los años sesenta y sucede en Chetumal, después se reactiva en los años ochenta en Cancún con bandas que son emblemáticas como Splash y luego se da otro *boom* fuerte en la Ciudad de México y al interior de la república por ahí de los años noventa” (Pimentel, Gerardo. 2013, 25 de agosto).

Por último, Rush Riddim Maker (Ricardo Vargas) (vocalista y trombonista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México), comentó en los “Premios RootsLand - Lo mejor del Reggae Mexicano”⁵⁶ realizados el 29 de abril de 2017, que las bandas de reggae en México podrían dividirse en oro, plata y bronce (en equivalencia a la tradición de otorgar la secuencia de medallas que históricamente se han otorgado como premios en diversos tipos de actividades competitivas para los tres primeros ganadores). De esta forma a las bandas surgidas a finales de los ochenta y principios de los noventa les correspondería la medalla de oro, a las surgidas en los años dos mil la de plata y a las surgidas durante esta década, la de bronce.

La periodización que presentamos en este trabajo contempla la presencia de la música popular jamaicana desde su llegada al país hasta hoy, generando diversas reinterpretaciones, incluyendo la del reggae mexicano, pero también otras que han provenido de distintos géneros como el *rock*. La inclusión de la etapa previa en el primer periodo y de la etapa de transición en el segundo, articula estas otras interpretaciones de esta historia no lineal. Coincidimos con las otras propuestas en que el primer periodo está marcado por la llegada del género al Caribe mexicano. Sin embargo, el crecimiento de la escena después del parteaguas que representó el Festival Razteca en el segundo periodo, implica veinte años de desarrollo, que, desde nuestra perspectiva, incluyen cambios y sucesos difíciles de englobar en una sola etapa y por lo cual consideramos que en realidad se trata de la tercera y cuarta etapa dentro del tercer periodo. Asimismo, el periodo actual lleva ya varios años desarrollándose y dependiendo de su desarrollo y los cambios que se

⁵⁶ Premios RootsLand 2017.- Conformados por 10 distintas categorías, tomando en cuenta proyectos de todo México, dichas categorías se conformaron mediante un proceso de selección conforme al trabajo realizado durante 2016 a la fecha; tomando en cuenta los siguientes aspectos: trayectoria, material publicado, producción, impacto (público y medios), presentaciones, así como los diferentes eventos que se realizaron con artistas de talla internacional. El objetivo de la premiación es ser un estímulo para los proyectos nominados y hacer que el reggae mexicano vuelva a ser observado por la demás escena internacional, ayudando a promover y difundir su material. (Premios RootsLand 2017, s/f).

generen sabremos si este durará más tiempo o comenzará a dar paso a la primera etapa de un próximo cuarto periodo a partir de los años veinte. Esta cronología dividida en tres periodos y seis etapas, es de utilidad para ubicar los aspectos más relevantes en el surgimiento y desarrollo de la escena; mostrando las distintas formas como se ha presentado, los diferentes eventos y lugares del reggae y su diversidad interpretativa, estilística, y lírica. De modo que tanto los estudiosos del género, como los músicos y miembros de la audiencia, pueden situar cualquier expresión del reggae mexicano y a cualquier actor (musical y extramusical) de la escena en un contexto más amplio y entender el lugar que ocupan desde una perspectiva general.

Llegada del reggae a México (1962-1982)

Etapa previa (1962-1971)

		Desarrollo del reggae en México											
Periodo	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
LLEGADA DEL REGGAE A MÉXICO (1962-1982)	Etapa previa (1962-1971)												

Tabla 2. Etapa previa del reggae en México

Esta etapa previa marca la llegada de la música popular jamaicana a México en la época de mayor auge del *rock and roll*, cuando las agrupaciones que interpretaban este género en el país realizaban *covers* y versiones en español de éxitos internacionales. De esta forma se colaron las primeras canciones jamaicanas en México que debido a su éxito lograron que también se hicieran *covers* de estas que no sólo tradujeron, sino que modificaron la lírica e incluso algunas veces también el título.

Las primeras reinterpretaciones de la música popular jamaicana en México podemos encontrarlas con Los Rebeldes del Rock, quienes en 1962 hicieron un *cover* en español de la famosa canción de *mento* “Bote de Bananas” (Banana Boat (Day-O)) de Harry Belafonte; y con Pyly Gaos con su *cover* de “My Boy Lollypop”, titulándola “Mi novio esquimal” (1964) Fue a través del *rock and roll* que llegó al país el *ska*, género que en

Jamaica se había vuelto la banda sonora de su independencia de Inglaterra en esos años y que adquirió gran popularidad internacional. En ese entonces, además del *rock and roll* surgieron algunos músicos con propuestas diferentes como Toño Quirazco con el *ska*.

Es importante mencionar que el éxito del *ska* que logró colocar este género fuera de Jamaica, a pesar de la preponderancia del *rock and roll*, fue un suceso internacional que actualmente se conoce como “*ska yeyé*”, refiriéndose toda aquella música de imitación jamaicana en el periodo de los años sesenta fuera de la isla, sea de donde sea, se le llamó “*yeyé*” por la época, sin límite regional (Ska Yeyé, s/f).



La importación del *ska* a México fue idea del empresario de la industria discográfica Rogerio Azcárraga Madero. Hugo Silva, ingeniero de audio de Orfeón⁵⁷, ha explicado que en esa época todas las producciones eran *covers* de discos de otros países del mundo que llegaban a la compañía. Toño Quirazco retomó el *ska* jamaicano, lo adaptó a los gustos de los mexicanos y produjo el primer *ska* nacional y, a diferencia de otras producciones, el *ska* fue importado directamente desde su país de origen en Jamaica (Palacios, 2010, p. 129). Toño Quirazco fue encargado por Rogerio Azcárraga para viajar a Jamaica y aprender este popular género para traerlo a México. Veamos una narración del viaje de Quirazco a Jamaica:

Bueno, a mí me mandó mi casa disquera (Orfeón) a Jamaica para conocer el *ska* y traerlo a México. Anduve así entre los medios y aprendí a tocar el *ska* como es, como era... pero llegué con eso aquí a México y vimos que no funcionaba así de lento entonces había que acelerarlo un poquito. Lo aceleré y lo aceleré al grado que llegó a tener el aire de música norteña más o menos. El muchacho, el baterista, le encontró el golpe, porque el golpe es un golpe especial, lo mismo el guitarrista... los muchachos que teníamos eran de aquí, de Jalapa, y muy buenos músicos. Fuimos a la compañía y les dimos una muestra... y les gustó el ritmo que tocamos entonces... pues empezamos a grabar. Primero ya habíamos grabado un disco y no pasó nada con ese disco, un disco grande... Entonces había un par de muchachitas en la compañía (Orfeón) que se llamaban “Las Gemelas de Oro”, ellas empezaron las coreografías en los números de *ska* y entonces lo bailaban cada vez que nosotros tocábamos para que la gente aprendiera cómo se baila el *ska* y empezamos a trabajar y a trabajar y le gustó a tanta gente que empezamos a hacer giras;

⁵⁷ Discos Orfeón fue fundada en 1958 por el Lic. Rogerio Azcárraga Madero, aprovechando la experiencia en el negocio de la industria musical de su padre Rogerio Azcárraga Vidaurreta pionero de la industria musical en México en los años veinte.

empezamos a salir a toda la República mexicana, Centroamérica y Sudamérica (Skandal, Chema, 2004).

Los discos que Quirazco trajo de Jamaica para mostrarle el género a sus compañeros músicos incluyó, entre otros, el *Jamaica Ska* (1964) de Byron Lee, a partir de los *covers* que él realizó (Chema Skandal, 2004). Sin embargo, también tuvo muchas canciones que no eran *covers* de *ska*, sino canciones populares en México a las que hizo arreglos para que sonaran con un estilo *ska*. La característica principal del sonido de Toño Quirazco fue la incorporación de la guitarra hawaiana, por influencia de Santo & Johnny, un dúo estadounidense de *rock and roll* que se caracterizaba por el uso de este instrumento. Quirazco explica “me gustaba mucho la música vaquera de los grupos *country*” (Skandal, Chema, 2004).

En la producción musical de Toño Quirazco hay más de 160 canciones registradas en Discos Orfeón que van desde 1965 hasta 1973 y en las que se puede observar que los géneros que más grabó fueron *boogaloo* y *cumbia*, pero fue el *ska* el que le dio reconocimiento (Palacios, 2010, p. 117). Toño Quirazco fue el primer músico en México en hacer *ska* en español, en la década de los sesenta, y en su discografía hay dos discos completos dedicados a este género, *Jamaica Ska* (1965) y *Ska Vol. II* (1966), aunque grabó más canciones que aparecieron en otras producciones.

El *ska* de Toño Quirazco, fue muy popular en los años sesenta y gozaba de gran aceptación entre el público, sin embargo, era difícil ubicarlo porque no era *rock and roll*, pero tampoco era un ritmo tropical. Sin embargo, el *ska* recibió mucha difusión, por parte de los medios de comunicación, especialmente en el programa de televisión “Discoteque Orfeón A Gogo” en la cadena mexicana Televisión, hoy Televisa, y principalmente debido al apoyo de Rogerio Azcárraga (Palacios, 2010, p. 132).

La participación de distintas bandas en este programa televisivo fue muy importante para divulgar el ritmo del *ska* entre el público mexicano difundiendo la música jamaicana en México con *covers* de músicos como Byron Lee & The Dragonaires, The Skatalites, Carlos Malcolm, The Maytals, The Blues Busters, The Baba Brooks Band, Millie Small, entre otros, sin embargo, hacia finales de los sesenta debido a que la industria musical manejó el *ska* como parte de la escena del *rock and roll*, la cual perdió preponderancia a finales de esa década con la aparición del *rock* mexicano, estos músicos adoptaron nuevos géneros como el *boogaloo* en su repertorio, sustituyendo así al *ska*, como Toño Quirazco

quien en 1967 lanzó su disco *A ritmo de boogaloo* y en 1973 el sencillo “Soul Makossa” *cover* del camerunés Manu Dibango.

Sin embargo, a pesar de que el *ska* era un producto menor en la industria discográfica frente a la popularidad comercial del *rock and roll*, éste fue aceptado como una propuesta musical alterna entre los jóvenes (Palacios, 2010, p. 167). Por supuesto surgieron más agrupaciones y cantantes, casi todas de *rock and roll*, que incluyeron el *ska* en su repertorio como, por ejemplo, Carmen Rivero, Domingo Flores y Su Orquesta, Angélica María, Los Aragón, Los Batman, Los Chijuas, Los Matemáticos, Los Socios del Ritmo, Los Yorsys, Pily Gaos, y Los Rockin Devils; sin embargo, Toño Quirazco y sus Hawaiian Boys, fueron los representantes más importantes del género en el país. Quirazco dejó un legado importante en México para las bandas y los músicos que actualmente forman parte de la escena del *ska third wave* en México o *MexSka* que surgió a mediados de los años noventa, quizá no como influencia precisamente, pero sí como una referencia histórica (Palacios, 2010, p. 143).

La obligada mención a Toño Quirazco y a las demás agrupaciones que interpretaron *ska* en los años sesenta en este trabajo es debido a que éste es el antecesor del reggae y no a que interpretaran este género en algún momento. En ese sentido, resulta muy interesante la respuesta que brindó Quirazco cuando se le preguntó si alguna vez había interpretado reggae, a lo que respondió que “No, porque hacía *ska*. Además, a la compañía no le gustaba. Una vez les presenté un reggae, pero no les gustó así que no lo grabamos” (Chema Skandal, 2004).



Foto 33-34. Toño Quirazco y sus Hawaiian Boys



Portada 29. Los Rebeldes del Rock – Los Rebeldes del Rock (1961)



Portada 30. Pily Gaos - Mi novio esquimal (1964)



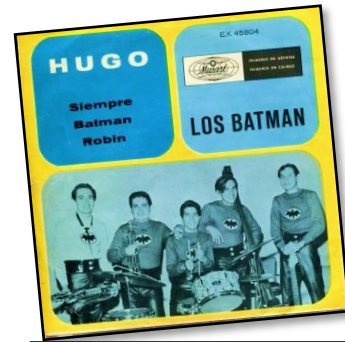
Portada 31. Toño Quirazco y su Hawaiiana – Jamaica Ska (1965)



Portada 32. Los Socios del Ritmo – Ska (1965)



Portada 33. Los Yorsy's – Jamaica Ska (1965)



Portada 34. Los Batman – Los Batman / Hugo (1966)

Primera etapa (1971-1982)

		Desarrollo del reggae en México											
Periodo	Etapas	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
LLEGADA DEL REGGAE A MÉXICO (1962-1982)	Primera etapa (1971-1982)												

Tabla 3. Primera etapa del reggae en México

A inicios de los setenta, después del apogeo del *rock and roll*, apareció el *rock* mexicano y adquirió un carácter al que se denominó “chicano” debido a que, aunque se tocaba y se grababa en el país, las letras se cantaban en inglés, debido a que para muchos músicos el *rock* cantado en español era algo ilógico debido a que el género había nacido en países anglosajones. Este fenómeno dio pie a que algunos sectores de la sociedad acusaran al *rock* nacional de ser



Imagen 37. Rock mexicano

un elemento de transculturización y una influencia negativa en los jóvenes, por lo que el género fue relegado en casi todos los medios de comunicación y se concentró a lugares clandestinos en donde tocaban estos grupos. Además, a pesar de su popularidad, el rock en México compite constantemente con géneros como la música tropical y la ranchera por los oídos (el dinero y el tiempo) de los jóvenes (Pérez, 2015).

Durante esta etapa aparecieron nuevas bandas, con mucha influencia del músico mexicano Javier Batiz, y surgió una nueva oleada en el norte del país que además de *rock* incorporaron otros estilos como el *rock* progresivo, *rock* psicodélico, *funk*, *blues* y *soul*. El 11 y 12 de septiembre de 1971 se reunieron miles de personas en el poblado de Avándaro, en el Estado de México, para asistir al Festival de Rock y Ruedas en Avándaro, considerado como el “Woodstock mexicano”, y en el que participaron las bandas más importantes del movimiento conocido como “La Onda”. Este fue primer festival masivo de *rock* en el país, y se estima que asistieron más de 200,000 personas. Esto hizo que las autoridades de la época prestaran atención al evento, pues se temía que tal cantidad de personas se manifestaran en contra del Estado en cualquier momento. Este temor al *rock* y a los jóvenes reunidos en torno al mismo, derivó

en la prohibición de cualquier evento relativo a esta música por cerca de quince años. Días después del festival, el gobierno federal encabezado por el presidente Luis Echeverría ordenó la cancelación de conciertos de *rock*, prohibió a las estaciones de radio programar música de ese género, obligó a las compañías disqueras a no grabar a bandas y a la prensa satanizar al festival y a la juventud, la cual de por sí ya padecía maltratos y abusos de parte de la policía.

El tema del festival “Avándaro” fue interpretado por el cantante Rosario, quien ese mismo año publicó un disco que incluye “Doble Barril”, un *cover* de la canción de reggae “Double Barrel” (1970) de los jamaicanos Dave and Ansell Collins y que representa una de las primeras apariciones del reggae dentro del desarrollo del *rock* en México en esta época. Rosario es además el primero en interpretar el estilo *toasting* en México, es decir, cantar haciendo rimas y hablando sobre la pista instrumental de la canción, y en este caso, modificando la lírica e imprimiéndole un estilo y humor mexicano.

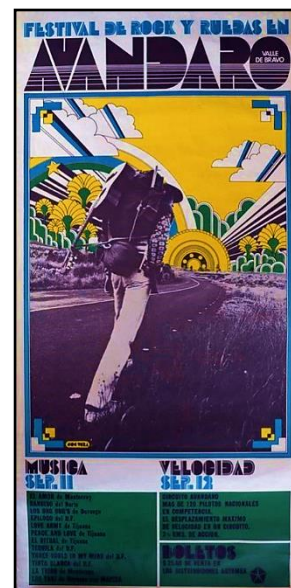


Imagen 38. Cartel del Festival de Rock y Ruedas en Avándaro



Portada 35. Rosario –
Doble Barril (1971)



Foto 35. Rosario
(Eduardo Duarte)

El *rock* en México se halló entonces confinado a la marginalidad, clandestinidad y adquirió un carácter más contestatario. En los años siguientes los conciertos se realizaron en los llamados “hoyos fonkys”, que eran casas o fábricas abandonadas, y cines o teatros medio derruidos. Estos espacios eran los únicos lugares donde se podía escuchar *rock* hecho en el país, por lo que los años setenta son considerados como la “década perdida” del *rock* en México.

Muchas bandas desaparecieron o cambiaron de género musical, dedicándose a la llamada “música romántica” y se convirtieron en grupos “versátiles” para amenizar fiestas con baladas gruperas o *cumbias* comerciales. Sin embargo, hubo grupos que persistieron en medio de ese ambiente adverso tocando *rock* y *rhythm and blues* como Three Souls in my Mind que decidieron componer temas en español para expresar su descontento social tocando en los hoyos fonkys en condiciones precarias. Como señala Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz):

Debemos recordar, y/o dejarles saber a las nuevas generaciones, que el *rock* mexicano tuvo una evolución y trayectoria desde principios de los sesenta, al principio, con nuestros artistas mexicanos como César Costa, Enrique Guzmán, y Angélica María en la vanguardia, ellos eran el *rock* incipiente y primerizo y realmente fue apoyado por compañías de discos y televisoras, y de películas. Cuando el *rock* cambió con la década, o sea en los setenta, este género luchó por establecerse, primero tuvo que luchar contra la marginación de los medios que mencioné anteriormente, debido a que ya no era “tan limpio” como en los sesenta. Se fumaba marihuana, se era revolucionario, se dejaron crecer las greñas, y todo eso espantó a la sociedad establecida. Bandas como El Ritual, Peace and Love, Náhuatl, el Three Souls, etc., etc., tenían un *look* muy agresivo para la muy conservadora sociedad mexicana, el Festival de Avándaro espantó a toda la conciencia y buenas costumbres de nuestro país y los artistas y la música terminó integrándose al

establecimiento poco a poco, de ahí la importancia del el Three Souls (El Tri), que aguantó todos los setenta y ochenta, prácticamente de forma independiente, tocando en lugares insalubres como los hoyos fonkys y aparte de ese circuito no había más.

Simultáneamente, en la región sureste del país, debido a la aceptación masiva de la música tropical, en Quintana Roo se crean también conjuntos de esa música, que imitaban a los soneros o boleristas en boga como Bienvenido Granda, Daniel Santos, entre otros. No obstante, la influencia que venían ejerciendo las expresiones anglosajonas recientes en los años sesenta influenciaron también a los músicos quintanarroenses. Fue así que comenzó la formación de tríos, bandas, orquestas tropicales y grupos de “música moderna”, que incorporaron el *rock and roll* y comenzaron a interpretar los éxitos del momento, ya fuera cantadas en inglés o traducciones en español. Así surgieron agrupaciones como Los Explosivos, Los Bad Boy’s, Los Astronautas, y Los Javas (Ramírez, 1999, p. 67).

Desde inicios de los años sesenta la juventud mexicana estaba sumergida en el *rock and roll*. Sin embargo, debido a la distancia hasta el sureste del país, en Chetumal no se alcanzaban a sintonizar las estaciones de radio del centro del país. En cambio, las estaciones del Caribe sí, principalmente de Belice. En ese contexto musical surge el primer grupo musical chetumaleño Jericarel, posteriormente Tropical Managua de Eddie Ortega y Acosta, conocido como “Míster Babalú”. Armando Cortes López, viejo músico de Chetumal, explica que:



Mapa 1. Quintana Roo

Jericarel era un grupo que tomaba su nombre de la inicial de cada uno de sus integrantes y contaba con un gran cantante y baterista que se llamaba Eddie Ortega, que cantaba bailaba y hacía el *show*. Ese fue uno de los primeros grupos musicales que se conformaron por acá con la influencia caribeña, ya que antes los únicos que tocaban eran las orquestas beliceñas o las orquestas que venían de Mérida. Aunado a esto, también se debe gran influencia a los extranjeros que provenían del Caribe, beliceños y jamaicanos que trabajaban en los hoteles de Cancún y que traían consigo la música de su lugar de origen, la cual compartían con los mexicanos.⁵⁸

Elisabeth Cunin ha señalado que, dentro de la inscripción de la música en la historia local, se observan procesos simultáneos de “mestización” de lo “afro” y de nacionalización

⁵⁸ Fragmento de entrevista a Armando Cortes López (músico pionero de Chetumal), en Hernández, 2012, p. 69.

de lo beliceño, que caracterizan la construcción del territorio/estado de Quintana Roo. En una región caracterizada por fuertes movimientos migratorios, tanto nacionales como internacionales, la mano de obra beliceña se sumó a una procedente de Yucatán y del resto del país para explotar la principal riqueza local en la selva, es decir la madera y el chicle. En este contexto de concentración de trabajadores en campamentos aislados aparecen las primeras referencias a una música afrocaribeña, principalmente en la frontera entre México y Belice: el *brukdown* y el *sambay* (Cunin, 2012, p. 81). Estos dos géneros, que se refieren tanto a un género musical como a una danza, se relacionan con un origen beliceño, y con ritmos de raíz africana, los cuales a su vez se combinarían con los ritmos mexicanos, traídos por los trabajadores de Veracruz como el *son jarocho*, o de Yucatán como la jarana yucateca. La llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia en 1934 y de Rafael Melgar al gobierno del estado favorecieron la consolidación económica e institucional de Quintana Roo. Por lo que las autoridades locales fueron forjando el relato histórico que haría de Quintana Roo la “cuna del mestizaje”. Sin embargo, en el ámbito cultural surgieron también los signos de una especificidad regional. En tal entorno, señala Cunin, “el origen afrocaribeño del *sambay* y del *brukdown* se volvió problemático, por lo que ambos ritmos fueron objeto de una mexicanización que los transformó y los volvió aceptables. De esta manera, el *sambay* y el *brukdown* cedieron paso a una denominación que los englobó y los confundió, al mismo tiempo que los nacionalizó: el baile de los chicleros” (Cunin, 2012, p. 82).

Es importante recalcar la presencia de la música beliceña en Chetumal debido a que fue fundamental para el acceso del reggae a México en esta mezcla de elementos culturales. Tal como lo menciona el cronista de Chetumal:

En los descendientes de los que se fueron a Belice la música influye mucho e impregnaron ciertas costumbres a los chetumaleños sobre todo los que nacimos en esta época de los cuarenta y podemos ver que se adhieren dos tipos de música, por un lado se enlaza con la música yucateca o maya y la jarana se entremezcla con la música del *brukdown* y viene un tipo de música que ellos les van a llamar *sambay*, es una música que tiene mucho que ver con el Caribe, con la música de tambores, pero vemos como la música va evolucionando y vienen trayendo el *calypso* y en las últimas décadas el reggae, porque Belice es un receptor de toda la música, ahí llegan muchos inmigrantes caribeños y lógicamente nosotros somos vecinos, ya cuando esta ciudad tiene cierto desarrollo empieza influir más la música, pero con mucha

fuerza la música beliceña, porque Belice era el lugar más cercano, si había festividad importante, un carnaval, un baile de año nuevo, o algún baile de categoría, allá por los años del 39-40 bajo el gobierno de Herrera Melgar que comienza a promover mucho la cultura, los bailes se hacían el 15 de septiembre y después del grito ahí se hacía el baile oficial. Nosotros estuvimos mucho tiempo incomunicados digamos por medios terrestres, todo venía por la cuestión marítima, entonces si querías una orquesta la tenías que traer de Mérida por barco de Puerto Progreso, entonces era más fácil traer una música de Belice, entonces va viniendo esa música que le da el folclor caribeño.⁵⁹

Hacia finales de los años sesenta e inicios de los setenta, con la influencia de la música proveniente del Caribe Antillano, especialmente de Jamaica, Barbados, y Trinidad se conformaron otros grupos que han dado rostro musical a la zona sur de Quintana Roo. La relación intercultural entre Chetumal y Belice (en ese entonces conocido como Honduras Británica) era creciente; y los jóvenes quintanarroenses se reunían para escuchar las señales radiofónicas provenientes de Belice a través de The Broadcasting Corporation of Belize. Cunin señala que mientras Chetumal se incorporaba gradualmente al resto del país, seguía siendo la puerta de entrada de los productos provenientes de Belice, el Caribe y América Latina, incluyendo necesariamente las producciones musicales. Por lo que en los años sesenta, mientras la capital del país escuchaba *rock and roll*, en Chetumal se observó un resurgimiento de la música afrocaribeña⁶⁰ que llegó a través de Belice (Cunin, 2012, p. 84).



Imagen 39. Logo de Radio Belize

Estos jóvenes músicos se identificaron con la música que escuchaban en la radio interpretada por grandes músicos del *calypso* trinitense, el *ska* y el reggae jamaicano o el *brukdown* beliceño como Mighty Sparrow, Lord Kitchener, Lord Rhaburn Combo, y especialmente de Byron Lee & The Dragonaires. Debido a esto se considera que Chetumal representó la puerta de entrada del reggae a México a través de Belice, desde donde se propagó posteriormente hacia el centro y el resto del país.

⁵⁹ Fragmento de entrevista a Ignacio Herrera Muñoz (cronista de la ciudad de Chetumal), en Hernández, 2012, p. 69.

⁶⁰ El término "música afrocaribeña" abarca varios géneros musicales en los discursos de los habitantes de Chetumal: reggae, *ska*, *calypso*, *punta*, etcétera. Remite principalmente a la música llegada de Belice, aunque puede también hacer referencia a toda música asociada con lo negro o con el Caribe.



Portada 36. Mighty Sparrow – Sparrow (1959)



Portada 37. Lord Kitchener – Lord Kitchener (1964)



Portada 38. Lord Rhaburn Combo – Reggae (1971)

Es importante detenernos a observar cómo era el reggae que llegó a México y que influyó en su desarrollo en el país. Este venía saliendo de la época del *rocksteady* y es conocido actualmente como *early reggae* o *reggay* (con mucha influencia del *soul* y del *funk* afroestadounidenses), y es previo a la fuerte vinculación del reggae con el movimiento rastafari de los años setenta. Al observar la cantidad de *covers* realizados por las bandas mexicanas, podemos ver que Byron Lee & The Dragonaires, Calypso Rose, Ken Lazarus, Lord Kitchener, y Toots & The Maytals fueron los músicos que más influyeron en el sonido del inicial reggae hecho en México y en el surgimiento de una escena en Chetumal que dio origen a los grupos considerados hoy en día como los fundadores del reggae en México. Benny y su Grupo, y Ely Combo, quienes mezclaron géneros como *calypso* y *soca* con el reggae logrando gran popularidad a nivel nacional. Estas, junto con otras bandas que surgieron en esa época como Kontiki, Opus 6, El Grupo Montecristo, Los Cuervos, Los Flyers, Los Brotherhoods, Los Reclutas, representan el primer periodo del reggae en México a través no sólo de las versiones que realizaban de canciones procedentes de Belice o de Jamaica, sino de composiciones propias con su muy particular estilo chetumaleño como las versiones que tanto Benny y su Grupo, como Ely Combo hicieron de canciones como “Mawga Dawg”, “No Nola” y “Satisfaction”, de Byron Lee & The Dragonaires (López-Negrete, 2013, p. 10). Diversos testimonios, especialmente de la gente grande, recuerdan el éxito de estas agrupaciones en los años sesenta y setenta, asociándolas con los bailes populares en la Explanada de la Bandera y con el carnaval.

Debido a que el jamaicano Byron Lee, es uno de los músicos que más influyó en el sonido del inicial reggae hecho en México y en el surgimiento de estas bandas; nos detendremos un poco para entender a qué se debió su importante influencia. The

Dragonaires se convirtieron en una de las bandas de *ska* más importantes de la década de los sesenta y en 1964 viajaron a la Feria Mundial de Nueva York para actuar como banda de apoyo para la muestra de talento jamaicano. La relación de Byron Lee con Atlantic Records (jefe de distribución de la compañía en Jamaica) le permitió a The Dragonaires grabar con esta disquera varios álbumes en Estados Unidos, incluyendo dos pensados para aprovechar el interés generado a partir de sus actuaciones en la Feria Mundial de Nueva York, *Jamaica Ska* (1964) y *Jump Up* (1966). Después de incorporar el *rocksteady* y posteriormente el *early reggae* en su repertorio, Lee compró los estudios West Indies Records Limited (WIRL) de Edward Seaga y los convirtió en Dynamic Sounds Recording, donde The Dragonaires grababan utilizando el mejor equipo para una serie de álbumes durante finales de los sesenta y principios de los setenta, que a menudo contenían *covers* destinados a los turistas. Las canciones incluidas en álbumes como *Reggay with Byron Lee* (1968), *Reggay Blast Off* (1969), *Reggay Eyes* (1969), *Reggay Splash Down* (1971), *Reggay Hot Cool and Easy* (1972), *Reggay Roun' The World* (1973), *Reggay Fever* (1974) y *Reggay International* (1976); fueron los que comenzaron a llegar a México a través de la radio beliceña que reproducía los éxitos de Jamaica.



Foto 36. Byron Lee and The Dragonaires



Portada 39. Byron Lee and the Dragonaires – Reggay (1969)

De esta forma, vemos que fue el reggae anterior a 1973 es el que influyó en el desarrollo del primer reggae hecho en México. En Jamaica, el *early reggae* o reggae temprano, dio paso a un sonido más elaborado con el lanzamiento del álbum *Catch A Fire* de The Wailers en 1973 (grabado en los Dynamic Sounds) y la adopción del ritmo conocido como *one drop* en la batería del *reggae*. Casi al mismo tiempo la creación del Estado de Quintana Roo en 1974 correspondió con la dilución de la música afro-caribeña en el

proyecto nacional; como consecuencia, los músicos locales empezaron a incluir en su repertorio otros géneros y comenzaron, gradualmente, y a dejar a un lado a la música reggae. Durante la década de los setenta e inicios de los ochenta, algunas de estas agrupaciones siguieron tocando intermitentemente pero más asociados a la música tropical y a artistas como el tamaulipeco Rigo Tovar o el tabasqueño Chico Ché. Sin embargo, tanto Benny y su Grupo como Ely Combo obtuvieron un importante lugar en la historia de la música caribeña que se desarrolló en México en los años setenta presentando las versiones que realizaban con su particular estilo de músicos como Byron Lee & The Dragonaires, Eric Donaldson, Calypso Rose, Isaac Hayes, Ken Lazarus, Lord Kitchener, The Beatles, Toots & The Maytals, entre otros. De modo que es necesario detenernos brevemente en la historia de los fundadores del reggae en México, Benny y su Grupo, y Ely Combo.

Benny y su Grupo

José Loeza Rivadeneira, saxofonista de Benny y su grupo, y hermano de Benito de Jesús Loeza Rivadeneira ‘Benny’, cuya madre era originaria de Orange Walk, en Belice, y su padre de Veracruz, es el representante típico de esas familias mexicano-beliceñas que constituían una gran parte de la población de Chetumal (Cunin, 2012, p. 84), y cuenta que Benny fue un músico que además de tocar la trompeta en sus inicios, aprendió a tocar los teclados y explica que “no había tecladistas en Chetumal, entonces él agarró el teclado por puro gusto musical y un día llegó Mariano Mercerón⁶¹ y Benny lo fue a escuchar a la Explanada de la Bandera y era tal su gusto por la música de este último que los cuates le comenzaron a llamar ‘Benny Mercerón’”.⁶²

⁶¹ **Mariano Mercerón** (1907 —1975). - Fue un compositor y saxofonista cubano que realizó una labor importante como director de orquesta en Cuba y fue un difusor de la música popular cubana en México desde finales de los cincuenta.

⁶² Fragmento de entrevista a José Rivadeneira (saxofonista de Benny y su grupo, y hermano de ‘Benny’), en Hernández, 2012, p. 70.



Foto 37. Benito de Jesús Loeza Rivadeneira 'Benny'



Portada 40. Conjunto Siboney de Benito Mercerón - *Bailando Ska* (1965)

Benny fundó la orquesta Siboney alrededor de 1964 en Chetumal junto con su hermano José y un grupo de amigos. En esa primera época grabaron un disco en la ciudad de Mérida, Yucatán, con un sello local (Gamma). Poco después, comenzaron a tocar reggae por influencia de Radio Belice, y aunque en ese tiempo predominaba el *calypso* y el *ska*, su acercamiento con el reggae nació al escuchar a Byron Lee & the Dragonaires. Con esa influencia, ya como Benny y su Grupo, en 1970 con el apoyo del gobierno del territorio de Quintana Roo, lograron grabar su primer álbum y decidieron probar suerte en la Ciudad de México.

Hernández señala que cuando este grupo viajó a la capital del país, se encontró con la dificultad de que el Sindicato de Músicos no permitía a grupos de provincia tocar en bailes o centros nocturnos a menos de que tuvieran un año de residencia y sólo podían hacerlo sin retribución. Ante tal situación y gracias a las acciones que realizaba el gobernador de Quintana Roo, Javier Rojo Gómez, quien apoyó la formación de organizaciones quintanarroenses en otros estados, Benny y sus músicos buscaron a sus paisanos en la capital y encontraron a su amigo Jorge López Bustillos, quien les brindó hospedaje y ayuda durante su estancia en la ciudad. En ese tiempo es cuando Benny y su Grupo se presentan en el programa Siempre en Domingo en 1972 (Hernández, 2012, p. 71).

Es importante mencionar que debido a que el reggae era un género musical aún desconocido en la capital del país, Benny y su Grupo decidieron llevar a un bailarín para que mostrara en el escenario cómo se bailaba esta música, mientras la banda tocaba

(Hernández, 2012, p. 72). De este modo, el beliceño Anthony Anselm Buller “El Bule”⁶³, quien un par de años antes había formado parte del Ballet Folclórico del Territorio, se convirtió en una figura importante de esta agrupación musical. Anthony Buller comenta “los grupos me llevaban a bailar porque la gente no conocía esos ritmos, si tocaban un *calypso* o un reggae la gente no sabía bailar lo yo iba enseñarles” (Aguilar, 2013, 04 octubre).



Foto 38-39. Benny y su Grupo
(Foto. - Archivo General del Estado de Quintana Roo)



Benny y su Grupo estuvieron casi un año en la Ciudad de México, aunque la mayor parte de sus presentaciones fueron en su ciudad de origen, donde se presentaban frecuentemente en la Explanada de la Bandera los fines de semana, así como en otras ciudades cercanas como Villahermosa, Campeche o incluso en Oaxaca. La agrupación se separó en 1990 y Benny y su hermano se concentraron en administrar un bar en Chetumal, el Benny's, en donde se escucha *salsa*, *cumbia*, *reggaeton* y muy poco reggae (Montes, 2014, p. 20). El lugar tiene un ambiente muy diferente al de un club de reggae; pero en sus paredes cuelgan instrumentos originales de Benny y su Grupo, portadas de sus discos y varios reconocimientos.



Imagen 40. Anuncio del bar Benny's

⁶³ Antony Anselm Buller, conocido como “El Bule”, nació en Corozal, Honduras Británica el 21 de abril de 1952.



Foto 40. Bar Benny's

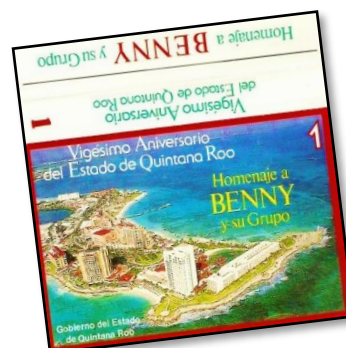


Foto 41. Mural de fotografías en el bar Benny's en Chetumal

Así concluyó la trayectoria de Benny y su Grupo quienes grabaron ocho discos a lo largo de diez años de carrera (Hernández, 2012, p. 73). Quedando atrás los días del Club de Leones, la Terraza Peraza, las fiestas populares en la Explanada de la Bandera los fines de semana. Benny participó con éxito en el Festival Cancún Caribe de 1983 y el Festival Internacional de Cultura del Caribe de 1988; así como algunas presentaciones conmemorativas como el Homenaje a Benny y su grupo durante el Festival de Cultura del Caribe de 2012. Respecto a esta última, Jaime Rodríguez señaló: “después de 16 años y más de 35 de haber iniciado su carrera musical, Benito y José Loeza Rivadeneira junto con los integrantes originales de su grupo, recibieron un merecido reconocimiento a su trayectoria musical la noche del 25 de agosto en esta ciudad” (Rodríguez, Jaime. 2007, 10 de febrero).



Portada 41. V.A. - Festival Internacional de Cultura del Caribe (1988)



Portada 42. - Homenaje a Benny y su Grupo. [Vigésimo Aniversario del Estado de Quintana Roo] (1995)

En cuanto al contenido lírico de las canciones que interpretaba Benny y su Grupo, Luis Hernández señala que “dichas composiciones son meramente líricas festivas y alegres que acompañan a un ritmo caribeño, como aportación tienen el haber generado un nuevo

sonido el cual daría una identidad a los grupos chetumaleños” (Hernández, 2012, p. 74). Benny y su Grupo no sólo tocaban reggae, pero fueron la primera banda mexicana en interpretarlo (Montes, 2014, p. 18). Su disco *El nuevo ritmo reguá* (1972), incluye varias de las canciones que hicieron famosa a la agrupación y además actualmente es considerado un disco de culto por los coleccionistas internacionales de discos de vinilo. El *Homenaje a Benny y su Grupo* (1995) que produjo el Gobierno de Quintana Roo por motivo de su vigésimo aniversario como estado, reúne en tres casetes casi todas las canciones de Benny y su Grupo. Por último, además de Benito y José Loeza Rivadeneira, algunos de sus integrantes fueron Reyes González López, Anthony Anselm Buller, Agustín Cruz Cerda, Enríquez Álvarez Leiva, Artemio Cima Fuentes, etc. Además, por temporadas, los acompañaron músicos y cantantes beliceños como Lució en la guitarra, Nelson Diamond y Anthony Jones, famoso más tarde como vocalista de Ely Combo (Montes, 2014, p. 20).

Ely Combo

Otro grupo pionero del reggae en México es Ely Combo que toma su nombre de su líder y fundador, el yucateco Eliseo Pech Yamá quien llegó a radicar a Chetumal en 1963. Pech que en ese entonces tocaba en la Orquesta de Ponciano Blanqueto, aceptó la invitación para integrarse a la Banda de Música de la Policía del Territorio de Quintana Roo (Ramírez, 1999, p. 69). Después de pasar una temporada con el grupo de otro famoso músico local, Eddy Ortega conocido como Mister Babalú, Pech se dio a la tarea de formar un grupo musical capaz de interpretar las contagiosas melodías que llegaban del Caribe y hacia finales de los sesenta surgió Ely Combo (grupo integrado por músicos mayas o mestizos, y que solían acompañarse del cantante beliceño Anthony Jones) como uno de los pioneros que dieron a conocer el reggae en México (Hernández, 2012, p. 75).



Foto 42. Eliseo Pech Yamá 'Ely'

Debido a la fama que adquirieron la agrupación realizó varias giras a lo largo del país, y se establecieron temporalmente en la Ciudad de México en los setenta. Esto los llevó a los estudios de grabación y a producir dos discos bajo el sello Son Art con algunos temas propios y otros de músicos jamaicanos como Byron Lee y Ken Lazarus. Hay que mencionar que el bailarín beliceño Anthony Anselm Buller también participó con esta

agrupación acompañándolos a la Ciudad de México para mostrar cómo se bailaba esta nueva música.

En 1972, llamaron la atención del conductor de televisión Raúl Velasco, durante una gira en el entonces territorio de Quintana Roo del programa “México Magia y Encuentro” quien los invita al programa “Estrellas de Siempre en Domingo” en donde se presentaron cuatro fines de semana continuos, reflejo del éxito de sus presentaciones. El grupo puso especial cuidado en su presentación y recibió a los productores del programa en una palapa rústica a orillas del mar, construida especialmente para esa ocasión. Ely Combo apareció en la sección de folclore que daba a conocer las riquezas de la cultura mexicana y en el que se presentaban rasgos culturales típicos y tradicionales en cada región, y en el caso de Chetumal y Quintana Roo, Ely Combo y su música afrocaribeña fueron elegidos como representantes de la “cultura quintanarroense” (Cunin, 2012, p. 84). Esto les permitió tener un amplio auditorio y gozar de reconocimiento a nivel nacional.



Foto 43. Ely Combo en el programa de televisión Siempre en Domingo



Foto 44. Ely Combo

En Chetumal la gente mayor recuerda los bailes en donde se presentaba esta agrupación en la terraza del Hotel Los Cocos, el Club de Leones, El Jacaranda, la Terraza Peraza, y en La Explanada de la Bandera (Montes, 2014, p. 26). Ely Combo también se presentó en Mérida, Tamaulipas, Yucatán y Veracruz, e incluso en Belice. Ely Combo representa una etapa importante en el desarrollo musical chetumaleño y mexicano, ya que junto a Benny y su Grupo adoptaron la música de Belice y Jamaica para imprimirles en México un toque distintivo y local. Como menciona Anthony Anselm Buller “es una música con orígenes extranjeros pero que ya los nacidos en Chetumal la asumen como suya” (Hernández, 2012, p. 78).

En cuanto al contenido de las canciones de Ely Combo, Hernández afirma que “el hecho de que el reggae al no ser tan fuerte políticamente en sus líricas es bien recibido a lo largo y ancho del territorio” (Hernández, 2012, p. 81). Vemos que, al igual que Benny y su Grupo, se trata de versiones de canciones ya existentes, especialmente de Byron Lee & the Dragonaires. La diferencia principal radicó en contar con un vocalista afrobeliceño, lo que les permitía interpretar sus canciones en inglés (o más bien en *kriol* beliceño) además de algunas canciones en español.

Cunin señala que el componente “afro” de la música no es objeto de una identificación a un mundo cultural afrocaribeño, y tampoco produce “identidades afroamericanas”; sin embargo, ambos grupos Benny y su Grupo, y Ely Combo, se esforzaron por acompañarse de un músico negro y beliceño, y ponerlo en escena, como si fuera una garantía de legitimidad y de autenticidad. La asociación con “lo negro” constituía para ellos una prueba de calidad musical, en el marco de una valoración racializada de prácticas culturales (Cunin, 2012, p. 84).

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Ely Combo fue una sensación sin duda; pero no se reconoce la gran intuición y búsqueda de Benito Loeza (Benny y su Grupo) por traer esas canciones a Chetumal. Benny siempre pensó que había que tener un cantante “de color” o músico entre sus filas para que viera y sintiera más efectivo su aporte. Él fue quien trajo a todos los cantantes beliceños y músicos a su banda para tener esa imagen del Caribe negro.⁶⁴

Hernández menciona que existe una constante discusión en cuanto a cuál de las agrupaciones, entre Benny y su Grupo, y Ely Combo, fue la primera en tocar reggae y cuál de ellas género el primer contacto de este género con el resto del país. Al respecto comenta Anthony Ansel Buller:

Benny y su Grupo es primero y luego Ely Combo, quién fue a México a darle difusión, por eso Ely tiene más renombre porque Benny no se quedó en México, el primer disco que se grabó fue grabado por Benito Mercerón... había una competencia fuerte, pero Benny fue primero y Ely Combo fue por ahí del 72’- 73’ y nosotros estuvimos allá en el setenta estuvimos como 10 meses en México.⁶⁵

⁶⁴ Contribuciones en el tema “Diferencias entre reggae en México y reggae mexicano” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 15 de abril de 2018.

⁶⁵ Fragmento de entrevista a Anthony Anselm Buller, en Hernández, 2012, p. 79.

Además, hay que mencionar que a la par de estas dos agrupaciones había otros conjuntos que seguían haciendo música como Tropical Managua y La Sonora Playa Azul, que interpretaban música afroantillana, además de que surgieron otros grupos como Los Flyers, Los Brotherhood, Los Reclutas, Los Astronautas y Los Cuervos, que no pudieron grabar su música o que no produjeron álbumes (Montes, 2014, p. 28).

Veamos el testimonio de Jaime Arturo Álvarez Cervera “Alvrix” (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo) acerca de estos pioneros del reggae en México:⁶⁶

Yo conocí personalmente al que llaman “el negro de Belice” Anthony Jones, cuando a finales de los setenta los iba a ver tocar en la gran Palapa de Punta Estrella (en donde hoy está el congreso). La banda sólo tocó *covers* de canciones que oían de los discos de Byron Lee que ponían en Radio de Belice. A Anthony Jones lo trajo a Chetumal Benito Loeza, líder de Benny y su Grupo, y luego Jones se salió y Don Eliseo Pech Yamá lo invitó para formar Ely Combo. Grabaron dos LP, en donde por cierto las guitarras en estudio fueron grabadas por nuestro gran amigo y leyenda beliceña Lucio Alcoser (Lucio and the New Generation). Entre Benny y su Grupo y Ely Combo, dieron una gran época dorada en la década de los setenta de reggae y *calypso* a Chetumal. Luego se desvaneció el reggae en los ochenta. Y fue hasta mediados de los noventa que las nuevas generaciones retomaron algo de esa herencia, pero ya en el norte del estado que tenía mucho reggae y la Zona Maya que adoptó muy bien el género, en Carrillo Puerto. El aporte [de Benny y su Grupo y Ely Combo] fue más de alegría y grandes momentos que de aporte creativo ya que no dejaron composiciones propias (salvo una o dos canciones). Pero ese tema local e histórico tiene un punto de desencuentro con el descubrimiento del reggae en el centro del país. En relación a muchos mitos de la muerte de Anthony Jones, los amigos beliceños que viven en Los Ángeles, California, hasta hace unos años lo veían deambulando sin hogar y sin memoria, cosa que me detuvo para poder traerlo y hacer un gran reencuentro con los músicos de aquella época. Sólo para agregar algo que solamente lo he comentado dos o tres veces. Anthony Jones antes de que lo trajera Benny Loeza para su grupo ya había grabado algunas canciones parece que, en Belice, pero por ahí me dijeron que en Panamá (tengo dos canciones que nunca he subido y sólo las muestro a alguna persona en mi estudio). En realidad, suena hasta con un tono de voz

⁶⁶ Contribuciones en el tema “Diferencias entre reggae en México y reggae mexicano” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 15 de abril de 2018.

más cálido a los gritos que pegaba con Ely Combo. Anthony Jones era de esos cantantes que por sus cualidades de voz muy aguda querían mostrar su admiración y hasta imitación al cantante Jamaicano Erick Donaldson, quien estuvo con Byron Lee. En el otro extremo también buscaban un cantante con la voz grave de Ken Lazarus, otro de los cantantes de Byron Lee y que luego fueron solistas y hasta el día de hoy siguen viniendo a Belice por separado, y alguna vez juntos, para recordar aquellas canciones de aquellos días.

Aunque Benny y su Grupo, y Ely Combo fueron las bandas pioneras del reggae en México, ¿se consideraban así mismas como “reggae mexicano” o como reggae hecho en México?

Creo que ni siquiera pensaron en eso de ser “reggae mexicano”. A decir verdad, en vivo no sólo tocaban reggae, también tocaban música tropical y canciones populares en español de la época, también algunas canciones en inglés de música *disco*, etc. Pero de igual manera en los bailes en vivo no se consideraban totalmente grupos de reggae ya que amenizaban bailes con todos los gustos, incluso hasta jaranas tropicales tocaban...jeje.

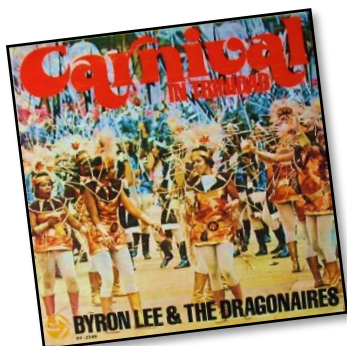
Por otra parte, existe confusión respecto a los títulos y los autores de las canciones que estas bandas realizaban *covers*, al respecto Alvrix comenta que:

Todos los nombres de las canciones están equivocados o se les ponía a como nuestro oído sin conocimiento del idioma inglés nos daba a entender y también no ponían los nombres de los autores. La mayoría de las canciones se la acreditaban equivocadamente a Byron Lee, eso era porque oyendo sus canciones las sacaban sin saber realmente quien era el autor.

Byron Lee, uno de los músicos que más influyó en el sonido del reggae que comenzaba a hacerse en México, a mediados de los setenta, comenzó a realizar varios discos dedicados al ritmo a la *soca* trinitense, se enfocó en el mercado estadounidense y dejó de distribuir sus álbumes en Belice y por lo tanto dejaron de conseguirse en Chetumal. Esto repercutió en bandas como Benny y su Grupo o a Ely Combo, quienes se vieron afectadas para seguir haciendo *covers* como los venían realizando.

Aunado a eso, en 1974 el Territorio Federal de Quintana Roo se convirtió en el Estado Libre y Soberano de Quintana Roo e implicó la aplicación de una política migratoria particularmente incitativa que provocó la afluencia masiva de población originaria del resto del país hasta modificar radicalmente la composición demográfica del futuro estado. El

gobierno federal llevó a vivir ahí a muchas familias de distintos estados del país, principalmente de Veracruz, Hidalgo, Coahuila y Zacatecas, quienes llevaron consigo sus costumbres y su música, provocando que los músicos locales empezaran a incluir en su repertorio otros géneros dejando a un lado el reggae y otros géneros afrocaribeños (López-Negrete, 2013, p. 12). Como afirma el locutor chetumaleño Eddie Ortega “los músicos para no perder su chamba empezaron a incluir a su repertorio *cumbia*, *balada*, *pop*, o *rock* y dejaron a un lado el reggae”.⁶⁷



Portada 43. Byron Lee and the Dragonaires – *Carnival in Trinidad* (1974)



Imagen 41. Bandera del Estado de Quintana Roo

Cunin señala que el éxito de la música afrocaribeña en el sur de Quintana Roo no perduró más allá de los años ochenta. Los dos momentos clave de integración del territorio al país (el cardenismo en la segunda mitad de los años treinta y la creación del Estado de Quintana Roo en 1974) corresponden con la dilución de la música afrocaribeña en el proyecto nacional. Por su parte, en Belice se estaba debilitando el apogeo musical de los setenta, algunos grupos se habían desintegrado, otros se habían establecido en Estados Unidos y ya no alimentaban al mercado musical mexicano. Veinte años después, la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá en 1994, significó la desaparición de las relaciones económicas privilegiadas entre Quintana Roo y Belice. De tal modo, se interrumpió el flujo de la música beliceña y caribeña a Chetumal, mientras que los nuevos habitantes, el turismo y los medios de comunicación llevaban otros géneros musicales y otras influencias generando a inicios de los noventa el comienzo del reggae mexicano al norte de Quintana Roo, con bandas como Splash, Selah, y Bosquimano, que

⁶⁷ Fragmento de entrevista a Eddie Ortega Ricalde, en Hernández, 2012, p. 80

lograron abrirse espacio y posteriormente ser parte del surgimiento de la escena del reggae en la Ciudad de México y de la corriente conocida como “Razteca”.

A pesar de que en ese momento parecía olvidada la música afrocaribeña en Chetumal, el reggae resurgió a partir del año 2000 con una joven generación de músicos que por lo general no habían vivido la época de Benny y Ely; y que, como menciona Cunin, en la actualidad constituye un escenario musical a la vez local y globalizado. El resurgimiento del reggae ya no se explica por su aislamiento del resto de la nación y a los intercambios tanto económicos como culturales y de población que Chetumal y su región mantenían con Belice, sino más, dice Cunin, por una reacción ante la homogenización nacional y una búsqueda de idiosincrasia local (Cunin, 2012, p. 89). En este sentido el trabajo que ha realizado Eddie Ortega en el radio al frente de programas como “Vibración Rastaman” y “Reggae y Otras Hierbas” han sido importantes en la difusión del reggae en esta zona. Por otro lado, Arturo Álvarez ‘Alvrix’ es probablemente el pionero de la renovación del reggae en Chetumal con su álbum *Chetumal Rasta* (2001) que incluye la canción del mismo nombre que se ha vuelto representativa del reggae hecho en el Caribe mexicano por su coro “En Chetumal no somos rastas, pero nos gusta bailar reggae”, debido a que abrió el camino a la generación actual de músicos de esa escena local con bandas de reggae que surgieron en la primera década de este siglo como Hierba Santa, Chan Santa Roots, Korto Circuito, y Skuadrón 16, entre otras.



Foto 45. Eddie Ortega



Portada 44. Alvrix – *Chetumal Rasta* (2001)



Foto 46. Jaime Arturo Álvarez Cervera ‘Alvrix’

Además, para algunos, señala Cunin, el reggae también se relaciona actualmente con el “reggae latino”, cantado en español por bandas argentinas y chilenas, principalmente; en este sentido, no necesariamente vinculan, por lo menos al principio, al

reggae con una música afrocaribeña. Sólo después de adentrarse en el reggae o el *ska*, algunos comenzaron a interesarse por la música que escuchaban sus padres, como Benny y su Grupo, Ely Combo, o Los Cuervos, y empezaron a ubicar estos ritmos en una corriente musical caribeña (Cunin, 2012, p. 90). Cunin afirma que “el reggae y el *ska* constituyen la expresión de un legado que, a decir verdad, no se plantea en términos culturales (excepto para ciertos intermediarios/empresarios), sino que obedece a una lógica organizativa interna del mundo de los músicos aficionados y profesionales” (Cunin, 2012, p. 91). El resurgimiento del reggae en Chetumal a partir del año 2000 obedece a lógicas sociales que involucran tanto la historia de la región a lo largo del siglo XX, como la organización del ámbito musical, el papel de algunos intermediarios o la búsqueda de una identidad local (Cunin, 2012, p. 92).

Hay que tomar en consideración que esta relación con lo caribeño no ha generado que la presencia de la música afrocaribeña en Chetumal signifique un renacimiento cultural que permita afirmar una identidad afromexicana, por lo que Cunin señala que los músicos no cantan textos comprometidos que los distingan de los demás jóvenes de su generación y manifiesten su voluntad de pertenecer a un universo afrocaribeño (Cunin, 2014, p. 16).

En 1991 se realizó en Chetumal por primera vez el Festival Internacional de Cultura del Caribe un foro de discusión, coordinado por Guillermo Bonfil Batalla, iniciador del programa nacional Nuestra Tercera Raíz, en torno al tema de “la influencia de la cultura africana en la conformación cultural del Caribe”. Este festival brindó a numerosos grupos del Caribe la oportunidad de presentarse en distintos sitios del estado (Cancún, Chetumal, Cozumel, Isla Mujeres); y dio cabida a invitados internacionales de renombre, asociados con la música afrocaribeña como Jimmy Cliff, Lucky Dube, Celia Cruz, Willy Colón, Compay Segundo, y Andy Palacio. Muchos músicos chetumaleños lo consideran una referencia para la aceptación institucional y popular de esta tendencia musical afrocaribeña. El festival fue cediendo lugar a eventos de alcance más limitado, algunos de ellos dedicados específicamente a la música reggae como el International Reggae Fest (Cancún, 2007), el Concierto Masivo Internacional de Reggae



Foto 47. Ernesto Ah Kin Chablé guitarrista en Chan Santa Roots

(Chetumal, 2006 y 2007), el Festival de Reggae y Ska Bacaroots (Bacalar, 2006) (Cunin, 2012, p. 88).



Portada 45. Benny y su Grupo – El nuevo ritmo reguéo (1972)



Portada 46. Ely Combo y Anthony Jones – El increíble reggay (1972)



Portada 47. Los Cuervos – Los Cuervos (1975)

Surgimiento del reggae mexicano y de su escena (1982-2000)

Etapa de transición (1982-1993)

		EL DESARROLLO DEL REGGAE EN MÉXICO											
Periodo	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
SURGIMIENTO DEL REGGAE MEXICANO Y DE SU ESCENA (1982-2000)	Etapa de transición (1982-1993)												

Tabla 4. Etapa de transición del reggae en México

Como hemos mencionado, la presencia de la música caribeña ha sido más fuerte en la región sureste del país debido a su cercanía con Belice y de la relación cultural de ésta con Jamaica, además, desde finales de la década de los setenta, el turismo comenzó a adquirir gran importancia hasta convertirse actualmente en la principal actividad económica del estado. De modo que para la siguiente década la ciudad de Cancún ya operaba como un importante centro turístico que generó una gran promoción a este entonces nuevo estado. Esto provocó también una gran generación de empleo y un turismo que se acrecentó en los años siguientes.

La música reggae siguió su camino por el Caribe, gracias a los músicos viajeros que buscaban exponer su música en esta zona del país. La nueva ciudad de Cancún y su combinación de elementos culturales caribeños atrajo a diversos músicos del centro del país. En esta época sucedió un acercamiento de la música que se estaba realizando en la parte del Caribe mexicano con el *rock* de la Ciudad de México (Hernández, 2012, p. 83). Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México) habla de la migración de músicos de la capital del país al Caribe mexicano y comenta:

Estas bandas fueron al Caribe, pero no llegaron como bandas de reggae, sino iban como bandas de *rock* y *blues* a dar el rol al Caribe, a tocar en los bares y ahí encuentran el reggae y lo adoptan como género y empiezan a generar estas bandas que se vuelven bandas de reggae y regresan al D.F. Lo más curioso es que van a hacer su temporada en el Caribe y regresan a la ciudad con lo que comienzan a impactar a los jóvenes de aquí, esto a finales de los ochenta.⁶⁸

La historia del reggae mexicano comenzó a desarrollarse en esta época en el Caribe, principalmente en Playa del Carmen y Cancún. Estas playas paradisíacas fueron el escenario de las bandas de reggae mexicano y de los primeros espacios dedicados al reggae que comenzaban a surgir en México desde mediados de los años ochenta (Bárceñas, 2008, p. 110). Benavente señala que el reggae se proyecta hacia el Caribe, pero asociado a los “*baby-boomers*”⁶⁹ que persiguen en él un lugar paradisiaco de fantasía espiritual. En Cancún, el reggae se elaboró sobre una combinación simbólica de playa y *rock* que es decisiva en su posterior evolución. A inicios de los ochenta Cancún constituye un paraíso no solamente natural, sino también económico, atrayendo a algunos jóvenes desde la capital del país en busca de placer y dinero (Benavente, 2006, p. 6).



Mapa 2. Principales poblaciones de Quintana Roo

⁶⁸ Fragmento de entrevista a Josué Gómez (Selecter Joshua), en Hernández, 2012, p. 82.

⁶⁹ **Baby boomer.** - Es un término usado para describir a las personas que nacieron durante el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, entre los años 1946 y 1964 y se asocian con los movimientos contraculturales de la década de los sesenta, el movimiento por los derechos civiles y la causa feminista de los años setenta.

Es entonces cuando surgió la primera banda de reggae mexicano llamada Splash, quienes retomaban este género a mediados de los ochenta gracias a Mónica Kessler quien promovió la formación de agrupaciones mexicanas en el Caribe mexicano. Esta banda se presentaba constantemente en distintos bares en Cancún y obtuvieron gran proyección a nivel nacional haciendo giras por el país, y presentaciones en la Ciudad de México en lugares dedicados al *rock*. Splash es una banda que no sólo fue pionera del reggae mexicano, sino que fue una influencia para agrupaciones posteriores y que buscó difundir este género organizando festivales en Cancún, Playa del Carmen, Tulum y en la Ciudad de México, convocando a todas las bandas que trabajaban en la zona hotelera de Cancún (Hernández, 2012, p. 83).

Eduardo Pérez (Lalo) guitarrista de la ciudad de México y Mónica Kessler, nacida en Chile, de padres originarios de los Países Bajos, “mexicana por convicción”, iniciaron Splash en Puerto Morelos, un grupo de culto en la escena reggae nacional. Después de varios cambios en su alineación durante los años ochenta, Splash, conformado por Lalo Pérez, Jacinto Castañeda y Rafael Díaz, grabó dos álbumes de estudio y uno en vivo, *El Mañana* (1989), *Basta Ya* (1991), y *1er Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso* (1991) esté último grabado en la Plaza de Toros



Foto 48. Mónica Kessler en Coyoacán, México, 1976

México junto con las bandas jamaicanas Chalice, Unique vision, y el cantante Roy Rayon. Además de realizar giras por gran parte del país, Splash se presentó en el Festival Internacional del Caribe, en la XVI edición del Festival Internacional Cervantino, y fueron la primera banda mexicana de reggae que tocó en Jamaica. Jacinto Castañeda comenta “Nos conectaron allá con el Reggae Sunsplash, fuimos desde el 88 a Jamaica de rol, a ver el festival y luego dos años después, en el 90, fuimos a tocar, después hicimos también el Reggae Sunsplash pero versión México, acá en la Ciudad de México, ese fue en el 91, estuvo Mutabaruka y Chalice” (Montes, 2014, p. 34). Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia) comparte:

Splash nace en Puerto Morelos en la Palapa de Mónica un día que tomé la guitarra y Mónica se puso a cantar “Rivers of Babylon”. Ahí descubrimos un buen de repertorio de reggae que ambos conocíamos (Toots, Marley, Heptones, Max Romeo, Cliff...) Poco a poco se corrió la voz y banda “*reggaesera*” (de Belice, Alemania, Campeche...) se reunía frecuentemente intercambiando rolas, historias,

experiencias, hasta que un día decidimos hacer una tocada en la palapa de Goyo's and Liliás en el centro del pueblo y necesitábamos un nombre. Una mañana de bonanza, caminando por la playa, Mónica escribió en la arena *Splash*. 1982.⁷⁰

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en *Splash* – Xalapa, Veracruz): Creo que es muy difícil englobar todo lo que ha sido la evolución de la música reggae en nuestro país, pero creo que es importante escuchar a los “ancianos” debido a su experiencia, como en nuestras culturas ancestrales. Debo comenzar así, soy Jacinto Jaz Castañeda, bajista cantante y compositor de la banda *Splash* a la cual me uní junto con Fallin Diaz en noviembre de 1985. Hasta entonces no había yo escuchado que alguna banda en México tocara el estilo jamaicano (*reggae music*). Conocía yo a algunos de los artistas de este género tales como Bob Marley, Third World, Johnny Nash, y algunas de sus canciones, esto a mediados de los setenta y algunas versiones de canciones de reggae, de artistas grandes como Rolling Stones, Rod Stewart y Eric Clapton, pero no de artistas mexicanos, pero sí sabía yo que el reggae jamaicano tenía su evolución de otros estilos jamaicanos tales como el *rocksteady*, *calypso*, y *ska* (mi paisano Toño Quirazco había tomado este estilo en los sesenta con su orquesta e hizo toda una carrera con muchas grabaciones.

Así yo viajando desde Xalapa en la camioneta de nuestro amigo Tito de la Rosa en noviembre de 1985 hacia Cancún quien hizo un comentario a toda la banda de músicos (Fantasma) que viajábamos en su vehículo y dijo que llegando a Cancún nos presentaría con unos amigos que tenían una banda de música, no recuerdo si en ese momento mencionó la palabra reggae, pero al llegar a Puerto Morelos seguro mencionó el estilo que la banda tocaba, al parecer desde un par de años antes (1983). Los amigos eran Mónica Kessler y Lalo Pérez, pero a nuestra llegada en noviembre de 1985, la banda se había deshecho y estaban en la búsqueda de rehacer la banda, debemos de recordar que en los ochenta la música *rock* en México luchaba por establecerse, prácticamente la única banda que se mantenía activa y con seguidores era el Three Souls In My Mind (El Tri) y la música reggae era prácticamente desconocida en México.

Cuando *Splash* hace su primera gira en 1987, sabíamos que íbamos a lo incierto, no sabíamos dónde íbamos a tocar, pero Fallin y yo estábamos dispuestos a la aventura (Lalo estaba un poco escéptico) y le íbamos a hacer como le hacíamos siempre cuando llegábamos a una ciudad o lugar, buscábamos un lugar, un bar o un teatro y hablábamos con el encargado y le proponíamos tocar, así le hicimos en Xalapa, y conectamos varias tocaditas, luego el D.F., y así fueron saliendo, la única meta de ese 1987 era llegar a San Miguel de Allende, donde los amigos de La Propia Salsa nos recomendaron que fuéramos a tocar. Al principio siempre alternábamos con grupos de *rock* como Ritmo Peligroso, Maldita Vecindad, Cristal y Acero, Isis, y Javier Bátiz, entre otros, y ya se notaba un cambio en el horizonte.

⁷⁰ Contribuciones de Lalo Pérez durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 17 de febrero de 2017.



Foto 49. Splash en Alemania durante su gira por Europa en 1989



Foto 50. Splash y amigos en la Alameda, Ciudad de México, 1990



Imagen 42. Logo de la banda Splash

Splash participó en el festival Reggae Sunsplash en Jamaica en 1990 que se realizó en el Bob Marley Performing Arts Center de Montego Bay. Papa Pilgrim, periodista de la revista estadounidense *The Beat* y cofundador de la organización Reggae Ambassadors Worldwide (RAW), mencionó: “En la apertura de la fiesta en la playa y aumentando el énfasis en el tema de este año ‘Uniendo al mundo a través de la música’ estuvo una bien recibida banda de México que se hace llamar Splash”. Ese día también se presentaron Mystic Revelers, Studs Band, Atomic, Ed Robinson, Lee Milo, Willie One Blood, Lorna Nelson, Spanner Banner, Captain Barky, 54-46 (las hijas de Toots Hibbert), The Tamlins, y Byron Lee and the Dragonaires (Sunsplash 90. 2000, diciembre). Splash duró cerca de diez años, al respecto, el baterista de la banda Fallin comenta:

Nosotros éramos más como *rock reggae*, aunque tocábamos fusiles de Bob Marley estábamos perfectamente conscientes que no iba a sonar como eso, mejor le metimos onda jarocho, las influencias que tenemos, por eso sonaba así, como *rock reggae*. Cuando tronó la banda fue porque estábamos un poco cansados de tener la ropa en las maletas. Estuvo bien chido, jóvenes y con todas las ganas, fuimos a Europa, tocamos en Alemania, España y Holanda. (Montes, 2014, pp. 52 y 38).

Al respecto de esta experiencia Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia) comenta: “tocamos en 1990 en el Sunsplash en Montego Bay. Antes

fuimos, en 88, con un cuatro, bongos y pandero, casi un mes recorriendo la isla, aprendiendo y palomeando. La neta esa vez estuvo más chingón”.⁷¹

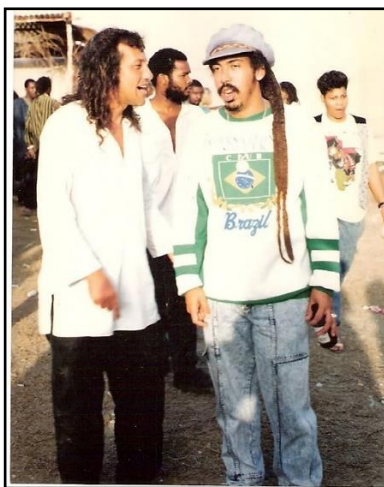


Foto 51. Lalo Pérez (Splash) y Stephen “Cat” Coore (Third World) en Jamaica. “En la foto están un guitarrista del 3er mundo con el guitarrista de Tercer Mundo, je”. Foto proporcionada por Lalo Pérez.

Miguel Ángel Cabuto (ex bajista y vocalista en Antidoping y en la Simia Felipa – Tapachula, Chiapas): Splash, la única banda mexicana invitada al festival más grande de reggae en el mundo. Para mí, mi influencia más profunda y directa que tuve en el bar Brujos, fueron la revelación en el 86-87 y pa’delante, el sonido era único, original y muy potente. Tres grandes generando una vibra muy grande, en México existía un incipiente movimiento, es más, nulo.

Entre las bandas que también se encontraban en esa época estaba Signos Distantes, grupo que llegó a Cancún en 1989 por recomendación de Splash para suplirlos en el bar Cat’s, mientras ellos realizaban una gira por el país. Signos Distantes fue una banda conformada por músicos viajeros que buscaban expresar y dar a conocer su música, pero también aprender lo que se estaba haciendo en el Caribe mexicano. La banda, conformada por Pedro y Manuel Apodaca, y Ricardo y Manuel Plaisant, permaneció trabajando por aproximadamente medio año incluso después del regreso de Splash, sin embargo, la banda se deshizo y sus integrantes crearon nuevos proyectos. Los hermanos Plaisant formaron Bosquimano, y los hermanos Apodaca formaron Selah, formada en gran medida por la influencia de Patrick Shen, originario de Taiwán, quien tenía contacto con la música reggae y los impulsó a tocar. Selah fue una banda conformada por los hermanos Apodaca, Fanny Santos, y José Nader y estuvieron activos alrededor de tres años trabajando en Cancún, pero

⁷¹ Contribuciones de Lalo Pérez durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 17 de febrero de 2017.

también tocaban en lugares como Cozumel, Tulum, Carrillo Puerto, e incluso realizaron una breve temporada en Mérida (Hernández, 2012, p. 85). Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México) comenta:

Llegué a Cancún con otro proyecto que se llamaba ‘Signos Distantes’, con mi hermano y otros dos hermanos de apellido Plaisant, después ellos hicieron el proyecto Bosquimano y nosotros Selah. Llegamos ahí en septiembre del 89, un año después del huracán [Gilberto] que le pegó duro a Cancún, fuimos a hacer suplencia a los Splash que se fueron de gira y nos recomendaron en el bar donde tocaban. Empezábamos a hacer nuestros “pininos”, la verdad ahí fue nuestra escuela de reggae. Splash fueron nuestros gurús (Montes, 2014, p. 42).

Pedro Apodaca explica: “teníamos un trabajo fijo en un restaurante de la zona hotelera de Cancún que nos permitía tocar diario para los turistas, el lugar se llamaba Jalapeños”. Apodaca también menciona que Splash fue un grupo que apoyaba a otras agrupaciones, como Selah, y comparte que “aprendimos con ellos bases del reggae, mucho de la filosofía rastafari ya que nos platicaban de sus viajes, su manera de administrarse y llevar al grupo ya que ellos también eran independientes. Aprendimos de cómo se organizaban, cómo hacían sus propagandas y cómo administraban su dinero para poder capitalizar los proyectos”.⁷² Selah se mantuvo trabajando tocando *covers* de otros artistas, situación que llegó a aburrir a los hermanos Apodaca quienes se cansaron de tocar música que no era de ellos.

Queríamos proyectar algo original, que nosotros inventáramos algunas rolas, que no fuéramos un grupo de *covers* así como lo hacía Splash y empezar a producir, pero con el combo que trabajamos no todos compartían la idea de moverse del lugar. Al trabajar en un bar no había mucha proyección y menos tocando *covers*, ahí comenzamos con el gusanito de hacer un combo con nuevas composiciones y en el idioma, en español: ese fue el motivo para regresarnos a la ciudad en 1992.⁷³



Foto 52. Signos Distantes en el bar Cat's de Cancún, 1988



Foto 53. Selah en el bar Jalapeños de Cancún, 1990

⁷² Fragmento de entrevista a Pedro Apodaca, en Hernández, 2012, p. 85.

⁷³ Fragmento de entrevista a Pedro Apodaca, en Hernández, 2012, p. 85.



Imagen 43. Volante del Festival de Reggae Tulum 92'

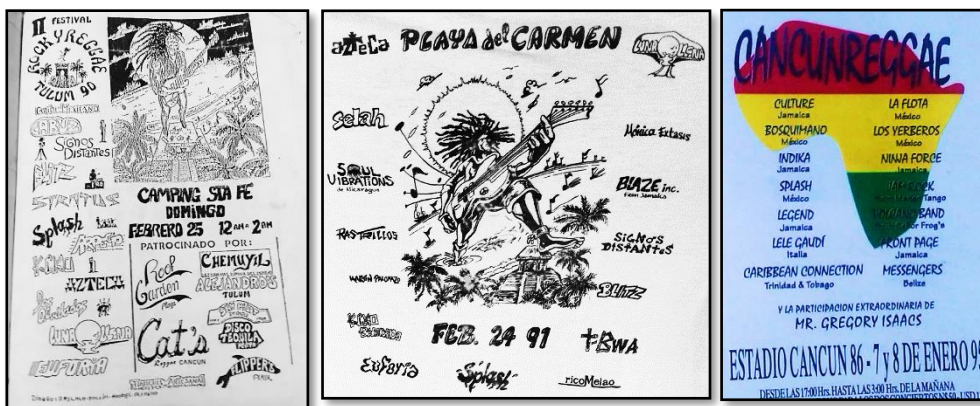


Imagen 44-46. Volantes de festivales de reggae en Tulum, Playa del Carmen y Cancún a inicios de los noventa

A inicios de los años noventa, la zona norte de Quintana Roo se convirtió en una escuela para el reggae mexicano, ahí se encontraron músicos y grupos efímeros y otros que aún siguen tocando. Algunos de ellos fueron Mark Shine, Patrick, Atlay, Fanny Santos, Miguel Cabuto, Charlotte, Carlitos Metal, Englishman, Splash, Cabuz, Signos Distantes, Blitz, Los Olvidados, Luna Llena, Bosquimano, y La Flota.

Bosquimano nació en Playa del Carmen, y tocaba reggae, *dancehall*, *soca*, *calypso*, son, *punta rock*, con un fuerte sentido literario en sus composiciones. En 1989 llegaron a Quintana Roo los hermanos Apodaca de la Ciudad de México, con los hermanos Manuel y Ricardo Plaisant de Mazatlán, conformando la banda Signos Distantes, pero pronto se separaron. Los hermanos Apodaca formaron Selah y de vuelta en la Ciudad de México conformaron la base de Antidoping. Por su parte los hermanos Plaisant junto con Francisco Albarrán y Sharaguas conformaron en 1991 la primera alineación de Bosquimano, poco después estos últimos salen y forman La Flota (Montes, 2014, p. 46).



Imagen 47. Logo de la banda Bosquimano



Foto 54. Bosquimano, 1991



Foto 55. Ricardo Plaisant (vocalista de Bosquimano) con Saúl Hernández (vocalista de Caifanes) en el bar Blueparrot, 1999

La primera producción de Bosquimano se realizó en 1994, salió únicamente en casete con un título homónimo, luego vino *Resurrección* (1995). En 1998 grabaron *La naturaleza del juego*, material que se perdió totalmente por problemas con el productor. Dos años después sacaron *Verdades Virtuales* (2000), una recopilación que incluyó canciones de sus primeras producciones, versiones en vivo de “El Diablo y yo nos entendemos” (poema de Jaime Sabines), y “Niña” (poema de Octavio Paz), además de material inédito. Bosquimano se presentó en el Festival Internacional del Caribe y al igual que Splash participaron en el Festival Razteca de inicios de los noventa en la Ciudad de México, recorrieron España durante dos años de gira, después hicieron algunas presentaciones en Playa del Carmen y en Puerto Morelos, y se separaron. Actualmente el compositor y cantante de la banda Ricardo Plaisant continúa su carrera literaria y ocasionalmente se reúnen algunos de ellos para presentaciones especiales, como los

Imagen 48. Reencuentro de Bosquimano en 2016

recientes eventos para recaudar fondos a favor de Fallin, baterista de Splash, quien se recupera de una embolia (Montes, 2014, p. 48).

En cuanto a los eventos y los lugares dedicados al reggae en el Caribe mexicano a finales de los ochenta y principios de los noventa contamos con los siguientes comentarios⁷⁴:

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz): Splash se asoció con una pareja de Cancún que tenían bar, debido a que acabábamos de regresar de una gira en 1987, y el lugar donde usualmente tocábamos (el Brujos) acababa de cerrar sus puertas pa' siempre, nuestro amigo Bob de Tulum nos dijo que su hermana tenía un bar (el Cat's) fuimos a hablar con ellos y no tenían muy buena opinión del reggae, ni de los músicos. Le sugerimos hacer un par de fiestas, para que vieran y se convencieran, y ver si les interesaba que tocáramos ahí; las fiestas fueron un éxito, lleno total, y ellos vieron el potencial de Splash y de la música reggae, pero no se quisieron arriesgar a pagarnos, y decidimos y acordamos que fuera un porcentaje y así llegamos a un acuerdo. Cerraron por un par de semanas para remodelar y así nació el primer reggae bar en Cancún, el Cat's. Con respecto a Playa del Carmen, el Blue Parrot nunca fue reggae bar, Splash tocamos en su apertura en diciembre de 1985, y aunque éramos regulares presentaban otro tipo de bandas, pero el reggae era su prioridad y lo que les funcionaba mejor. El Casa Rasta de David Saft aparece hasta 1993, nuestra asociación con Cat's terminó en 1991.

David Saft (empresario, propietario de Casa Rasta y vocalista y guitarrista en Zaft Band y Parnasá Reggae Cumbia – Ciudad de México): Splash, la primera banda que tocó en Casa Rasta en Cancún, diario llenaban, ¡así es como se mide una banda!

Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): El Cat's era un lugar obligado en Cancún, tanto en el centro como en la zona hotelera; por ahí del 93 era un gran sitio para escuchar reggae.

Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México): Desde mi punto de vista el primer club de reggae en México, sin lugar a dudas fue el Cat's en Cancún desde 1989 hasta 1995 o 96 que era un espacio integró a la música reggae, aunque hubo muchos otros que aparecieron al poco tiempo como Casa Rasta en Cancún en la zona hotelera, también aparecieron infinidad de espacios llámese discotecas, antros o clubs que destinaban un día, una fecha al mes o cuando contrataban alguna banda que tocara el género tal es el caso de LUCC o los míticos Hit70, Rooktitlán y Rock Stock acá en la CDMX, más pienso que como club son los que mencionó al principio.

⁷⁴ Contribuciones en el tema "Reggae Clubs" durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 09 de enero de 2017.

Elba Capuchino Herrera (locutora en el programa Reggae Beat y promotora cultural – Cancún, Quintana Roo): El Cat's en Cancún desde 1987, en 89 patrocinaba mi programa de radio llamado “Reggae Beat”.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): “Rastas & Freedom in Paradise Cozumel” desde 1987, ni los huracanes han podido detener el reggae music en este mágico y emblemático lugar.

Eddie Ortega (periodista y locutor en el programa Vibración Rastaman, y Reggae y Otras Yerbas – Chetumal, Quintana Roo): Debemos recordar los Festivales de Cultura del Caribe en Quintana Roo. El primero fue en 1989. Lo crearon el gobierno del estado (encabezado por el doctor Miguel Borge Martín) y CONACULTA. Se siguieron haciendo, pero ya sin el apoyo federal. En Quintana Roo ha habido buenos proyectos dirigidos a reconocer la música caribeña pero no han tenido un buen seguimiento. En 1994 se realizó el 9o. “Festival Anual Bob Marley” en Playa Ballenas en Cancún, tocaron entre otros Chalice, Cedella Booker, madre de Bob Marley, Wazobia, etc. Para 1995 se hizo otro festival en Cancún llamado “Cancun Reggae” donde tocaron Lele Gaudí (Italia) y otros que no recuerdo ahora. En Chetumal se hicieron dos Reggae Fest en 2015 y 2016 donde tocaron Ky-Mani Marley, Pericos, Rastrillos, Fidel Nadal entre otros. En el norte del estado, por Playa del Carmen y Tulum se han hecho varios festivales organizados por la iniciativa privada con buenos resultados.

Jaime Arturo Álvarez Cervera “Alvrix” (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo) En los noventa hubo una época dorada de reggae en todo el estado, Cancún tenía lugares para escuchar reggae jamaiquino, estaba Mark Shine y su grupo; grupos orquestados con metales, también venían [a Quintana Roo] Los Professionals, Lord Rhaburn, Gil Harry.

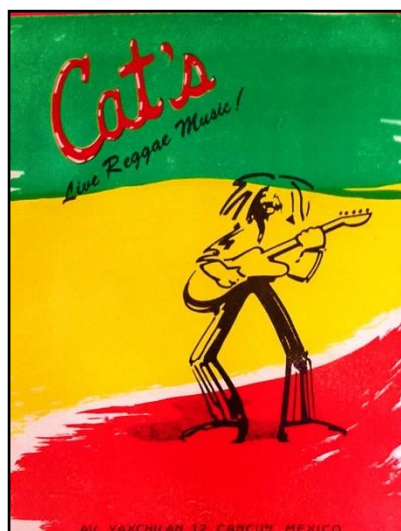


Imagen 49. Cartel del bar Cat's

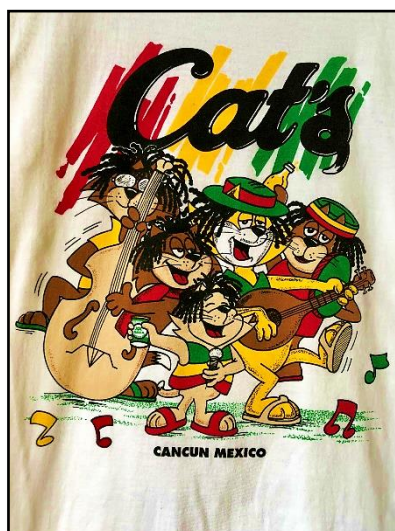


Imagen 50. Playera del bar Cat's

En esta época el reggae comienza a ser incluido en algunas estaciones de radio dedicadas al *rock*, y surgen los primeros programas radiofónicos dedicados al reggae en México. De modo que la música reggae ha estado presente a través de diferentes programas y proyectos en casi todos los tipos de radio en el país. Estos programas han sido importantes no sólo en la difusión del género en el país, sino también en ayudar a concebir y configurar la escena actual del reggae. Los primeros programas dedicados al reggae en el país surgieron en los años ochenta como parte del proceso de apertura y diversificación de algunas estaciones de radio, aunque siempre dentro de estaciones dedicadas al *rock*. En esta época era muy poco el material producido por las escasas bandas de reggae mexicano que comenzaban a surgir como Splash. Debido a esto, los programas de reggae que fueron naciendo en los ochenta se dedicaban a programar reggae jamaicano o británico generalmente, pues el reggae nacional aún no lograba conformar su propio sonido, su propuesta, ni su escena. Los primeros programas dedicados al reggae en el país fueron cobijados por estaciones de radio de *rock* como ROCK 101, Estéreo Joven-Conexión Acústica-Órbita-Reactor, Radioactivo, entre otras más, especialmente en ciudades como Guadalajara, Playa del Carmen, Querétaro, y Chetumal.



Imagen 51. Logo de la estación de radio
ROCK 101



Imagen 52. Logo de
la estación de radio
Radioactivo



Imagen 53-55. Logos del 105.7 FM:
Estéreo Joven, Órbita y Reactor

Los programas de radio dedicados a la música reggae, han sido de gran importancia en la conformación de la escena, pues cada uno empezó en momentos distintos de la sociedad mexicana y además de transmitir y difundir la música, generalmente también han incluido reportajes, entrevistas, enlaces en vivo, invitados, y noticias en torno a este género, que han acercado e informado acerca de este género a la audiencia. Al mismo tiempo,

cuando un artista internacional de reggae visita el país o una banda nacional lanza un nuevo álbum; es en estos programas especializados donde se presentan para ser entrevistados, donde anuncian sus presentaciones y próximos conciertos, y donde mucha gente escucha esta música.

Como hemos visto el desarrollo de la música *rock* en el país ha atravesado por diversos momentos en los que se expresa de distintas maneras y a través de otros géneros y estilos. Además, estas expresiones musicales han generado no sólo una parcelación de escenas diferentes sino también de identidades socioculturales que giran en torno a determinados géneros. Precisamente, una de las escenas que se desprendió del desarrollo del *rock* fue la del reggae; la escena del reggae en México no surgió espontáneamente ni ajena a lo que sucedía a su alrededor, al contrario; la música popular jamaicana en México generalmente ha estado fuertemente relacionada con otros géneros y otras escenas musicales. Además, la aparición de los diversos géneros musicales foráneos ha influido de diversas formas en la producción del reggae mexicano. Desde las primeras expresiones nacionales de géneros jamaicanos como el *mento* y el *ska* en los sesenta que fueron ligadas a la escena del *rock and roll*, o las primeras bandas de reggae (*reggay*) en el Caribe mexicano en los setenta que fueron relacionadas con la música tropical, hasta la relación de las bandas de reggae de los noventa en la Ciudad de México con la escena del *rock* alternativo, y más tarde con la del *ska third wave* de finales de esa década. Ya en este siglo encontramos lazos con otros géneros y otras escenas como, el *hip-hop*.

La siguiente línea del tiempo (figura 12) muestra en qué momento aparecieron en el país distintos géneros y subgéneros musicales que forman parte de la escena del reggae en México, contextualizándola en relación no sólo con la llegada al país de otros géneros musicales, sino también en relación a sucesos nacionales importantes, al surgimiento de estaciones y programas de radio, la realización de festivales y la aparición de espacios culturales significativos. Visualizar este proceso sirve para ubicar el contexto del reggae en el país en sus distintos momentos además de qué sucesos lo han impactado y con que otros géneros ha convivido y coexistido.

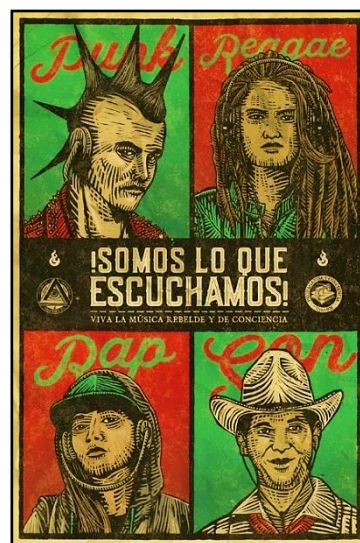


Image 56. Poster by the graphic artist Gran OM

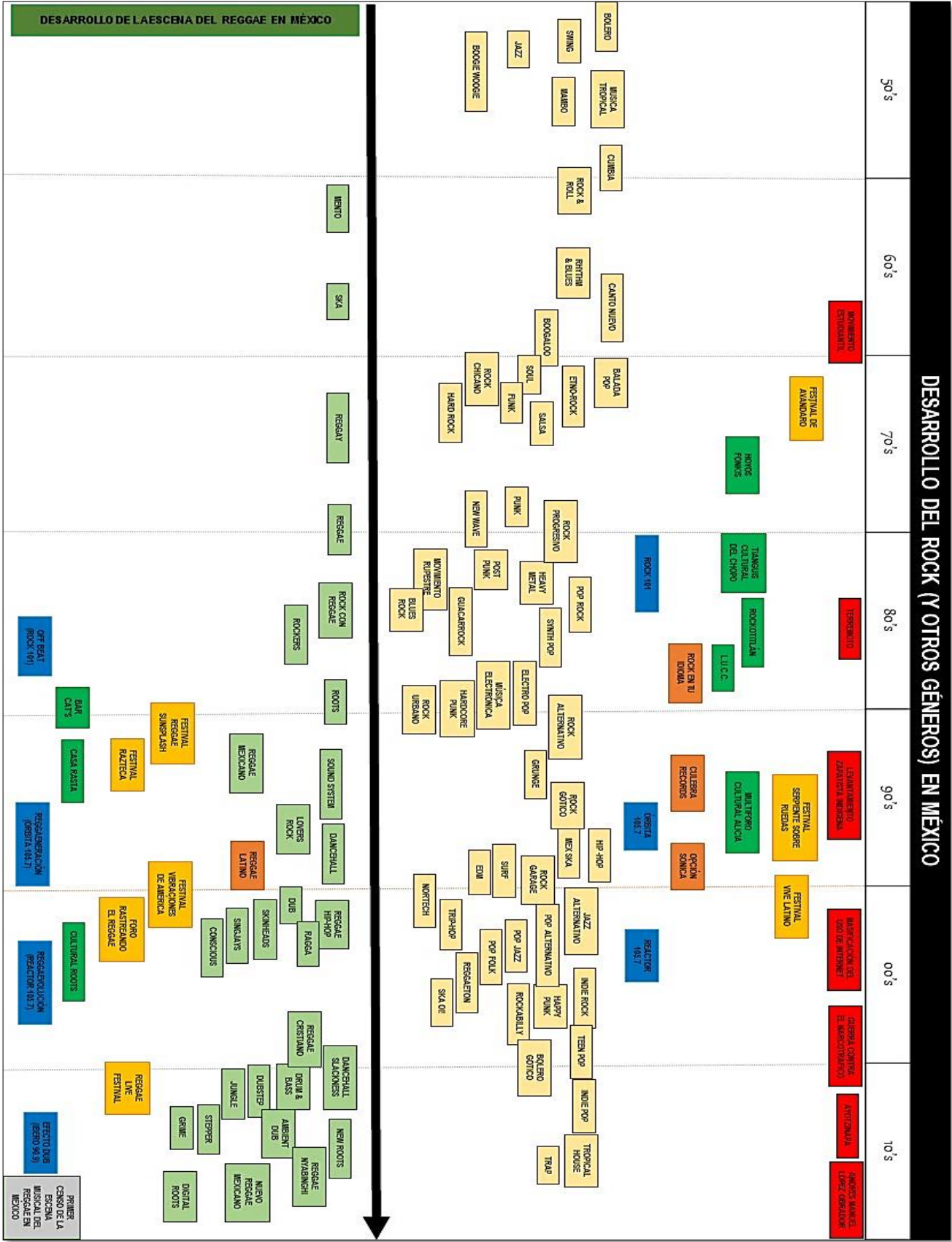


Figura 12. Línea del tiempo del desarrollo del rock (y otros géneros) y del reggae en México. Elaborado por Christian López-Negrete

Regresando al centro del país, en esta época se desarrolló el *rock* mexicano marcado por el Festival de Avándaro y la represión subsecuente; el surgimiento de la escena *underground* y de los “hoyos fonkys”⁷⁵; y posteriormente, la implantación por parte de las disqueras de la corriente de “Rock en tu idioma” a mediados de los ochenta. Aída Analco señala que los jóvenes de clase media que hasta entonces habían constituido el público natural del *rock* mexicano, se desinteresaron por los grupos del país y se aficionaron al *rock* progresivo y alternativo. Por tanto, los músicos de *rock* nacionales tuvieron que recluirse en los hoyos fonkys, y descubrieron que su público para entonces se hallaba compuesto por chavos marginales de las zonas más pobres de las ciudades. La década de los años setenta se caracterizó por esta lumpenización del *rock* nacional, que, aunque lo marginó, también lo conectó con las raíces populares mexicanas. Así desde principios de los años ochenta, aproximadamente, el *rock* se convirtió en una cultura subterránea que encontró cobijo en la periferia de la ciudad, en los llamados hoyos fonkys en zonas como Iztapalapa, Ciudad Nezahualcóyotl, y Santa Fe, siendo ahora el público *rockero*, los chavos marginados de clase baja (Analco y Zetina, 2000, pp. 40-41). Antes del *boom* del *rock* en español que produjo la estación Espacio 59 del Núcleo Radio Mil, no había espacio en la radio ni en los medios electrónicos para el *rock* en español, salvo algunos casos como “El rol de todos los días” en Radio Educación, y “Rocanrollando” en Radio UNAM, y ROCK 101 que para finales de 1986 tenía un programa (Analco y Zetina, 2000, p. 52).



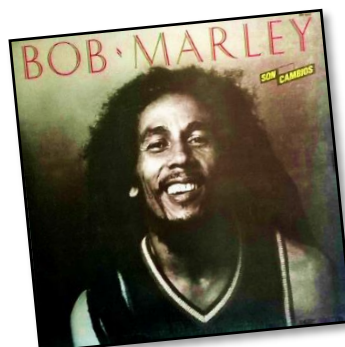
Foto 56. “Volando bajo” de Pablo Ortiz Monasterio, Ciudad de México, 1988

⁷⁵ **Hoyo fonky.** - Apelativo que el escritor Parménides García Saldaña, perteneciente a la corriente de la “Literatura de la Onda” (movimiento literario surgido en México durante la segunda mitad de los años sesenta), dio a los lugares en los que se interpretaba *rock* en México en la década de los setenta en una época en el que dicho género sufrió mayor censura y represión por parte de los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Se trata de espacios improvisados para escuchar *rock*, no contaban con las condiciones mínimas de seguridad e higiene y en su mayoría eran lotes baldíos, bodegas abandonadas o casas en donde se organizaban conciertos con producciones muy pobres, con equipos de audio deficientes (Analco y Zetina, 2000, p. 40).

Durante la segunda mitad de la década de los setenta y casi toda la década de los ochenta, el reggae en México estuvo presente a través de álbumes publicados por sellos como Tizoc, Phillips, o WEA, de músicos como Desmond Dekker, Toots and the Maytals, Bob Marley, y otros artistas, que se editaban en el país. Así como a través de las pocas presentaciones de bandas extranjeras, como el concierto de la banda de *rock* The Police en 1980 en la Ciudad de México, banda de *new wave* y *rock* con mucha influencia del reggae en sus creaciones.



Portada 48. The Maytals – Simio (1971)



Portada 49. Bob Marley – Chances Are (Son Cambios) (1981)

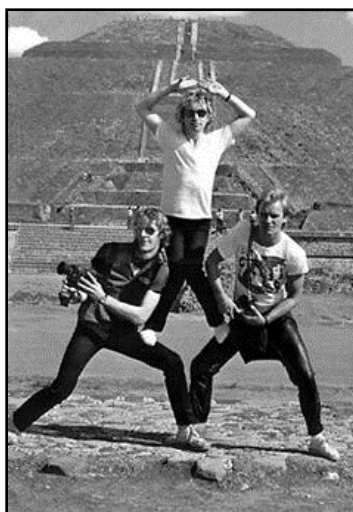


Foto 57. The Police en Teotihuacan, 1980

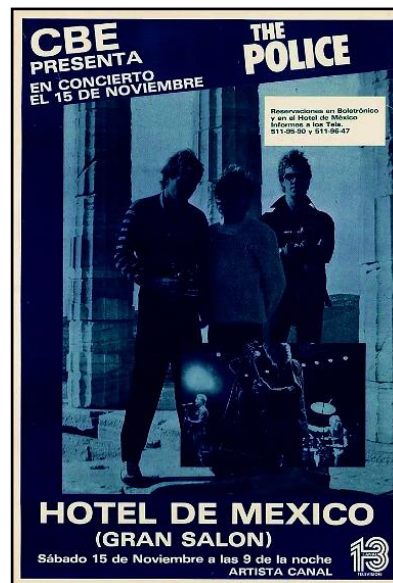


Imagen 57. Cartel del concierto de The Police, Hotel de México, noviembre 1980

Benavente menciona que es por admiración a The Police que en los años ochenta, surgió en Guadalajara el grupo Sombrero Verde con un *rock* con elementos latinos y de reggae, incorporando el reggae en el *rock* mexicano “clase mediero”. En 1981 publicaron su primer disco, *Sombrero Verde*, y en 1983 lanzaron *A tiempo de rock*, logrando escaso

éxito. Sombrero Verde continuó hasta 1986, formando posteriormente una nueva banda que fusionara el *rock*, *pop* y los ritmos latinos, Maná.



Imagen 58. Logo de la banda Sombrero



Foto 58. Sombrero Verde

A la par, otras bandas de *rock* como Los Amantes de Lola (1987), Pedro y las Tortugas (1989) muestran influencia del reggae en sus canciones, aunque sin una dedicación exclusiva hacia ese género (Benavente, 2006, p. 4). En este contexto, varias bandas de *rock* mexicano como Ritmo Peligroso (1978), Sombrero Verde (hoy Maná) (1981), Real de Catorce (1982), Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (1985), Tex Tex (1986), El Personal (1987), entre otras, comenzaron a añadir elementos del reggae y de *ska* y comenzaron a incorporar algunas canciones propias con ritmo de reggae en sus álbumes, los más representativos son los siguientes.

Dangerous Rhythm apareció en 1978 y es considerada la primera banda *punk* mexicana en grabar un disco. Este grupo se formó por jóvenes de clase media de la Ciudad de México que interpretaban sus propias canciones en inglés. En 1985 participaron en un disco compilatorio bajo el sello Comrock⁷⁶, que se promovió con el fin de hacer más accesible la música *rock* en México en una forma comercial. A mediados de los años ochenta cambian de nombre a Ritmo Peligroso e incorporan elementos de *rock* y de reggae y graban su disco homónimo. No obstante, el *punk* fue absorbido mayormente por jóvenes de clases más marginadas y en barrios populares y para 1987 el *punk* había alcanzado un gran auge (Paredes y Blanc, 2010, pp. 395-467). En 1989 Ritmo Peligroso participó del primer concierto ecológico organizado por la estación de radio WFM en la azotea del WTC de la Ciudad de México.

⁷⁶ Sello discográfico mexicano, que por una corta temporada se dedicó a grabar, producir y distribuir discos de grupos nacionales.



Foto 59. Ritmo Peligroso



Imagen 59. Logo de la banda Ritmo Peligroso

Como en otros aspectos de la sociedad y la cultura mexicanas, el terremoto de 1985 significó un punto de inflexión importante. Detonados por un nuevo entorno social, aparecieron decenas de bandas con propuestas más elaboradas y arriesgadas que intentaban crear una identidad a partir de la asimilación de influencias más allá de la imitación. Algunas, como la Maldita Vecindad que fusiona el *rock* con ritmos latinos, el *ska* y el *calyps*, y El Personal, de Guadalajara, que mezclaba el reggae, *son*, *cumbia*, *bolero* y *rock* con letras humorísticas, mostraron fusiones muy interesantes.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio es un grupo musical mexicano, formado en la Ciudad de México en 1985 que fusiona ritmos como el *rock*, el *ska*, el reggae, el *punk* e influencias tradicionales de la música mexicana como el *danzón* y el *bolero*. Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio apareció en la época de “Rock en tu idioma” con una tendencia poco escuchada y conocida en México de la fusión de *rock* con otros ritmos populares. Analco señala que “para estos momentos el *ska* comienza a ser un sonido más familiar, aunque de manera inconsciente, ya que todavía no se distinguía como tal, debido a la falta de conocimiento del género y, por lo tanto, a la falta de posicionamiento del mismo entre los músicos y seguidores” (Analco y Zetina, 2000, p. 43). Sin embargo, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, desde sus inicios afirmaban que eran una banda de *ska* aderezado con ritmos como el *punk*, el *rock*, *calypso*, *hardcore* y reggae.

Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio es una agrupación que llegó a formar parte de las grandes ligas del *rock* nacional, sin ser un producto de la industria cultural, sino como un grupo genuino conformado por integrantes pertenecientes a clases populares, cuya calidad y trayectoria les permitió implantar en México de manera masiva la fusión del *rock* con ritmos caribeños y latinos, constituyéndose en un ejemplo a seguir por las futuras

generaciones de músicos (Analco y Zetina, 2000, p. 44). Al respecto su vocalista ha señalado:

Recuerdo que hubo conciertos clave para quienes estábamos haciendo *ska* con reggae y toda la música mexicana, una serie de conciertos que se hicieron en La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), multiforo cultural ubicado en la zona sur de la Ciudad de México, que se llamaba Festival de Música Caribeña y ahí tocaban Splash, Ekukale, Recuerdos del Son, Banco de Ruido, llegó a tocar Ritmo Peligroso y nosotros. En la época del LUCC ellos también organizaron un festival que se llamó Rola 92, y en esa época vino Negu Gorriak, Hornie Todd, Paralamas do Suceso, Café Tacuba y Los Fabulosos Cadillacs, este último haciendo fusión de *ska* con otros ritmos. Fue un festival importante, porque por primera vez vino un grupo extranjero de *ska*. Ahí se mezclaban los públicos de música afroantillana, caribeña y del *rock*. También fueron muy importantes los conciertos en el salón Colonia, Los Ángeles, en el Sindicato de la Industria Nuclear, éstos eran importantes, porque ahí se comprobaba directamente que el *ska* era muyailable, porque los señores pagaban y bailaban *salsa* y nosotros tocábamos, y veíamos ruquitos bailando nuestra música. También alternamos con Banco de Ruido, con Ekukale una banda de haitianos, en ese tiempo había muchos grupos de música afroantillana, y a ellos les llamaba la atención nuestra música, por lo que algunos de esos grupos empezaron a componer sus rolas *ska* y de reggae. Nuestra aportación fue el haber retomado un ritmo que entró levemente en los años sesenta y mezclarlo con la música popular mexicana, pero con una actitud actual.⁷⁷

Analco señala que el *rock* se comenzó a mover en los barrios con grupos como Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio y toda esa generación que vino de 1985. Así aparecieron más agrupaciones como Caifanes, Café Tacuba, Santa Sabina, La Castañeda, La Lupita, entre otras, que conformaron la generación de grupos la que diversificó el *rock* mexicano y dentro de esa diversidad apareció el reggae y el *ska* (Analco y Zetina, 2000, p. 48). Como menciona ‘Pato’, guitarrista de Maldita Vecindad, en el trabajo de Juan Carlos Encinas Rayón:

El reggae me llevó al *ska*. Cuando yo oí por primera vez a Los Abuelos de la Nada (cantando): ‘A veces pienso que ya no me haces efecto, y digo...’ ¡Guauu! Entendí que... aquí está... a huevo que se puede hacer. Y a través de Los Abuelos de la Nada descubrí el reggae en español, que luego lo confirmé con un trabajo del grupo que yo más admiro de la generación ‘Rock en tu idioma’ de la movida española, que fue Radio Futura ¿no? ‘El paseo con la negra flor’, cuando tocábamos en fiestas universitarias, ya con Maldita, fue determinante para así convencerme de que por allí era el camino que yo quería seguir, o sea, la onda jamaíquina, aderezada con los

⁷⁷ Fragmento de entrevista a Orlando Ortega ‘Roco’ (vocalista de Maldita Vecindad), en Analco y Zetina, 2000, p. 47.

elementos mexicanos a través de la música afroantillana. Que además curiosamente yo no oí en la infancia música regional mexicana, ranchera, mucho menos banda. Porque mis jefes lo que oían era El Fonógrafo. Y allí era regularmente pura música de Benny Moré, Daniel Santos, La Santanera, La Matancera.⁷⁸



Imagen 60. Logo de la banda Maldita Vecindad y los Hijos del 5º Patio



Foto 60. Maldita Vecindad y los Hijos del 5º Patio

El Personal es un grupo de fusión musical que se fundó en Guadalajara en 1985, con la idea de mezclar distintas corrientes musicales como reggae, son, *cumbia*, *bolero* y *rock*, y escribir letras irreverentes auto paródicas, de contenido humorístico y pasajes de la vida urbana. Debutaron en 1987 en el Bar 9 de la Ciudad de México, un antro gay que tuvo una programación diversa en la escena contracultural de la capital. Al respecto El Personal comparte: “El Personal no era una banda de reggae... Sólo hay un reggae *jarocho* “Dale de Comer al Conejito” y un reggae existencial “No Me Hallo”. Sí fusionábamos el reggae con muchos ritmos, pero no éramos propiamente dicho una banda de reggae”.⁷⁹



Foto 61. El Personal



Imagen 61. Logo de la banda El Personal

⁷⁸ Fragmento de entrevista a Enrique Montes Arellano ‘Pato’ (guitarrista de Maldita Vecindad), en Encinas, 2016, p. 40. Las referencias de ‘Pato’ son a la canción “Chalaman”, incluida en el álbum de 1983 *Vasos y Besos* de la banda argentina Los Abuelos de la Nada, y a “La Negra Flor”, de los españoles Radio Futura en su disco *La Canción de Juan Perro* de 1987.

⁷⁹ Contribuciones de El Personal durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 1 de diciembre de 2017.



Portada 50. Sombrero Verde – Sombrero Verde (1981)



Portada 51. Ritmo Peligroso – En la mira (1985)



Portada 52. Maldita Vecindad y los Hijos del 5to. Patio – Maldita Vecindad y los Hijos del 5to. Patio (1989)



Portada 53. El Personal – No me hallo (1989)



Portada 54. Splash – El mañana (1989)



Portada 55. Splash – Basta ya (1991)

Carolina Benavente menciona que en la Ciudad de México hay quien recuerda la existencia de un casete de “música de Jamaica” introducido por un doctor haitiano emigrado hacia 1979 y, más tarde, en Guadalajara, se revela la influencia de brasileños que permanecieron en el país luego de la XIII Copa Mundial de Fútbol que se desarrolló en México en 1986. Hacia finales de los ochenta resalta la presencia de una banda jamaicana de reggae llamada Chalice que tuvo presentaciones en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato y en el Auditorio Nacional (Benavente, 2006, p. 5).



Imagen 62. Logotipo oficial de la Copa Mundial de la FIFA 1986

Chalice es una banda jamaicana de reggae formada en 1980. En 1982 su álbum debut, *Blasted*, generó dos *singles* de éxito en Jamaica. En 1987 participó en el Festival por

los Derechos Humanos en la ciudad de Querétaro, en 1988 se presentó en el Auditorio Nacional de la Ciudad de México y de 1989 a 1990, recorrió varias ciudades del país, en donde editó sus dos álbumes *I'm Trying* (1988) y *Catch It* (1989) con el sello Nueva Cultura Latinoamericana (NCL). En 1990 lanzó su álbum *Si Mi Ya*, y fueron invitados a encabezar el primer festival México Sunsplash.



Foto 62. Chalice



Portada 56. Chalice – *I'm Trying* (1988)

Otro elemento de gran importancia para la futura conformación de la escena del reggae, fue la aparición del primer espacio radiofónico dedicado a la música reggae en México en 1985 con “Off Beat”, programa conducido por Cecilia Perezgasga en la estación de radio ROCK 101. Este programa comenzó a difundir la música reggae jamaicana en la capital del país alcanzando una gran audiencia, tanto por el auge de la estación en la que se encontraba, como por el estilo de su conductora y el contenido del programa.

En medio de este ambiente de efervescencia, en la segunda mitad de los años ochenta llegó al país una oleada de grupos argentinos y españoles que comenzaron a sonar en la radio. Estos grupos se caracterizaron por mezclar en su sonido influencias como el *new wave* y el *pop*, con letras en español. Este movimiento, que se agrupa genéricamente en el concepto “Rock en tu idioma”, fue una campaña de difusión, impulsada y producida por la compañía discográfica BMG Ariola, para dar a conocer y distribuir bandas de música *rock* mexicanas, españolas y argentinas desde 1986 hasta 1990 que alcanzaron un gran éxito comercial en el país⁸⁰. Paralelamente, algunas bandas mexicanas con estilos parecidos a los de sus homólogos extranjeros buscaron incorporarse a la corriente, para aprovechar el ambiente favorable al género en la radio comercial y la televisión. Las Insólitas Imágenes

⁸⁰ Algunos de los artistas y bandas del “Rock en tu idioma” fueron Miguel Mateos, Soda Stereo, Radio Futura, Hombres G, Héroes del Silencio, Enanitos Verdes, G.I.T., Toreros Muertos, Nacha Pop y Alaska y Dinarama, entre otros.

de Aurora con un sonido orientado al *new wave*, que poco después cambiaría su nombre a Caifanes, fueron considerados los representantes de México. Gracias a su éxito muchas bandas comenzaron a tener apoyo de los medios, asistir a mostrar su trabajo en algunos programas de televisión y a sonar en la radio. Las disqueras transnacionales abrieron sus puertas a las bandas mexicanas cuando empezaron a ver su trabajo como un negocio redituable. Es así como las disqueras CBS (hoy Sony Music) y RCA (BMG) firmaron a Caifanes, Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio, Bon y Los Enemigos del Silencio y Neón. Estas bandas fueron las encargadas de que los medios de comunicación comenzaran a ocuparse de la música *rock* hecha en México.

Luego de los años en que no existían lugares para el *rock* en México más que los “hoyos fonkys”, en la Ciudad de México el Museo Universitario del Chopo albergó en 1980 el primer Tianguis de la Música. Después de dos años de estar dentro del recinto, se instaló los días sábado en la calle afuera del museo donde permaneció hasta 1985 cuando lo desalojó la Delegación Cuauhtémoc. Entre 1985 y 1988 el tianguis se asentó en diferentes lugares hasta instalarse en donde se encuentra actualmente cada sábado en la colonia Guerrero con el nombre de Tianguis Cultural del Chopo, como no solo un espacio para adquirir música y parafernalia en torno a diversos géneros musicales, sino también como un lugar de encuentro importante en la construcción de identidades sociales.

En la Ciudad de México, a inicios de los años ochenta se hacían conciertos regularmente en la tienda de discos Hip 70, y con el paso de los años, algunos otros foros culturales fueron acondicionados para que las bandas tuvieran un lugar para presentar su trabajo en vivo como la librería El Ágora, el Bar 9, y La Rocola. En 1985 surge en la Ciudad de México Rockotitlán, un foro creado en 1985 por Sergio y Fernando Arau, integrantes de la banda de *rock* Botellita de Jerez, que se convirtió en un punto de encuentro para las bandas mexicanas nacidas en la década de los ochenta y noventa y uno de los sitios más importantes para la historia del *rock* mexicano, hasta 1999 cuando se trasladó a otra sede, cerrando sus puertas en el año 2005. Algunas de las primeras bandas de reggae en la Ciudad de México como Los Rastrillos y Los Yerberos se presentaron en este emblemático lugar.

Simultáneamente, en 1988 apareció el L.U.C.C. (La Última Carcajada de la Cumbancha), al sur de la Ciudad de México, que destacó por ser sede de la escena emergente del arte y la contracultura en México, presentando bandas como Splash, la

primera banda de reggae mexicano, alternando y compartiendo escenario con las bandas de *rock* mexicano. Este lugar fue clausurado en 1992, debido a la quiebra financiera que les provocó el Festival Rola '92 (*Proceso*. 1992, 04 de julio).



Imagen 63-65. Logos de (izq a der)
Tianguis Cultural del Chopo, Rockotitlán, y
La Última Carcajada de la Cumbancha



A inicios de la siguiente década surgieron otros espacios en la ciudad con una vida más corta como el Tutti Frutti, el Rock Stock, La Diabla, La Viuda, El Antro, El Alebrije, Fixión, Tequila Boom, Babel, y el Bulldog Café entre otros (Paredes y Blanc, 2010, pp. 395-467). En la segunda mitad de esta década surgieron otros espacios alternativos en la Ciudad de México en los cuales las bandas podían exhibir su trabajo en vivo, como el Multiforo Alicia que abrió sus puertas en 1997, donde se presentan bandas de *surf*, *ska*, *blues*, *rockabilly*; el Circo Volador que abrió en 1998 en la Calzada de la Viga, en donde es común ver a bandas de *rock metal*, *punk* y *gótico*; el Club Dada X, abrió en 1999 en el Centro Histórico, orientado al *rock gótico* y *new wave*. En Guadalajara, Jalisco existió el foro Roxy, y actualmente están vigentes el Teatro Diana, el Teatro Estudio Cavaret, entre otros. Mientras que, en Monterrey, Nuevo León, destaca el Café Iguana. Es importante tomar en consideración a los espacios del *rock* y otros géneros en la creación de escenas musicales específicas. Como señala Omar Cerrillo (2012) es importante observar:

la gran capacidad de movilidad en el espacio-tiempo de los foros de exposición, transformándose de acuerdo a las relaciones de tensión-distensión con los aparatos político, económico, social y cultural vigentes en cada una de las distintas épocas por las que ha transitado el *rock*, permitiendo la ubicación y reubicación de las diversas conceptualizaciones del propio foro –café cantantes, hoyos fonkys, antros de *rock*, tocadas y conciertos–, siempre partiendo de la fugacidad y lo efímero del instante en el que se celebra el gran ritual roquero (Cerrillo, 2012, p. 58).

En este ambiente de apertura impulsado por la presencia en la radio y la televisión, los antiguos “hoyos fonkys” se extinguen y dan paso a espacios donde esta música pierde

definitivamente su carácter semi-clandestino, para ser consumido por las clases medias. Es la época en la que se populariza la denominación “antro” para referirse a estas discotecas o bares donde se podía escuchar lo más nuevo del *rock* mexicano, y esta proliferación de espacios posibilitó la realización de encuentros y concursos. Simultáneamente, a comienzos de los noventa surgió el denominado *rock urbano*, principalmente en las zonas más marginales de la capital mexicana y lugares aledaños del Estado de México, manteniéndose al margen de los medios masivos de comunicación.

A principios de los noventa algunas bandas mexicanas logran internacionalizarse y las compañías transnacionales empiezan a ver al *rock* nacional como un producto redituable, por lo que empiezan a apoyar a los grupos nuevos, ya sea estableciendo convenios de distribución con las disqueras independientes, o creando subsellos especializados. La culminación de este fenómeno fue la creación, por parte de BMG, de Discos Culebra en 1992; subsello que lanzó los primeros discos de bandas de *rock* alternativo como Tijuana No! que mezclaban *punk*, *ska* y reggae. Y de compilados emblemáticos como *Culebra I-II* (1993-1994) Otras compañías discográficas como EMI, WEA, y Universal Music comenzaron a interesarse en diferentes grupos. Aún con las grandes disqueras apoyando propuestas *rockeras* nacionales, surgieron también algunos sellos independientes como Opción Sónica que dentro de su catálogo se encontraban artistas muy diversos. Aunque solamente dos de las primeras bandas de reggae en la Ciudad de México lograron grabar álbumes con estas disqueras y subsellos como Los Yerberos (*A filo de machete* de 1995) y Antidoping (*Un lustro inyectando ruido positivo* de 1999).

Paredes y Blanc señalan que, para la primera mitad de los noventa, el *rock* en México estaba claramente dividido en tres segmentos. Por una parte, los grupos cobijados por las multinacionales, cuya presencia y popularidad en los medios estaba en un punto climático. Por otra, aquellos ligados a sellos independientes. Y, en tercer lugar, estaban los estilos que sobrevivían aún en la relativa marginación como el *punk*, el *rock urbano*, el *metal* y el reggae, con discos gestionados por las mismas bandas y que seguían teniendo como uno de sus lugares de encuentro al Tianguis Cultural del Chopo. En este segmento se ubicaron un sinnúmero de grupos efímeros que no siempre grabaron su material o que bien lo produjeron ellos mismos mediante grabaciones caseras. La escena independiente siguió expandiéndose y diversificándose durante los años noventa, estrechando su vinculación con los públicos y comunidades identificadas con las diferentes generaciones y escenas

rockeras que además de predilecciones musicales incluyen distintos estilos y tendencias en el atuendo y la indumentaria (Paredes y Blanc, 2010, pp. 451-452).

A mediados de la década también se realizaron diversos festivales y conciertos de rock mexicano masivos que comenzaron a cobrar gran popularidad y en los que generalmente participaban las bandas de reggae mexicanas, como el Festival Serpiente Sobre Ruedas y los realizados en las instalaciones de Ciudad Universitaria, en donde se realizaron algunos festivales como Rock por La Paz y la Tolerancia en 1994, en el que se recaudaron recursos para ayudar a las comunidades indígenas afectadas por la guerra que el Estado mexicano emprendió contra el movimiento Zapatista de Liberación Nacional y sus bases de apoyo. En este contexto social, y teniendo como antecedente el festival Reggae Sunsplash de 1990 organizado por el LUCC que presentó a siete bandas de reggae jamaicanas además de la banda mexicana Splash; surgió el primer Festival Razteca en 1993 que reunió a las primeras bandas de reggae mexicanas en las canchas deportivas de la Unidad Modelo en la delegación Iztapalapa. Estos festivales son predecesores del famoso Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino que comenzó en 1998 organizado por la empresa Operadora de Centros de Espectáculo (OCESA).



Imagen 66. Cartel del concierto Amerigira, Toreo de Cuatro Caminos, mayo 1992



Imagen 67. Cartel del Primer Festival de Rock Latino Rola 92, Palacio de los Deportes, junio 1992

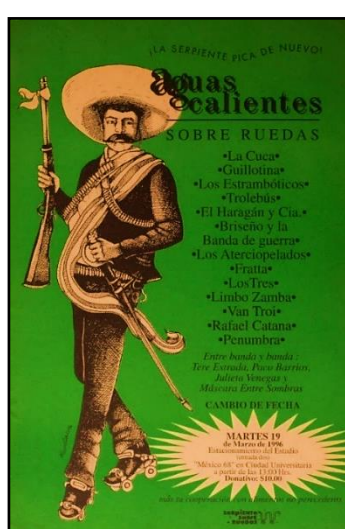


Imagen 68. Cartel del Festival Aguascalientes Sobre Ruedas, Estadio México 68 de Ciudad Universitaria, marzo 1996

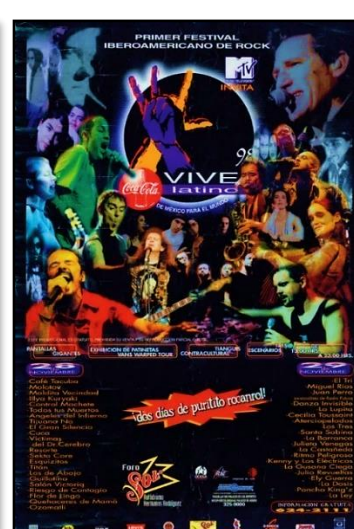


Imagen 69. Cartel de la primera edición del Festival Vive Latino, Foro Sol, noviembre 1998

Paredes y Blanc mencionan que además de que para muchas bandas la única alternativa para grabar discos era realizar sus propias grabaciones, durante los noventa las escenas realizaron directamente sus propios conciertos, cada vez mejor organizadas gracias

a una herencia acumulada que se consumiría en la capacidad de realizar conciertos masivos. A principios de esa década varias comunidades buscaron realizar por sus propios medios grandes festivales. Aunque muchos de estos no trascendieron más allá de su comunidad particular, salvo el caso del Festival Razteca dedicado al reggae.

Esta etapa, en la que el reggae se encuentra dentro de la escena del *rock* y aún no obtiene un lugar propio, representa un puente entre las bandas que introdujeron el reggae al país en el Caribe mexicano y las bandas que gestarían el reggae mexicano.

La agrupación más relevante para el reggae en México durante los años ochenta e inicios de los noventa fue Splash, banda dedicada al reggae surgida en Puerto Morelos en 1982 y que logró presentarse en los principales espacios dedicados al *rock* de la capital del país como Rockotitlán y el LUCC, no sólo abriendo camino para las bandas que surgirían en la siguiente década, sino siendo un ejemplo para ellas y encabezando el surgimiento de una escena musical en torno al reggae. Splash es considerada actualmente como pionera del reggae mexicano, y, además, fue la primera banda mexicana de reggae que tocó en Jamaica.

Hacia finales de la década de los ochenta se comienza a crear una escena en torno al reggae en la Ciudad de México con una banda que había ido a aprender un poco de la música que se estaba haciendo en el Caribe y que posteriormente tomarían el nombre de Los Rastrillos, creada en 1989 y participaron en los festivales de reggae y *rock* que tenían lugar en Tulum y Playa del Carmen a comienzos de los años noventa. Sin embargo, señala Benavente, el reggae mexicano todavía es tan marginal que ni siquiera “Off Beat”, el principal programa de radio dedicado al reggae, le daba cabida (Benavente, 2006, p. 6), especialmente porque las incipientes bandas mexicanas aún no contaban con grabaciones propias. Más adelante, en la Ciudad de México, la corriente Razteca tomaría fuerza, la escena del reggae nacional parecía crecer en busca de unidad, y en 1993 se realizó el primer Festival Razteca.

Los primeros pasos para la creación de la escena actual del reggae en México comenzaron con algunos de los primeros conciertos y festivales en torno a este género como el 1er Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso en 1990, y a las participaciones de Splash en los lugares destinados al *rock* como Rockotitlán o el LUCC; el 1er Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso en 1990; las “fiestas caribeñas” que se realizaban en salones de música tropical como el Salón Riviera o La Maraka; y el Reggae Sunsplash en el Estadio Azulgrana organizado por la

banda Splash y los propietarios del LUCC. Veamos los siguientes testimonios en torno a los festivales de reggae en México:⁸¹

Leonardo Bernal (DJ Chilakil) (DJ – Ciudad de México): El LUCC fue el arco triunfal de todos los festivales de reggae en México.

Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): Quizá no fue el primero, pero los hermanos Raúl y Lalo Barajas, junto con el equipo del LUCC, organizaron el Reggae Sunsplash en México, si no recuerdo mal fue en 1990. La sede fue el entonces Estadio de la Ciudad de los Deportes, hoy del Cruz Azul, y Tommy Cowan era el MC; el elenco Carlene Davis, Chalice, Splash, Nadine Sutherland, Mutabaruka, Little Lenny y si no recuerdo mal, Leroy Sibbles, o al menos estuvo anunciado. Buena música, pero poca gente, los medios eran muy cerrados entonces, pero los hermanos Barajas hicieron un gran trabajo, valdría la pena recuperar esa historia (y videos, si hay).

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): También el Primer Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso con Chalice, Roy Rayón, The Unique Vision y Splash por México en el mismo foro del en ese entonces Estadio Azulgrana del Atlante, hoy Estadio Azul.

Paco Pakete (ex percusionista en La Comuna y en Casa Verde Colectivo – Ciudad de México): El del Estadio azul grana Archirrecontrafestivalazo de reggae. Tocó Chalice. Se acordará de esto muy bien Emilio Glez Tuero él produjo. En los 90 también se realizaban algunos carteles que, si bien no eran concebidos como festivales, si tenían continuidad e impacto en la escena, ya que estaban muy interesantes: las famosas “fiestas caribeñas” se realizaban alternando bandas de reggae, *merengue*, *punta rock*, *kompa* y en ocasiones *salsa* y son en el Salón Riviera y/o La Maraka; eran un clásico, compartíamos escenario con Merenglass, Son de Merengue, Acero Caliente... Y alguna vez con el maese Andy Palacios RIP. Estás [fiestas] las producía el difunto Luis Albert (personaje haitiano que condujo el primer programa de ritmos caribeños al inicio de los 90 en Estéreo Joven 105.7). Todo un agasajo.

Miguel Tajobase (promotor cultural, comerciante y vocalista en La Revuelta Propia – Ciudad de México): Yo recuerdo uno en el estadio del Atlante (hoy “Azul”) ... ¿Finales de los ochenta?, porque recién a principios de los noventa ya estaban los Raztecas dando guerra con el suyo como punta de lanza del movimiento reggae en México. Ahora, me parece, habría que delimitar a los festivales que tuvieron una celebración constante, de los eventos que tuvieron una, o a lo sumo dos ediciones, que, de esos, en algún momento en que el reggae mexicano tuvo un momento de

⁸¹ Contribuciones en el tema “Festivales de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 16 de diciembre de 2017.

gloria (de mediados de los noventas, a mediados de la década siguiente) hubo muchos.



Imagen 70. Splash en la cartelera mensual de Rockotitlán de agosto de 1989



Imagen 71. Volante del Festival Afrocaribeño, junio 1996



Portada 57. V.A. - 1er Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso (1991)



Imagen 72. Logo del Salón Riviera



Imagen 73. Boleto del 1er Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso, Plaza de Toros, marzo 1990

El primer acercamiento del reggae en la Ciudad de México sucedió a través de fiestas callejeras, similares a las fiestas de los *sound systems* jamaicanos, que se comenzaron a realizar a finales de la década de los ochenta, principalmente en la zona oriente de la Ciudad de México. Estas fiestas se volvieron muy notorias en colonias populares de las delegaciones (hoy alcaldías) Iztacalco, Iztapalapa, y Venustiano Carranza principalmente, donde los jóvenes, comenzaron a crear sus propios espacios dentro de sus barrios. En estos espacios los DJ comenzaron a seleccionar los primeros discos de reggae que sonaron en esas fiestas, mientras que los MC se dedicaban a mandar saludos a los asistentes, amenizando los eventos que se realizaban en calles cerradas, patios caseros y bodegas escondidas.

Hay que señalar que estas fiestas callejeras de sistemas de sonido cuentan con el antecedente de las fiestas que llevan a cabo los sistemas de sonido mexicanos conocidos como “sonideros” (Fisher, 2014, p. 66-73), los cuales ya habían comenzado desde los años sesenta en este tipo de fiestas, pero tocando música tropical. Uno de los más famosos fue el proyecto de sonido de Ramón Rojo quien comenzó su proyecto en el barrio de Tepito y que años más tarde fue conocido como el Sonido La Changa. Desde entonces, este estilo de fiestas se ha hecho muy famoso en los barrios populares de la ciudad. Oliver Bárcenas señala que las primeras tocadas⁸² de reggae en México tuvieron el mismo fondo técnico y un público popular que de inmediato se identificó con los nuevos ritmos “*reggaeseros*” que fueron invadiendo los barrios de la Ciudad de México (Bárcenas, 2008, p. 106).



Foto 63. Ramón Rojo 'La Changa'



Imagen 74. Cartel de un evento de sonideros

El término “sonidero” responde a la creación y ejercicio de una identidad cultural urbana, que tiene que ver no sólo con la cuestión de ser propietario de un sonido o poner música. Un sonidero es un DJ que ameniza un evento con su voz y presencia. Este fenómeno no es exclusivo de México, pues alrededor del mundo la gente se expresa en bailes callejeros, cada cual, con sus diferencias, como los *sound system* en Jamaica, surgidos en los años cincuenta, refiere Jesús Cruzvillegas (2016). El sonidero es una tradición que surge en barrios como Tepito, Lagunilla y el Peñón de los Baños, e incluso otros barrios que históricamente no se consideran sonideros, como La Candelaria en Coyoacán, o en otras ciudades como Puebla, Guadalajara y Monterrey, que cuentan con su propia tradición e historia. Una de las primeras definiciones del sonidero se gestó entre las décadas de los setenta y ochenta, pues comenzó a diferenciarse de las agrupaciones o personas que tocaban música *disco* o *high energy*. El sonidero toca música tropical,

⁸² Tocada. - Es un término para referirse a las presentaciones musicales en lugares pequeños, también llamados “toquines”.

principalmente *cumbia* y *salsa*; de ahí se creó la distinción entre un sonidero y una disco-móvil, esta última funcionaba, más que nada, como la simulación de una discoteca en la calle. El autor refiere que entre las características que debe cumplir un sonidero destaca el presentarse en representación de un barrio, pues crea una cuestión de territorio, y agrega que un elemento fundamental para definir la cultura sonidera es marcar la diferencia entre aquellos que ponen música en un salón, un espacio privado, en oposición al sonidero que está asociado inherentemente con el espacio público. Éstos comenzaron dentro de las vecindades, es decir, dentro de un espacio común, y terminaron por trasladarse a la calle.

El acercamiento a la música reggae a través de los DJ y los sistemas de sonido (*sound systems*), es muy diferente al que generan las bandas y agrupaciones, de modo que esta manera de reproducir la música jamaicana genera un movimiento distinto. Mientras este género musical comienza a crear un público y un movimiento a su alrededor se gestan claramente dos circuitos que colaboran ocasionalmente, por un lado, el sector sur y oriente de la ciudad con los músicos que dieron forma al Festival Razteca y por otro lado en el norte y centro con los DJ que se reagrupan en la Hermandad Rasta y que reunía a muchos de los responsables de organizar las primeras fiestas de reggae. Esta diferenciación implica maneras distintas a nivel técnico de hacer y difundir la música, puesto que las bandas crean las canciones y los DJ animan la fiesta con temas ya existentes (Benavente, 2006, p. 6).

Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México) menciona que “algunos de los primeros DJ en la Ciudad de México y que comenzaron con las fiestas de reggae fueron Los Gatos, quienes organizaban las primeras fiestas en la calle cada mes. Después de ellos los siguientes DJ son el Chilaquil, Jícama, Charly Herb y Selecter Joshua” (Gómez, Josué, 2005). Con ellos surgió la agrupación de DJ que más tarde sería conocida como la Hermandad Rasta con DJ como Charly Herb quien inicia su carrera en el año 1991, y quien había sido DJ de *high energy*⁸³. Estos primeros DJ comenzaron a trabajar en condiciones muy precarias tanto en relación al equipo como en los lugares donde se presentaban. Selecter Joshua menciona incluso que el equipo del *sound system* y el de los sonideros tenían los mismos elementos, pero la forma de usarlos era diferente (Gómez, Josué. 2016, 19 de marzo). Estos DJ fueron los primeros en expandir la música reggae en la ciudad y las

⁸³ El *high energy* es un estilo rápido de música electrónica de baile que tuvo sus orígenes en el Reino Unido influido con la música *disco* y el *pop* de finales de los años setenta.

primeras muestras de lo que se conocía en Jamaica como *sound system*: “Los primeros DJ en México era toda esta gente que se fue a dar el rol al Caribe, que tomaban los cruceros que pasaban por todas las islas, recopilaban y compraban la música, llegaban a México y empezaban a darse cuenta que había un público para ese género y comienzan a generar sus fiestas”.⁸⁴

Benavente menciona que con Bob Marley and the Wailers alcanzando los primeros lugares de popularidad en Europa y Estados Unidos a partir de mediados de los setenta, el reggae comenzó a ser conocido por ciertos círculos juveniles en México. Y aunque los grandes medios tenían mayor visibilidad, la micro difusión del reggae generada por algunos viajeros que volvían o llegaban al país resultó muy significativa (Benavente, 2006, p. 3). En relación a estos comienzos contamos con algunos aportes de quienes vivieron esa época como Fernando Riveros “El Gato”, uno de integrantes de Los Gatos, quien ahora vive en Cancún y comparte:

1979... Bajábamos de la sierra de Oaxaca, San José del Pacífico. El viejo *guajolotero* nos descargaba en el cruce de Pochutla a Puerto Escondido, íbamos en busca del *surf* y de la yerba, en un chiringuito sobre la carretera sonaba algo que se nos metió en los huesos y en la sangre, era “Could You Be Love” de Marley, todas las tardes ese ritmo nos llamaba desde la calle principal, aún de arena, del viejo Puerto Escondido, era hipnótico y relajante, nos hacía movernos hasta la madrugada. Ya de regreso al DF (CDMX) zas y zas, me cae un acetato de regalo en las manos, mi primer *long play* de reggae y de Marley, lo hacíamos tocar en todas las fiestas a las que íbamos en el barrio de Jamaica (bendita coincidencia) y sus alrededores, la banda rastafariana de la Jamaica, el Paye, el Banda, el Moo y nosotros Los Gatos, ya por ahí rondaba, aún puberto, el buen Leonardo Bernal [DJ Chilakil] que de inmediato dejó de peinarse y así lució los primeros *dreadlocks* del barrio. Después ya todo es historia, en aquel viaje el mar se metió en mi alma y ahora desde el Caribe mexicano descubro que esa roots floreció en mi amada Ciudad de México. En hora buena para todos los amantes del reggae *party*.⁸⁵

Los Gatos estaban conformados por: Fernando Riveros “El Gato” o “El Gato Mayor”; sus hermanos Fausto Riveros “Jasso” o “El Gatito”, y Miguel Riveros “El Gordo” o “El Curley”; sus primos Alejandro Montiel “El Cuero” o “El Viejo”, Fredy, Marco, Cesar Montiel; y sus amigos Alfredo Martinez “El Paye”, y Guillermo Banda “El Banda”. Ellos

⁸⁴ Fragmento de entrevista a Josué Gómez (Selecter Joshua), en Hernández, 2012, p. 131.

⁸⁵ Contribuciones en la publicación de Facebook “Segunda llamada: con dedicatoria especial a los iniciadores del movimiento reggae en México” de Lion Selektá (DJ Chilakil), 4 de octubre de 2017.

organizaban, en su casa, fiestas privadas sólo para sus amigos y amigos de los amigos.

Fernando Riveros “El Gato” comparte:

A mí se me metió el reggae en 1979, en Puerto Escondido, allá había mucha banda *hippiosa* y vagabunda, muchos mochileros y extranjeros. Allá el reggae llegó desde mediados de los setenta. Todos los chiringuitos sonaban reggae a tarde y noche, allí es donde yo lo descubrí. Regresando a al D.F. un amigo me regaló el disco Uprising (1980) porque él no sabía de qué se trataba y yo feliz de la coincidencia y pues de reve en reve íbamos consiguiendo más música de los Wailers, ya sabes, Toots, Jimmy Cliff, Peter Tosh, Bunny Wailer. Ya después llegó el *punk rock*. Si no mal me acuerdo había una tienda de discos de *rock* en la Zona Rosa, se llamaba Hip70, ahí había discos importados y pues ahí nos surtíamos. Pero a la banda de esa tienda no les interesaba mucho el reggae, ellos eran rockanroleros. También tenía amigos que viajaban al extranjero y nos traían más discos, pero esos amigos eran también más *rockeros*; en realidad en nuestras fiestas había *rock*, *punk*, reggae, etc. El Chilakil era puberto en esa época y era vecino de la colonia Jamaica. Nosotros vivíamos en la colonia Gómez Farías, pero rolábamos con nuestros amigos El Paye y el Banda. Ahí es donde aparece el Chilakil. Yo traje el primer acetato *Long Play* de Marley a esas fiestas, era el Uprising (1980), [pero] aquí en realidad el que inicio la onda *pro* fue El Chilakil. Nosotros éramos sus amigos y él nos considera su influencia primera en el reggae.⁸⁶



Foto 64. Fernando Riveros ‘El Gato’



Portada 58. Bob Marley & The Wailers – Uprising (1980)

Faria Roots (productor, ingeniero de audio y realizador de videos – Ciudad de México) señala “Las fiestas de Los Gatos no eran exclusivas de reggae, ponían unas rolas de Bob Marley, de hecho, un día nos salimos ‘El Jicama’ Mario Agiss y yo porque la música estaba muy fresca y nadie de la banda estaba, eran exclusivas para sus amigos de Jaso. Y Abraham Bones Bernal (miembro de la audiencia - Ciudad de México) comenta

⁸⁶ Comunicación personal con Fernando Riveros durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de abril de 2018.

que “Si, pero de ahí se detonó a puras fiestas de reggae mi hermano.” Fernando Riveros ‘El Gato’ explica:

Faria Roots tiene razón, la verdad es que el reggae no es lo único que existe en nuestro mundo, todos somos resultado de múltiples influencias, también tiene razón en decir que eran reventones privados, cada quién le caía si lo deseaba, lo bueno de todo esto es que chavos de aquel entonces empezaron a seguir esta música y en sus nombres y corazón existe la influencia rastafariana. La vida es tan rica que hay que agradecer que nos movemos con compasión y sabiduría, la buena vibra es de y para todos los seres humanos.⁸⁷

Por su parte Leonardo Bernal (DJ Chilakil) (DJ – Ciudad de México) comparte:

Todo empezó cuando iba en segundo de secundaria cuando tuve una amistad más estrecha con Marco Montiel Riveros por sus gustos de vida como la música y el *skaterboard*. En aquellos entonces el gusto de la música eran The Doors, Pink Floyd, Sex Pistols, The Clash, etc. Y en la onda *skaterboard* fue cuando conocí a la familia Riveros conocidos como Los Gatos, entonces tuve una relación más estrecha con la familia les caí bien y más con mi apodo como el Chilakil o Chilakas, así fue el inicio de esta historia. Una ocasión en la calle 45 de Ignacio Zaragoza en la vivienda de la familia Montiel Riveros había un disco de acetato de Jimmy Cliff el álbum *Hanger* y lo puso en su consola, y la única canción que me agradó fue “Reggae Street”. Pero esto fue así nada más de pasada, ponía un poco de cada canción del álbum, porque andábamos con la patineta, más adelante sus hermanos mayores y sus primos organizaba fiestas en el garaje de su casa de la 45 ahí se juntaban sus amigos de las escuelas, deportes y vecinos. Entonces en sus fiestas ponían *rock*, *merengue* y reggae. Ya para eso entonces mi hermano José de Jesús se fue a Estados Unidos y trajo un pequeño sonido. Ya en la segunda fiesta que fui de la 45 fue cuando les presto o les alquilo el sonido de mi hermano para sus fiestas y en ese momento empezó todo esto de las fiestas de reggae. En unas de esas fiestas conocí a todos los que actualmente siguen vigentes en el movimiento reggae como Josué y Charly. Esto empezó a fines de los ochenta la primera fiesta que fui fue en 1986 ya para eso tenía 16 años y con el tiempo me empezó a interesar más el mundo del reggae ya para en el año de 1990 fue cuando nació la escena del reggae haciendo y repartiendo propaganda y vendiendo boletos para el reggae *party*. Y todo esto empezó sin tener información o idea de lo que pasaba en otros lugares del mundo como movimiento de *sounds system*. Todo por la fuerza tan sencilla y poderosa que trasmite esta hermosa música llamada reggae.⁸⁸

⁸⁷ Contribuciones en la publicación de *Facebook* “Segunda llamada: con dedicatoria especial a los iniciadores del movimiento reggae en México” de Lion Selektta (DJ Chilakil), 4 de octubre de 2017.

⁸⁸ Comunicación personal con DJ Chilakil durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 25 de abril de 2018.



Foto 65-66. Leonardo Bernal (DJ Chilakil) en los ochenta y actualmente

Faria Roots (productor, ingeniero de audio y realizador de videos – Ciudad de México) comparte este mapa y menciona que “Estos fueron los primeros lugares a partir de 1991 hasta la actualidad donde Charly Herb sembró el reggae en México”.



Foto 67. DJ Charly Herb



Mapa 3. Ubicación de varios de los lugares de los que ha organizado fiestas de reggae el DJ Charly Herb

Veamos algunos comentarios acerca de esta época:⁸⁹ Emmanuel Tapia (DJ, selector y administrador en Vibraciones del Reggae – Ciudad de México): “Después de la calle 45 (con los güeros), el Chilakil (Leonardo Bernal) empezó a hacer fiestas en la calle 25 con los hermanos Bencombo, yo le prestaba CD y ahí empezó, después se movió a la colonia Balbuena a la León (panadería).” Faria Roots “fue una lucha contra los vecinos y la delegación que nos movían constantemente, pero la resistencia con la bendición de Jah ayudó a permanecer el movimiento con amor *roots*. Israel Rosas (DJ – Ciudad de México)

⁸⁹ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 9 de enero de 2018.

menciona “otro *sound system* viejo que ya traía el camión de Bimbo pintado rasta fue Aruba que ya viajaba a Jamaica por platos de *dancehall*.”⁹⁰

De este modo, muchos de quienes se dedicaron a coleccionar y buscar las producciones de reggae jamaicano, fueron posteriormente los primeros DJ de reggae en el país, que a principios de los noventa se reunían en el Antiguo Club de Periodistas en la calle Filomeno Mata, en el centro histórico de la Ciudad de México, donde un “selector” amenizaba las fiestas entre grupo y grupo. Esto fue un impulso al movimiento que detonó en la realización de fiestas caseras, donde ya se rentaba un sonido y había uno o varios DJ. En estas fiestas además de amigos y gente cercana, comenzaron a llegar algunas de las primeras bandas de reggae de la ciudad. Hernández señala que estas fiestas reunían aproximadamente medio centenar de personas, que de alguna u otra forma se conocían entre sí debido a un vínculo gracias a la música. A estas fiestas asistían los que serían los DJ pioneros tales como Jahby Ras, Chilaquil, Jícama, Charly Herb, Nacho Miller y Selecter Joshua (Hernández, 2012, p. 131).

En esta época en la que las fiestas eran subterráneas y con poca difusión, se da una relación nuevamente con géneros de música tropical como el *merengue* con el promotor dominicano Luis Albert y sus “Fiestas Caribeñas” (Glass, 2006, p. 77). Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selector, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México) explica: “Luis Albert apoyaba la escena del *merengue*, pero curiosamente a esos grupos que él llevaba también les gustaba el reggae, así que al finalizar su *set* tocaban *covers* de Marley y de reggae, lo que hizo que Albert comenzará a invitar a Los Gatos como los DJ de estas fiestas, a partir de este momento en estas fiestas se comienza escuchar reggae”.⁹¹ Fernando Riveros “El Gato” comparte:

Luis Albert. Era la época del *merengue* dominicano, fiestas de puro negro bailarín. pura banda del Caribe, dominicanos, haitianos, etc. Sí por su puesto, ellos festejaban las fiestas de independencia de sus países y armaban fiestas en el Salón Riviera. (Respecto a si se tocaba reggae en esas fiestas) pues en realidad no lo recuerdo, pero definitivamente como DJ jamás, tal vez prestábamos discos. Si ahí había muchos exiliados del Caribe, la mayoría eran negros y les gustaba la música,

⁹⁰ Contribuciones en la publicación de Facebook “Segunda llamada: con dedicatoria especial a los iniciadores del movimiento reggae en México” de Lion Selektá (DJ Chilakil), 4 de octubre de 2017.

⁹¹ Fragmento de entrevista a Josué Gómez (Selecter Joshua), en Hernández, 2012, p. 132.

pero esas fiestas eran básicamente de *merengue*. Yo tenía unos inquilinos dominicanos que se dedicaban a la música dominicana, ellos eran Merenglass.⁹²

En esta época aparece Selecter Joshua, quien menciona que, debido a su cercanía con la agrupación de Los Gatos, lo invitaban a las fiestas que organizaban y algunas veces incluso a reproducir las canciones debido a su gusto por el reggae, hasta que Jahvi Ras lo invitó a colaborar dentro del Hoyo Rasta, donde se reunían los DJ mencionados. Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaenergación y Reggaevolución – Ciudad de México) explica:

Javier [Jahby Ras] me dio media hora para que tocará y ya ponía mi selección: en ese tiempo, lo que me caracterizaba era que nadie ponía reggae en español y yo ponía el reggae en mi idioma (...) [El Hoyo Rasta] era la sede del distrito del PRD y el dueño de la casa la rentaba para fiestas; pero El Hoyo era un hoyo como tal, era una obra negra que tenía espacio amplio, era un foco rojo de la delegación Venustiano Carranza, pero era el lugar de convergencia de la gente que venía de Iztapalapa y Neza (...) Eran fiestas donde el Chilakil y Jahby Ras alternaban un sábado uno y otro sábado el otro.⁹³



Foto 68. DJ Jahby Ras



Foto 69. Selecter Joshua

Posteriormente surgieron lugares como El Hoyo Rasta, ubicado cerca del metro Jamaica, el Montego Bay, ubicado en la colonia Leyes de Reforma, y la Dreadlocks House, en la esquina de Viaducto y Ermita. Estos espacios fueron, junto con otros, los primeros lugares donde se empezó a escuchar el reggae en la Ciudad de México, en donde convivían jóvenes de diferentes estratos sociales y culturales. Sin embargo, como menciona Bárcenas, algunas veces la falta de respeto y la violencia se hacían presentes, no dentro de los lugares,

⁹² Comunicación personal con Fernando Riveros durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de abril de 2018.

⁹³ Fragmento de entrevista a Josué Gómez (Selecter Joshua), en Hernández, 2012, p. 132.

sino en la calle (frecuentemente entre jóvenes drogados con inhalantes), y los conflictos se intensificaban generalmente por el control del mercado de las drogas o por problemas personales, provocando batallas campales afuera de las fiestas. Estos eventos violentos provocaron la intervención de la policía. Por esta razón las fiestas comenzaron a llevarse a cabo de manera clandestina, cambiando el lugar para evitar la clausura o detención de los asistentes. No obstante, el público, fiel al reggae y las fiestas semanales, siempre encontraba los lugares donde se realizaban estas fiestas (Bárceñas, 2008, p. 107). José Miranda (baterista en Stupid School, Ciudad de México) comenta “aunque no era totalmente reggae sí teníamos las ‘noches caribeñas’, eso fue en 1992 aproximadamente. Y el sonidito era El Ombligo De La Luna, itinerante como la mayoría, pero en el 93’ nos asociamos con el bar La Solución hasta que en el 2000, el 23 de diciembre mataron de un balazo al amigo Paris.”⁹⁴ Poco después, en la zona cercana al Hoyo Rasta fueron surgiendo varios lugares en la década de los noventa, como El Chipotle, La Granja, El Pegaso, que junto al Hoyo Rasta que comenzaron a presentar a las bandas de reggae como Splash, Bosquimanos, Rastrillos, Antidoping, pero que generalmente eran espacios dedicados a la cultura DJ y de los *sound systems* (Hernández, 2012, p. 132).

Junto al fortalecimiento del *sound system* también se desarrollaron las primeras bandas de reggae en la ciudad en los años noventa, además de que aparecieron los primeros MC, como MC Gogo Ras, quien, como menciona Selecter Joshua, “es un pionero de manera indirecta que venía de la escena del *hip-hop*” (Gómez, Josué, 2005). Otros de los DJ que contribuyeron en estas fiestas fueron Jahbby Ras y Nacho Miller quienes, junto con algunos de los DJ antes mencionados, siguieron realizando estos eventos. Posteriormente, en 1995, con la creación del colectivo conocido como La Hermandad Rasta, (conformada en sus inicios por Jahby Ras, Nacho Miller, Charly Herb, Chilakil, Robertino, Nacho Dread y Selecter Joshua) que nació de esas experiencias en el Hoyo Rasta y centrada en el desarrollo de los DJ, el mejoramiento en la calidad del sonido, las técnicas para mezclar y el uso del tornamesas; aumentando así la calidad del sonido en las fiestas que empezaron a tener un mayor auge. Fue en estos espacios donde comenzó la conformación de la escena del reggae en la Ciudad de México debido a la frecuencia y constancia de estos eventos.

⁹⁴ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 9 de enero de 2018.



Imagen 75. 20° aniversario de la Hermandad Rasta, diciembre 2015

Foto 70. La Hermandad Rasta: de izq. a der. Nacho Dread, Charly Herb, Jaharón, Jahby Ras, Robertino, Chilakil, Selector Joshua, y Nacho Miller

Durante los años noventa, la Hermandad Rasta cambió de lugar constantemente, estuvo en lugares como el Kingston Club, el Cosmos, La Diabla, Babel, el Rock Stock, y el Salón Tarará para, finalmente instalarse desde 2005 en el Cultural Roots, ubicado en la calle de Tacuba en el centro histórico. Skata Da Selector (DJ – Ciudad de México) comenta “En el Kingston Club no duramos mucho la dueña se enteró y corrió al chavo que nos lo prestaba, fue El Hoyo Rasta, donde tocábamos Robertino y yo también alternando en fechas con Charly Herb, inclusive alguna ocasión cubrimos a Charly a petición de Lili (esposa de Charly), quien por motivos personales no pudo ir a tocar.”⁹⁵ En la página oficial de la Hermandad Rasta explican:

Hermandad Rasta nace en el año 1995 en la Ciudad de México D.F.; fundada por personajes conocidos en la escena del reggae como Charly Herb y Nacho Miller. Teniendo siempre presencia en las fiestas que se realizaban en diversos lugares en el ámbito reggae. De aquí surge la idea de crear el primer ‘Sound System’ a nivel nacional. Este nuevo concepto en México comienza a darse a conocer en medios *under*, de aquí que surgieran las primeras y hoy clásicas tardeadas los días domingos de cada semana. Generando una gran aceptación con el público, la Hermandad Rasta, comienzan a desarrollar sus primeras producciones con grupos nacionales y de Latinoamérica. Coparticipando en los festivales Razteca invitados siempre como *sound system* representando este nuevo movimiento mexicano. Con los años, la Hermandad Rasta emprende la realización de festivales y producciones de eventos conceptuales. Posteriormente, comienza la etapa del concepto “Cultural Roots” (ubicado en aquel entonces en la calle de Tacuba #81), este concepto reuniría a más de 3000 personas cada semana presentando híbridos de artistas, agrupaciones y expositores dentro del ámbito musical, haciéndose con el tiempo, un lugar donde era forzosa la parada de muchos; dirigido por Hermandad Rasta

⁹⁵ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 9 de enero de 2018.

siempre respetando su raíz musical y nunca dejando de lado al reggae. En esta etapa se integra DJ Jaharon, este, aportando una nueva visión tocando *sets* en vivo en formato vinilo. Después de algunos años en operación, el Cultural Roots cierra sus puertas y crea, “El salón Calavera” en una nueva sede; Tacuba 64 dentro del Centro Histórico, donde se enfoca más a sus raíces y continúa su exposición de sesiones de reggae en vivo. En la actualidad se retomó el nombre de “Cultural Roots” ha refrescado su imagen y regenerando su concepto como “Cultural Roots Reggae Club”, dejando atrás la etapa del Salón Calavera, hoy, direccionado con dos integrantes originales de la Hermandad Rasta Sound System, Nacho Miller y Charly Herb así como Jahron, y como nuevo integrante Dready Lion, además siempre apoyados por su equipo creativo y de producción reforzando la calidad de los eventos programados. Cabe mencionar que el “Cultural Roots y Hermandad Rasta Sound System” siempre se han caracterizado por apoyar la diversidad, las expresiones artísticas, nuevos talentos de diferentes tendencias musicales, así como el recibimiento de artistas de talla internacional, convirtiéndose así, en un sitio emblemático siendo plataforma base para agrupaciones que, incluso hoy, están ocupando lugares muy importantes dentro de la escena musical (Hermandad Rasta. Historia, s/f).



Foto 71. DJ Nacho Miller



Imagen 76. Volante del 1er Aniversario del Cultural Roots, agosto 2006

Asimismo, a mediados de los noventa surgió un club llamado la Casa Rasta propiedad de David Saft, donde trabajaba el DJ Vampiro. Este lugar estaba ubicado en Reforma e Insurgentes, permitiendo que el público del centro y del norte de la ciudad se fuera acercando al reggae. En la página oficial de la Casa Rasta, el DJ Vampire comparte⁹⁶:

⁹⁶ En el *blog* de Casa Rasta mencionan: “Esta es una gran mezcla del año 1997 con un *intro* especial y muchas rolas que sonaron en la Casa Rasta de Florencia y Casa Rasta de Insurgentes disfrútenla y a bailar. Mientras lees este blog escucha la mezcla y descárgala aquí: <https://www.mixcloud.com/vampiredj/casa-rasta-the-big-mix-by-dj-vampire/> Casa Rasta the big mix by DJ Vampire”.

Era el año 1995 y yo siempre pasaba por la calle de Florencia en la Zona Rosa. Cuando me dirigía a mezclar al legendario antro de “La Diabla” con el DJ Pinky, un día noto algo que me hizo bajar del taxi inmediatamente, justo en Florencia 44 había unas tarimas tapando la construcción de una obra, en las tarimas decía: próximamente Casa Rasta. Bajé a preguntar, pero nadie supo decirme nada. Desde entonces todos los días que pasaba por ahí me bajaba a preguntar. Pasaron meses y nada, hasta que un día dos tipos me dijeron que estaba aún en obra negra y que me diera una vuelta después, pasaron meses y yo seguía insistiendo, ¿para cuándo se abre?, ¿ya tienen DJ? Como no había respuesta dejé de pasar a preguntar todos los días y ya sólo pasaba los fines de semana, un día vi a un tipo y pensé “este sí debe saber algo” y sí, era David Saft (el dueño) me dijo, *brother* regresa después ahorita no sabemos para cuándo vamos a abrir, y dije bueno, aquí te dejo unos casetes *demos* con unas mezclas para que los escuches y pasaron algunas semanas y no me llamaban, regresé y ya me habían buscado para decirme que yo era el elegido y que muy pronto se abriría, después con muchas postpuestas de apertura fue hasta el día 29 de septiembre de 1995 la inauguración. La Casa Rasta inició como bar con banda en vivo traída desde Jamaica “The Ravers”. Era una buena banda, tanto que duró tocando casi 2 años continuos cada fin de semana a veces dejando oportunidad a bandas como Acero Caliente, Yerberos, Antidoping y algunas otras. El cupo de la Casa Rasta era de aproximadamente 400 personas, pero siempre teníamos lleno total de hasta 600 y con gente afuera de miércoles a domingo (Casa Rasta, 2011, 23 de octubre).



Imagen 77. Logo de Casa Rasta

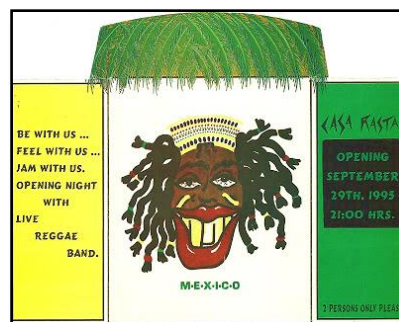


Imagen 78. Volante de la inauguración de Casa Rasta en Ciudad de México, septiembre 1995

A principios de los años dos mil, aparecen varios sistemas de sonido en distintas partes de la ciudad como Ritmos en Rebelión, encabezado por El Aarón, con gran difusión en la delegación Iztapalapa. Otros de los sistemas de sonido que se destacaron fueron los Jah Childs, quienes operaban al norte de la ciudad, en Cuautitlán Izcalli, Estado de México, así como el de los Ghetto Youths que por un tiempo tocaron en la colonia Agrícola Oriental.



Imagen 79-81. Volantes de eventos de Ritmos en Rebelión, Ghetto Youths, y, Jah Childs, 2003



Otro sistema de sonido es el Ghetto, dirigido por Adrián Chávez DJ I-tal, quien también comenzó a realizar eventos y tardeadas tras una separación con la Hermandad Rasta después de haber colaborado varios años juntos. En la página oficial del Colectivo Eckos explican:

El Ghetto México es también conocido como Eckos. Sus raíces datan desde principios de los noventa, pero es el 15 de febrero del 97 que con su primer evento recibe un nombre oficial, Eckos, con el cual crearon y comenzaron proyectos y conceptos originales como es el caso de los Domingos de Reggae. Organizamos, produjimos y realizamos las primeras Tardeadas de Reggae en México también conocidas como Legendarios Domingos de Reggae. Hemos utilizado locaciones temporales como es el caso de Lerdo 315 en Tlatelolco D.F., para realizar los Legendarios Domingos de Reggae “ÁFRICA Reggae Sistema Sonoro”, sesiones semanales, que han tenido también como sede lugares como Rock Stock, La Diabla, Babel, La Historia, Mama Afrika - Salón Tarará, Zimbabwe, Colima 55, Buzón de Arte, Loop Bar, Penthouse, Zocalito, La Arena, Xipe, ReCreeArte, Down Town, sólo por citar algunos ejemplos. Colectivo Eckos abre una brecha para el reggae en 1998, creando las primeras fiestas de Reggae en el Centro Histórico de la Ciudad de México, con un concepto original de reggae, *roots*, *dub*, *dancehall*, reggae en español y más, con DJ y grupos en vivo, en el lugar denominado Babel, los sábados por la noche. En los años 2001 y 2002 comienzan un nuevo concepto de espacio y ambiente llamado Roots Reggae Bar, propuesto primeramente en un local de Zona Rosa, posteriormente en Av. Universidad, así mismo mantuvieron operatividad a la par en el centro de la ciudad por medio del Salón Tarará, Zimbabwe (Zona Rosa) y el Ghetto México actualmente (Colectivo Eckos, s/f).



Imagen 82. Logo de El Ghetto



Foto 72. DJ I-tal

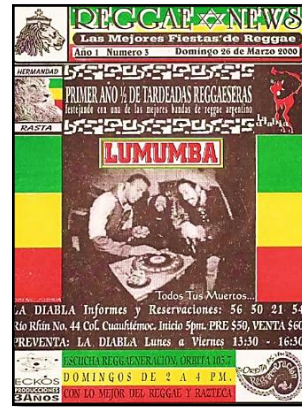


Imagen 83. Volante de las tardeadas reggaeseras, marzo 2000

Asimismo, en esta época surgió Tritón Soundsystem con Chema Skandal, y posteriormente, King Crab Soundsystem con Roberto delas Torres (hijo del propietario de un sonidero de los años setenta llamado Tocadiscos La Chomba); ambos proyectos itinerantes destacados por enfocarse en el *early reggae*, *ska* tradicional y *rocksteady*, y más dirigidos al público de *skinheads* y *rude boys* de la ciudad. Además, Chema Skandal se ha presentado en el London International Ska Festival y ha realizado una exitosa carrera como artista gráfico en la ciudad de Chicago, E.U.A. y ha realizado portadas de álbumes para artistas como Mad Professor o Desorden Público. Por su parte Roberto delas Torres recibió un reconocimiento por parte de la Embajada de Jamaica en México por la difusión que hace de la música jamaicana.

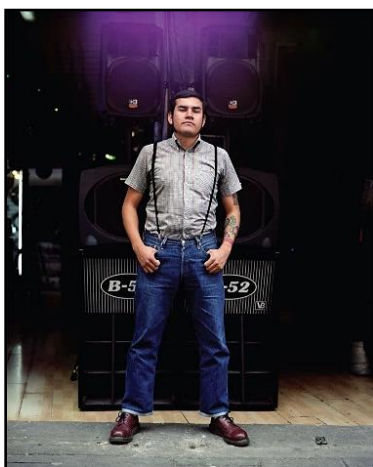


Foto 73. DJ Chema Skandal



Imagen 84. Logo de Tritón Soundsystem



Imagen 86. Cartel del evento King Crab meets Tritón



Imagen 85. Logo de King Crab Sound System

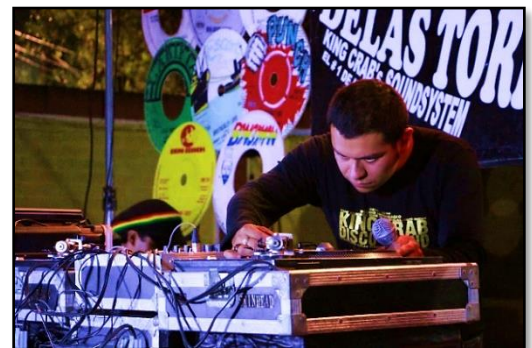


Foto 74. DJ Roberto delas Torres 'King Crab'

Todos estos DJ han realizado aportes importantes a la conformación de la escena, cada uno en las zonas donde se ubican o se presentan con mayor frecuencia y paulatinamente fueron surgiendo otros DJ en otras partes de la ciudad, y en otros estados del país, desarrollándose así historias particulares y locales en torno a los DJ y los *sound systems* en México. Veamos algunos comentarios acerca de los lugares para escuchar reggae durante los años noventa y dos mil:⁹⁷

Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): El Kingston, que era el patio de un taller cerca del metro Jamaica; ya en los noventa abrieron la Casa Rasta en Insurgentes, muy cerca de Sullivan.

Gabo Revuelta (MC en Mexikan Sound System – Ciudad de México): Montego Bay en los noventa en la colonia Leyes De Reforma, ciertamente no era un salón, pero sí un buen espacio todos los viernes.

Armando Hernández (DJ en Mystic Revelation – Nezahualcóyotl, Estado de México) y Eduardo Jiménez (DJ – Nezahualcóyotl, Estado de México): En Ciudad Neza se encontraban el África Star, Centro Cultural Dalí, El Anfiteatro, El Cuartel De Zapata, La Jarra, El Tumbao, el Cuartel de Zapata, el Sabbath Reggae, la Choza Rasta, el Foro 911.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): El Ghetto que estaba en Tlatelolco, el Hoyo Rasta en La Viga, también el reggae del deportivo en Av. del Taller, el Raza Rasta que estaba en Uruguay en el centro histórico, El Ángel en Coyoacán, el Cultural Roots, el salón grande que estaba en Tacuba casi pegado a catedral, la terraza que estaba en Isabel la Católica esquina con Mesones.

Jorge Vásquez (miembro de la audiencia – Ciudad de México): El Hoyo estaba cerca de Jamaica, en La Viga era el Dreadloks House de Charlie y Rosas. Aunque antes del salón grande del Cultural, estaba el Salón Tarará, igual de la Hermandad Rasta, cuando estaba toda completa antes que Nacho Dread se fuera ... antes de eso estaba el Rock Stok y La Diabla. Otros más fueron Casa McCarthy, el Chipotle, el Ombligo, el Zimbabwe aunque duró muy poco como tal.

Adrián Chávez Sánchez (DJ I-tal) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México): Acerca de los clubes de reggae en México, el primero que conocí fue Casa Rasta como tal, aunque era más restaurante, a la par tu servidor trabajaba produciendo en clubes como Rock Stock y la La Diabla Oficial. Las Mejores Noches de Rock, donde abrí los espacios introduciendo el Reggae de Raíz, Cultura

⁹⁷ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 9 de enero de 2018.

y Dancefloor, más enfocado hacía el estilo DJ y *sound system*, desde mi perspectiva son parteaguas de lo que sucede hoy en día, pienso que en éste caso, se trata más de un colectivo de personas enfocadas, produciendo, *clubbing*, eventos o *sound system*, el trabajo recae en los bares y foros por falta de espacios, pero al final son locaciones que permiten llevar a cabo nuestros contenidos, aquí habría que preguntarse si son más importantes las paredes que el talento, pues ambas cosas deberían aportar, no sólo por el simple hecho de coexistir, los clubes que he visto trabajar posteriormente bajo ese concepto son: Ex Roots Reggae Club (antes de la separación Zona Rosa, Copilco), otro fue Sativa Reggae Club (Edo. De México), la Chozza Rasta (Neza), El Ghetto México aunque hoy en día nos movamos como un club móvil (*sound system*), también veo trabajando como clubes lugares como Studio One y Souldread, así mismo es notable el crecimiento de espacios en todos los estados de la República Mexicana. Anteriormente, muchas veces en lugares como Salón Riviera, el Salón Caribe, La Maraka eran nombrados los eventos como Noches Caribeñas e incluían bandas de reggae. Ombligo 2001, Salón Tarará 2002, Zimbabwe 2004-2005, El Ghetto México (Tlatelolco 2005-2007, (Roma 2007-2008) (Romita 2008-2010), (Centro Histórico 2010 hasta la fecha).

Paco Pakete (ex percusionista en La Comuna y en Casa Verde Colectivo – Ciudad de México): Las noches caribeñas que producía el difunto Luis Albert. Grandes bailongos *mix* de reggae, *salsa*, *merengue* y son.

Carlos Flores (DJ Vampire) (DJ en Casa Rasta – Ciudad de México): Si hablan de un Bar, club o antro bien establecido, la Casa Rasta, inigualable, (banda de Jamaica, en vivo, DJ, pero real DJ en vivo, el mejor servicio, barra libre internacional y las mejores mujeres bailando *dancehall*, pero si se refieren a tardeadas y fiestas en terrenos baldíos, talleres mecánicos prestados, en el año 1975 un vecino sacaba su consola y ponía *rocksteady* en su patio y cobraba \$10 varos por caguama y \$5 por mona , la mota valía \$20 varos el churro.

Mauren Mendo (vocalista y baterista en La Comuna – Ciudad de México): Recuerdo El Hoyo Rasta, La Diabla, Casa Rasta.

Ras Levy (*singjay*, artista plástico, vocalista en The Warriors, y percusionista nyahbinghi en Bingo Bongo Band – Ciudad de México): El Montego Bay, eje 5 y Rojo Gómez. Iztapalapa 1997-98 creo. Legendario Montego Bay con los *ghetto boys*, grafiteros y toda la pandilla creativa del oriente. Nosotros lo decoramos.

Cristóbal López Carrión (Maestro en antropología y coleccionista de vinilos): En el primer UTA de Donceles #80 con las noches jamaicanas de Tritón Sound System.

Paco Pakete (ex percusionista en La Comuna y en Casa Verde Colectivo – Ciudad de México): En la colonia Valentín Gómez Farias. En la calle 27 entre avenida 8 y avenida 6. Hacíamos fiestas al sur con el Sonido Brujo. En Avenida Taxqueña en unos *under*: una panadería en Av. Taxqueña e Hidalgo; en Hidalgo 5 y en un salón

que se llamaba El Clavo. Uff papá!!! Qué recuerdos. Trato de recordar algunos más, aparte de los ya mencionados por los compas DJ. Por ejemplo, El Babel, en Tacuba programaba bandas de reggae algunos fines de semana. La Terraza, después llamado por un tiempo Rockotitlán Garibaldi también programaba bandas. La Victoria, en la Roma. También el buen “Pantera” Edgar Estrada hacia fechas en un lugar llamado El Triángulo en Iztapalapa. Obviamente Rockotitlán de Insurgentes. El Multiforo Alicia, por ejemplo, lo inauguró el Antidoping.⁹⁸



Imagen 87-89. Volantes de diversas fiestas de reggae a inicios de los años noventa



Imagen 91-92. Volantes de diversas fiestas de reggae en los años noventa

Respecto a los lugares dedicados al reggae en esos mismos años, pero en otras ciudades del país encontramos algunos espacios en ciudades como Monterrey, Tijuana, Querétaro, Cozumel, Playa del Carmen, y Cancún; desde donde comparten:

Chrissvan RuMe (miembro de la audiencia – Monterrey, Nuevo León): El Café Igwana en el barrio antiguo en Monterrey.

⁹⁸ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 13 de enero de 2018.

King Don Miguel (cantante y vocalista de Natural Reggae Band – Tijuana, B.C.): La Caja Reggae Bar en Tijuana.

Ariel Almeida Barroy (productor, ex bajista en Splash y Antidoping – Querétaro): En Querétaro La Escena Del Crimen mejor conocida como El Oyo desde 1991.

Mónica Mosqueda Castro (*mánager*, agente, y promotora – Ciudad de México): En mi ciudad en los noventa, estaban el Joe's y el Ragga. En el primero tocaba La Flota que eran algunos exintegrantes de Bosquimano, y al Ragga vinieron a tocar Antidoping por varios meses en varias ocasiones y Yerberos un mes o algo así. Todo esto en la isla mágica de Cozumel.

Alfonso Quetzalcóatl Carbajal Pérez (cantante – Chetumal, Quintana Roo): La Mantaraya y El Pirata de Playa del Carmen.

Ariel Almeida Barroy (productor, ex bajista en Splash y Antidoping – Querétaro): También el Caribe Swing, el Blue Parrot y había otro frente al parque del malecón de un italiano, no recuerdo el nombre del antro. En el Pez Vela de Playa del Carmen también se tocaba reggae.

Kenji Fukushima (ex guitarrista en Antidoping – Ciudad de México): Capitán Tutix también.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): En los mediados noventas en la zona hotelera de Cancún Quintana Roots también estaba la Casa Rasta.

Sharaguas Franyutti (ex baterista en Bosquimano y en La Flota – Playa del Carmen, Quintana Roo): La Canija Lagartija en el centro de Cancún; el Cat's la capital del reegae en Cancún luego se cambió a la zona hotelera y Casa Rasta en plaza caracol (Cancún). Entre 1990 a 1997 todos esos antros, además del Roofgarden, el Capitán, el Blue Perro y el Ziggys, estaban en Playa del Carmen y ahí hubo *boom* de reggae, sí había bandas de *rock* pero la verdad el reggae era la neta del planeta, hasta tripleteábamos en un día en ese pequeño circuito de antros y restaurantes donde se tocaba reggae a terror, mucha gente europea *backpackers* [mochileros] y no llegaban gabachos todavía Playa era otro universo, buena vibra y la energía positiva *man!*

Por último, hay que mencionar que, los contextos han ido cambiando, y actualmente estos espacios están mejor organizados. Es muy raro que sucedan casos de violencia como los que llegaban a suceder al principio en las primeras fiestas al oriente de la ciudad y ha mejorado mucho el ambiente en este tipo de lugares. Además, han surgido diversos proyectos de *sound systems* en varias ciudades del país (Bárcenas, 2008, pp. 108-109). No obstante, el hostigamiento hacia esos lugares por parte de las autoridades administrativas de

la ciudad suele ser frecuente, y muchas a veces a pesar de contar con los permisos requeridos, algún motivo como exceder el aforo permitido, no contar con medidas seguridad, u otros, han sido excusa para la constante clausura temporal de estos lugares (*El Universal*. 2017, 20 de marzo). Un caso reciente sucedió el 5 de abril de 2018, cuando las autoridades de delegacionales cerraron de nueva cuenta el Cultural Roots temporalmente. Debido a esta situación, la Hermandad Rasta realizó un par de presentaciones especiales en uno de los lugares donde comenzaron las fiestas de reggae hace más de veinte años, el Hoyo Rasta cerca del metro Jamaica.



Imagen 93. Volante de la presentación especial de la Hermandad Rasta en el Hoyo Rasta, abril de 2018

Segunda etapa (1993 - 2000)

		EL DESARROLLO DEL REGGAE EN MÉXICO											
Periodo	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
SURGIMIENTO DEL REGGAE MEXICANO Y DE SU ESCENA (1982-2000)	Segunda etapa (1993-2000)												

Tabla 5. Segunda etapa del reggae en México

A inicios de los años noventa comenzó a desarrollarse en la Ciudad de México un movimiento en torno a la música reggae encabezada por Los Rastrillos y seguidos de Los Yerberos, Antidoping (con integrantes del desaparecido Selah), Walla, Dengue, Ganja y La Comuna, entre otros. Estas bandas están muy influenciadas por músicos representantes del sonido del *roots* reggae y del reggae *rockers*. En la Ciudad de México aún se contaba con pocos espacios para el *rock* y además los que existían no se abrían fácilmente a las bandas de reggae (Pimentel, Gerardo, 2004). Hernández señala que esta es una de las fases más ricas debido a que marca un despertar en la conciencia de la ciudadanía a partir de del contexto político que vive México a principios de la década de los noventa (Hernández, 2012, p. 86).

De este modo, el reggae buscaba un espacio donde colocarse en la Ciudad de México, a diferencia de Quintana Roo donde ya se había ganado un lugar en el gusto de la población, en la capital del país era un género que aún no era muy conocido. En esta época la estación de radio ROCK 101 y su programa de reggae llamado Off Beat, representó un espacio importante para la difusión del reggae en la ciudad, atrayendo nuevos escuchas y seguidores del género. Como menciona Ramón Ortiz “Off Beat de ROCK 101 llevó por los aires radiofónicos el ritmo reggae y le dio la capacidad de expansión que junto a las tocadas del incipiente *sound system* fueron ganando en público escucha y bailante” (Ortiz M., Ramón. 2012, 02 de febrero). Sin embargo, aún no existía un lugar o espacios para el reggae y como comparte Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México),: “se hacían las tocadas en el sindicato de músicos del Distrito Federal donde tocaba la Maldita Vecindad, los Caifanes, sin prejuicios de género, es decir, las bandas que tocaban eran las propuestas de ese momento se podía escuchar *rock*, *ska*, no había etiqueta, era esa gran camada que estaban generando y creando estas nuevas identidades” (Pimentel, Gerardo. 2011, 20 de septiembre).

Los Rastrillos

El movimiento de reggae en México surgió a partir del contacto en el Caribe entre jóvenes provenientes de distintas ciudades y “de ver lo que hacía Maldita, de la convivencia con Splash, nace esa idea de conformar Los Rastrillos y es hasta 1989 cuando se conforma la banda como tal, fuimos la primera banda de reggae del Distrito Federal” (Pimentel, Gerardo. 2011, 20 de septiembre).

De esta manera, menciona Hernández, nació la primera agrupación de reggae en la Ciudad de México, debido al contacto con gente que había viajado a Jamaica, que conocía un poco de la cultura rastafari y que posibilitaron el acceso a algunos casetes de reggae. Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México) menciona que el origen de la banda “fue consecuencia de esa búsqueda musical, de preguntas y la música y la cultura fue un detonante, particularmente el reggae, ya que éste nos comenzó a llamar la atención por la

fuerza de sus letras, de su filosofía, de la iconografía del Rasta”.⁹⁹ La banda viajó al Caribe mexicano y tuvo presentaciones en Puerto Morelos y Cozumel donde tuvieron contacto con Mónica Kessler, importante promotora del reggae en esa parte del país, y después de esta experiencia de aprendizaje regresaron a la Ciudad de México donde se convertirían en los pioneros de un movimiento que vería gran aceptación poco tiempo después. Desde entonces Los Rastrillos han optado por generar sus propios recursos además de producir eventos donde se abrieron espacios para otras bandas y artistas como fue el caso de los festivales Razteca (Hernández, 2012, p. 92). En la cuenta oficial de *Facebook* de Los Rastrillos explican:

Rastrillos surge en la ciudad de México en el año de 1989. Con una trayectoria de 28 años, seis producciones discográficas, diversas compilaciones, y giras internacionales, esta banda emblemática del reggae nacional ha apostado desde sus comienzos por la fusión, no como parte de una moda, sino con el pleno convencimiento de que este género jamaquino es fruto de la conjunción de diversos ritmos y debe continuar enriqueciéndose de otros sonidos. La actual música de Rastrillos refleja el tiempo transcurrido desde sus inicios, su estilo musical se caracteriza por las múltiples fusiones con la música mexicana (prehispánica, *son jarocho*) utilizando instrumentos típicos para su interpretación, así como, la fusión con géneros como el *jazz*, *funk*, *soul*, *bossa nova*, *rock*, *salsa*, *cumbia*, música africana y la música hindú, tomando como base la esencia de todos los géneros padres y subgéneros del reggae como el *calypso*, *mento*, *ska*, *rocksteady*, *roots*, *dancehall*, *dub* y *raggamuffin*. Su largo recorrido les permite transmitir un estilo colmado de esencia, donde la fiesta siempre está presente. Porque si bien uno de sus objetivos principales ha sido transmitir el reggae como un mensaje de paz y conciencia, están convencidos de que el humor y baile también tienen cabida (Los Rastrillos, s/f).

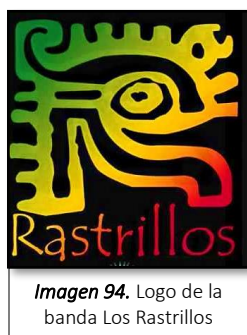


Imagen 94. Logo de la banda Los Rastrillos

⁹⁹ Fragmento de entrevista a Gerardo 'Zopi' Pimentel, en Hernández, 2012, p. 91.



Fotografía 75. Los Rastrillos



Foto 76-78. Los Rastrillos (Gerardo Pimentel 'Zopi', Miguel Velázquez 'Chino' y Carmelo Castro)



Los Yerberos

En los años siguientes el reggae en la Ciudad de México comenzó a expandirse y en 1992 aparecieron Los Yerberos, agrupación que nació con estudiantes de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Uno de sus integrantes, Hans Mues, comenta que “a comienzos de los noventa primero hicimos otro par de proyectos de música experimental; por ese tiempo yo estaba escuchando mucho a Alpha Blondy, el disco de *Jerusalem* y les mencioné a mis compañeros que tenía la inquietud de hacer un proyecto basado en reggae y así comenzamos conociéndonos en la Nacional; Raymond, Diego, Juan Pablo Toral y yo”.¹⁰⁰ Los Yerberos es una banda que experimentó fusiones rítmicas derivadas de diferentes estilos musicales, pero con base en el reggae incluyendo matices que van desde el *rock* hasta la *salsa* pasando por el *jazz* y el *son* (Hernández, 2012, p. 92).



Imagen 95. Diseño de la banda Los Yerberos

¹⁰⁰ Fragmento de entrevista a Hans Mues, en Hernández, 2012, p. 92.



Foto 79-80. Los Yerberos



Antidoping

La tercera agrupación que surge en la ciudad es Antidoping, cuyos orígenes provienen también de ese acercamiento con el reggae en el Caribe mexicano y es liderada por los hermanos Pedro y Manuel Apodaca, quienes anteriormente participaron en agrupaciones como Signos Distantes y Selah. A su regreso del Caribe en 1992, Pedro Apodaca comenzó a convocar gente dentro de la Escuela Superior de Música, y comenzó a transmitir lo aprendido en torno al reggae; “así comenzó el proyecto de Antidoping, de juntar compañeros de la escuela, algunos amigos que ya tenía de antaño y platicando lo del reggae a todos les interesó y empezamos a tocar *covers* a manera de taller y pues así ya formamos el grupo”.¹⁰¹ Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México) recuerda los duros inicios de la escena del reggae en la ciudad:

Cuando iniciamos había un gusto incipiente por el reggae y los espacios para escucharlo eran pocos. Somos pioneros de lo que hoy es el movimiento de reggae mexicano. Existía en esos días el grupo Splash, con el cual tuvimos el privilegio de compartir escenarios. Eran principios de los 90. Vinieron grupos jamaicanos que tuvieron resonancia. Repito: somos de los pioneros del movimiento, junto con Rastrillos, La Comuna y Ganja, entre otros, que son de los más representativos. Ahora hay muchos grupos nuevos y DJ en todo el país (Cruz Bárcenas, Arturo. 2007, 11 de noviembre).

En la cuenta oficial de *Facebook* de Antidoping mencionan que:

Antidoping es una banda pionera del reggae mexicano, originarios de Coyoacán, Ciudad de México, fundada por los hermanos Manuel y Pedro Apodaca en el verano de 1992. La música de Antidoping combina elementos, raíces y formas del

¹⁰¹ Fragmento de entrevista a Pedro Apodaca, en Hernández, 2012, p. 92.

mosaico cultural de la ciudad, con el ritmo y sabor del movimiento rastafari para crear una alternativa dentro de las expresiones del medio musical del país. Antidoping ofrece a quienes lo escuchan, la posibilidad de sensibilizarse en cuerpo, mente y alma a través de un reggae fresco y comprometido, plasmado de sus vivencias, dentro de un abanico de conceptos que afirma sus convicciones hacia el respeto, la diversión, la paz y el reencuentro con la naturaleza y la humanidad (Antidoping, s/f).

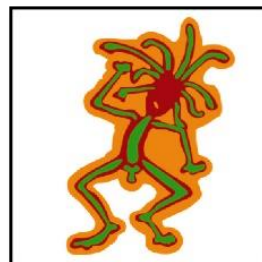


Imagen 96-97. Logos de la banda Antidoping



Foto 81-82. Antidoping tocando en el centro de Coyoacán



Walla

También en la Ciudad de México se encontraba Walla, otra agrupación del sur de la Ciudad, pero que sufrió una pronta desintegración (Hernández, 2012, p. 93). En la página oficial del sello discográfico independiente Producciones P&P S.A de C.V en donde editaron su único disco *La lucha sigue*, mencionan “Este disco es un tributo al reggae en México, Walla,



Portada 59. Walla – La Lucha Sigue (2010)

un grupo que fue pionero en el reggae mexicano a principios de los noventa. Es un homenaje a lo que fue el inicio de este movimiento, liberación por medio de la música, concientización, la posibilidad de vivir una vida en armonía con la naturaleza y entre nosotros” (Walla, s/f).

El Dengue

A raíz de la disolución del grupo Mango Go, Gino Ponte comenzó a trabajar en un nuevo proyecto con el productor de Los Amantes de Lola y Ritmo Peligroso. De esa manera nació en 1992 El Dengue, agrupación *rockera* con influencias afrocaribeñas como reggae, *salsa* y *merengue*, entre otras, la cual debutó en 1993, en El Hijo del Cuervo, en el centro de Coyoacán. Sin embargo, en pleno proceso de preproducción del que sería su segundo disco y debido a las diferencias musicales surgidas, la banda llegó a su fin. Poco después Gino Ponte formó una banda de reggae *roots* llamada TheRemoto (El Dengue, s/f).



Portada 60. El Dengue – El Dengue (1994)

Ganja

Ganja es otra agrupación que surgió a mediados de los años noventa en la Ciudad de México, reafirmando con el título de su primer álbum, *Reggae mexicano* (2000) el nombre de esta nueva reinterpretación del reggae hecho en México.



Imagen 98. Logo de la banda Ganja



Foto 83. Ganja

La Comuna

Hacia finales de la década, surge La Comuna, otra de las agrupaciones representativas del reggae de la Ciudad de México, quienes señalan que “encuentran en el reggae el estandarte para hacerse escuchar” (La Comuna, s/f).



Foto 84. La Comuna



Imagen 99. Logo de la banda La Comuna

La Ciudad de México ya contaba con sus primeros exponentes de reggae, lo que faltaba era un lugar donde pudieran dar a conocer su música. Por lo que estas agrupaciones comenzaron a buscar espacios dedicados al *rock* mexicano como Rockotitlán, o el LUCC, sin embargo, la misma escena del *rock* no creía que el reggae tuviera mayor impacto, debido a que el reggae no llegaba con fuerza a la ciudad. De esta manera menciona Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México) que tras un periodo de insistencia se les dio la primera oportunidad de tocar en el LUCC, aunque de manera condicionada:

Había tal dificultad ya que para la gente que dirigía estos lugares, la visión del *rock* era algo duro y se van a la otra parte que lo que no era *rock* decían era *salsa* o *cumbia*, y lo que le ocurría al reggae es que quedaba en medio y para los rocanroleros éramos demasiado *cumbiancheros* y para los *salseros* y *cumbiancheros* éramos demasiado *rockanroleros*, por lo que estábamos en un limbo y no había espacios definidos para el reggae.¹⁰²

En esta difícil apertura de espacios, menciona Pimentel, se trataba de ayudar recíprocamente e incluir a las otras agrupaciones incipientes de reggae:

Entonces cuando por fin nos dejan tocar en el LUCC, tuvimos que batallar mucho, nosotros queríamos jalar a otra banda que tuviera algo similar que compartir y entonces invitamos a Yerberos, pero la gente del LUCC no quiso que ellos tocarán. El caso es que hicimos nuestro *show*, abriéndole a Splash y lo que hicimos fue que a mitad de la canción invitamos a palomear a los músicos de Yerberos y conforme se acercaban al escenario nosotros nos salíamos y dejamos a Yerberos en el escenario tocando (Pimentel, Gerardo. 2011, 20 de septiembre).

¹⁰² Fragmento de entrevista a Gerardo ‘Zopi’ Pimentel, en Hernández, 2012, p. 94.



Imagen 100. Los Rastrillos en la cartelera mensual de Rockotitlán, septiembre 1990

De esta forma, el reggae en México comenzó una búsqueda de identidad y de espacios propios. Acerca de esta falta de espacios Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México) menciona la experiencia de Antidoping que tocó por más de tres años en la plaza de Coyoacán, y explica que:

Decidimos salir a tocar en la calle; en la escuela nos reuníamos en el un salón para preparar rolas y los fines de semana nos íbamos a la plaza de Coyoacán a tocar piezas que habíamos montado, piezas que nos habíamos inventado y *covers* que habíamos tocado a manera de taller. Y así fue, la necesidad de espacios donde poder ensayar y tocar, lo que nos obligó a salir y tomar la plaza; se nos hizo fácil montarnos en la calle y comenzar a tocar, pero tuvimos problemas porque no hay permiso para eso, ya que se podía tocar, pero como ambulante, estarse moviendo, pero algunos locales nos ayudaron, nos daban la facilidad de jalar la luz y a ellos les beneficiaba para jalar gente.¹⁰³

Estas agrupaciones comenzaron a producir sus propios repertorios a generar un público y a producir sus primeras grabaciones discográficas. Rastrillos lanza su primer disco *Revolución latinoamericana* (1993) en el que se puede apreciar que a partir de entonces la reinterpretación de este el género musical se carga de conciencia social política e histórica; se busca revindicar las raíces, expresarse en contra de la desigualdad social, la falta de democracia, el autoritarismo y la falta de espacios (Hernández, 2012, p. 97).

¹⁰³ Fragmento de entrevista a Pedro Apodaca, en Hernández, 2012, p. 95.

Paralelamente las fiestas de reggae con DJ continuaban trabajando y, como menciona Ramón Ortiz, “las fiestas se encontraban también en otra situación, de más apertura para los espacios incluso en la Zona Rosa; los grupos se encontraban con que existía un circuito de reggae y público en la ciudad, ese fue el mayor aporte del *sound system* en México, la lucha por la apertura de espacios para el reggae” (Ortiz M., Ramón. 2012, 02 de febrero).

A inicios de los años noventa, no sólo la música sino también la iconografía que rodea al reggae comenzaba a llegar a la capital del país. Ropa, accesorios y parafernalia comenzaron a encontrarse en lugares como el bazar del centro de Coyoacán, o el Tianguis Cultural del Chopo en donde Selecter Joshua vendía playeras. Estas playeras tenían impresos diseños que él mismo junto con Mario Agiss “El Jícama” pusieron en circulación y que con el tiempo se volvieron icónicos dentro de la escena del reggae internacional, reproduciéndose frecuentemente como *stickers* y parches, aunque desconociendo su origen mexicano, como los personajes “Rastaman” y “Dudaman”.



Imagen 101-102. “Rastaman” y “Dudaman”, personajes creados por Selecter Joshua y Mario Agiss “El Jícama” a inicios de los años noventa



Foto 85. Venta de parches para ropa en el Tianguis Cultural del Chopo, en donde se aprecia uno con la imagen de “Rastaman”

Al mismo tiempo, el acceso a discos de reggae en los años noventa aún era difícil o muy caro y esto motivó la creación de puestos de comercio informal especializados en este género musical a finales de esa década. Algunos de los más representativos son los puestos de Jahvi Ras, y el de Charly Herb en el Tianguis Cultural del Chopo, el de Manuel López Bastida en el bazar de Coyoacán, y el de Pablo Ortiz en tianguis de Tepito, por mencionar

algunos, cuyos dueños han reunido una gran cantidad de discos. Por ejemplo, Jahby Ras, el dueño del local del Tianguis Cultural del Chopo, en el año 2002 poseía la mayor colección de discos de reggae en México con alrededor de 5,000 títulos, sin contar los ejemplares vendidos y revendidos cada fin de semana. Estos locales y las tocadás constituyen instancias de contacto permanente el que se lleva a cabo el intercambio de artículos relacionados con la música y la indumentaria, así como de fanzines (Benavente, 2006, p. 10). Al mismo tiempo, estos puestos representan una de las principales formas de difusión y distribución para el trabajo de las bandas nacionales al permitir el acceso a esta música a todo tipo de público.



Foto 86-87. Puestos de venta de discos y parafernalia en torno al reggae (izq. Jahby Ras en el Tianguis del Chopo y der. Edgar en Balderas)



Con el auge del reggae en la Ciudad de México a inicios de los noventa surgió el Festival Razteca y del nombre de este festival aparecería después la derivación identitaria que asumirían muchos jóvenes durante esa década. La antropóloga Rossana Reguillo ha señalado que, en una interesante conjunción de creencias, saberes y símbolos, los *raztecas* han recuperado de los rastafaris no solamente la estética, sino un conjunto de representaciones sobre el mundo y de símbolos; promoviendo una existencia basada en lo natural, así como la búsqueda permanente de las raíces, la recuperación de las tradiciones y la armonía con la madre tierra. La preocupación por las raíces, y el regreso al origen, tan importante en el reggae y en el movimiento rastafari, encuentra en la cosmovisión indígena un sustento importante. Los *raztecas* son la expresión local de un movimiento global que no sólo se define por la mezcla de matrices culturales, sino también por una crítica al

modelo de desarrollo occidental, al deterioro ambiental, a los procesos de exclusión, y que reivindican el valor de lo local y del comunitarismo (Reguillo, 2000, pp. 124-131).

El término Razteca alude, por un lado, al movimiento rastafari que se desarrolló durante la década de los años treinta en Kingston en Jamaica; y, por el otro lado, a la cultura mesoamericana azteca, que floreció en el centro de México en el periodo posclásico de 1300 a 1521. El significado que se le dio a este término sincrético fue “Príncipe Hijo del Sol”, fusionando la palabra Ras del idioma ge’ez, (lengua semítica etíope), que expresa un título aristocrático; y azteca que en lengua náhuatl significa “la gente que vino de Aztlán”. Inspirados en el apelativo “jipiteca” acuñado en los años setenta que mezclaba *hippie* con azteca, este singular término refleja un polémico sincretismo que pretendía mezclar elementos rastafari con valores indigenistas, además de mostrar interés por vincularse con organizaciones civiles relacionadas con problemas sociales, habiendo tanto quienes se asumen como raztecas, principalmente los músicos que participaron en las bandas mencionadas, como otros que extrajeron el mensaje contenido en el reggae y comenzaron a identificarse como rastas.

Con el impulso de festivales como el Reggae Sunsplash y el Primer Archirrecontrasuperfestivalazo Internacional de Reggae y Calypso, encabezados por Splash en el Estadio Azulgrana un par de años antes, además de las fiestas de reggae que organizaban los DJ; las nuevas bandas de reggae mexicano organizaron el Festival Razteca en 1993. Este festival logró definir el rumbo del movimiento dándole al reggae un espacio diferenciado de la escena del *rock* nacional y proyectó a las primeras bandas de reggae mexicano de la ciudad. Se calcula que hubo alrededor de dos mil jóvenes en este festival representando un gran éxito, motivo por el cual se decidió continuar realizándolo anualmente (Bárceñas, 2008, p. 111). La razón que ocasionó la organización de dicho festival fue la necesidad espacios propios y un espacio donde la escena del reggae pudiera expresarse. Al respecto Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México) comenta:

Empezamos a plantear la necesidad de un espacio propio, que además contribuyera con la comunidad, que interactuara a la manera de espacio cultural y surge el Festival Razteca en 1993 en la Colonia Unidad Modelo con recursos propios, todo fue autogestión; es decir se consiguió todo, se convocó a las bandas de reggae que estaban gestándose en la ciudad, se hizo una especie de comisión general para armar el evento y el concepto era pues llevar información y tener una parte altruista

que donaba una parte de las ganancias, en este caso se puso el alumbrado para las canchas de basquetbol donde se hizo el festival.¹⁰⁴

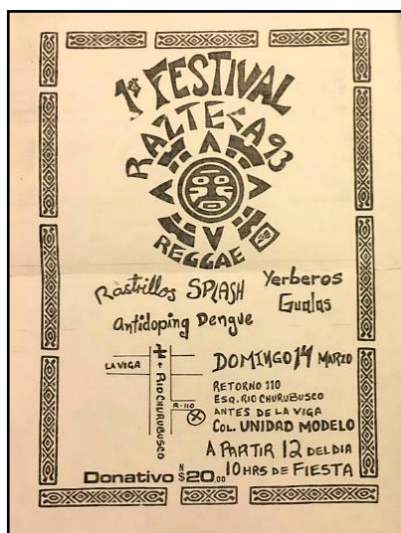


Imagen 103. Cartel del 1er Festival Razteca, marzo 1993

Este festival buscaba conectar el conocimiento indígena mexicano y la protesta social con lo que se conocía acerca del movimiento rastafari a través de la lírica del reggae jamaicano. Es importante señalar que algunas de las bandas de este periodo comenzaron a incorporar y a mencionar algunos conceptos e ideas rastafari en las canciones de sus primeros álbumes, sin que necesariamente los músicos se identificaran a sí mismos como rastafari.

El Festival Razteca posibilitó la creación de una red de reggae mexicano y la inserción de México en la escena del reggae en Latinoamérica, estableciendo así comunicación con bandas de reggae de países como Puerto Rico, Argentina, Venezuela y Chile, llegando a considerarse como el principal festival de reggae de toda Latinoamérica y en el que toda banda de reggae en el país deseaba participar.

Debido al momento coyuntural en el que se realizó, este primer festival logró definir el rumbo de la escena y le dio al reggae en México un espacio diferenciado de la escena del *rock* mexicano. La filosofía del Razteca surgió siendo un concepto humanista, que nació del principio de respeto mutuo y que buscaba transmitir al público la preocupación por la destrucción del ecosistema natural y luchaba por la reconquista de los espacios públicos y

¹⁰⁴ Fragmento de entrevista a Gerardo 'Zopi' Pimentel, en Hernández, 2012, p. 101.

que estos fueran tomados por los jóvenes para que en ellos pudieran expresarse (Hernández, 2012, p. 103).

A mediados de los noventa el reggae fue una de las escenas musicales que más apoyo ofrecieron al movimiento zapatista, por lo que se realizaron varios conciertos masivos recaudando fondos para las comunidades indígenas afectadas. Como menciona Hernández, el apoyo de los grupos no sólo se reflejó en los conciertos sino también en las portadas de algunos de sus discos. Con el movimiento zapatista, la conciencia por las raíces y el pasado de los mexicanos, cobró fuerza este mensaje de reivindicación del origen y de la herencia prehispánica que se vio reflejado en el reggae (Hernández, 2012, p. 107).

En 1994 se realizaron dos festivales importantes más. El 9o. Festival Anual Bob Marley en Playa Ballenas en Cancún¹⁰⁵, así como el Festival Internacional de Reggae, en el Toreo de Cuatro Caminos¹⁰⁶ (Carlo, 1994, p. 12). Y, además, se fortaleció la presencia de las bandas emergentes en las fiestas de los DJ de la ciudad.



Imagen 104. Playera del 9o. Festival Anual Bob Marley, 1994



Imagen 105. Cartel del Festival Internacional de Reggae, 1994

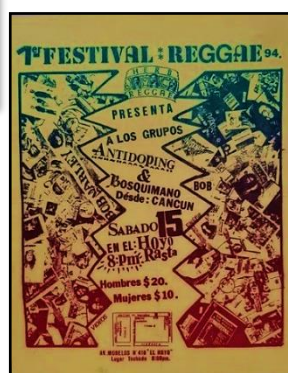


Imagen 106-107. Volantes de festivales de reggae en 1994

¹⁰⁵ En este festival participaron Cedella Booker (madre de Bob Marley), Ziggy y Ky-Mani Marley, Chalice, Morgan Heritage, Wazobia, y representando a México Splash y Los Yerberos.

¹⁰⁶ En este festival participaron Los Yerberos, Mixed Up Kid (EUA), Johnny Dreads (Cuba), Cindy Breakspeare, Lee Milo, Beniah, The Dread Featuring, Denroy Morgan, y Morgan Heritage.

El segundo Festival Razteca tuvo lugar en el Lienzo Charro La Tapatía en 1994. En esta edición aumentó la producción introduciendo un sentido más social al festival y se invitó a participar a ONG como Greenpeace y Amnistía Internacional, además de que se contó con la presencia de varias cooperativas y se realizaron exposiciones de fotografía y pintura, ceremonias tradicionales mexicas y muestras de tecnologías eco-alternativas. El festival fue un éxito pues se logró la asistencia de alrededor de cinco mil quinientos asistentes. Este segundo festival a diferencia del primero contó con el apoyo de profesionales de la producción y de la promoción, además de patrocinadores.

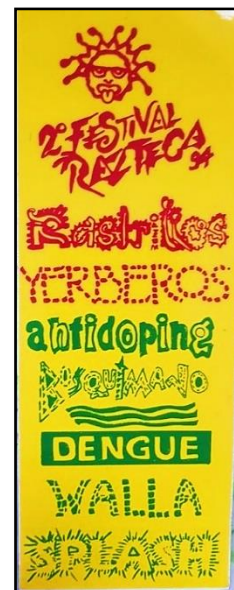


Imagen 108. Cartel del 2do Festival Razteca, junio 1994

En 1995 Rastrillos presentó en la sala Miguel Covarrubias de la UNAM “Puskeondismo” primera y única ópera reggae, descrita como una travesía multimedia que logró que el reggae hecho en México se cohesionara con otras disciplinas (Ortiz M., Ramón. 2012, 02 de febrero). Lo importante no es estar en el “pos qué onda”, sino salir del poskeondismo, señalaban Los Rastrillos; “Poskeondismo es elegir”. Este trabajo sería grabado como su segundo material discográfico e incluiría canciones como “Larga carrera”, “Gente sin control”, “No te aflijas ni te aflojes” (Flota), “El aire”, “No castigues la amistad”, “La aldea”, y “El poder” (Proceso, 1995, 03 de julio). Respecto a esta obra, los músicos Mariano Espíndola y Luis Miguel Costeros mencionaban:

Vamos a tocar veinte canciones para las que artistas plásticos han creado basado veinte trabajos y al final improvisaremos una pieza, tendremos *performance* y habrá doce músicos en escena y seis bailarinas en cubierta”. Para su generación, piensan los jóvenes de Rastrillos, el *poskeondismo* es una propuesta de trabajar en la armonía del baile y música de reggae (Proceso, 1995, 03 de julio).



Imagen 109. Cartel de la ópera reggae “Puskeondismo”, julio 1995

A mediados de los noventa comenzaron a aparecer nuevas agrupaciones de reggae, no solamente en la capital del país, sino a nivel nacional, y surgieron nuevas bandas en la capital del país, además de otras en distintas ciudades, que además de la influencia del *roots* reggae, también retomaban elementos del *dancehall* y del reggae *lovers rock*, por ejemplo, La Yaga en Guadalajara.

En este mismo año Los Yerberos lograron grabar su primera producción *A filo de machete* con el sub sello de BMG Ariola, Discos Culebra, dedicado al *rock*. Antidoping lanzó en 1996 su primera producción *Búscalo* en la que expresan la vida en los barrios mexicanos y su postura política debido a la mención de personajes revolucionarios como Nelson Mandela, Ernesto “Che” Guevara, Salvador Allende, y el Subcomandante Marcos.

Con el impulso del Festival Razteca, y la desaparición de la estación de radio ROCK 101 y su programa dedicado al reggae “Off Beat” en 1996; el reggae comenzó a ocupar un mayor espacio en la radio nacional con el surgimiento de “Reggaeneración” en Orbita 105.7 ese mismo año, un programa que desde sus inicios buscó dar cabida al reggae mexicano y que años después con el cambio de la estación de Órbita a Reactor 105.7 en 2004, el programa se convirtió en “Reggaevolución”. El comunicador Alberto Blanco quien colaboraba con la organización del festival Razteca se interesó en crear un espacio de reggae en la radio. Al respecto Gerardo ‘Zopi’ Pimentel explica:

A partir del contacto con el festival se dio esa coyuntura y [Alberto Blanco] me propuso que fuera parte del equipo, cómo colaborador musical, a la hora de hacer el piloto no había locutor y pues yo acabé haciendo la voz; hicimos el piloto y al final gustó mucho. Lo presentamos en Órbita y les encantó el programa y se quedó el programa; 6 de noviembre iniciamos el proyecto y era el equipo de Alberto, yo en la locución y al poco tiempo invité a Joshua a colaborar y a partir de ahí comienza el programa.¹⁰⁷



Imagen 110-111. Logos del programa radiofónico Reggaeneración y Reggaevolución



Foto 88. Gerardo Pimentel ‘Zopi’ al frente del programa “Reggaeneración”/“Reggaevolución”

¹⁰⁷ Corto documental “Reggaeneración 15 Años de Resistencia” (Voces en Resistencia, 2012, México).

La importancia de este proyecto radiofónico, como señala Hernández, radica en su diversidad, ya que no solamente se ha dedicado a programar música, sino que ha promovido en el público mexicano la información alrededor del reggae y su cultura; fortaleciendo la escena del reggae en México, debido a que ahora las bandas contaban con un espacio a nivel nacional en donde dar a conocer sus producciones (Hernández, 2012, p. 112). El programa continúa al aire actualmente y se ha vuelto una referencia obligada para estar al tanto de las actividades en torno al reggae en el país, y principalmente en la Ciudad de México.

El tercer Festival Razteca se llevó a cabo el 16 de mayo de 1997 en el centro de espectáculos El Rayo, y el público superó los ocho mil asistentes, reflejo del éxito y diversidad de bandas de reggae nacional que seguían surgiendo (Bárceñas, 2008, p. 111). En esa ocasión la organización del festival quiso contribuir con una donación de instrumentos musicales para abrir un taller de música impartido a los niños de la calle.

En agosto de 1997 apareció la revista *Bembé*, la primera revista de

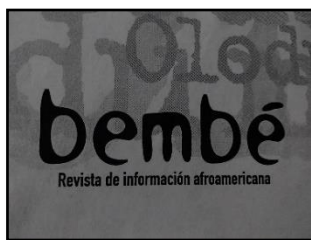


Imagen 113. Logo de la revista Bembé

información afroamericana en el país; publicación mensual dirigida por el periodista Ernesto Márquez quien en su primer número explica que un *bembé* es “una ocasión y espacio para que los cuerpos se gocen, para la libertad de los giros y los movimientos en un viaje que va para el corazón, que retorna a él, en la cauda tan vasta de ritmos: del bembé al danzón, de la

conga a la guajira, del mambo al reggae” (*Proceso*. 1997, 02 de agosto). Esta revista fue el primer medio impreso en dedicarle un espacio a la música reggae con varios artículos, entrevistas y reseñas escritas por el periodista Jorge Cisneros Morales, quien anteriormente había participado en la producción del programa radiofónico “Reggae y algo más” en Estéreo Joven, y que también publicó artículos acerca del reggae en México en la extinta revista estadounidense *Reggae Report* que surgió en 1983 (Cisneros Morales, Jorge. 1998a, 1998b, 1998c).

En 1998, por primera y única vez, se realizó una edición especial del Festival Razteca fuera de la Ciudad de México en la ciudad de

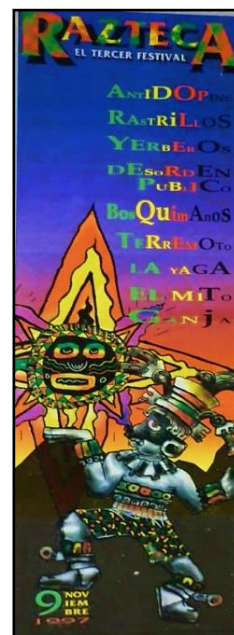


Imagen 112. Cartel del 3er Festival Razteca, noviembre 1997

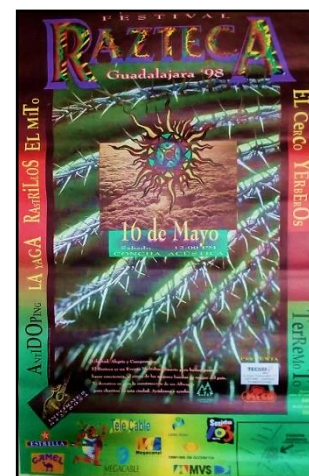


Imagen 114. Cartel del Festival Razteca en Guadalajara, mayo 1998

Guadalajara, en la Concha Acústica del Parque Aguazul, reuniendo a más de 5 mil personas (Álvarez Barbosa, Daniel. enero, 2004). Ese año Antidoping y Rastrillos lanzaron sus segundas producciones discográficas tituladas *Un lustro inyectando ruido positivo*, y *A cuatro vientos*, respectivamente, y en 1999 en Yucatán surgió la banda I & I.



Portada 61. Rastrillos – *Revolución latinoamericana* (1992)



Portada 62. Los Yerberos – *Los Yerberos* (1994)



Portada 63. Bosquimano – *Bosquimano* (1994)



Portada 64. Los Yerberos – *A filo de machete* (1995)



Portada 65. Antidoping – *Búscaló* (1996)



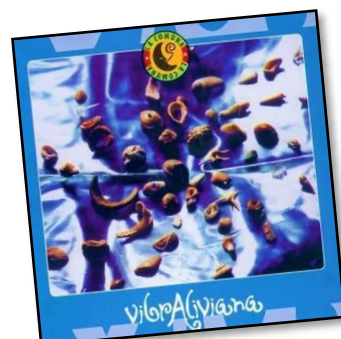
Portada 66. La Yaga – *Liberación* (1998)



Portada 67. Rastrillos – *A 4 vientos* (1998)



Portada 68. Ganja – *Reggae mexicano* (2000)



Portada 69. La Comuna – *VibrAliviana* (2001)

A mediados de los noventa surgió la escena del *ska* mexicano, sin embargo, son pocas las bandas que adoptan este género de manera tradicional ya que se genera una mezcla de este ritmo fusionándolo con géneros como *cumbia*, *salsa*, *merengue*, *swing*, *punk*, *hardcore*, etc. Aída Analco y Horacio Zetina explican que:

A mediados de los años noventa se da el *boom* del *ska*, pero con una mayor desventaja, ya que surgen como una manifestación mal vista por todas las huestes *rockeras*, quienes consideran que los “*skaseros*” vinieron a cosechar esfuerzos ajenos, ya que los primeros fueron quienes tuvieron que luchar por abrir espacios para que el *rock* sobreviviera (Analco y Zetina, 2000, p. 71).

Como mencionamos anteriormente, la escena del reggae en México nunca ha estado aislada, sino al contrario frecuentemente se ha relacionado con otras escenas y compartido escenarios, eventos y festivales en donde se presentan bandas de reggae, junto con otras de *rock*, o del *ska* en México, nombrado por los primeros organizadores de eventos en torno a este estilo como “*MexSka*”. Este auge generado en la segunda mitad de la década de los noventa surge a partir de la corriente del *third wave* de Estados Unidos y Sudamérica y del *ska* que retomaba la influencia de las bandas inglesas de *ska Two Tone*, pero añadiéndole elementos de varios géneros musicales latinos. Sin embargo, el *MexSka* generó su propia escena y aunque ha interactuado y se ha relacionado con la escena del reggae, se trata de una escena musical distinta. Esto no significa que dentro de la escena del reggae no existan agrupaciones que interpreten *ska* o incluso *rocksteady*, como por ejemplo Los Guanábana y varios más, pero se trata de aproximaciones al sonido del *ska* jamaicano con influencia de *jazz* como The Skatalites, y no del sonido del *MexSka* que se caracteriza por la fusión de géneros y ritmos diversos. En realidad, como hemos visto, el género ya tenía antecedentes desde muchos años antes en el país, tal como han señalado Aída Analco y Horacio Zetina “si bien Toño Quirazco fue el primer mexicano en tocar *ska*, no fue generador de un movimiento, fenómeno que sí se da con Maldita Vecindad, ya que se puede decir que esta banda constituyó en gran medida la plataforma del *ska* en nuestro país, convirtiéndose en referente obligado para las futuras agrupaciones” (Analco y Zetina, 2000, p. 44). Para un mayor panorama del sonido de esta escena, recomendamos consultar los compilados de *Skuela de baile* Vol. 1-3 (1998-2000), y *Ska, Rude Boys & Rocksteady* (2004).



Imagen 115. Portada de la revista Banda Rockera, No. 126, 1999



Foto 89. Público en un concierto masivo de MexSka



Imagen 116-117. Cartel del Festival Reskatando VIHdas, junio 1998, y del Festival Skandalo Nacional, junio 1999

Dentro de esta escena han surgido otras corrientes que se acercan al *punk ska core*, desmarcándose del *Mexska* que consideran como “cumbianchero”, y que podemos encontrar en el compilado *Mexska is dead* (2011). Actualmente los eventos de *MexSka* dejaron de ser tan frecuentes, aunque las tocadas aún siguen realizándose e incluso ahora se llevan a cabo festivales patrocinados por grandes empresas como el Festival 20 Años Ska, Non Stop Ska, y el Pepsi Ska Fest (Pineda, Ricardo. 2014, 15 de julio). Respecto a estos festivales Miguel Tajobase (promotor cultural, comerciante y vocalista en La Revolución Propia – Ciudad de México) comenta:

En los noventa, desde esta ciudad surgió una movida, que después alzó la voz (con recato primero, con irreverencia después) entre el resto de escenas similares alrededor del mundo, que se identificaba con el *ska*, y que una tarde, en una de las

juntas preparativas a un festival, varios le terminamos poniendo el mote de “*MexSka*”.

Esa movida musical, desde su inicio, tomó distancia del resto de esas escenas internacionales señaladas líneas atrás. Y lo hizo por su manera de interpretarlo, por su estética, por la temática inicial de buena parte de esas bandas. Nada que ver con el *ska* original, o el inglés, o el que se había hecho (o se estaba haciendo en ese momento) en los Estados Unidos o el resto de Europa.

Y digo que fuimos irreverentes, por esa ignorancia nuestra, debida a nuestros escasos medios para acceder a todo ese cúmulo de producciones discográficas existentes, y de las cuales muy, pero muy poco teníamos conocimiento. Y de ello hicimos nuestro andamiaje, nuestro “con qué”: si del cielo te caen limones, aprende a hacer limonada. Por eso es inevitable decir que las principales influencias de esas primeras bandas *skatalíticas* en esta ciudad... de esas que después influyeron para que surgieran muchas más, y que después de tantos años la movida siga, vinieron de sonidos como el de Los Fabulosos Cadillacs, o de Maldita Vecindad y Café Tacuba, de la Mano Negra y Todos Tus Muertos, de Kortatu y demás bandas del establo español que se colaban entonces. Y en menor medida, de los poderosos Migthy Migthy Bosstones. ¿Por qué cuento esto?, porque no sólo es terrible, sino patético, que una identidad que podía caracterizarse como propia, va camino de perderse entre las interminables especies que van desapareciendo debido a la homogenización que nos someten; en este caso, desde la industria del entretenimiento, y desde la pendejez, desde la estupidez, de tipos y tipas cabezas huecas que reniegan de algo que originalmente fueron, o peor aún, de algo que nunca fueron, pero que contribuyó a que la escena *skatalítica* en este país (con todos sus derivados) no sólo no desapareciera, sino que a diferencia de cualquier otra movida alrededor del mundo (incluso de la del país de donde nace), se mantuviera con vida, y fuerte, a más de dos décadas de su irrupción en el concierto internacional. Les guste o no, los “skatos” (bautizados en otros pueblos de otras maneras) fueron el principal símbolo de identidad de esta movida, y que en su momento también fue una forma de resistencia; movida por la que, veinte años después, el grupo corporativo más importante de la industria del entretenimiento de este país [OCESA] “decide apostar” ... Tan ciegos (y contradictorios) somos, que nos quejamos por el avasallamiento al que son sometidos muchos de nuestros derechos, pero no tenemos problemas por renunciar a los *shows* al aire libre en cualquiera de los espacios públicos de esta ciudad, con tal de pagar lo que sea por un espacio cerrado, con un cartel de esas dimensiones... cuando antes, las mismas bandas gestionábamos espacios y organizábamos eventos masivos propios...¹⁰⁸

¹⁰⁸ Del muro de *Facebook* de Miguel Tajobase, 19 febrero 2018.



Imagen 118-120. Cartel del Festival 20 años de SKA, marzo 2015; del Festival Non Stop Ska, septiembre 2017; y del Pepsi Ska Fest, septiembre 2017

La cuarta edición del Festival Razteca, significó la consolidación de este evento y de la escena del reggae en México. Se realizó el 21 de marzo de 1999 en el bosque de Tlalpan y se calcula que hubo una asistencia de alrededor de quince mil personas (Bárceñas, 2008, p. 111). En esta ocasión se contó con el apoyo de la delegación Tlalpan y del gobierno del Distrito Federal, hubo una mayor participación de organizaciones no gubernamentales y también participaron grupos artísticos como la Comparsa Andarte, y la revista *Barrio Babylonia*, y además se realizaron diversas actividades culturales. Parte de las ganancias de este festival fueron donadas a distintas causas sociales. Lamentablemente, al ver la gran respuesta de la gente el gobierno quiso incrementar el costo de la renta del Bosque de Tlalpan al doble de lo acordado lo cual generó un pleito de casi tres meses.



Imagen 121. Cartel del 4to Festival Razteca, marzo 1999



Portada 70. V.A. – Razteca: Todos somos hijos del sol (1999)

La prensa escrita estaba impresionada con la respuesta que tuvo el festival debido a que, para fines de los noventa, el reggae se desenvolvía aún de manera subterránea y no contaba aún con suficientes espacios ni medios de difusión:

Definitivamente fue el cuarto Razteca el que provocó un movimiento insospechado, ya que cerca de 14 mil personas se dieron cita en el Bosque de Tlalpan de la ciudad de México para disfrutar de este magno festival, cuyas celebraciones se sumaban al equinoccio de primavera. Este encuentro fue particularmente mágico, pues los miles de rastas presentes bailaron ininterrumpidamente durante 12 horas. Ese año se dieron cita 12 grandes exponentes del reggae y del *ska* nacional e internacional. Incluyó muchas novedades, por ejemplo, un área de juegos tradicionales de feria mexicana; proyecciones de documentales, videoclips y videoarte, y un sensorama. Por si fuera poco, ese año se grabó un CD de recopilación con 13 sencillos de bandas de reggae en español (*La Jornada*. 2002, 11 de noviembre).



Foto 90. El público en el 4to Festival Razteca

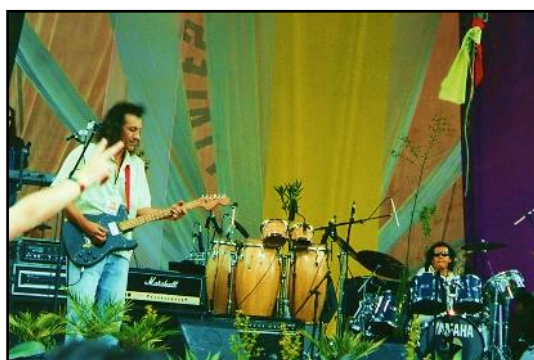


Foto 91. Splash en el 4to Festival Razteca



Foto 92. 4to Festival Razteca



Foto 93. La Comuna en el 4to Festival Razteca

Como señalan Paredes y Blanc (2010, pp. 353-354), el Festival Razteca además de ser independiente fue uno de los primeros en lograr una organización impecable con seguridad asistencial y preventiva en vez de intimidatoria, principalmente porque el Razteca fue organizado por las mismas bandas que participaron. Sin embargo, una de las

mayores limitaciones de la escena del *rock* independiente, como ejemplificó la experiencia del Razteca, fue la de tramitar y conseguir los permisos para realizar festivales



Imagen 122. "DJ Azteca"

Diversificación y expansión de la escena del reggae en México (2000 -)

Tercera etapa (2000 - 2010)

		EL DESARROLLO DEL REGGAE EN MÉXICO											
Periodo	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
DIVERSIFICACIÓN Y EXPANSIÓN DE LA ESCENA DEL REGGAE EN MÉXICO (2000-)	Tercera etapa (2000 -2010)												

Tabla 6. Tercera etapa del reggae en México

A partir del nuevo milenio la escena del *rock* mexicano se diversificó significativamente, tanto en propuestas como en público y lugares, mientras las compañías discográficas luchan por sobrevivir a la piratería. El horizonte del *rock* mexicano en los años dos mil definió cuatro centros de producción bien establecidos, con sonidos y temáticas acerca de sus propias realidades: Tijuana. Monterrey, Guadalajara y la Ciudad de México. El panorama se volvió muy diverso y el término *rock* parece desdibujarse ante las fusiones que se dan en su interior. En cuanto a los medios, destacaron estaciones de radio como Órbita (del IMER), y canales de televisión como Telehit (de Televisa), y MTV Latino, desde 1993. Asimismo, se expandió notoriamente la atención de la prensa escrita nacional hacia las manifestaciones *rockeras*. Y aunque, por un lado, OCESA, la empresa de

espectáculos más importante en el país, logró consolidar su festival de *rock*, el Vive Latino; por el otro, durante el primer lustro del siglo se abrieron varios espacios alternativos en torno a distintas escenas (Paredes y Blanc, 2010, pp. 463-464).

Las bandas nacientes empiezan a creer que entrar en una disquera ya no es algo imprescindible, por lo que comienzan a utilizar el internet para mostrar sus canciones y anunciar sus conciertos, y el término “*indie*” se vuelve frecuente. En la escena del *ska* mexicano se consolidan algunas bandas surgidas en los noventa y aparece la corriente de *ska-Oi!*.

Durante esta década el desarrollo del *rock* en México se amplió y diversificó como nunca antes. Además, dio origen a distintas escenas particulares en torno a determinados géneros o estilos que han generado identidades propias diferenciándose entre ellas. Así, en términos de Straw, se crearon diferentes escenas como espacios culturales en torno a diferentes géneros musicales a través de todos los lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular. En ese contexto se creó la escena del reggae nacional. Estas escenas específicas se han desarrollado rápidamente y muchas veces cuentan con espacios característicos en donde se presentan las diversas bandas que forman parte de esas escenas. Para muchas de ellas el acceso a internet, que comenzó a masificarse en esa década, significó una herramienta importante para su consolidación y la comunicación con esas escenas en otras ciudades y países. Como sucedió con el reggae y otros géneros musicales, estos no sólo se importaron y se imitaron, sino que en muchos casos fueron reinterpretados y recontextualizados, conformando escenas musicales translocales en una relación de glocalización entre las escenas locales de estos géneros en distintos países.

Como sugieren Paredes y Blanc, en el siglo XXI el futuro de la industria musical se percibe incierto, al grado de que varias empresas discográficas multinacionales se han declarado en crisis tras la aparición de nuevos formatos de consumo musical y el avance de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción, así como la relevancia que adquirió internet y el crecimiento de la piratería, lo cual se generalizó en el siglo XXI, y se potencializó con el surgimiento de plataformas como *MySpace*, *YouTube*, *Podcast*, y *Facebook*; usadas como herramientas para la expansión mundial de las escenas independientes de todos los géneros (Paredes y Blanc, 2010, p. 466).

Aunque la escena del reggae parecía que continuaría consolidándose siguiendo el camino trazado por el Festival Razteca, el surgimiento de bandas de reggae en varios estados de la república y las agrupaciones con más trayectoria produciendo nuevos discos; la escena sufrió un gran inconveniente en el año 2000. Ante el éxito de este festival, en las siguientes ediciones se agregó la participación de grandes empresas y corporativos, como OCESA, propiedad de la Corporación Interamericana Entretenimiento, que aprovecharon para lucrar con este. Así, señala Bárcenas, el ideal de trabajo colectivo con el que había nacido el festival se empezaba a perder (Bárcenas, 2008, p. 112). Este fue el motivo por el que la corriente Razteca terminó, pero sembró las bases para que el reggae en México siguiera creciendo a principios del siglo XXI. La historia de la pérdida de los derechos del nombre “Razteca” cambia dependiendo quién la cuente, pero, generalmente, se menciona el nombre de Tomás Peterson Barbosa como el causante de esto. Al respecto, Hans Mues (baterista en Los Yerberos, ex guitarrista en Antidoping, ingeniero de audio productor musical en The Freak Room – Ciudad de México) explica que:

Se corrompió totalmente, fue una idea excelente que era hacer siempre festivales de donación para causas altruistas con grupos que tuvieran cierto amor por la naturaleza y cierto estilo musical unificado. El ex tecladista de Rastrillos, Tomás, se le ocurrió registrar el nombre de Razteca para evitar perder sus derechos, pero el mismo Tomás lo registró a su nombre y lo comercializó con OCESA y con el dueño de Casa Rasta, cuando el nombre era de todos los que iniciamos el festival, el movimiento perdió fuerza debido a que se corrompió.¹⁰⁹

Como menciona Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México), la finalidad con la que nació el Festival Razteca era “crear festivales con otra visión, donde no nada más era la onda de la tocada o del antro, ya había habido festivales con Splash, la gente de LUCC trajeron artistas de talla internacional [entre 1989 y 1992 presentaron a Inner Circle, Julian Marley y Chalice] (Oliver y Cisneros, 1994, p. 27), pero no había una cuestión con un lenguaje más de la banda, más chilango, pero que además interactuara con la comunidad”.¹¹⁰ De esta manera, indica Hernández, concluyó la etapa de mayor fuerza para el reggae en México, en la que se definió el género musical en el país (Hernández, 2012, p.

¹⁰⁹ Fragmento de entrevista a Hans Mues, en Hernández, 2012, p. 117.

¹¹⁰ Fragmento de entrevista a Gerardo ‘Zopi’ Pimentel, en Hernández, 2012, p. 117.

118), además de que se generaron nuevas adopciones de estilos y subgéneros, y especialmente, se adquirió una identidad mexicana.

A inicios del siglo XXI la música reggae se expresaba de distintas formas a través de diferentes estilos en México. Por otro lado, el desarrollo tecnológico, y el acceso a él, permitió la aparición de nuevos modos de hacer música que diluyeron las fronteras entre músicos y DJ, al permitir la libre vocalización sobre bases electrónicas que se lleva a cabo, por ejemplo, en el estilo *raggamuffin* que permite crear y actuar con independencia de una banda. Por lo que a partir del año 2000 comenzaron a aparecer los primeros MC y *singjays* (algunos provenientes de la escena del *hip-hop* como Gogo Ras) alternando con algún DJ nuevo o de los *sound systems* que surgieron a finales de los noventa.

Asimismo, se da un resurgimiento del *ska* tradicional y del *early reggae* (diferenciándose de las bandas de *MexSka* de finales de los noventa), por parte de los *skinheads* y los *rude boys* mexicanos con bandas de diferentes partes el país como Jamaica 69.

El quinto Festival Razteca se llevó a cabo el 2 de abril del 2000 en la explanada del Palacio de los Deportes, éste fue auspiciado por OCESA tomando el control de un proyecto que había surgido de una idea comunitaria y vaciándolo de su contenido original. En esos momentos el festival ya tenía una proyección mundial y los medios masivos de comunicación empezaron a hablar de él desvirtuando el concepto con el que había surgido. Bajo estas condiciones y ahora con la colaboración de los monopolios del espectáculo se contó con la presencia de estrellas internacionales de reggae, sin embargo, no hubo una remuneración justa para las bandas nacionales y latinoamericanas, quedando la mayoría de la ganancia en los empresarios y las bandas internacionales que se trajeron (Bárceñas, 2008, p. 112). Esta edición del Festival Razteca fue sumamente criticada debido a que la gente que conocía la organización y el festival original percibió que este había cambiado. En este sentido, Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México), uno de los principales organizadores del festival original ha declarado:

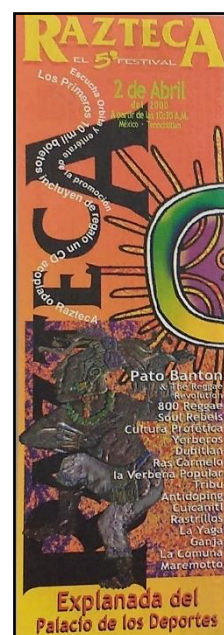


Imagen 123. Cartel del 5to Festival Razteca, abril 2000



Portada 71. V.A. – Razteca: Sinergia Razteca en movimiento (2000)

Fue necesario que se extinguiera para que sucediera lo que pasa ahora. El movimiento nos rebasó. La falta de experiencia, de la conciencia de la magnitud de lo que se estaba haciendo, nos faltó consolidar más las bases. Nos estancamos, pero fue un aprendizaje. Ahora estamos en el proceso de resistencia aislada. Ahora se gesta lo que son los *sound system* al estilo jamaíquino, retomar las pistas y sobre eso improvisar (Olivares, Juan José. 2005, 16 de octubre).

La influencia que tuvo el Festival Razteca encauzó la organización de otros eventos en los cuales se buscaba, además contar con la presencia de agrupaciones mexicanas, presentar bandas de reggae sudamericanas. Esto generó el surgimiento del festival Vibraciones de América en el año 2000 que se dedicó a recrear el panorama de la escena reggae en Latinoamérica. Gracias a este festival varias agrupaciones sudamericanas se presentaron en México por primera vez. El festival Vibraciones de América fue un esfuerzo conjunto entre la Hermandad Rasta y Eckos, los cuales habían colaborado desde mediados de los noventa en las tocaditas que realizaban cada fin de semana (Hernández, 2012, p. 119).

En el año 2000 Ganja lanzó su primer trabajo discográfico titulado *Reggae mexicano*, y Los Rastrillos lanzaron su tercera producción titulada *Códigos del alma* en el que incluyen varios elementos de reivindicación de la herencia indígenas mexicana, como la canción “Nejua chikauk yek kotik” cantada en lengua náhuatl en la que participa el grupo Tribu incorporando instrumentos musicales de origen prehispánico y mostrando la riqueza multicultural del reggae mexicano. Otro evento importante fue la presentación de Los Rastrillos y Los Yerberos, como consecuencia del impacto que estas bandas venían generando, en el Hard Rock Cafe, uno de los espacios de la ciudad más restringidos para el *rock* nacional, inaugurado en 1993 (Olivares, Juan José. 2000, 15 de abril).

La velada comenzó floja, el inmueble de Campos Elíseos, programaba, para prender al escaso público, su *rock* clásico: Police, David Byrne, Bob Mariguan Marley; y algo de *rock* argentino: Los Fabulosos Cadillacs y Bersuit. A las 23:05 salieron los Rastrillos para comenzar el fuego con una danza mística; permanecían quietos con los ojos cubiertos; dos naguales comenzaron a circundar a los músicos; uno de ellos con dos luces neón limpia la atmósfera del Hard Rock; el otro comienza a quitar las vendas de los ojos a los músicos; entra en acción la Madre Tierra que con copal bendice al grupo y sus seguidores; los Rastrillos despiertan y comienzan a cantar su



Imagen 124. Logo del Festival Vibraciones de América

rola Resistencia e inmediatamente después Positivo, porque “hay vibra positiva esta noche”, dijo el Zopi vocal de la banda...Pocos minutos después de que los Rastrillos abandonaron el escenario aparecieron los Yerberos con su Mala sangre para interpretar sus trece canciones. Con este concierto estas dos agrupaciones dejaron en claro que ya poseen una ola de fieles seguidores y su crecimiento musical, en estos más de diez años de moverse en el circuito *underground*, sigue intacto y, lo mejor para sus seguidores, goza de excelente salud (Caballero, Jorge. 2000, 17 de abril).

El inicio del nuevo siglo, trajo a uno de los principales exponentes del reggae jamaicano a México, Jimmy Cliff, quien se presentó el 26 de julio del año 2000 como parte de su gira “Re-Evolución en Tierra Azteca”. Cliff se presentó en la ciudad de Chetumal, en Quintana Roo, como parte del Festival Caribe Internacional, y dos días después en otro evento público y gratuito en la Plaza de la Revolución de Ciudad de México (Maceda, Elda. 2000, 26 de julio). En este último compartió el escenario con los grupos mexicanos La Comuna, Los Rastrillos y Los Yerberos, a quienes destacó por sus ritmos y sentimientos, pese a reconocer que no entiende sus letras, y declaró que “el reggae del siglo XXI definitivamente no es el mismo que en sus principios porque el reggae siempre está cambiando; es una música que expresa el espíritu del pueblo y la gente ha cambiado” (*El Mostrador*. 2000, 29 de julio). Frente a la globalización, Cliff propone una liberalización de fondo, no de forma, el derrumbe de los límites raciales, la unificación de la gente por amor (Acosta Nieto, Anasella. 2000, 30 de julio).



Foto 94-95. Jimmy Cliff en la Plaza de la Revolución, en la Ciudad de México, julio 2000



En el año 2001, se realizó el concierto nombrado Unidos Por La Paz organizado por Televisa y Televisión Azteca, presentando a las bandas de *rock* mexicanas Maná y Jaguares, con el propósito de emitir un mensaje de paz dirigido a las comunidades

indígenas de Chiapas (Caballero, Jorge. 2001, 20 de febrero). Al día siguiente las bandas independientes que apoyaban abiertamente la causa del movimiento zapatista realizaron el Festival Vibra Votán por las 3 señales, en el marco de la movilización histórica zapatista hacia la Ciudad de México conocida como “la marcha del color de la tierra”. Esta movilización se realizó para exigir el cumplimiento de las tres señales que el EZLN había levantado frente al gobierno encabezado por Vicente Fox para reanudar el diálogo y el proceso de paz. Retomando a Votán, (un personaje mítico que forma parte de la historia del pueblo maya), se organizó “Vibra Votán”, un festival en el que participaron varias bandas de *rock*, *reggae* y *ska* mostrando su apoyo a la causa zapatista indígena (Caballero, Jorge. 2001, 28 de febrero).



Foto 96. Subcomandante Marcos (EZLN) en el zócalo de la Ciudad de México, marzo 2001

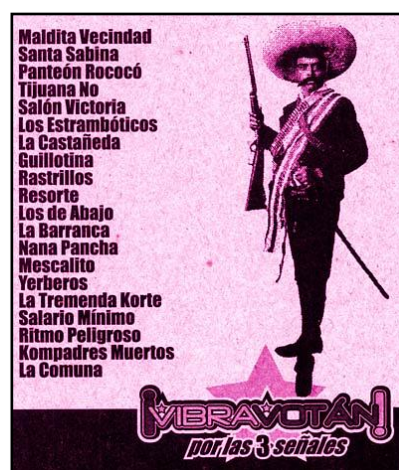


Imagen 125. Cartel del Festival Vibra Votán, marzo 2001

En este mismo año, el reggae reapareció en Chetumal en donde el género había languidecido después de haber sido el primer lugar en donde se adoptó el reggae en el país. Arturo Álvarez ‘Alvrix’ lanzó su proyecto musical y generó un reavivamiento de este género en la región con su producción *Chetumal Rasta*. El grupo Antidoping realizó una gira por Europa con presentaciones en Francia, Holanda y el País Vasco. La realización del segundo festival Vibraciones de América continuó con la difusión del reggae sudamericano con la primera presentación en México de la banda chilena Gondwana.

La escena del reggae en México seguía consolidándose y esto se vio reflejado con la visita de otra importante leyenda del reggae africano: Alpha Blondy. Este concierto se realizó el 30 de agosto en el Teatro Metropolitano de la Ciudad de México y participaron Antidoping y Los Rastrillos. El evento fue reseñado por la prensa de la siguiente manera:

Los corazones mexicanos que laten a la cadencia de la música reggae, aceleraron su ritmo cardíaco la noche del jueves pasado con la presentación en el Teatro Metropolitano de uno de los máximos representantes no jamaicanos llamado Alpha Blondy, quien cumplió con su cometido constante de emanar una “convocatoria, una reivindicación y una denuncia” por medio de sus canciones, que de tan seguidas y sin descanso se volvieron como un popurrí de una hora y 45 minutos, sin contar con el preludio detonante de la explosión colectiva de las bandas locales Rastrillos y Antidoping, que también pusieron a bailar a los presentes en el céntrico recinto, que registró un lleno total. La fiesta se coloreó de amarillo, rojo, negro y verde, pero no de la llamada ganja-yerba-grass-mota-pat-mariguana, que corrió furtiva por varios rincones del edificio *art decó* sin que los fríos agentes de seguridad pudieran evitarlo. Es que Seydou, como se llama en realidad Alpha Blondy, oriundo de Costa de Marfil, y su banda Sistema Solar -compuesta por diez músicos y dos coristas- conmocionaron a la banda *reggaecera* -enfundada en ropas holgadas y con pelos enmarañados simulando los *dreadlocks* de los rasta jamaicanos- con lo mejor de su repertorio en inglés, francés, algo de español y hasta en dioula, lengua natal de Blondy, que nunca dejó de observar impávido a las gradas, retacadas de seguidores, que corearon rolas como Apartheid is Nazism, Jerusalem, Paris Bercy y la más aclamada y conocida, Cocody Rock (Olivares, Juan José. 2001, 01 de septiembre).

Respecto a su participación en este importante concierto los miembros de Antidoping y Los Rastrillos afirmaban que “nos toca ahora a nosotros dos, pero están muchos atrás esperando. Estar arriba en el escenario será para retroalimentarnos y hacer patente que el movimiento mexicano de reggae se mantiene a base de resistencia. Estar arriba también es un homenaje para nosotros” (Olivares, Juan José. 2001, 30 de agosto). En esa entrevista que concedieron al periódico mexicano *La Jornada*, dejaron ver su interés por retomar el concepto del Festival Razteca con otro nombre:

El festival tuvo un conflicto, cuyo origen es el nombre legal del mismo. Lo que pasa es que la persona que tiene el registro del nombre lo intenta llevar hacia su visión, hombre que por cierto era miembro de la banda, tocaba con Rastrillos. Pero lo peor de este asunto es que nosotros somos cómplices de que esto ocurriera, por descuido y falta de organización. De hecho, todos dimos dinero para que se registrara. Esta persona busca más la cuestión material que el compromiso social o el propósito fundamental del Razteca. Pero no sólo hay un culpable; nosotros debemos asumir la responsabilidad de ser unos pendejos, él fue el vivo; sí pasó por el ideal de todos y se pasó de lanza, pero hay que aceptar que se aplicó. Ahora hay que reestructurar todo el fondo para que no suceda lo mismo, y rescatar las buenas cosas del festival, crear un consejo para que se desarrolle otro festival con características similares al Razteca. Empezaremos de cero (Olivares, Juan José. 2001, 30 de agosto).

Este evento fue el concierto-taller al aire libre llamado “Mira Al Cielo”, que se llevó a cabo el 2 de diciembre de 2001 en La Quinta Alicia, ubicada en Cuautitlán Izcalli y que buscó ofrecer a los participantes información astronómica en colaboración con la agrupación Físicos Astrónomos Mexicanos y Asociados (FAMA) con el fin de brindar al público un espectáculo multidisciplinario en el que mediante talleres se enseñaron a los asistentes las técnicas para ubicarse bajo el sol, las estrellas y demás fenómenos astronómicos. Los grupos que se presentaron fueron Antidoping, Rastrillos, Los Yerberos, La Comuna y Tribu. En palabras de Mariano Spíndola, integrante de Los Yerberos, señaló que querían “organizar unos cinco eventos de este tipo en un año para que tomen fuerza y volver a hacer masivos tan importantes como ha llegado a ser Razteca” y explicó que el interés de este concierto-taller fue recuperar el sentido original que tuvo el Festival Razteca:

Varios de nosotros lo organizábamos antes, pero con el tiempo quedó en manos de otras personas, quienes han hecho de él un asunto meramente comercial. Nosotros queremos hacer de este festival un acto cultural, en el que como asistente la pases bien, pero también aprendas cosas, interactúes. Los talleres se enfocarán no a un rollo *new age* misticista, sino a un conocimiento científico-práctico (Peñaloza, Patricia. 2001, 02 de diciembre).

Asimismo, a inicios de la década hubo un resurgimiento del *ska* y del *early reggae* por parte de jóvenes que se asumen como *skinheads* y *rude boys* como la banda Jamaica 69, diferenciándose de las bandas del *MexSka* de finales de los noventa (Ramírez Cuevas, Jesús. 2004, 01 de febrero). En abril de 2002 la legendaria agrupación de *ska* jamaicano The Skatalites se presentó en México en el Salón 21, convocando una gran audiencia, pero particularmente a estos *skinheads* y *rude boys* que comenzaban a aparecer en la ciudad.



Imagen 126. Cartel de la primera presentación de The Skatalites en México, abril 2002

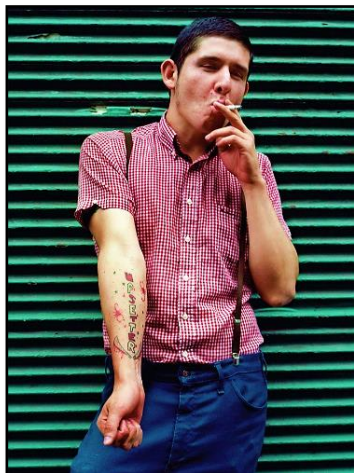


Foto 97. Ruffy (Jamaica 69)



Portada 72. Jamaica 69 – Matehuala Rides Again!!! (2003)

En ese mismo año, el festival Vibraciones de América en su tercera edición, se perfilaba como uno de los principales festivales dedicados al reggae en México. Por su parte, Antidoping lanzaba su tercera producción *En vivo en San Cristóbal*, mostrando su apoyo a la causa zapatista y emprendió su segunda gira en Europa presentándose en varias ciudades (Hernández, 2012, p. 128). Además, ese año se reunieron varias bandas de reggae sudamericanas y mexicanas en un concierto homenaje a Bob Marley en el Teatro Metropolitán.

Para conmemorar el 21 aniversario luctuoso de Bob Marley, el próximo martes 14 de mayo se le realizará en el Teatro Metropolitán un homenaje con bandas como Gondwana -de Chile y una de las más importantes en Latinoamérica-, Nuevas Raíces (de Argentina), Pashion Muzik (de Jamaica) y Rastrillos y Ganja (de México). “Hay una obviedad cuando uno habla de las décadas pasadas, porque se dice que no debemos quedarnos en el pasado”, comenta desde Argentina Manuel, sax y voz de Nuevas Raíces. “En los años 60 o 70 las revoluciones utópicas eran comunes y había determinadas palabras que se manejaban con más fuerza, como emancipación, libertad o hermandad. Hoy en día trascienden, perduran, y son palpables, porque con sólo ver la realidad de los países latinoamericanos te das cuenta de que la opresión sigue, que la emancipación no se ha logrado. Por eso nos damos cuenta que el mensaje de paz y de no guerra de Marley está vigente, lamentablemente está vigente, porque no se ha cumplido, pero es saludable profesarlo”. A decir de Manuel, en los recientes años el reggae ha explotado en América Latina, “pese a que recibimos mucha información de Europa y Estados Unidos, pero también tenemos todo lo de África, y el reggae tiene mucho de ese contenido, pero con espíritu latino, porque surgió en Jamaica”. Se ha dicho que el Metropolitán no es un foro adecuado para la realización de un concierto de reggae. No obstante, Manuel afirma: “Lo que importa es que se escuche reggae, sea donde sea; desde el nivel más alto de clase económica hasta los niveles más bajos. Sea en un teatro como en una cancha de fútbol, en la playa o en el concreto de una calle. Nosotros no tenemos ese tipo de discriminación hacia determinadas personas o lugares. El mensaje es para todas las personas, porque la hermandad trasciende clases” (Olivares, Juan José. 2002, 12 de mayo).

Simultáneamente, en esa época apareció otra oleada de bandas como Victoria Malawi, Nognes, Kushia Bonton, (en la Ciudad de México), Los Atletas Campesinos (en Querétaro), Aire Nuevo (en Chiapas), Hierba Santa, y CorpusKlan (en Chetumal), entre muchas otras nuevas bandas mexicanas de reggae, muchas de ellas con una fuerte influencia de las bandas latinoamericanas de reggae (argentinas, chilenas, y puertorriqueñas) como Los Pericos (1986), Gondwana (1987), Los Cafres (1987), o Cultura

Profética (1996), que encabezan el llamado reggae latino y que se volvieron muy populares en México, gracias a la fuerte frecuencia de sus giras y presentaciones en el país.

A principios de los años 2000 surgió una productora llamada Rootical Sessions que empezó a introducir el *dub* en México, género que, aunque llegaba a escucharse en las fiestas de los DJ, no era tan conocido en el país. Bárcenas menciona que, entre sus objetivos destaca el esfuerzo por darle a los eventos un tinte ideológico más cercano a la raíz espiritual rastafari, aclarando así la confusión que había generado el término Razteca (Bárcenas, 2008, p. 115). El primer concierto de esta productora se llevó a cabo, con la ayuda de CONACULTA, el 8 de junio de 2002, en el Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México, presentando por primera vez a uno de los más reconocidos ingenieros de sonido del *dub*, Mad Professor además de leyenda del reggae jamaicano Lee “Scratch” Perry (alguna vez ingeniero de sonido de Bob Marley y uno de los primeros creadores del *dub*), así como algunos artistas

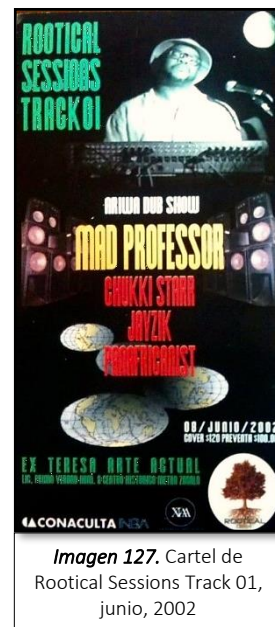


Imagen 127. Cartel de Rootical Sessions Track 01, junio, 2002

nacionales. El siguiente concierto fue en septiembre de 2002, llamado Fuerza Omega The Rhythm Sessions con Zakeya de Inglaterra y Sista Alike de Argentina realizado en el Teatro del Pueblo. En octubre de ese año se presentó otra de las leyendas del reggae, Macka B y la Royal Roots Band de Inglaterra, acompañados de Jahmarada Sound System, Don Chico, Boomer y el DJ Patois de Chile, además de Fidel Nadal y Alike de Argentina junto con Dub Corporation de México; este se realizó en el Centro de Convenciones Tlatelolco. De este modo, comenzaría a surgir en México la escena del *dub* con el surgimiento de bandas como Bungalo Dub, y Unidub Estación, entre otros.

La sexta edición del Festival Razteca, se realizó en el parque Las Palapas en la colonia Puente de Vigas, al norte de la ciudad. Con esta edición del festival llegó el augurio de la venta del nombre del festival. Tomás Eduardo Peterson Barbosa, ex tecladista de Los Rastrillos, vendió al empresario David Saft, dueño de Casa Rasta, el nombre del festival y este se asoció con OCESA. Ante este hecho, la mayoría de las bandas, colectivos y personas que habían iniciado el proyecto protestaron por lo que sucedía.

En una carta enviada a la redacción del periódico *La Jornada*, el ex colectivo Razteca se desvinculó de la realización de la sexta versión del Festival Razteca, organizado por OCESA Entretenimiento:

Los amigos, colaboradores, organizaciones y medios de comunicación. El Razteca (MR) ya no es de todos. Los creativos del ahora ex Movimiento Razteca reiteramos nuestra desvinculación con todo acto, responsabilidad, derecho y obligación con el denominado sexto Festival Razteca, con Tomás Eduardo Peterson Barbosa y productores. A lo largo de dos años y por diversos medios hemos manifestado nuestra escisión, como miembros del ex colectivo Razteca, al llamado Festival Razteca. Pese a ello recientemente hemos recibido muchos cuestionamientos, por lo que expresamos nuevamente nuestra posición. Aceptamos nuestra responsabilidad de que los derechos legales de Razteca (MR) hayan sido otorgados a quienes no son portadores del espíritu original ni son poseedores de la palabra ni del concepto, ni generaron los vínculos humanos necesarios, y que ocultan sus intenciones personales de lucro, al transgredir los derechos y obligaciones que nos pertenecieron. Convocaron a quienes comparten los ideales del antes denominado Movimiento Razteca a que con amor y luz rescatemos la memoria de esta experiencia dándole punto final, desvinculándonos del nombre Razteca (MR) para abrir el camino a una re-evolución interior (*La Jornada*. 2002, 11 de noviembre).

En esta sexta edición del festival se presentó otra leyenda del reggae jamaicano Burning Spears, además Steel Pulse, una de las principales agrupaciones de reggae de Inglaterra. Aparte de varias agrupaciones nacionales e internacionales. Aunado a las actuaciones se realizaron exposiciones de pintura, escultura y teatro, y hubo zonas de skate, piercings, y tatuajes; dejando fuera la presencia de ONG y colectivos comunitarios. El evento se transmitió por el canal de televisión de paga Telehit, ocultando muchos de los percances que sucedieron debido a la organización ineficaz (Bárceñas, 2008, p. 113). Georgina Toussaint, quien ayudó a la realización del festival los años pasados mencionó que:

El Festival Razteca, era el trabajo de un amplio equipo de gente creativa e independiente quienes sus intenciones no eran de lucro sino un fin ideológico y cultural. Lo más triste es que la música sale perdiendo y que grupos como: La Comuna, Cabuto y Ras Carmelo. Quienes conocen el conflicto y la problemática se prestan a tocar en este festival dándole legitimidad. Quienes conocen el antes denominado Movimiento Razteca, sabe que hoy no es lo mismo y sí una gran estafa (Gómez, Rubén. 2002, 16 de noviembre).



Imagen 128. Cartel del 6to Festival Razteca, noviembre 2002



Imagen 129. Logo del 6to Festival Razteca, noviembre 2002



Portada 73. V.A. - Razteca: Sexto Festival (2002)

Debido a los eventos que se venían realizando como el Festival Razteca, las fiestas de reggae al oriente de la ciudad; y a los locales de comercio informal especializados, se comenzó a generar un intercambio y un flujo de información y parafernalia en torno al reggae. Así, comienzan a encontrarse en lugares como el Tianguis Cultural del Chopo artículos como ropa, *tams*¹¹¹, y diversos objetos vinculados a la música reggae, haciendo que el reggae fuera más visible para una mayor parte del público.

En los primeros discos de varias de las primeras bandas de reggae mexicanas incluían canciones que hablaban acerca de rastafari y de Jah de una manera intuitiva porque no había mucha información y eso flexibilizó la interpretación que se hizo en México de rastafari. Con el Festival Razteca los músicos de reggae lograron generar una interpretación que llegó a confundirse con el movimiento rastafari mexicano. Para muchas personas, el festival Razteca se trató verdaderamente de renovar la visión de rastafari bajo una nueva mirada, lo que explica la apelación a valores de protesta, así como de una relación armónica con la naturaleza y una conciencia ecológica (Benavente, 2006, p. 7).

No obstante, la inserción de México a la red de reggae latinoamericano y sudamericano posibilitó que empezara a llegar al país información en español acerca del movimiento rastafari y debido a esto, desde el año 2002, surgió también un reggae con lírica rastafari, a través de cantantes o *singjays* como Ras Levy, y El Aarón que se presentan acompañados de un DJ, con influencia del *conscious* reggae y de músicos como Fidel Nadal y Sizzla, entre otros. La cultura rastafari comenzó a ser asimilada de otra manera por las más nuevas generaciones y para muchos de los jóvenes mexicanos que se acercaron a la música reggae, la asimilación del movimiento rastafari implicó una dimensión espiritual cada vez más marcada y diferenciada. En el año 2001, con la visita de la banda de reggae chilena Gondwana para participar en el segundo festival Vibraciones de América, se dio un mayor entendimiento gracias a las reflexiones que algunos jóvenes compartieron con Ras Don (Dago Pérez), entonces percusionista de Gondwana, quien explicó que un rastafari podía vivir en español y rompió con muchos estereotipos que hacían que la gente pensara que para ser rastafari tenías que ser negro, hablar inglés, u olvidar tus raíces indígenas (López-Negrete, Christian. 2010, 20 de agosto). Además, Don Chico, como era llamado Ras Don en ese entonces, produjo en el año 2002 *Por siempre*

¹¹¹ *Tam*. - Un *tam* es un gorro tejido característico de los rastafari, usualmente hecho de estambre y con los colores etíopes (verde, amarillo y rojo) y probablemente deriva de boina escocesa.

amando a Jah, un álbum de *conscious* reggae en español. Actualmente, Ras Don es sacerdote Nyahbinghi del Tabernáculo del Sur de Chile y es uno de los pocos *elders* rastafari latinoamericanos.

Los razonamientos que algunos jóvenes mexicanos pudieron compartir con Ras Don y poco después con Fidel Nadal y Pablo Molina (de las bandas argentinas Todos Tus Muertos y Lumumba) son considerados los primeros aportes en México entorno a rastafari realizados por músicos de reggae sudamericanos que colaboraron a su mejor entendimiento.



Foto 98. Ras Don



Portada 74. V.A. - Por siempre amando a Jah (2002)



Foto 99. Ras Don y Fidel Nadal con varios jóvenes mexicanos



Foto 100. De izq. a der.: Ras Levy, Selector Joshua, Ras Don y DJ Ital

Al respecto, Adrián Chávez Sánchez (DJ I-tal) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México) menciona que:

La adopción de esta creencia por los sectores juveniles no negros, en un principio parece no ser posible e incompatible con la imagen e historia mexicana que es enriquecida de la raíz indígena. El colectivo Eckos fue el primero en sacar una imagen con la figura de Su Majestad Haile Selassie en la publicidad del evento de Gondwana, en ese momento adquirimos la responsabilidad de decir e informar

quién era; generamos un movimiento en conjunto de trabajo con las primeras congregaciones rastafari.¹¹²



Imagen 130. Volante de una fiesta de reggae con la imagen de Haile Selassie I

En el año 2003 se realizó la cuarta edición del festival Vibraciones de América, y poco después, se realizó el Forward Dub Festival con la presencia nuevamente de Lee “Scratch” Perry y Mad Professor, en el centro de convenciones Tlatelolco.



Imagen 131. Volante del cuarto Festival Vibraciones de América, junio 2003



Imagen 132. Volante del Forward Dub Festival, junio 2003

Además de la información que se repartía en los conciertos y con el acceso a más información a través de internet, se crearon numerosos sitios *web* donde los aficionados a este género reggae se comenzaron a informar e intercambiar puntos de vista y conocimientos, accediendo a información acerca del reggae y del movimiento rastafari desarrollándose en otras partes del mundo. De manera discreta, comenzaron a surgir las primeras congregaciones rastafari en México y con ello un mayor entendimiento y diferenciación entre la música reggae y la cultura rastafari.

En ese sentido, diversos autores han señalado la relevancia y el impacto que tuvo la realización del Foro Rastreado el Reggae, organizado por entonces estudiantes de

¹¹² Adrián Chávez (DJ Ital). “El Colectivo Eckos a 14 Años”, plática presentada en la 1ª Expo Reggae, 19 de febrero de 2011.

licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), y del que se han celebrado cuatro ediciones (2003, 2004, 2008, y 2011). Este foro es el primer espacio en México que abordó tanto la música reggae como la cultura rastafari desde una perspectiva académica, cultural y divulgativa, y que ha contado con la participación y asistencia de una gran cantidad de actores de la escena del reggae y del movimiento rastafari en la Ciudad de México, reuniendo por primera vez a estudiantes, académicos, músicos, DJ, MC, periodistas, comerciantes, jóvenes rastafari y audiencia, en un ambiente orientado al intercambio de ideas (Benavente, 2006, p. 12; Bárcenas, 2008, p. 117; Romero, 2011, p. 17; y Hernández, 2012, p. 135).



Imagen 133. Cartel del 1er Foro Rastreado el Reggae, octubre 2003



Foto 101. Ponencias durante el 1er Foro Rastreado el Reggae en la ENAH en 2003



Imagen 134. Cartel del 2do Foro Rastreado el Reggae, noviembre 2004



Imagen 135. Cartel del 3er Foro Rastreado el Reggae, octubre 2008



Foto 102. Miembros de la comunidad rastafari en el 3er Foro Rastreado el Reggae en la ENAH en 2008

Es importante resaltar el trabajo que comenzó en las primeras congregaciones rastafari en México desde inicios del nuevo siglo, descifrando lo que significa ser rastafari, pero adaptándose a las circunstancias locales, desmarcándose del reggae y buscando el

reconocimiento de la comunidad internacional rastafari y sus principales ordenes (Nyahbinghi, Boboshanti y Twelve Tribes of Israel). Logrando incluso tener participación y presencia de representantes mexicanos en la Primera Cumbre Rastafari de la Diápora en el Mundo Hispano, celebrada en mayo de 2005 en Panamá; en la Primer Conferencia de Estudios Rastafari en la UWI en Kingston, Jamaica en agosto de 2010; la exhibición Rastafari: The Majesty and the Movement, en Addis Abeba, Etiopía en mayo de 2014; y en la Cumbre Rastafari Internacional por la Unidad en Chile en febrero de 2017.

En el año 2004 se realizó el Festival Día de la Tierra, Reggae pa' el Oriente, en la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, un evento que contó con diversas actividades culturales, y que culminó con un concierto en el que participaron varias bandas nacionales. En el contexto del evento se presentó una exposición fotográfica de grupos de reggae y carteles de eventos relacionados con este movimiento, entre otras exposiciones y varias conferencias. Además, tuvo lugar un encuentro de DJ y *sound system* (*La Jornada*. 2004, 20 de abril).

El quinto festival Vibraciones de América, realizado en marzo del 2004, le dio un fuerte impulso al reggae nacional y latinoamericano, pero también evidenció los problemas personales entre la Hermandad Rasta y Eckos, causando la separación de estas dos productoras y la pelea legal por el nombre del festival, mismo que en esta época ya se había consolidado ante su público, teniendo grandes audiencias y, de alguna manera, ocupando el lugar que había dejado el Festival Razteca. Finalmente, el festival quedó en propiedad de Eckos, que se separó de la Hermandad Rasta y siguió haciendo el festival.

En mayo de 2004 se presentó Alpha & Omega, provenientes de Inglaterra, además de varios *sound system* y MC mexicanos en el Salón Tarará. Después el 16 de octubre del 2004 se realizó el Lost Dub of the Jungle con Mad Professor y Aisha en el Salón México (Bárceñas, 2008, p. 116).

La sexta edición del festival Vibraciones de América se llevó a cabo en mayo de 2005. Y en noviembre de 2005 se realizó el festival Forward to Roots en el Bosque de Tlalpan, en el que se presentó por primera vez la banda Israel Vibration & The Roots Radics Band de Jamaica, y Zakeya de Inglaterra. Además, se presentó el primer trabajo de

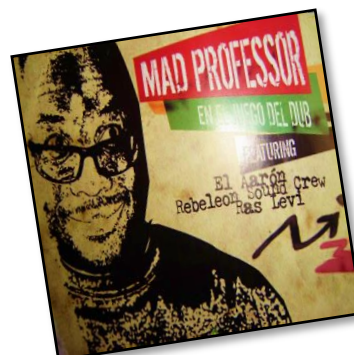


Imagen 136.- Cartel del Festival Día de la Tierra, Reggae pa' el Oriente, abril 2004

Mad Professor en México, titulado *El juego del dub* con los MC de San Luís Potosí, Rebeleon Sound Crew, y El Aarón y Ras Levy de la Ciudad de México.



Imagen 137.- Volante del evento Lost Dub of the Jungle, octubre 2004



Portada 75. Mad Professor – *En el juego del dub* (2005)

Posteriormente, en 2006, se realizó el primer ciclo *dub* en el que además de las presentaciones se realizaron conferencias y clínicas con los artistas ingleses que se trajeron en colaboración con la Casa del Lago de la UNAM, y de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). El primer concierto fue en marzo con Alpha & Omega, The Disciples, y los MC Teacha y Jonah Dan. Después, en abril de 2006, Mad Professor y su hijo Joe Ariwa, también se presentaron. El siguiente concierto se realizó en mayo de 2006, con la presencia de Twilight Circus y Brother Culture. Y posteriormente se presentó Zion Train y algunos sistemas de sonido nacionales en junio de 2006; consolidando así la escena del *dub* en México. Durante este ciclo, la productora Rootical Sessions presentó en el marco del programa de culturas alternativas de la UNAM, en los eventos denominados “viernes al aire libre” en la explanada del Centro Cultural Universitario, a Zakeyah de Inglaterra (Bárcenas, 2008, p. 116).

El séptimo festival Vibraciones de América, realizado en mayo del 2006 anunciaba la presencia de Eeek-A-Mouse, uno de los exponentes más famosos del *dancehall* jamaicano, sin embargo, no se presentó y como comenta Bárcenas, esto provocó gran molestia en el público asistente que se sintió estafado por el alto costo del festival y la promesa incumplida de ver a otra de las leyendas del reggae.



Imagen 138. Cartel del Festival Poesía en Voz Alta.06, octubre 2006



Imagen 139. Cartel del 7mo Festival Razteca, diciembre 2006

En octubre de 2006 se realizó el festival “Poesía en Voz Alta.06” que presentó una pequeña muestra de la tradición poética del *spoken word*¹¹³, con el objetivo de propiciar un diálogo crítico y generacional entre diferentes tradiciones literarias, tanto clásicas como populares y se presentó, por primera vez en el país, Linton Kwesi Johnson, una de las principales figuras del *dub poetry* inglés (Poesía en Voz Alta.06, s/f). Mientras, como comenta Bárcenas, el séptimo Festival Razteca, realizado el 10 de diciembre de 2006, dejó de tener el apoyo de los jóvenes debido a todas las estafas que lo rodearon, además de que los artistas jamaicanos anunciados Gregory Isaacs y Buju Banton no se presentaron (Bárcenas, 2008, p. 113). Esta fue la última vez que se realizó este importante festival.

El octavo festival Vibraciones de América celebrado en marzo de 2007 demostró cómo ha crecido el contacto entre México y las bandas sudamericanas, pero especialmente la continuidad y constancia de este festival demuestra que la audiencia y el público para esta escena ha aumentado.

Hacia finales de esta década apareció un reggae con una protesta social más marcada en su lírica y más cercano al *hip-hop* reggae y que generalmente se presenta acompañado de un DJ a través de músicos como Lengualerta, Real Stylo, y Mexican Sound System, entre otros. Es importante recordar que, como señala Hernández, no es casualidad

¹¹³ **Spoken word.** – Es un movimiento poético de los años noventa en Estados Unidos muy influido por las tradiciones musicales y orales afroamericanas, y tiene el propósito de “regresar la poesía a la gente”, dándola a conocer como un arte oral vivo. La “*palabra hablada*” sólo requiere de un micrófono, de un poeta y de una audiencia.

que, en el caso mexicano, el reggae se arraigue con fuerza al llegar a los barrios, debido a que canta en contra de la desigualdad y mientras estas condiciones persistan el mensaje del reggae seguirá teniendo fuerza. En ese sentido comenta Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México):

Las condiciones políticas, sociales y culturales que generaron el reggae en Jamaica se repiten en todo el mundo y a la fecha siguen; es por eso que esta música está vigente, con ese espíritu combativo, y se vuelve esperanzadora para los chavos, para la banda que no tiene identidad y andan buscando por dónde entrarle. En el caso específico de México, tenemos frontera con el Caribe gran influencia de Belice, y Belice de Jamaica. Además, grandes como Bob Marley se volvieron iconos: reivindicaban la rebelión, cuestionaban al sistema, entonces, la banda se identificó (Molina Ramírez, Tania. 2009, 23 de octubre).

A mediados de la primera década de este nuevo siglo, mientras los grupos de reggae seguían emergiendo, incrementándose y diversificándose en el país, las agrupaciones precursoras en la Ciudad de México continuaban lanzando nuevas producciones como Antidoping con *Esfuerzo universal* (2004), Los Rastrillos con *Se acabó el reve* (2005), La Casa de Todos con *Tardes de reggae* (2005), Ganja con *Aire Roots* (2003) y *Legacy* (2006), La Comuna con *Natura* (2007); producciones que representaban la vitalidad y salud de la escena del reggae nacional. Paralelamente, surgieron ramificaciones al interior de la escena del reggae y los *sound systems* junto con los DJ, MC y *singjays* se volvieron un aspecto importante de esta escena (Hernández, 2012, p. 140).

Sin embargo, la mayor parte de las primeras composiciones de reggae mexicanos, señala Benavente, son temas de fusión donde el reggae se combina con otros géneros y esa característica se mantiene hasta hoy en día (Benavente, 2006, p. 8). Por su parte Hernández menciona que “la mayoría de estas bandas inspiraron su discurso en temas sociales y políticos como el movimiento zapatista, la pobreza, la desigualdad social, el abuso de los policías hacia los jóvenes, las críticas a los políticos y al gobierno, la paz, el romance, el respeto a la naturaleza, así como la tolerancia a la marihuana y el rechazo a las drogas duras” (Bárceñas, 2008, p. 110). Respecto a la producción de festivales en otros estados del país, el surgimiento de nuevas bandas y el desarrollo de escenas locales destacan Guadalajara, Tijuana, Monterrey, San Luis Potosí, Puebla, Mérida, además de nuevos proyectos en la Ciudad de México.

En cuanto a publicaciones, a inicios de este siglo se encontraban las revistas *Barrio Babylonia* y *Éxodo*, las cuales hicieron un importante seguimiento de la escena nacional y de los eventos que se realizaban al inicio de los años dos mil cuando también comenzaron a surgir sitios *web* dedicados al reggae como *nattyradio.com*, y *jahjahradio.com* (Bárceñas, 2008, p. 117).

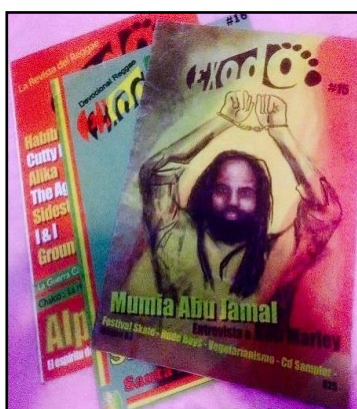
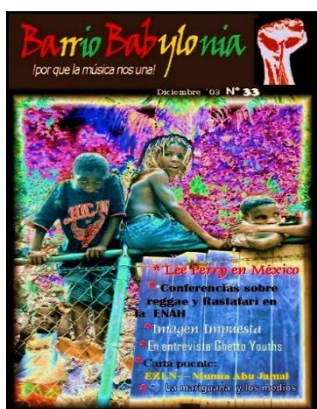


Imagen 140-141. Portadas de las revistas Barrio Babylonia No. 33, y Éxodo No. 15



Imagen 142-143. Logos de radios online Jah Radio y Natty Radio



Portada 76. Jamaica 69 – Recuerdos de Kingston (2002)



Portada 77. Leones Negros – Raíces de fuego y esperanza (2004)



Portada 78. Victoria Malawi – Victoria Malawi (2005)



Portada 79. Kustha Bonton – Batik ta na (Vamos a casa) (2005)



Portada 80. Vieja Guardia – All Stars (2007)



Portada 81. Unidub Estazion – Unidub Estazion (2007)



Portada 82. El Aaron – Fuego en el barrio (2009)



Portada 83. Ras Levy – Ríos de fuego (2010)



Portada 84. Lengualerta – Resonante (2010)

Cuarta etapa (2010 -)

		EL DESARROLLO DEL REGGAE EN MÉXICO											
Período	Etapa	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	1995	2000	2005	2010	2015
DIVERSIFICACIÓN Y EXPANSIÓN DE LA ESCENA DEL REGGAE EN MÉXICO (2000-)	Cuarta etapa (2010 -)												

Tabla 7. Cuarta etapa del reggae en México

Esta etapa, a partir de finales de los años dos mil, ha sido caracterizada por algunos elementos importantes. El crecimiento de la escena nacional del reggae; el desarrollo de escenas adyacentes internas con bandas y eventos en torno a determinados subgéneros; las frecuentes visitas y giras de artistas y bandas de reggae internacionales; la presencia de artistas y bandas de reggae mexicanos en otros países, el surgimiento de escenas locales en distintas ciudades del país, y el lanzamiento de álbumes de las bandas pioneras como *Luces* (2013) de Rastrillos, y *Renacer* (2014) de Antidoping.

Durante esta etapa la música reggae continuó diversificándose de muy distintas formas a través de diferentes estilos de reggae en México. A inicios del 2010, además de consolidarse la escena del *dub*, surgió otra derivación en torno a ritmos como el *drumm and bass* o el *dubstep* con la Liga Mexicana del Bass, Sonido Berzerk o Alien’s Dread, y la disquera *online* Green Beats Netlabel, y más recientemente también un estilo orientado al *digital* reggae con artistas como Ras Jashua. Casi al mismo tiempo comenzó a vigorizarse la escena del *dancehall* en México a través de músicos como Jah Fabio, Roy Rebelde, Iman

Souljah, y Carlos Thunder con líricas que hablan de la calle, la pista de baile y frecuentemente emplean referencias sexuales que imitan el *dancehall* jamaicano actual y su *slackness*¹¹⁴. Además, han surgido también distintas agrupaciones que organizan eventos y talleres de baile de *dancehall* y *twerking* como Iniciativa Dancehall México, Pon Di Fyah y Booty Jam con las bailarinas profesionales Majo Espinosa y Pao Cerecedo, entre otras.



Portada 85. V.A. - *Sociedad secreta del dubstep: México* (2013)



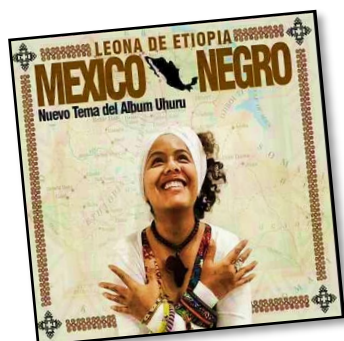
Foto 103. DJ y cantantes miembros de Fundación Dancehall



Imagen 144. Volante de las clases de *twerking* de las instructoras Pao Cerecedo y Majo Espinosa

Asimismo, hacia mediados de la década apareció en la escena otro estilo de reggae con orientación rastafari, por un lado, con cantantes femeninas como Leona de Etiopía reivindicando la herencia afromexicana con canciones como “México Negro”; un aspecto que se había mencionado muy poco dentro del reggae mexicano. Por otro lado, surgieron proyectos que incorporan el uso de los tambores *nyahbinghi* como protagonistas de este estilo, con influencia directa de músicos como Count Ossie, Ras Michael. Este estilo, ausente en la escena, aún tiene muy pocos exponentes, sobresaliendo Binghi Bongo Band, agrupación conformada por varios rastafaris que son músicos de reggae, y con invitados de otras agrupaciones, que presentó en espacios importantes como la Embajada de Jamaica en México y la Feria de las Culturas Amigas. Al concluir este proyecto, se derivó otro llamado Jahwar Drums con algunos exintegrantes, buscando añadir el sonido del *nyahbinghi* a diversos estilos presentes en la escena a través de colaboraciones con otras bandas.

¹¹⁴ **Slackness.** - Este término se refiere a la vulgaridad en la cultura, el comportamiento y la música del Caribe anglófono, y especialmente a un subgénero de la música dancehall con letras sexuales directas.



Portada 86. Leona de Etiopía – México Negro (2016)



Foto 104. Presentación de la Binghi Bongo Band en la Embajada de Jamaica en México, agosto 2014



Imagen 145. Volante de la presentación de Binghi Bongo Band en el Cultural Roots, septiembre 2015

Mientras continúan surgiendo proyectos orientados a los estilos ya establecidos en la escena, simultáneamente aparecen otros que aportan modos diferentes dentro de la misma, como Sangre Maíz, en la Ciudad de México, con un estilo cercano al reggae *rockers* y que cuenta con Mitze Maíz como vocalista y *front woman*. Si bien, anteriormente la presencia femenina había tenido una presencia más discreta con cantantes como Sylvie Henry (con Antidoping), Lucía “Diva” Avilés (con La Comuna), Virginia Sánchez (con Kushia Bonton), u Olinka; este es el primer ejemplo en la escena de una banda liderada por una mujer, y a las que se suman Mora Maya (de Aire Nuevo) y Africa Videriqa (de Zimbabwe), entre otras. Así, ha surgido una gran cantidad de bandas en el país, presentando estilos diversos (aunque orientadas mayormente al *reggae fusión*) y provenientes de escenas locales en varias ciudades y estados, destacando la aparición de varias exponentes femeninas, muchas de ellas solistas que participan en la compilación *Piel de Bronce* (2018).

Hay que mencionar la aparición de la corriente del llamado “nuevo reggae mexicano” a partir de las compilaciones realizadas por la plataforma argentina PelaGatos con muchas de las bandas que han surgido en los últimos años, incluyendo algunas integradas por jóvenes de ascendencia indígena como Chan Santa Roots, de Quintana Roo, que tienen varias canciones en lengua maya.



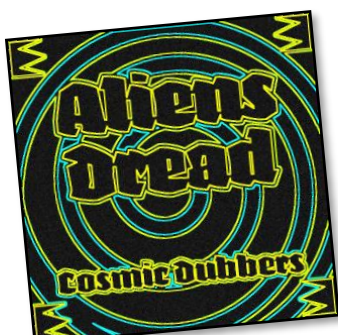
Foto 105. Sangre Maíz



Foto 106. Chan Santa Roots



Portada 87. Mexikan Sound System – Ritmo mundial (2012)



Portada 88. Aliens Dread – Cosmic dubbers (2012)



Portada 89. Roy Rebelde – Danzall también es reggae (2012)



Portada 90. Sangre Maíz – Estamos presentes (2013)



Portada 91. Leona de Etiopía – Emaye (2013)



Portada 92. Viento Roots – La manzanilla sessions (2015)



Portada 93. Abbaba Soul – Abbaba Soul (2016)



Portada 94. Jashua Soundman. Digitalizing (2018)



Portada 95. V.A. – Piel de bronce (2018)

Por otro lado, las escenas adyacentes internas que se derivaron dentro de la escena del reggae en el país como lo es la escena del *sound system*, la del *dub* o la del *dancehall* han ido logrando un desarrollo y consolidación propios. Asimismo, aparecen nuevos clubes para escuchar reggae, así como DJ, selectores, MC, *sound systems*, productores y numerosos sitios de internet dedicados al reggae en México. En esta etapa también han surgido premiaciones a “lo mejor” del reggae en México como los Premios Voces en Resistencia y posteriormente los Premios RootsLand, que buscan estimular el desarrollo y

el crecimiento de la escena, aunque han generado gran polémica al interior de la escena. Además de nuevos festivales que se caracterizan por presentar a artistas y bandas internacionales de reggae encabezando su cartel junto con otras bandas y *sound systems* nacionales.

Como hemos señalado, este trabajo no pretende rastrear y ubicar todos los eventos que se realizan o las bandas que fueron apareciendo en el país. De modo que mencionaremos solamente algunos eventos que consideramos significativos para el desarrollo de la escena del reggae durante la actual década, ya sea por los artistas que han participado, por la continuidad que le han dado, o por el impacto que han tenido.

El Festival Quetzalcóatl, realizado en marzo de 2009 en la Ciudad de México, presentó una diversidad de bandas de reggae nacionales además de la famosa banda jamaicana The Gladiators (Festival Quetzalcóatl, s/f). El Jah Fest en la Alameda Poniente Santa Fé de la Ciudad de México, en noviembre de 2009, en el que además de varias bandas de reggae nacionales se presentaron Steel Pulse de Inglaterra y The Skatalites de Jamaica. El Jungle Reggae Party realizado el en enero de 2010 en el Parque Ecológico Cenote Chikin Ha en Playa del Carmen, Quintana Roo con la participación de grandes artistas como Yellowman, Macka B, Mad Proffesor, Alboroise, y varias bandas de reggae nacionales.

La primera visita a México del mayor archivero del reggae en el mundo, Roger Steffens, fundador de la revista *The Beat* y biógrafo de Bob Marley, para su conferencia multimedia acerca de la vida de Marley que ofreció a una gran audiencia en febrero de 2010 en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México (Molina Ramírez, Tania. 2010, 20 de febrero).

La primera edición del Inna Town Reggae Fest en julio de 2010 en la ciudad de Puebla, que contó con la participación de Don Carlos de Jamaica y Dub Vision de San Francisco, California, además de otras bandas nacionales. Y en la segunda edición de ese festival, al año siguiente en el Estado de México, presentó a grandes estrellas del reggae jamaicano como Mutabaruka y Junior Reid, además de bandas nacionales.

La Expo Reggae en la Sala Quetzalcóatl, en la Delegación Iztapalapa, en febrero de 2011 fue un encuentro con exponentes, conferencias, conciertos, presentaciones de discos, libros, películas y *stands* informativos. Además, se realizó la entrega de los premios Voces en resistencia para “lo mejor del reggae”.



Imagen 146. Cartel del Festival Quetzalcoatl, marzo 2009



Imagen 147. Cartel del festival Jah Fest, noviembre 2009



Imagen 148. Cartel del festival Jungle Reggae Party, enero 2010



Imagen 149. Volante de la primera conferencia en México de Roger Steffens, febrero 2010

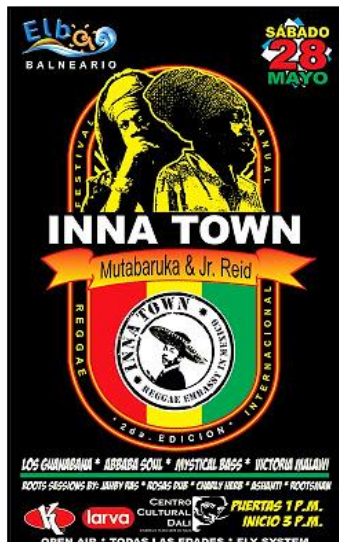


Imagen 150. Volante del Inna Town Reggae Fest, mayo 2011



Imagen 151. Cartel de la Expo Reggae 2011, febrero 2011

La cuarta edición del foro Rastreando el Reggae en la ENAH en septiembre de 2011, además de volver a reunir a una gran cantidad de actores de la escena del reggae y del movimiento rastafari en México, contó con conferencias tanto del reggae como de la cultura rastafari con invitados nacionales e internacionales como la Dra. Desta Meghoo (gestora cultural rastafari que radica en Etiopía), e incluyó una muestra museográfica presentando el trabajo realizado



Imagen 152. Volante del concierto de clausura de Rastreando el Reggae IV en el Multiforo Alicia, septiembre 2011

por este colectivo en su participación en la Primer Conferencia de Estudios Rastafari de la University of the West Indies en Kingston, Jamaica; además de un concierto de clausura en el Multiforo Alicia.

Este evento tuvo un fuerte impacto en el desarrollo de la comunidad rastafari en la Ciudad de México, especialmente por la participación de la Dra. Desta Meghoo, que logró reunir a representantes de las distintas organizaciones que existían y conformar un comité temporal para trabajar y preparar la participación de México en la exhibición Rastafari: The Majesty and the Movement en Addis Abeba, Etiopía en mayo de 2014.



Imagen 153. Cartel del 4to Foro Rastreado el Reggae, septiembre 2011



Foto 107. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH)



Foto 108. Miembros de la comunidad rastafari inaugurando el 4to Foro Rastreado el Reggae en la ENAH en 2011



Foto 109. La Dra. Desta Meghoo rodeada de miembros de la comunidad rastafari durante el 4to Foro Rastreado el Reggae en la ENAH en 2011

Durante los primeros años de esa década, hubo conciertos relevantes entre los que destacan la presentación de Damian ‘Jr. Gong’ Marley en noviembre de 2011, y el Festival Reggae Latino, en diciembre de ese año, con una segunda edición en octubre de 2013, con la participación de varias bandas sudamericanas y mexicanas en el Palacio de los Deportes.

En febrero de 2014 se inauguró en la Secretaría de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México la exhibición del International Reggae Poster Contest (IRPC),

competencia que se organiza anualmente en el mes de febrero para conmemorar el Mes del Reggae, y que destaca la globalización de este género musical y su impacto internacional, para destacar y reforzar la importancia del género musical. La exposición se presentó gracias a la asociación de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, la Embajada de Jamaica en México y los fundadores del IRPC Michael Thompson y María Papaefstathiou. La exhibición presentó una colección de los mejores carteles de reggae de los concursos de 2012 y 2013 para la exposición titulada World-A-Reggae en la que se incluyeron 50 de los mejores carteles seleccionados entre más de 2,000 presentaciones de 90 países. Además de un reconocimiento a Lenin Baru Vásquez Felipe, mexicano que obtuvo el tercer lugar en la edición de 2013, y que, junto a otros cinco mexicanos, fue parte de los primeros cien lugares. Este evento concluyó con la presentación de la cantante de reggae jamaicana Etana, acompañada del selector Mike Dread, DJ residente del club de reggae de Ciudad de México, Kaya Bar. Vanessa Rubio Márquez, Subsecretaria para América Latina y el Caribe declaró que:

Los mexicanos reconocen el reggae como uno de los aspectos culturales más importantes de Jamaica, y su influencia ha dejado un sello permanente en el extranjero. Además, el reggae se acepta como una parte importante de la identidad del pueblo jamaicano, lo que lleva a la campaña del Gobierno de Jamaica para su inclusión en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, una iniciativa que México elogia (Hill, Keisha. 2014, 23 de marzo).



Foto 110. Michael Thompson, María Papaefstathiou y Lenin Vásquez



Imagen 154. Cartel de la exposición World-A-Reggae, febrero 2014

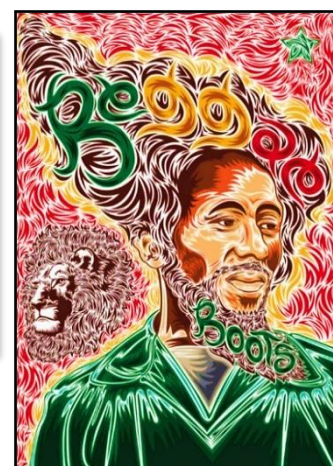


Imagen 155. Cartel de Lenin Vásquez (México), 3º lugar en la edición del 2013 del IRPC

La Dra. Carolyn Cooper, profesora de estudios literarios y culturales, y fundadora de los estudios de reggae en la University of the West Indies en Jamaica, ofreció una charla

acerca del reggae global a un público entusiasta en marzo de 2014 en la Embajada de Jamaica en México. El día siguiente, la Dra. Cooper dio una segunda conferencia en el Instituto Matías Romero acerca de la “Música popular de Jamaica y la política de comunicación transcultural” y señaló que estas conferencias “se enfocan en la forma en que la globalización del reggae ha resultado en la adaptación de la música reggae para satisfacer los gustos locales”. (IRPC World-A-Reggae Exhibition in Mexico City. 2015, 11 de mayo).

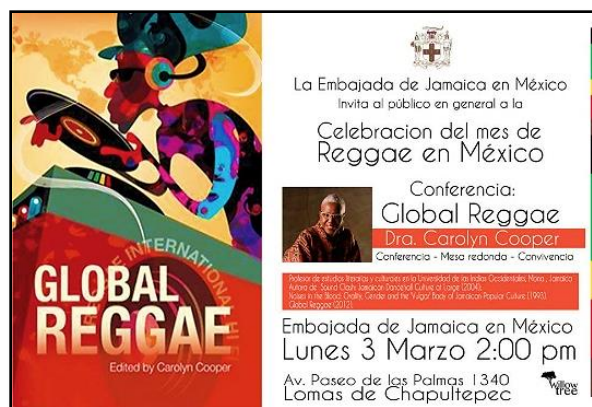


Imagen 156. Cartel de la plática de la Dra. Carolyn Cooper en la Embajada de Jamaica en México, marzo 2014



Foto 111. De izq. a der.: Ras Ariel, Embajadora de Jamaica en México Sandra Grant, Dra. Carolyn Cooper y Ras Levy

Poco después, se realizó el primer taller dedicado a la cultura del baile en torno al *dancehall*, Jamaican Reggae-Dancehall Culture en el Centro de Estudios de Lenguas Extranjeras de la UNAM, evento que visibilizó esta escena. El MX Reggae Fest, fue un festival que reunió a muchos exponentes de la escena del reggae mexicano realizado en abril en la Ixtapan de la Sal, Estado de México. En agosto de ese año, el colectivo Cultiva Reggae presentó la exposición “Palabra, Poder y Sonido” del artista gráfico jamaicano Michael Thompson, cofundador del International Reggae Poster Contest (IRPC). La exposición fue abierta al público y se montó en las estaciones del Metro Pino Suárez y Jamaica. El colectivo llamado Ollin Reggae: música sobre ruedas, organizó un par de pláticas en torno al reggae tituladas “Hablemos de Reggae” en la ENAH en el mes de marzo y “Tertulia oral y audiovisual del reggae mexicano” en el Multiforo Tlalpan en el mes de agosto. Poco después, se realizó la charla y sesión de escucha dirigida titulada “La Historia del reggae en México” en la Fonoteca Nacional; presentada por el periodista musical Ricardo Bravo, con invitados pertenecientes a algunas de las agrupaciones más importantes del género en el país como Eduardo Pérez ‘Lalo’ (Splash), Gerardo Pimentel ‘Zopi’ (Los Rastrillos), Hans Mues (Los Yerberos), y Pedro Apodaca (Antidoping).

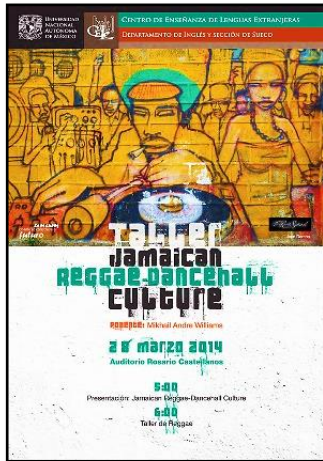


Imagen 157. Cartel del Taller "Jamaican Reggae-Dancehall Culture", marzo 2014



Imagen 158. Cartel del MX Reggae Fest, abril 2014



Imagen 159. Cartel de la exposición "Palabra, Poder y Sonido", agosto 2014



Imagen 160. Cartel de las pláticas "Hablemos de Reggae", marzo 2014



Imagen 161. Cartel de la "Tertulia oral y audiovisual del reggae mexicano", agosto 2014



Imagen 162. Cartel de la sesión "La Historia del reggae en México", agosto 2014

En septiembre de ese año, el cantante jamaicano de *dancehall* y *ragga*, Daddy Freddy tuvo varias presentaciones en México, además de brindar consejos y convivir con varios cantantes de *dancehall* mexicanos. Y en noviembre el DJ Roberto delas Torres recibió por parte de la Embajadora de Jamaica en México, Sandra Grant Griffiths, un reconocimiento por sus 10 años de trayectoria y promover la música original jamaicana en territorio mexicano. Esta fue la primera vez que alguien de la escena del reggae en México y su trabajo es reconocido de manera oficial y diplomática.

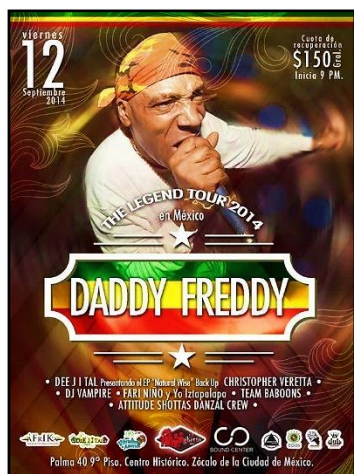


Imagen 163. Cartel de la presentación de Daddy Freddy, septiembre 2014

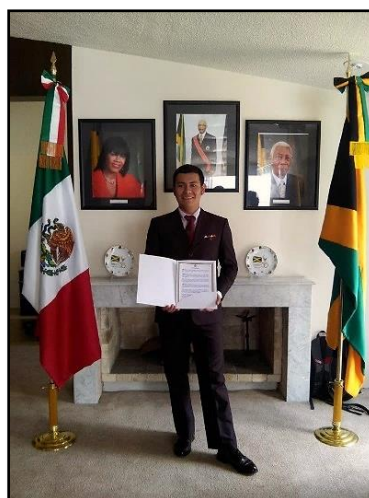


Foto 112. El DJ Roberto delas Torres recibiendo su reconocimiento en la Embajada de Jamaica en noviembre de 2014

En febrero de 2015 se realizó la primera edición del Heartbeat Festival en Guadalajara, en la Concha Acústica del Parque Agua Azul con un gran elenco nacional e internacional; y en marzo de 2016 tuvo una segunda edición.



Imagen 164-165. Carteles del Heartbeat Festival febrero 2015 y marzo 2016

Poco después, se inauguró la exposición “El arte del reggae” organizada por Cultiva Reggae, a la que asistieron, además de las autoridades del metro, el artista gráfico Michael Thompson, y Patricia Chin, fundadora de VP Records, presentando una selección de 32 participantes de la edición del 2014 del International Reggae Poster Contest (IRPC), en la

estación del metro Jamaica de la Ciudad de México. En esa edición el concurso recibió más de mil participantes provenientes de más de 79 países; y el 19° lugar fue otorgado al mexicano Cristian Cedillo Rodríguez quien se encontraba presente y que, junto a otros tres mexicanos, fue parte de los primeros cien lugares. Y se señaló que este concurso se trata de una plataforma para compartir distintas visiones en torno al reggae y un vehículo para hacer realidad la creación del Salón de la Fama del Reggae en Kingston, Jamaica.



Imagen 166. Cartel de la exposición “El Arte del Reggae”, febrero 2015



Imagen 167. Cartel de Cristian Cedillo (México) 19° lugar en la edición del 2014 del IRPC

En agosto de ese año se realizó en Monterrey el Festival Rasteño, con la intención de retomar las raíces del movimiento reggae nacional, y seguir escribiendo la historia en Nuevo León. Este evento, es de los pocos festivales que se han realizado en el norte del país e incluyó la proyección del documental “Somos Reelatinos”, realizado por el Colectivo ACE Films, además de contar con algunas intervenciones del proyecto “Videoclip & Discurso” del artista gráfico Gran Om, así como una mesa de debate titulada “Pasado, presente y futuro del reggae mexicano” con integrantes de las bandas del festival. En la parte musical participaron bandas pioneras y bandas recientes y presentó, por primera vez en esa ciudad, a Los Rastrillos, Antidoping, Ganja, presentándose juntos en el escenario.



Foto 113. Miembros de Los Rastrillos, Antidoping, y Ganja actuando juntos en el Festival Rasteño



Imagen 168. Cartel del Festival Rasteño, agosto 2015

Desde 2015 se realiza el Efecto Puerto Escondido Reggae Fest en Playa Zicatela, Oaxaca. Un “festival con causa” gratuito y que busca reunir donaciones de comida y ropa para apoyar a comunidades necesitadas a través de en un festival de bandas nacionales.



Imagen 169-172. Carteles del Efecto Puerto Escondido Reggae Fest, ediciones 2015, 2016, 2017 y 2018



En marzo de 2016 se llevó a cabo la conferencia titulada “La historia del *sound system* en México” en la Ciudad de México con la participación de algunos de los productores más representativos de la ciudad. En mayo se realizó la primera edición del Foundation Reggae Festival en la Carpa Astros en la Ciudad de México y en la Concha Acústica en Guadalajara presentando un gran cartel que incluyó a Ken Boothe, Rockers All Stars ft. Earl ‘Chinna’ Smith, además de varias bandas y DJ nacionales. Este festival busca

unificar las raíces jamaicanas y para esto reunieron a leyendas de todos los géneros jamaicanos reavivando la esencia del *ska*, *rocksteady*, *roots*, *dub*, *dancehall*, presentando además artistas latinoamericanos y mexicanos. Anunciado como el festival de reggae más grande de Latinoamérica en la Ciudad de México, en octubre se realizó la primera edición del Distrito Zion Fest en Expo Santa Fe, presentando a artistas internacionales, además de varias bandas y DJ nacionales, y con una segunda edición en mayo de 2019. Además, en noviembre de ese año se realizó el Popo Park Reggae Festival en el Estado de México, y en diciembre el Jungla de Concreto Festival, en Cuautitlán Izcalli, presentando al cantante de reggae y *dancehall* Barrington Levy, ambos eventos reunieron también a muchos exponentes de la escena del reggae mexicano



Imagen 173. Cartel de la conferencia “La historia del sound system en México”, marzo 2016

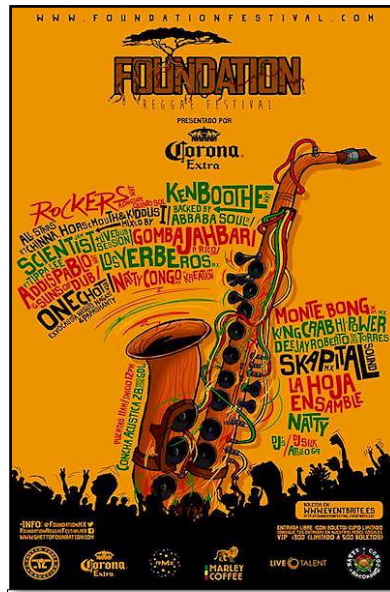


Imagen 174. Cartel del Foundation Reggae Festival, mayo 2016



Imagen 175. Cartel del Distrito Zion Fest, octubre 2016



Imagen 176. Cartel el Jungla de Concreto Festival, diciembre 2016



Imagen 177. Cartel del Popo Park Reggae Festival, noviembre 2016

Como ejemplo del fortalecimiento de las escenas que han surgido en torno a algunos subgéneros del reggae encontramos a realización de estos dos eventos. En mayo de 2017 se llevó a cabo el Dub Experience Festival en el Auditorio BlackBerry, mostrando el vigor de la escena del *dub* en el país, presentando por primera vez a Jah Shaka, al artista inglés más emblemático e importante del *dub* y del *sound system* acompañado por King Alpha (Inglaterra), y varios proyectos de *dub* y *sound system* nacionales. Los organizadores mencionaron que este festival “es importante para el crecimiento del *dub* en México, porque ahora está presente la parte del *sound system*, algo que no se había alcanzado hace algunos años. Ya había productores, MC y cantantes relacionados a la escena *dub* pero es el momento del *sound system* para completar el ciclo, dar los 360 grados, como en Jamaica en los años 60-70 y Europa en las recientes décadas” (Berzerk, Ricardo. 2017, 19 de mayo).

De igual forma, la realización del 1er Festival Fundación Dancehall en México en noviembre de 2017, es un ejemplo del crecimiento de la escena del *dancehall* en el país, presentando a artistas como Nando Boom de Panamá, además de cantantes y bailarines mexicanos como Jah Fabio, Carlos Thunder, Roy Rebelde, Rango Bwoy, y el colectivo de baile Pon Di Fyah, Booty Jam, entre otros.

Igualmente, la empresa OCESA realizó la tercera edición del Festival Reggae Latino en octubre de ese año, presentando bandas nacionales y sudamericanas.



Imagen 178. Cartel del Dub Experience Festival, mayo 2017

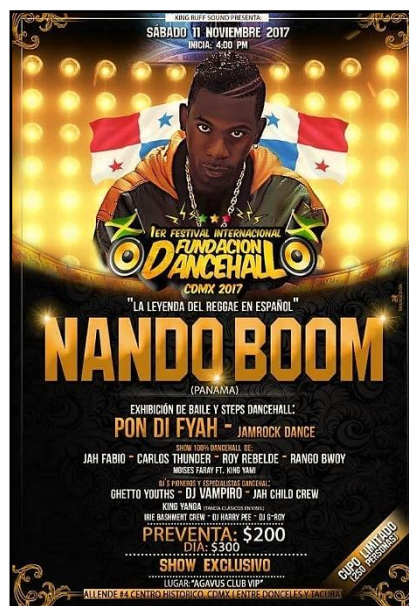


Imagen 179. Cartel del 1er Festival Internacional Fundación Dancehall, noviembre 2017

En octubre de ese año, el DJ Chilakil, uno de los pioneros en las fiestas de reggae en la Ciudad de México, organizó tres días de celebración en el club Souldread con la “Primera conmemoración de la escena del reggae en México”; reuniendo y reconociendo el trabajo de muchos de los primeros DJ de la ciudad de inicios de los años noventa.



Imagen 180-182. Volantes de la primera conmemoración de la escena del reggae en México, octubre 2017

En el año 2017, se realizó la más reciente edición del Reggae Live Festival, que comenzó en 2011 y que se ha caracterizado por traer bandas y artistas internacionales como, Dread Mar I, Ky-Mani Marley, Mellow Mood, The Skatalites, Protoje, Alpha Blondy, Sara Lugo, Gentleman, Dub Inc., Eek-A-Mouse, además de presentar varias bandas nacionales. Este festival ha logrado un fuerte impacto en la escena y ha generado una gran audiencia debido a la continuidad que ha tenido. El festival es organizado por Produbzion Crew México posicionándose como una de las principales productoras independientes en la escena del reggae en el país.



Imagen 183. Carteles del fetsival Reggae Live, de 2011 a 2017

En el año 2005 surgió en Argentina, PelaGatos, una plataforma multimedios (radio, tv y *web*) que se encarga de presentar contenido cultural e informativo con la música reggae como eje principal, brindando un espacio de expresión para bandas y artistas argentinas y del ámbito internacional (PelaGatos, s/f). Esta plataforma argentina participa en proyectos y tiene colaboradores en otros países como México, y en el año 2015 publicaron el compilado de descarga gratuita titulado *PelaGatos presenta: Nuevo reggae mexicano Vol. 1*; presentando a veinte jóvenes exponentes que provienen de regiones y estados diferentes del país, mostrando la gran diversidad que ha alcanzado la escena del reggae nacional. Esta compilación reúne sólo una parte de los exponentes del género que existen en México, pero sin duda visibiliza la fuerte presencia del reggae en el país y el surgimiento de escenas locales impulsadas por bandas en diversos estados como Chiapas, Jalisco, Nuevo León, Oaxaca, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Veracruz, además de la Ciudad de México (Carreón Pérez, Victoria. 2015, 21 de mayo). A finales de 2016 editaron la compilación *PelaGatos presenta: Nuevo reggae mexicano Vol. 2*, incluyendo nuevamente otras veinte bandas jóvenes del “nuevo reggae mexicano” de diversas ciudades del país, aunque más de la mitad provienen de la Ciudad de México (Carreón Pérez, Victoria. 2016, 26 de diciembre).



Portada 96. V.A. - PelaGatos presenta: Nuevo Reggae Mexicano Vol. 1 (2015)



Portada 97. V.A. - PelaGatos presenta: Nuevo Reggae Mexicano Vol. 2 (2016)

En una breve entrevista con Victoria Carreón Pérez, colaboradora y corresponsal de PelaGatos en México, compartió lo siguiente:

¿Cuál ha sido tu trabajo para PelaGatos en México?

Empecé con ellos en el 2013 y me animé porque tenían una convocatoria donde estaban buscando colaboradores. En ese entonces yo estaba muy metida en la fotografía, así que hice una pequeña recopilación acerca de las fotografías icónicas de Bob Marley y sus fotógrafos. Fue una serie de notas escritas por mí con datos

útiles para los que también estaban interesados en el tema. Pegó muy bien y conforme me daba tiempo, empecé a subir más y distintas notas. Antes de estar con ellos yo estaba descubriendo nueva música y leía cosas que se me hacían interesantes de otros artistas y bandas que no eran de México, así que después de la serie de los fotógrafos, pues empecé a escribir un poco de eso.

Marcos, Iñaki y algunos otros del equipo de PelaGatos me contaron que México era el segundo país después de Argentina que más interactuaba con toda la plataforma y pues la gente pedía y quería ver más de cosas y artistas y bandas de México que ellos conocieran, así que me involucré un poco más con el reggae en México. Antes de estar con PelaGatos yo tomaba fotos de grupos de reggae que venían y tocaban acá en Monterrey, en ese entonces no había tanta gente documentando cosas así que los organizadores siempre me daban oportunidad de hacerlo. Se podría decir que de ahí empezó un poco el interés de hacer algo, acá yo era buena amiga de los Bamboo y por ellos también aprendí varias cosas. La verdad es que hago muchas cosas, aparte de escribir y de reportear un poco, trato de aprovechar esta plataforma para sumar a más gente en ella y hacer proyectos y cosas más grandes que ayuden a todos, desde artistas, bandas, organizadores, fotógrafos, programas, productoras, etc. Trato de hacer crecer más a PelaGatos y a la vez integro a otras personas a que crezcan con ellos.

¿En qué consiste y cuál es el proceso de las recopilaciones de “nuevo reggae mexicano” que editó PelaGatos?

Los compilados surgen porque se quería realizar un envío de material físico a Argentina, para promover el reggae de nuestro país, distribuir discos y ver qué podíamos lograr, pero ya que era muy complicado realizarlo por la cuestión logística y porque muchos artistas no tenían material físico editado, se optó por la vía digital. Por parte de PelaGatos siempre ha habido mucha libertad para realizar proyectos, en todo momento conté con apoyo de ellos. Pedí consejo a gente acá en México, es imposible conocer a todas las bandas que hay, porque son muchas, aún hay varias que no conozco bien. La propuesta fue de ellos y mía, yo iba a enviar el material, pero ellos complementaron y me ayudaron a redondear la idea.

¿Cuáles son los criterios para seleccionar a las bandas y artistas que participan?

En el primer compilado se trató de mezclar a bandas de varios estados, que no todos fueran del mismo, se trató de buscar a bandas y artistas que, aunque nosotros conociéramos muy bien aquí, sabíamos que en otros lados nadie las conocía tanto y también se trató de incluir a otras que incluso no eran tan familiares o que eran muy nuevas. Creo que hubo un buen equilibrio. Pedí algunas sugerencias a conocidos que consideré sabían del tema, me recomendaron algunas bandas, creo que lo principal era realmente concretar el proyecto y ver cómo evolucionaba. Como tal no hubo una convocatoria, creo que es también algo chido cuando alguien te selecciona para que participes en algo, que te busquen e investiguen un poco de ti creo que es un buen reconocimiento al trabajo de todos ellos. No sabemos cuántos

se lanzarán, los que nos alcancen jeje. La idea es que sea algo anual. También se pretende hacer un recopilatorio de bandas de más trayectoria o relevancia. En el segundo compilado se seleccionaron a bandas que, por espacio, no se pudieron incluir en el primer volumen, además de abrir una convocatoria para que todos pudieran enviar su material. Otros fueron hallazgos, también se contactó a algunas bandas, pero no se obtuvo una respuesta a tiempo, etc. Sabemos que aún faltan muchos, pero esperamos poder sumar a todos los que se pueda. Si bien, los compilados no están al 100 % apegados a lo que la historia del reggae en México podría clasificarlos, (que de hecho casi no hay estudios o material en concreto, es poco), se trata de clasificar por varios criterios, aunque de repente pudieran sonar un poco subjetivos. Creo que todo responde más a la idea de buscar plataformas para impulsar lo que está hecho aquí más que de clasificar o apegarse a eso.¹¹⁵

Otros eventos significativos en esta etapa han sido los conciertos de “reggae sinfónico”. En mayo de 2010 se realizó el concierto-homenaje a Bob Marley, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Puebla (OSP) acompañada de diversos músicos de reggae. Al respecto Alfredo Ibarra, titular de dicha orquesta mencionó que “Creo que cualquier tipo de música debe tender la oportunidad de ser oída y en esta orquesta no somos excluyentes ni clasistas, por lo que todo tipo de manifestación sonora contemporánea bien hecha puede presentarse con una orquesta como la nuestra” (Cruz Bárcenas, Arturo. 2010, 30 de mayo). Esta fórmula ha generado mucho interés y atraído a una gran audiencia, por lo que se ha replicado en otros eventos como el Marley Sinfónico Tribute, en mayo de ese mismo año en la ciudad de Guadalajara, por parte de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Jalisco acompañada de algunos cantantes del reggae sudamericanos como Pablo Molina, Boris de Cultura Profética, Leo de Nonpalidece, entre otros. Así como también el concierto Sinfonía Reggae, con la Orquesta Sinfónica Universitaria de San Luis Potosí en marzo de 2017, además del Ska Reggae Sinfónico, en julio de 2018 y el All Stars Ska Reggae Sinfónico, en enero de 2019, ambos en el Teatro Metropolitano de la Ciudad de México. Si bien la mayor parte del elenco de estos eventos son artistas de reggae y de *ska*, sudamericanos, en los más recientes han comenzado a participar artistas de reggae mexicanos como Salvador y Ernesto de Ganja; ‘Pastor’, ‘Zopy’ y el ‘Chino’ de Los Rastrillos, y Miguel Kabuto ex Antidoping.

¹¹⁵ Comunicación personal con Victoria Carreón Pérez (corresponsal de PalaGatos en México) durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 26 de enero de 2017.



Imagen 184. Cartel del concierto Marley Sinfónico Tribute, mayo 2010



Imagen 185. Cartel del concierto Sinfonía Reggae, marzo 2017



Imagen 186. Cartel del concierto Ska Reggae Sinfónico, julio 2018

En el año 2017 realizamos el primer seminario en México acerca del reggae impartido en la UNAM, titulado “Reggae y música popular jamaicana: orígenes, desarrollo e internacionalización” en la Facultad de Música. Este seminario refleja el comienzo del reconocimiento de los estudios académicos en torno a este género; y es una opción para músicos y estudiantes que deseen abordar estas temáticas, y de profundizar para quienes ya estén trabajando algún aspecto de las mismas. El seminario fue inaugurado con presencia del personal diplomático de la Embajada de Jamaica en México, y contó con la asistencia de integrantes de algunas bandas nacionales y de invitados como el DJ Roberto delas Torres (López-Negrete, Christian. 2017, 03 de junio).



Imagen 187. Cartel del seminario “Reggae y música popular jamaicana: orígenes, desarrollo e internacionalización”, en la Facultad de Música de la UNAM 2017

La diversidad de eventos en esta etapa muestra las distintas formas en que se presenta el reggae dentro de la misma escena. Diferentes formas de producir eventos y de consumirlos: organizados de manera autogestiva por las propias bandas; por colectivos, por empresas independientes, por empresas corporativas, por dependencias del gobierno, e incluso por la audiencia organizada. Eventos recientes en la Ciudad de México como el Foundation Legends y el Distrito Zion Fest realizados por productoras independientes que presentan artistas nacionales e internacionales, ejemplifican los principales festivales dedicados al género que se realizan actualmente en el país. Además, hay que señalar que el reggae también forma parte la agenda cultural del gobierno en festivales que presentan distintos tipos de música como el Festival Internacional de las Culturas en Resistencia Ollin Kan, y el festival Tierrabeat, en los que han participado varios exponentes de reggae mexicano.



Imagen 188. Cartel del Festival Internacional de las Culturas en Resistencia Ollin Kan, diciembre de 2017



Imagen 189. Cartel del festival Tierrabeat, abril de 2019

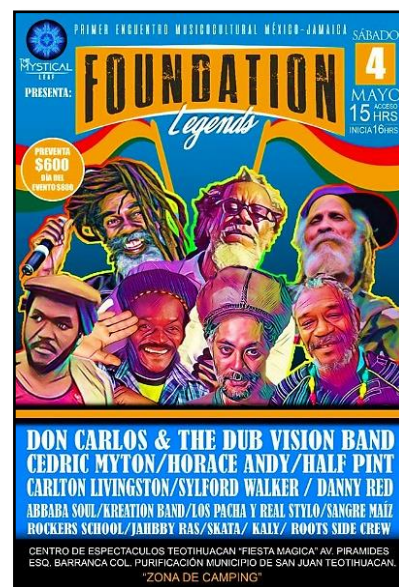


Imagen 190. Cartel del festival Foundation Legends, mayo 2019

En este momento, en los festivales y en los espacios para el reggae, coexisten bandas que surgieron en distintos periodos y que se orientan más a determinado estilo de reggae. Actualmente las bandas de reggae en México activas con más trayectoria y que han logrado mayor continuidad, crecimiento e impacto en la escena nacional son Los Rastrillos y Antidoping. Además de tener un gran público, alternan con músicos de reggae internacionales, realizan giras y participan en festivales en países como Estados Unidos y

Canadá. A la par, estas bandas frecuentemente realizan actividades de difusión y de convivencia con sus fanes a través de eventos como firma de autógrafos, *showcase*, *meet and greet*.¹¹⁶



Las bandas de reggae en México activas con más trayectoria y que han logrado mayor continuidad, crecimiento e impacto en la escena nacional son Los Rastrillos (1989) y Antidoping (1992). Los Rastrillos celebran en 2019 su treinta aniversario con presentaciones especiales y con el lanzamiento de tres álbumes compilatorios con nuevas versiones de treinta de sus más representativas canciones comenzando con *30 Años, Vol. 1* (2019). Mientras que Antidoping celebra sus veintisiete años con el regreso de su ex vocalista Pepe Grela relevando a Jacobo Govea y con el lanzamiento de su álbum *Knock Out*. Hay que señalar que este álbum fue mezclado por el ingeniero de audio jamaicano Errol Brown (sobrino de Duke Reid e ingeniero de Bob Marley en Tuff Gong Studios), mostrando los alcances de las relaciones translocales y transnacionales de la escena del reggae en México. Ambas bandas se han presentado en gran parte del país, han tenido varias presentaciones en televisión nacional, han participado en grandes festivales de *rock* como el Vive Latino, y con frecuencia hacen giras en ciudades de Canadá o Estados Unidos. Estas bandas han pulido su sonido y su propuesta notoriamente y, a la vez, continúan incorporando varios estilos y realizando colaboraciones con diversos músicos

¹¹⁶ Un *showcase* es una breve presentación que ofrecen los artistas dentro de una tienda de discos o centro comercial para presentar y promover su nuevo disco al público, y generalmente son gratuitos. Usualmente después de los *showcase* los artistas realizan firmas de autógrafos. Un *meet and greet* es una convivencia entre los artistas y sus fanes; normalmente se realizan antes o después de los conciertos, y generalmente son gratuitos, pero solo para ganadores de concursos que organizan las revistas, estaciones de radio, sitios de internet o los mismos artistas a través de sus redes sociales.

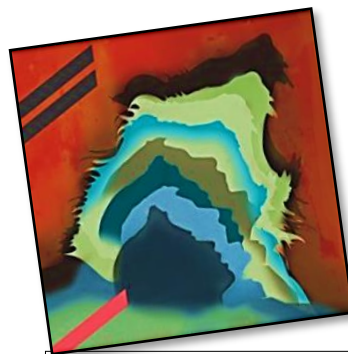
invitados manteniéndose vigentes y haciendo énfasis en la reivindicación de las raíces propias. Asimismo, una de las principales bandas del reggae mexicano de los años noventa que se encontraba inactiva, Los Yerberos, volvieron a la escena en 2015 después de más de trece años de pausa, reuniendo a su alineación original y presentando nuevas versiones de varias de sus canciones con *Sesiones para los leones* (2019).



Portada 98. Los Rastrillos – 30 Años, Vol. 1 (2019)



Portada 99. Antidoping – Knock Out (2019)



Portada 100. Los Yerberos – Sesiones para los leones (2019)

Actualmente diversas bandas, músicos, DJ, MC, *singjays*, y *sound systems* conforman la escena del reggae en México compuesta por varias escenas adyacentes internas que coexisten en un mismo periodo y, en algunos casos, han comenzado a interactuar y a realizar colaboraciones no sólo entre ellos, sino también, con músicos internacionales. Sin embargo, muchas veces, la audiencia de la música reggae en México puede estar más dispuesta a costear un boleto para asistir a un concierto de una banda de reggae extranjera en lugar de pagar un boleto para un concierto de una banda mexicana y apoyar así el desarrollo de la escena.

La escena del reggae en México ha logrado reconocimiento por el trabajo y trayectoria de las bandas mexicanas, o por la inclusión, cada vez mayor, de México dentro de las giras de los principales exponentes internacionales del reggae actual a nivel global. Pero también ha logrado reconocimiento por la inclusión de artistas mexicanos como Jah Fabio en disqueras internacionales como VP Records, y en festivales como el Rototom Sunsplash en España y el Reggae Sumfest en Jamaica; o la participación de artistas y diseñadores mexicanos que han obtenido importantes lugares en el International Reggae Poster Contest, es un ejemplo del potencial que tiene el reggae mexicano para su internacionalización.



Portada 101. Jah Fabio – Más vida (2015)

Aunque, la predominancia de ciertos subgéneros del reggae ha caracterizado el desarrollo de cada periodo y etapa, nos encontramos en un momento en el que conviven representantes de los distintos periodos y de los distintos subgéneros; conformando así la escena musical del reggae en México por varias escenas que conviven y coexisten simultáneamente. Durante el periodo actual han surgido algunas expresiones recientes que han surgido esporádicamente a lo largo del desarrollo de la escena musical reggae en México. Sin embargo, aunque existen pocos ejemplos y no son frecuentes ni característicos en el desarrollo general de ninguna etapa, es probable que esto suceda, que generen nuevas identidades y que incluso logren tener una mayor presencia en el desarrollo del próximo periodo. En ese sentido nos referimos al surgimiento de un reggae nyahbinghi y la incorporación de los tambores *nyahbinghi* en el reggae mexicano; así como también de un reggae cristiano; la aparición de bandas de reggae indígenas y canciones de reggae interpretadas en diferentes lenguas indígenas mexicanas; además de hibridaciones del reggae con géneros mexicanos como la música *banda*. Las primeras tres expresiones las veremos más adelante cuando abordemos los subgéneros y estilos de reggae dentro de la escena, para señalar aquí solamente algunos aspectos acerca de las hibridaciones las y apropiaciones comerciales del género.

Entendiendo el *mainstream* como la corriente principal o la tendencia mayoritaria que cuenta con grandes medios para su producción y comercialización y que llega con gran facilidad al público en general; la relación del reggae con el *mainstream* en México se ha dado de formas diversas. Sin embargo, el potencial económico de esta escena no sólo es percibido por parte de quienes la conforman, sino también por parte de productores, inversionistas, y empresarios ajenos a la escena. Así, han surgido diversos cruzamientos e

hibridaciones entre el reggae y distintos géneros como la música banda, balada, ranchera, *bolero*, y *pop*, tanto por parte de músicos mexicanos de esos géneros, como por artistas de reggae extranjeros que, reinterpretan distintos éxitos de música popular mexicana en versión reggae. Algunos ejemplos en este sentido son: la cantante mexicana de *pop* Thalía, en su álbum *Primera fila: concierto* (2009), en el que incluye la canción “El próximo viernes” (2008) del cantante de música norteña y ranchera Espinoza Paz, pero interpretándola en versión reggae *pop*.

Asimismo, es importante mencionar un tema muy significativo. No todo lo que pasa o sucede en relación con el reggae en el país atraviesa a la escena del reggae en México o sucede dentro de ella. Esto podemos constatarlo en los intentos de apropiación cultural a través de la hibridación con géneros musicales populares mexicanos como la música *banda*, que ostentan los mayores niveles de afición en el país, y por parte de artistas ajenos a la escena del reggae. En este sentido, sobresalen dos ejemplos Gerardo Ortiz, cantante mexicano-estadounidense de corridos y música de banda quien en su álbum *Entre Dios y el diablo* (2011) incluye una versión en música banda de “Is This Love” (1978) de Bob Marley, titulada “Este amor”, y más recientemente, la canción “Un sueño” (2019) de Pancho Barraza, un conocido cantante sinaloense de música tradicional mexicana, *rancheras* y música de *banda*. El videoclip de esta canción fue grabado en Jamaica, y muestra a este músico en las calles de Kingston, conviviendo con la gente, grabando en los estudios Tuff Gong, y cantando una especie de balada romántica acompañado por músicos de reggae jamaicanos. Estos ejemplos suceden al margen de la escena del reggae en el país, y aunque gran parte de la audiencia los conoce, su impacto es mayor al acercar el reggae a la audiencia de estos géneros musicales populares mexicanos como la música banda.



Foto 114. Performance de Gerardo Ortiz en los Premios Billboard 2011



Imagen 193. Promocional de Gerardo Ortiz y su versión de “Is This Love”, titulada “Este Amor” (2011)



Foto 115. Pancho Barraza en su videoclip grabado en Jamaica



Portada 102. Pancho Barraza – Un sueño (2019)

Por otra parte, encontramos algunos artistas de reggae sudamericanos como los argentinos Pablo Molina y Dread Mar I, quienes han incorporado a su repertorio algunos éxitos comerciales de la música popular mexicana de compositores como Marco Antonio Solís, Juan Gabriel, y Joan Sebastian. Más recientemente la banda Ozomatli de Los Ángeles, California, lanzó un álbum de temas clásicos y contemporáneos de la cultura popular mexicana, reinterpretados con un estilo reggae titulado *Non-Stop Mexico – Jamaica* (2017) producido por los famosos productores jamaicanos Sly & Robbie e incluye canciones de artistas populares mexicanos como Selena, Café Tacuba, Juan Gabriel, Julieta Venegas, Los Tigres del Norte, Maná y Carlos Santana.

La existencia de estas canciones y de estas reinterpretaciones obedece a fines comerciales y aún sin ser generadas dentro de la escena, acercan la música reggae a distintos tipos de audiencias a través del cruce con otros géneros. Sin embargo, las hibridaciones del reggae con la música banda, presentan un diálogo musical prefabricado y comercial entre los dos géneros.



Portada 103. Gerardo Ortiz – Entre Dios y el diablo (2011)



Portada 104. Fuego Ardiente – The Lion of The Tribe of Judah (2013)



Portada 105. La Sexta Vocal – Ode Mabaxá (Sueño Zoque) (2014)



Portada 106. Ozomatli –
Non-stop: Mexico to Jamaica (2017)



Portada 107. Chan Santa Roots –
Kanlajun Baktun (2018)

Es necesario explicar cuáles fueron las condiciones locales en la sociedad mexicana que la hicieron receptiva a la música jamaicana y cómo estas han cambiado. Como hemos visto, en el Caribe mexicano, especialmente en lugares como Chetumal, existe una fuerte relación con el Caribe anglófono debido a su relación con Belice. Esto generó una gran apertura y aceptación a las expresiones culturales anglo afrocaribeñas en los años setenta que incluyeron varios géneros y estilos musicales; sin embargo, el éxito de la música afrocaribeña fue disminuyendo a finales de los años ochenta debido a distintos factores. El resurgimiento del reggae en México a partir de la década de los noventa, tanto en el centro del país como en el Caribe mexicano, no se explica por su aislamiento de la capital del país o a las relaciones con Belice, sino a la búsqueda de identidades nuevas y diferentes. El atractivo del reggae reside en que no solamente se concibe como una música caribeña, sino que también se ha resignificado como una música rebelde y contestataria, un género que denuncia injusticias y desigualdades y que además reivindica las raíces culturales. Precisamente, esta reivindicación ha colaborado en el entendimiento de que no es necesario ni obligatorio ser afrodescendiente, caribeño o hablar en inglés, para apropiarse de esta música; mantenido y aumentando su atractivo al interpretarla en tu propia lengua y utilizarla como herramienta de denuncia y medio de expresión que habla acerca de entornos locales y problemas globales. No obstante, la audiencia de la música afroantillana y de la música anglo afrocaribeña en el país son diferentes y ambas han cambiado a lo largo de años de fertilización cruzada.

Un aspecto muy importante de abordar el desarrollo histórico del reggae en el país, es que nos muestra cómo se ha ido construyendo un discurso general en torno al mismo,

que se expresa en las composiciones del reggae mexicano. Sin embargo, más allá de la lírica de las canciones, también se ha construido un discurso visual propio que, en el que además de hacer uso de la iconografía y los elementos estéticos característicos del género (como pueden ser los colores etíopes, o la figura del león, entre varios más); frecuentemente es añadido con otros de origen mexicano, indígena, o prehispánico. Así, este discurso del reggae mexicano se construye, por un lado, a partir de la lírica, los nombres artísticos de los músicos, de las bandas, *sound systems*, DJ; de los títulos de las canciones, de los álbumes, de los nombres de los festivales, etc.; y por el otro lado, del discurso visual a partir de la mezcla de elementos iconográficos y estéticos en los logotipos de las bandas, el arte de sus portadas, videoclips, etc., así como otros elementos escénicos y performativos. La suma de estos elementos discursivos en cada caso, nos muestra la orientación del mismo, ya que el uso o la exaltación de ellos busca ser identificado de determinada manera dentro de la diversidad de formas del reggae que han surgido como parte del desarrollo de esta escena en el país.



Foto 116. Eltonman Leones Negros (MC y vocalista en Leones Negros y en Atletas Campesinos – Querétaro)

En ese sentido, incluimos los carteles de las dieciséis ediciones del Festival Vibraciones de América, desde el año 2000 hasta el 2015, en ellos podemos ver la estética que caracterizó sus diseños, los cuales, a diferencia de los carteles del festival Razteca, comenzaron a integrar imágenes relacionadas con la cultura rastafari, y el diverso elenco nacional e internacional que participó en este festival enfatizó las relaciones translocales de la escena. Este evento comenzó como un trabajo en conjunto entre Hermandad Rasta y Eckos Producciones, y a partir de su sexta edición fue organizado solamente por este último. Es importante señalar que este ha sido el festival de reggae en México con mayor

continuidad, realizándose a lo largo de casi todo el periodo actual, y cuyo impacto fue muy positiva, tanto para las bandas y artistas nacionales, como para la exposición de bandas sudamericanas en el país a través de este evento. Agradecemos el aporte de los carteles de todas las ediciones del festival a Adrián Chávez (DJ I-tal), organizador y productor del Festival Vibraciones de América.

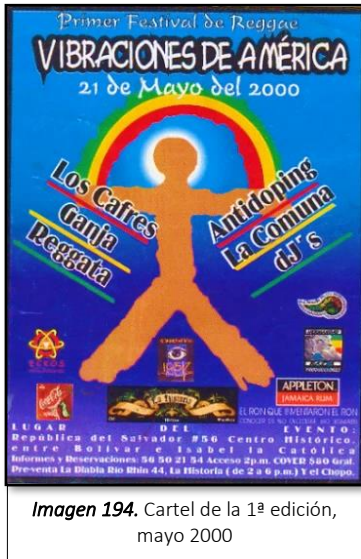


Imagen 194. Cartel de la 1ª edición, mayo 2000



Imagen 195-196. Carteles de la 2ª edición, junio



Imagen 197. Cartel de la 3ª edición, marzo 2002



Imagen 198. Cartel de la 3ª edición, marzo 2002



Imagen 199. Cartel de la 3ª edición, marzo 2002



Imagen 200. Cartel de la 4ª edición, junio 2003



Imagen 210. Cartel de la 11ª edición, mayo 2010



Imagen 211. Cartel de la 12ª edición, abril 2011



Imagen 212. Cartel de la 13ª edición, mayo 2012



Imagen 213. Cartel de la 14ª edición, noviembre 2013



Imagen 214. Cartel de la 15ª edición, noviembre 2014



Imagen 215. Cartel de la 16ª edición, noviembre 2015

Con los temas expuestos en este capítulo obtuvimos un panorama del desarrollo histórico del reggae en el país; así, hemos podido responder cómo llegó y cómo han sido los procesos de traducción, adopción, adaptación y reinterpretación de este género en el país; y si el reggae se desarrolló de manera autónoma creando su propia escena desde el inicio o si más bien fue necesario emerger de la escena de otro género más consolidado como el *rock*. Esto ha sido posible debido a un acercamiento al desarrollo histórico del reggae en el país a través de la periodización que planteamos debido que esta permite contextualizar distintas etapas que han ido configurando el reggae mexicano y su escena

musical; de manera que la presencia y el desarrollo del reggae en México incluyen el del reggae mexicano en todas sus expresiones.

Este desarrollo también nos muestra el surgimiento paulatino de distintos tipos de actores que participan o forman parte de diversas actividades en torno al reggae, y cómo estas, comenzaron otros procesos de diversificación y expansión simultáneamente a los de traducción, adopción, adaptación y reinterpretación del género. De este modo, es importante distinguir entre el arribo del género, su presencia en el país, y el fortalecimiento de distintos elementos que posibilitan el comienzo de una escena en torno a este. Actualmente, el avance de varios de estos elementos ha generado el surgimiento de escenas locales en distintas ciudades, e incluso de focos regionales, como parte de la diversificación y expansión del reggae en el país.

Además, este eje temporal señala las coordenadas para ubicar a los participantes de la escena dentro de su desarrollo. Conocer en qué periodo o etapa surgen los distintos participantes, actores y elementos de esta escena, permiten la contextualización de los mismos, así como la aparición de elementos nuevos.

En el siguiente capítulo conoceremos los elementos que conforman la escena del reggae actualmente, incluyendo tanto a los actores musicales como a los extramusicales que se vinculan con esta de diversas maneras; así como también diferentes lugares y actividades dedicadas a este género dentro de la misma. Además, presentamos la localización del reggae mexicano a partir de los proyectos musicales en cada estado del país; generando no solo el desarrollo de escenas locales en torno al género, si también de focos regionales que concentran la mayor cantidad de producción, distribución, y consumo de reggae.

CAPÍTULO 3

LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO



CAPÍTULO 3

La escena musical del reggae en México

Reggae mexicano, reggae de corazón,
 retumba en nuestra tierra el sonido del cañón.
 Reggae mexicano hecho con amor,
 en nuestro idioma para entenderlo mejor.
 Yo soy Ras D.A.I.M., aquí me presento,
 el reggae mexicano michoacano represento.
 Esto es lo que se hace en mi país,
 con un toque de tequila y un poco de maíz.
 Estamos preparados,
 a México en el mapa dispuestos a colocarlo.
 Te hablo de la escena musical,
 reggae fuerte como el sabor del mezcal.
 De norte a sur está sonando,
 la meta es a todos lados llevarlo.
 De este a oeste vamos a llegar
 con mensaje positivo y buen ritmo pa' bailar.
 No olvidamos las raíces de Jamaica,
 el ritmo reventamos y no, no usamos magia
 Comunción se necesita, nada de mafias,
 no a la competencia, unidad más que nada.
 Ras D.A.I.M. "Reggae Mexicano" (2017)

La música jamaicana comenzó a escucharse en México en la década de los sesenta debido a la popularidad del *ska*, que fue incluido en la escena del *rock and roll* nacional. Posteriormente, el reggae se comenzó a escuchar en el Caribe mexicano a mediados de los setenta con las primeras bandas de este género en el país que estaban muy influenciadas por el músico jamaicano Byron Lee. Poco después, con el surgimiento del *rock* mexicano, varias bandas incorporaron algunos arreglos de reggae en sus canciones. Hacia finales de esa década el foco del reggae se movió del Caribe a la capital del país, surgiendo las primeras bandas de la Ciudad de México que darían origen al llamado "reggae mexicano", además de los primeros DJ y las primeras fiestas y sistemas de sonido en torno a este género. Durante los años noventa se comenzó a conformar la escena del reggae en México, logrando distinguirse de la del *rock* nacional y generar sus propios espacios, tanto clubes y festivales, como programas radiofónicos especializados. A partir de los años dos mil, la escena del reggae en el país creció y se desarrolló generando proyectos de diferentes estilos de reggae en varias partes del país. En la década actual encontramos una escena nacional que ha detonado el surgimiento de escenas internas en torno a distintos subgéneros de reggae como el *dub*, el *dancehall*, el *sound system*, el *roots*; el desarrollo de escenas locales en diferentes ciudades, así como algunos casos de la internacionalización del reggae hecho en México.

Así, este capítulo responde a la pregunta acerca de qué conforma la escena del reggae mexicano a nivel nacional; y presenta un panorama de la conformación de la escena a partir de los datos obtenidos a través de la etnografía digital que incluyó la realización del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Este nos ha permitido conocer aspectos importantes que muestran que esta escena posee distintos tipos de actores, tanto musicales como extramusicales, y que participan en esta de diversas maneras; además de particularidades culturales distintivas debido a la reinterpretación de este género en diferentes contextos del país.

Esta escena musical se construye actualmente a partir de la suma de diversas escenas locales y regionales en el país, además de las escenas que se han derivado en torno a determinados subgéneros, y que mantienen comunicación con artistas de la escena de reggae de otros países, dándole un carácter al mismo tiempo local, translocal y virtual. En la actualidad diversas bandas, músicos, DJ, MC, *singjays*, y *sound systems* surgidos en diferentes periodos, conforman la escena del reggae en México compuesta por varias escenas adyacentes internas que conviven en un mismo periodo y, en algunos casos, han comenzado a interactuar y a realizar colaboraciones no sólo entre ellos, sino también, con músicos internacionales.

Actualmente, la escena del reggae en México se caracteriza por dos principales aspectos: por un lado, su expansión y propagación, y por el otro su diversificación y multiplicidad. En cuanto al primer aspecto, encontramos que desde finales de los años noventa comenzó un proceso de descentralización del reggae que dio origen no sólo a bandas y artistas, sino a escenas locales en diferentes ciudades del país, además del surgimiento de focos regionales que concentran una mayor producción y consumo de reggae. En cuanto al segundo aspecto, encontramos que desde inicios de los años dos mil, la escena del reggae en el país comenzó un proceso de diversificación en que ha incorporado varios aspectos que se relacionan de diferentes maneras con la música reggae más allá de la creación musical.

De esta manera, abordamos la expansión y propagación, así como la diversificación y multiplicidad de la escena a través de la etnografía digital que realizamos durante más de dos años (enero 2016 - junio 2018) que nos permitió llevar a cabo el “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”. Este censo se divide en tres bloques, estos son: 1) proyectos musicales en torno a cualquier subgénero del reggae en cada estado del país; 2)

actores extramusicales de la escena del reggae; y 3) aspectos que atañen a la escena en general. La periodización que presentamos en el capítulo anterior brinda un marco temporal del desarrollo del reggae en el país, de la misma manera, localizar y contextualizar este desarrollo proporciona un marco espacial en el que esta historia ocurre.

En este trabajo cada participante ha aportado su experiencia y su perspectiva de cómo vive y cómo percibe esta escena. Comprensiblemente, no todos los actores de la misma participaron en este trabajo. Aunque logramos ubicar cientos de proyectos en todo el país, algunos olvidaron participar, no tuvieron tiempo, se les pasó, no quisieron, no les interesó, o no les importó, y algunos solamente brindaron *likes*. Hubo incluso quienes comentaron que no participaron que no querían que sus opiniones y testimonios pudieran generar algún conflicto con alguien que se sintiera aludido. Aunque todos los proyectos, musicales y extramusicales, ubicados fueron contactados para profundizar más acerca de varios datos de su trayectoria, sin embargo, algunos no participaron. Otros no aparecen en internet ni en las redes sociales, lo que puede significar que probablemente ya no estén activas. En realidad, por más inclusivo que fue este trabajo, es casi imposible lograr una cobertura del 100 %. Este trabajo se basa en distintas formas de trabajo de campo, sin embargo, entrevistar a cada una de esas bandas o artistas, aunque sería extremadamente enriquecedor, requeriría suficientes recursos y tomaría muchísimo tiempo, y no es seguro que todos quisieran participar de todas formas. Irremediamente, como cualquier censo, este está sesgado por este tipo de situaciones y no representa la totalidad de la escena, sino a todos los que participaron, que en realidad fueron la mayoría y que brindaron diferentes perspectivas por provenir de regiones, generaciones o sectores distintos (ver Apéndice de guion de preguntas realizadas). Por otra parte, poniendo un ejemplo, si hubiera un caso de un artista o una banda que tenga cuarenta años de trayectoria, pero que decidió no participar en el censo, lamentablemente lo único que podremos decir es que esa banda o artista existe o algún dato de su discografía, pero sin profundizar porque prefirió no proporcionar sus datos. Pasa lo mismo con varios actores extramusicales que, aunque también brindaron cientos de *likes*, no proporcionaron sus datos.

Este trabajo no pretende abordar a profundidad la historia de la escena local del reggae en cada estado del país y surge de nuevo el dilema entre reducir la amplitud y ganar en profundidad etnográfica. En este capítulo presentamos una visión amplia que pretende

ser útil también para las todas las regiones y localidades. De modo que las sugerencias y opiniones de quienes conforman esta escena son muy importantes.¹¹⁷

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Creo que es el trabajo que más ha intentado crear un mapa global de la escena reggae en el país. Por supuesto no todos han participado, pero va por buen camino de una investigación y documentación seria.

DreadLocks Rastas Toluca (*dreadmaker* – Toluca, Estado de México): Si no todos participaron, la mayoría han aportado opiniones información y puntos de vista que para el trabajo ha sido de mucha ayuda. Y definitivamente ha mostrado seriedad y compromiso ampliando la perspectiva para muchos de nosotros dentro del género.

Reggae en México y reggae mexicano, una superposición

Es necesario detenernos brevemente para advertir, desde la opinión de los propios músicos, algunas posibles diferencias entre estas dos nociones. El reggae en México se refiere a todos los elementos que componen la escena de la música reggae a nivel global y que se pueden encontrar o tener acceso a ellos en el país. Es decir, programas radiofónicos dedicados a la música reggae; conciertos de grandes estrellas de reggae provenientes no sólo de Jamaica sino de diversos países; métodos, cancioneros y partituras para aprender a tocar reggae en las tiendas de instrumentos musicales más grandes; álbumes de reggae con ediciones mexicanas originales; venta de álbumes de reggae originales en las principales tiendas de música; venta de copias de CD y DVD piratas en locales especializados en mercados y tianguis; bandas que realizan *covers* y versiones en español de los éxitos de artistas famosos. Hablar del reggae en México, es hablar de su presencia en un contexto fuera de su lugar de origen.

Por su parte, el reggae mexicano, se refiere a todos los proyectos en torno al reggae que surgen y se encuentran localizados dentro de la escena a nivel nacional, regional y local; los cuales han generado diferentes adaptaciones del reggae a partir de interpretaciones propias. En el reggae mexicano se comienzan a mezclar y fusionar los elementos del reggae, y otros estilos de música popular jamaicana, con la música popular y tradicional mexicana; a menudo se incorporan instrumentos tradicionales como la jarana; en su lírica se abordan temas sociales y culturales locales, e incluso, en algunos casos, llega

¹¹⁷ Contribuciones en el tema “Sugerencias para este trabajo”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 24 de junio de 2018.

a cantarse reggae en lenguas indígenas mexicanas como el náhuatl o el maya. Al hablar de reggae mexicano, nos referimos a un proceso de adaptación y reinterpretación de este género en el país.

La creación de una interpretación nueva del género a partir del reggae que llegó al país, podemos relacionarla con la idea de “reciclaje musical” que, en términos del musicólogo López Cano (2010), se trata de la generación de música a partir de la articulación de materiales preexistentes extraídos de otras fuentes audiovisuales de los cuales formaban parte integral.

Veamos algunos testimonios que ejemplifican lo que se entiende en la escena acerca de las nociones de reggae en México y de reggae mexicano¹¹⁸.

VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México): Consideramos que el reggae mexicano es la interpretación que hacemos las bandas de México de ese género jamaicano; fuertemente influenciadas por otros géneros musicales y por la propia interpretación que hacen del reggae en otros países (principalmente de Latinoamérica). Que es, a su vez, parte de la escena de reggae en México.

Neto Cruzob Wailer (vocalista y guitarrista en Chan Santa Roots - Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo): Reggae mexicano es el que incorpora elementos culturales de este país en su música. Y el reggae en México puede ser ejecutado por personas de diferentes orígenes que se acomodaron aquí y desarrollan sus propios proyectos musicales.

Shrty Loaeza (diseñador y productor – Ciudad de México): El reggae mexicano es como se ha denominado al reggae realizado en nuestro país (por su nacionalidad) y el reggae en México se refiere a todo el movimiento (fiestas con DJ, eventos, festivales, clínicas, medios de comunicación).

Estos testimonios confirman que el reggae en México engloba todas las prácticas sociales en torno al género que suceden en el país; mientras que el reggae mexicano es la reinterpretación local del género en la que la incorporación de otros elementos es un rasgo característico. Sin embargo, esta reinterpretación no es homogénea, ni siquiera en una misma región o escena local.

Entre las diversas reinterpretaciones del género en el país, orientadas a determinados subgéneros o estilos de reggae, y que incorporan distintos elementos e influencias de otros géneros; encontramos que algunas buscan un sonido similar al del

¹¹⁸ Contribuciones en el tema “Diferencia entre el reggae en México y el reggae mexicano” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 14 de abril de 2018.

reggae jamaicano, al reggae “original”; y otras buscan lo contrario y sonar a algo distinto y propio. Si bien no existe solo un tipo de reggae mexicano, ni un sonido o estilo unificado, la cuestión de tocar el reggae como se toca en Jamaica porque así debe sonar para considerarse genuino o tocarlo fusionándolo con otros géneros en una reinterpretación flexible, es un tema relacionado con la autenticidad y la transformación de las reinterpretaciones locales del género a nivel internacional. Los siguientes testimonios son muy ilustrativos en relación a este tema.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Reggae en México involucra todo lo relacionado a la historia, desarrollo e influencia del género en nuestro país. Reggae mexicano es la música reggae hecha en México. Reggae en México (ejemplo Blackstar Band), cuando hay fusión de músicos mexicanos con extranjeros y hecho en México es reggae mexicano (ejemplo Rastrillos con Pericles sigue siendo reggae mexicano, Nognes con Jako y Jaffo sigue siendo producción nacional). Hay quienes prefieren llamar a alguna propuesta “mexico-jamaicana” o cual sea el caso. Les puedo afirmar que el “reggae mexicano” no sólo es Antidoping, Rastrillos y demás amigos de esa camada: actualmente a muchos se les olvida o no conocen a Ely Combo que fue quizá la primera banda de reggae mexicano y su cantante era “el negro de Belice”. De aquí derivan otros temas importantísimos pero polémicos: Ely Combo tenía mayor calidad de reggae que muchas bandas famosas (de muchas generaciones) y trataré de explicar, el reggae hecho por mexicanos en su gran mayoría no les gusta a muchos jamaicanos, cubanos, afrodescendientes e incluso de otros países con mayor cultura reggae y, ojo, esto no significa menospreciar la calidad musical ni mucho menos algo personal (mucha gente sin criterio lo ha tomado así) pero por algo el reggae mexicano no tiene la proyección internacional que el chileno, argentino y boricua. Más loco aún, incluso el llamado “reggae latino” no gusta en Jamaica, pues, aunque está impecablemente producido y la calidad de los músicos es innegable, no es el lenguaje musical correcto del reggae de raíz afro. Lo que muchos llaman reggae mexicano se resume en la posición del músico que dice “me vale lo que diga un jamaicano, soy feliz tocando como yo quiera” y está bien... Yo personalmente después de años de profundizar en el género y complementar con el estudio formal de la música, veo el reggae “negro” como maestros y al reggae de muchos lados (incluyéndome obviamente) como aprendices aún después de tantos años. La música más que arte, es lenguaje y es ciencia. Hay conceptos musicales y “conceptos de reggae” que son como las reglas del juego, si uno rompe esas reglas sin conocerlas o no las sigue, entonces no sabe jugar reggae y esto suena como si yo quisiera hablar inglés y digo: “*estudieichon of the parkeo de the automovileishon*” (se podrá escuchar similar y quien no conoce me la podría creer con una buena campaña de *marketing*, pero un gringo o inglés podrá decir que soy una farsa). Para entender esto sin ofenderse y herir susceptibilidades, recordemos que hay dos formas de apreciación musical: como melómano y como músico; como músico implica el conocimiento y reconocimiento de los recursos y conceptos que forman

una composición o una interpretación. Como melómano todo sería aceptable mientras nos haga pasar un buen momento, pues otros aspectos pasan a segundo término. Observa a los artistas de países que han logrado el dominio del lenguaje reggae más el dominio de su tradición musical cultural y se escucha luego luego lo que es verdaderamente un nuevo estilo bien tocado.

Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia): ¡Muy cierto! En una gira con Chalice, Desi Jones -en aquel tiempo considerado como uno de los mejores bateristas de reggae- le dijo a Fallin -baterista de Splash- que no sabía tocar reggae y le pasó varios *tips*. El reggae en México es toda la cultura de este movimiento/género musical que llega a México y el reggae mexicano es su reinención hecha por mexicanos, o, digámoslo así, a la mexicana (en México se tiene una enorme capacidad de sincretismo, se han creado, *boleros*, *cumbias*, *mambos*...).

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): El reggae en México vendría siendo toda manifestación de la música jamaicana en nuestro país. Sea del lugar que sea. El reggae mexicano fue un movimiento del cual fueron participes bandas como Ganja, Rastrillos, Antidoping. Bandas con las que todos crecimos. Hay quienes aún se identifican con el término y no está mal. Me lo decía David Baley hasta que no aprendí a tocar el reggae como Jah dice: “ese sonido no es reggae, tú no sabes de reggae” y me caló tanto que me aferré y les aguanté sus modos hasta que al fin entendí por Steve Brown (King Marathon), y por una plática con él, cómo y por qué debía sonar el *skank* como cuchilla. De haberme encerrado en mi ego pues nunca habría aprendido a tocar para no sonar a reggae mexicano. Si no entiendes por qué ellos sienten el *skank*, el *shuffle*, de esa manera cuando lo tocan, pues no puedes darle el *feeling* adecuado. Y eso es algo que en ninguna escuela de música enseñan, al menos no en las mexicanas, por eso hay tanto “analfabeta” del reggae.

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Bob Marley siempre dijo que el reggae como fenómeno musical se le debía a la gente blanca, aun siendo creado en Jamaica. Y hoy en día el reggae ya no tiene una especificidad única, es común ver a los grandes artistas jamaicanos y bandas de aquella isla con miembros blancos de todas nacionalidades, latinos, japoneses, europeos, en las guitarras líderes o la sección de metales. Cada vez se unifica más el concepto mundial del reggae sin distinciones. El reggae mexicano en un principio tenía cualidades muy propias de nuestra forma de ver las cosas con Antidoping, Splash y otros más. Luego con al auge ya muy intenso en el mundo se han adentrado más en cuanto al sonido y arreglos del reggae nativo de Jamaica. Ya la mayoría de las bandas en México suenan con muy buena calidad, pero con poca personalidad propia y más tendencia a lo que se hace con las bandas más reconocidas del reggae latino (chilenos, puertorriqueños y argentinos). Y en cuanto al reggae en México, pues es la gran aceptación aún creciente en nuestro país y la visita muy deseada de cualquier banda de reggae de todas partes del

mundo. En 2013 traigo o consigo traer con mi socio a The Original Wailers. Yo estaba en el camerino con Tyrone Downie (tecladista de Bob) y Al Anderson (guitarrista principal de Bob) y mientras tomábamos una cerveza y oíamos a cierto grupo local que fueron los introductores del reggae a Chetumal en 1970 (sus viejos integrantes sobrevivientes). Tyrone hizo un comentario “hombre, eso no es reggae, ni son músicos”. Anderson (un hombre más serio y ecuánime que Downie), dijo “Tyrone no es para tanto, se oyen bien” (tal vez Al suavizó lo dicho por Downie porque eran mis paisanos jeje). No lo tomé a mal ni mucho menos, pero le comenté a Downie “recuerda que Bob decía que no tenían que ser rastas o jamaicanos para hacer reggae, decía que si tocabas el reggae entonces eras parte de la familia” (y eso lo decía Bob precisamente cuando lo cuestionaban sobre el “guitarrista americano” que fichó, Al Anderson. Tyrone, es alegre y vacilador aún a sus 70 años y me dijo “no tengo problema con eso, pero eso que oigo no tiene forma, no son músicos”, me lo dijo a modo de disculpa, pero sin duda se refería a lo descuadrados que se oían nuestros músicos locales. Puedo entender eso porque lo decía un músico de clase mundial. Pero después, cuando subió un grupo local de jóvenes de Reggae llamado Hierba Santa (creado por unos primos míos y con música propia) dijo “esos si son músicos de Reggae” jeje. Yo lo tomé como una divertida anécdota, pero sirve de conocimiento de la percepción de los gigantes del reggae.

En estos testimonios observamos varios temas interesantes en relación a algunas de las cualidades que le otorgan al reggae mexicano su particularidad. Se trata de un reggae hecho en México y por mexicanos que incorporan influencias locales que fusionan con este; y en el que participan también músicos provenientes de otros países, con su propio bagaje, adaptándose a los gustos locales. Un reggae que frecuentemente no es considerado como tal por los músicos jamaicanos radicados en el país debido a que (entre otros motivos) en las fusiones del reggae con otros géneros que se hacen aquí frecuentemente predominan los segundos. Un reggae con reducida proyección a nivel internacional; lo cual refleja su carácter idiosincrático, mostrando que, en muchas ocasiones, es un reggae no solo hecho por mexicanos, sino para mexicanos. Aunque existen varios ejemplos de la internacionalización del reggae mexicano, generalmente esta no es una prioridad dentro de la escena, a diferencia de realizar presentaciones en las distintas regiones del país o giras nacionales. En ese sentido, se trata de un reggae bastante idiosincrático que adquiere autonomía al no buscar legitimarse integrándose a circuitos internacionales o festivales fuera del país; no obstante, hay también quienes buscan precisamente esa legitimación e internacionalización como su objetivo más anhelado.

Es importante entender que el desarrollo del reggae mexicano es parte de la historia del reggae en México, y los dos aspectos forman parte de la escena del reggae en el país;

existiendo así una superposición de ambos en la práctica cotidiana de los músicos y en su discurso. Entre la audiencia se encuentran aquellos que prefieren únicamente el reggae proveniente de Jamaica y ese es el que consumen. También están aquellos que prefieren el reggae nacional y apoyan a las bandas locales asistiendo a sus presentaciones, comprando sus álbumes, que generalmente son producidos de manera independiente. La mayoría de la audiencia consume ambas formas, tanto las expresiones de reggae que llegan al país, como las del reggae que se crea en México.

Hay que añadir que el “malinchismo” o tendencia de preferir lo extranjero frente a lo nacional es muy fuerte en grandes sectores de la sociedad mexicana contemporánea. Desde hace años, por ejemplo, varias bandas y cantantes de reggae tanto europeos como sudamericanos (argentinos, chilenos, puertorriqueños, principalmente) realizan giras anuales en las principales ciudades del país. En cambio, la proyección del reggae mexicano en esos países no es muy fuerte debido a que no es muy frecuente que los artistas y bandas nacionales realicen giras en Sudamérica. No obstante, gran cantidad de proyectos (no solamente musicales, sino dancísticos, académicos, gráficos, entre otros), han logrado presentarse en otros países, financiándose ellos mismos y participando y representando a México en eventos como el Festival Sunsplash en Montego Bay, Jamaica; la International Reggae Conference, en la UWI; el Festival Rototom Sunsplash en Benicassim, España; el International Reggae Poster Contest; el London International Ska Festival, o el Dub Camp Festival, entre otros.

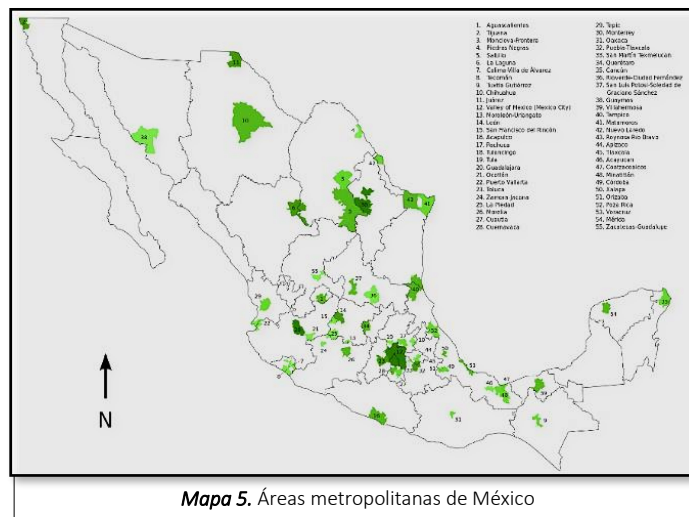
Regionalizando el reggae mexicano

Para abordar la escena del reggae a nivel nacional, partimos de la regionalización administrativa existente a partir de características histórico-culturales, ya que esta nos permite abordar la diversidad de expresiones del reggae mexicano y el surgimiento de varios focos regionales que impactan a los estados aledaños y a la región. No tratamos de definir estas regiones, sino plantear que es posible identificar que en cada una la escena del reggae posee ciertas características. La regionalización implica la división de un territorio, no obstante, no debe interpretarse como separación, escisión o segregación, sino como la articulación de un mismo territorio nacional. La división regional del territorio mexicano se estableció a partir de la combinación de factores físico-naturales e histórico-culturales; la agrupación de los estados que presentan características similares, físicas, culturales y/o

económicas, da origen a la formación de ocho regiones, lo cual permite facilitar el estudio de México (García, 2008). Las ocho regiones en las que se ha dividido el territorio mexicano son: noroeste, noreste, occidente, oriente, centro norte, centro sur, suroeste, y sureste.



Por último, dentro de estas regiones encontramos varias áreas metropolitanas. En el país existen varias ciudades con escenas de reggae importantes, y algunas de estas áreas metropolitanas se han convertido focos importantes para el desarrollo de la escena del reggae en su región.



Actualmente la difusión de este género ha alcanzado presencia en todas las regiones del país. Como mencionamos, abordamos la expansión y propagación, de la escena a través del trabajo de etnografía digital que nos permitió realizar el “1er Censo de la Escena

Musical del Reggae en México”. En este censo virtual, hubo quienes amablemente proporcionaron los datos que solicitamos, pero también hubo quienes por falta de interés o de tiempo no lo hicieron. Hubo casos también en que alguna banda no respondió porque cambió de nombre o se convirtió en otro proyecto, o incluso porque concluyó y dejó de estar activa.

Hay que mencionar que el peso y la presencia de ciertos géneros musicales regionales mexicanos; las situaciones de conflicto o violencia generadas por el narcotráfico; los fenómenos de migración; la falta de espacios culturales en varias ciudades; el sistema centralista que privilegia la capital del país, entre otros aspectos sociales y culturales influyen e intervienen en el avance de la escena del reggae local en cada estado y en cada región. Las escenas locales que se desarrollan en poblados y ciudades pequeñas; en la capital de cada estado; en los focos regionales; en las cercanías con la frontera en el sur y en el norte del país; en las áreas metropolitanas, y en la capital del país; no son homogéneas pues cada una presenta particularidades derivadas de su contexto social y su vida cultural que posibilitan y determinan el tamaño, la fuerza y el alcance de cada escena en torno al reggae.

Localización del reggae mexicano

Dividida por regiones, presentamos la escena actual del reggae en México a través de los proyectos musicales que fueron ubicados en cada estado, y señalando, en los casos en los que obtuvimos sus datos, el año en qué surgieron, en qué ciudad, y qué estilo de reggae interpreta. Sin embargo, aunque aún hace falta más información de cada banda y artista, así como un estudio del desarrollo de cada escena local del reggae en el país; este trabajo proporciona un panorama que incluye distintas generaciones, regiones, géneros, y sectores de la escena nacional del reggae en México. La información fue generada en dos etapas durante la etnografía. La primera etapa, de exploración, se realizó del 09 de febrero de 2016 al 27 de agosto de 2016. La segunda etapa, de corroboración, se realizó del 17 de abril de 2017 al 04 de diciembre de 2017. Sin embargo, hasta el cierre del censo, el 28 de junio de 2018, se continuó recibiendo información de bandas que no habían participado o que surgieron recientemente. (Ver Apéndice de los proyectos musicales de reggae en México ubicados en cada estado).

Región noroeste



La región noroeste incluye los estados de Baja California, Baja California Sur, Chihuahua, Durango, Sinaloa, y Sonora, y limita al norte con California, Arizona y Nuevo México, en Estados Unidos. Esta región cuenta con aproximadamente 109 proyectos musicales de reggae concentrando el 16 % de la escena nacional. El foco regional para la escena del reggae en el noroeste se encuentra en la ciudad de Tijuana, considerada como unas de las ciudades mexicanas más diversas culturalmente, las actividades en torno al reggae y la gran cantidad de lugares, bandas, festivales, y programas radiofónicos dedicados al género en esa ciudad hacen que esta región ocupe el segundo lugar a nivel nacional. En esta región se ha desarrollado una escena más vinculada al sur de California debido a la fuerte comunicación entre Tijuana y San Diego. Además de la presencia mutua de bandas, músicos y DJ, el trabajo de Makeda Dread, fundadora y directora de un centro comunitario multicultural llamado WorldBeat Center en San Diego en 1996, ha sido un puente muy importante en este sentido, y, recientemente extendió su trabajo a través de La Casa del Túnel en Tijuana, ubicada al otro lado de la frontera.

	Baja California	Baja California Sur	Chihuahua	Durango	Sinaloa	Sonora
Proyectos en la región 109	84	9	7	2	5	2
Porcentaje nacional 16 %	12 %	1 %	1 %	0 %	1 %	0 %

Tabla 8. Porcentajes de la región noroeste

Región noreste



La región noreste incluye los estados de Coahuila, Nuevo León, y Tamaulipas, y limita al norte con Texas, en Estados Unidos. Esta región cuenta con aproximadamente 31 proyectos musicales de reggae, concentrando el 4 % de la escena nacional. Aunque la cercanía con Estados Unidos ha provocado una fuerte

influencia cultural en toda la región fronteriza del norte de México, no existe una relación fuerte de esta región con la escena del reggae en Texas. Las regiones noreste y noroeste, comparten algunos aspectos y situaciones importantes que impactan en el desarrollo de escenas locales de reggae (y de otros géneros) en esos estados. Situaciones que existen en algunas partes de ambas regiones como luchas territoriales de organizaciones delictivas y la violencia e inseguridad que esto genera, y aspectos como el peso de la música norteña en todo el norte del país, repercuten en que las escenas de reggae locales en esos estados cuenten con pocos espacios, bandas y festivales dedicados al género. La realización del primer Festival Rasteño en agosto de 2015 en la ciudad de Monterrey, fue anunciada como “el primer festival de reggae mexicano en el norte del país”. Esta ciudad es parte de la tercera zona metropolitana más grande del país y es el foco para la escena del reggae en la región noreste.

	Coahuila	Nuevo León	Tamaulipas
Proyectos en la región 31	6	21	4
Porcentaje nacional 4 %	1 %	3 %	1 %

Tabla 9. Porcentajes de la región noreste

Región occidente



La región occidente incluye los estados de Nayarit, Jalisco, Michoacán, y Colima, y cuenta con aproximadamente 74 proyectos musicales de reggae, concentrando el 11 % de la escena nacional. Debido a la popularidad del reggae en esta región, en 1998, por primera y única vez, se realizó una edición especial del Festival Razteca fuera de la Ciudad de México en la ciudad

de Guadalajara. Esa ciudad es parte de la segunda zona metropolitana más grande del país y es el foco para la escena del reggae en la región occidente con varios lugares, bandas, festivales, y programas radiofónicos dedicados al género.

	Nayarit	Jalisco	Colima	Michoacán
Proyectos en la región 75	3	53	13	6
Porcentaje nacional	0 %	8 %	2 %	1 %

11 %				
Tabla 10. Porcentajes de la región occidente				

Región oriente



La región oriente incluye los estados de Puebla, Veracruz, Tlaxcala, e Hidalgo, y cuenta con aproximadamente 24 proyectos musicales de reggae, concentrando el 3 % de la escena nacional. Existen importantes tradiciones musicales con fuerte presencia en la región como los fandangos en el *son jarocho* y los huapangos. Esta es una de las regiones con menor presencia de reggae a nivel nacional, debido a que las escenas locales en ella cuentan con pocas bandas, lugares, y festivales, sin embargo, el foco regional para la escena del reggae se encuentra en la ciudad de Puebla que cuenta con una escena de reggae más grande.

	Puebla	Veracruz	Tlaxcala	Hidalgo
Proyectos en la región 24	14	3	2	5
Porcentaje nacional 3 %	2 %	0 %	0 %	1 %
Tabla 11. Porcentajes de la región oriente				

Región centro norte



La región centro norte incluye los estados de Aguascalientes, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, y Querétaro, y cuenta con aproximadamente 61 proyectos musicales de reggae, concentrando el 9 % de la escena nacional. Esta región se caracteriza por situarse entre las tres áreas metropolitanas más importantes del país (Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey). En esta región se han desarrollado recientemente escenas de reggae locales en varias ciudades, sin embargo, el foco regional para la escena del reggae en el centro norte es la ciudad de Querétaro, en donde existe una escena con más tiempo y mayor número de bandas, lugares, festivales, y programas de radio.

	Aguascalientes	Guanajuato	San Luis Potosí	Zacatecas	Querétaro
Proyectos en la región 62	11	13	16	2	21
Porcentaje nacional 9 %	2 %	2 %	2 %	0 %	3 %

Tabla 12. Porcentajes de la región centro norte

Región centro sur



Mapa 11. Región centro sur

La región centro sur incluye a los estados de Morelos, Estado de México, y la Ciudad de México, y cuenta con aproximadamente 245 proyectos musicales de reggae, concentrando el 35 % de la escena nacional. Esta región incluye a la Ciudad de México; esta es el área metropolitana más grande, la capital del país, y también su principal centro político, económico, académico, financiero, empresarial, turístico, artístico, cultural, y de entretenimiento, concentrando expresiones culturales de las diferentes regiones y grupos étnicos del país. Consecuentemente, el foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en la Ciudad de México, y además representa la escena local más consolidada y heterogénea en relación a la cantidad de actores (musicales y extramusicales), así como de lugares, eventos y actividades en torno al reggae, haciendo que esta región ocupe el primer lugar a nivel nacional. Además, en la zona conurbada de la capital, en varios municipios del Estado de México también hay una fuerte actividad en torno al reggae. Si bien gran parte de las bandas provenientes de las demás regiones buscan presentarse en algún punto en los clubes y en los festivales que se realizan en la capital del país, simultáneamente, las bandas y artistas de esta región también buscan presentarse en los lugares más representativos de las escenas de reggae locales de las demás regiones. En todas ellas podemos encontrar exponentes de los diferentes subgéneros y estilos de reggae, sin embargo, es en esta región en donde se concentra la mayor diversidad. Por último, hay que mencionar que, aunque hay artistas de reggae internacionales que durante sus giras en México se presentan en la Ciudad de México, Guadalajara, Monterrey, y alguna otra ciudad; muchas veces estos solo tienen una fecha en el país y se presentan únicamente en la Ciudad de México, provocando

que miembros de la audiencia procedentes de otras ciudades y otras regiones viajen a la capital para asistir a ese concierto, fortaleciendo así el carácter translocal de la escena.

	Morelos	Estado de México	Ciudad de México
Proyectos en la región 247	6	71	172
Porcentaje nacional 36 %	1 %	10 %	25 %

Tabla 13. Porcentajes de la región centro sur

Región suroeste



La región suroeste incluye los estados de Guerrero, Oaxaca, y Chiapas, y cuenta con aproximadamente 34 proyectos musicales de reggae, concentrando el 5 % de la escena nacional. Si bien otras regiones poseen una fuerte presencia indígena, los tres estados que conforman esta región son los que tienen mayor número de grupos indígenas y de afromexicanos en el país. Por lo que, dentro

de la diversidad de estilos de reggae en los exponentes de esta región, han surgido también proyectos de jóvenes indígenas que cantan en zapoteco y tzotzil, utilizando el reggae no solo como forma de expresión, sino como herramienta para la reivindicación de sus raíces y la preservación de sus lenguas. Además, esta región incluye algunas de las mejores playas del país, en donde frecuentemente se encuentran bares, y palapas que presentan DJ, y bandas de reggae, y desde hace algunos años, incluso festivales y campamentos de reggae en la playa. Debido a la cantidad actividades, de bandas y de otros actores, el foco para la escena del reggae en esta región se encuentra en Oaxaca.

	Guerrero	Oaxaca	Chiapas
Proyectos en la región 34	6	18	10
Porcentaje nacional 5%	1 %	3 %	1 %

Tabla 14. Porcentajes de la región suroeste

Región sureste



La región sureste incluye los estados de Tabasco, Campeche, Quintana Roo, y Yucatán, que comparten una fuerte presencia de la cultura maya; así como las características geográficas de la región que limita al sur con los distritos de Corozal y Orange Walk, en Belice, y con los ríos Suchiate, el Usumacinta en Guatemala. Esta región cuenta con aproximadamente 80 proyectos musicales de reggae, concentrando el 12 % de la escena nacional. En esta región se encuentra la zona del Caribe mexicano, donde se ubica la ciudad de Chetumal, declarada en 2016 como “la puerta de entrada del reggae a México”. Las relaciones culturales con Belice, y la influencia del caribe anglófono en esta región generó una mayor familiarización con géneros musicales como la *punta* y *brukdown* beliceño, el *calypso* y *soca* trinitense, o el *ska* y reggae jamaicanos, tanto a través de la radio como de las presentaciones de músicos o de la llegada de esos materiales discográficos a la región. Esto provocó en los años setenta el surgimiento de las primeras bandas mexicanas que interpretaron música reggae en el país; los pioneros del reggae en México. Sin embargo, estas bandas no tocaban reggae únicamente sino también diversa “música tropical”, y el circuito en el que tocaban no era precisamente una escena de reggae, ya que esta comenzó veinte años después en la capital del país. Splash, la primera banda de reggae mexicano, también surgió en esta región a finales de los años ochenta. A inicios de los noventa, con algunos de los primeros bares de reggae como el famoso Cat’s en Cancún, y un ambiente playero, el Caribe mexicano se volvió un punto de encuentro para músicos que buscaban acercarse y aprender a tocar el género. En esta región se ha desarrollado una escena culturalmente más vinculada al Caribe y que se observa en las fuertes influencias de otros géneros caribeños, pero también con una fuerte presencia de la herencia cultural maya de esa región. Esta región cuenta con varios focos regionales principalmente en Quintana Roo en ciudades como Cancún, Playa del Carmen y Chetumal, además de otro en Yucatán en la ciudad de Mérida. Las actividades en torno al reggae y la gran cantidad de lugares, bandas, festivales, y programas radiofónicos dedicados al género en esta región hacen que ocupe el tercer lugar a nivel nacional.

	Tabasco	Campeche	Quintana Roo	Yucatán
Proyectos en la región 80	6	2	59	13
Porcentaje nacional 12 %	1 %	0 %	8 %	2 %

Tabla 15. Porcentajes de la región sureste

Extranjeros

A estas regiones hay que añadir la presencia de proyectos y bandas de músicos de reggae extranjeros provenientes de diversos países y que radican en diferentes ciudades del país, ya que esta es importante para sus escenas locales y para la escena nacional en general. Dentro de estas expresiones, hemos ubicado aproximadamente treinta exponentes: doce jamaicanos (que se concentran en dos bandas) y dieciocho de países como Cuba, Argentina, Estados Unidos, República Dominicana, Chile, España, Haití y Nigeria; concentrando el casi el 5 % de la escena nacional. La historia de la llegada de la música reggae y el desarrollo de una escena en torno a este es distinta en cada uno de esos países, por lo que estos músicos cuentan con un bagaje musical y experiencias previas particulares en torno al reggae o a las escenas de reggae de sus lugares de origen. Sin embargo, al estar en México frecuentemente también se adaptan a los gustos locales de la audiencia y al estilo del reggae mexicano. Estos músicos forman parte de la escena, algunos con sus propios proyectos y otros participando en proyectos de reggae mexicano.

	Jamaicanos	Procedentes de diversos países
Músicos en el país 30	12	18
Porcentaje nacional 4 %	2 %	2 %

Tabla 16. Porcentajes de proyectos provenientes de otros países radicados en México



Foto 117. Carl Balliston, cantante jamaicano que radicó varios años en México hasta su fallecimiento en 2017

La aceptación y el consumo de estos artistas extranjeros por parte de la audiencia o de los productores de eventos puede ser diferente a la de los artistas nacionales, en ese sentido es muy ilustrativo el siguiente testimonio:

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Hay que añadir que la escena está compuesta por un factor que pueden considerar externo: este es el reggae hecho por inmigrantes. Quienes adaptamos nuestras letras al estilo de vida mexicano, quienes adaptamos nuestros estilos al gusto mexicano combinados con nuestro bagaje cultural, y quienes nos adaptamos a la jerga mexicana (el estilo castellano que el mexicano y solo el mexicano entiende). En esta lista me incluyo, además de grandes y experimentados talentos como DJ Jaffo, Ras Tari, Chocolight, Sax & Dub, Mandril Locks, Cocoman, Reggie Roots, entre otros. No estamos en grandes carteleras, o en eventos, o en premiaciones. Pero estamos. Como todos, buscamos toquines, lugares, espacios. A veces es un poco más difícil que otros por ser “extranjero”. Otras veces no, por lo mismo, por “ser extranjero”, pero el caso es que si llego hoy de mi país a México y digo “vengo a cantar” las puertas se abren, las entrevistas llegan, y el salario es bueno. Ahora bien, si digo o si ya saben que soy migrante y vivo aquí, las puertas se cierran, pasa uno desapercibido y si saca un pase para tomar agua gratis ya es algo. A lo que voy, es que aquí también necesitamos un empujón, no es cuestión de “robar” la escena del reggae a México, ni siquiera “malinchismo”, puesto que decidimos residir aquí y contribuir con nuestras habilidades a esta tierra; lo que necesitamos es apoyo: si tienes en cartelera a Victoria Malawi, a Bahía Ganya, a Antidoping, a Rastrillos (entre otros grandes), sería ideal colocar artistas migrantes de teloneros. Si hay premiaciones, también considerar esta parte de la comunidad del reggae mexicano. Hay que recordar que uno de los primeros grupos de reggae fue “Ely Combo y el negro de Belice”, quien tenía un músico inmigrante (beliceño como dice el nombre jeje) y fue una de las bases del reggae en esta tierra.¹¹⁹



Foto 118. Lij Uka, cantante argentino radicado en México

Es importante señalar que, aunque es posible identificar ciertas características en las escenas locales que se encuentran en cada región, en realidad, dentro de ellas existe una gran diversidad, así como distintos grados de fragmentación. Además, las escenas locales que han conformado focos regionales también se han desarrollado de maneras diferentes.

¹¹⁹ Del muro de *Facebook* de Lij Uka, 09 de abril de 2019.

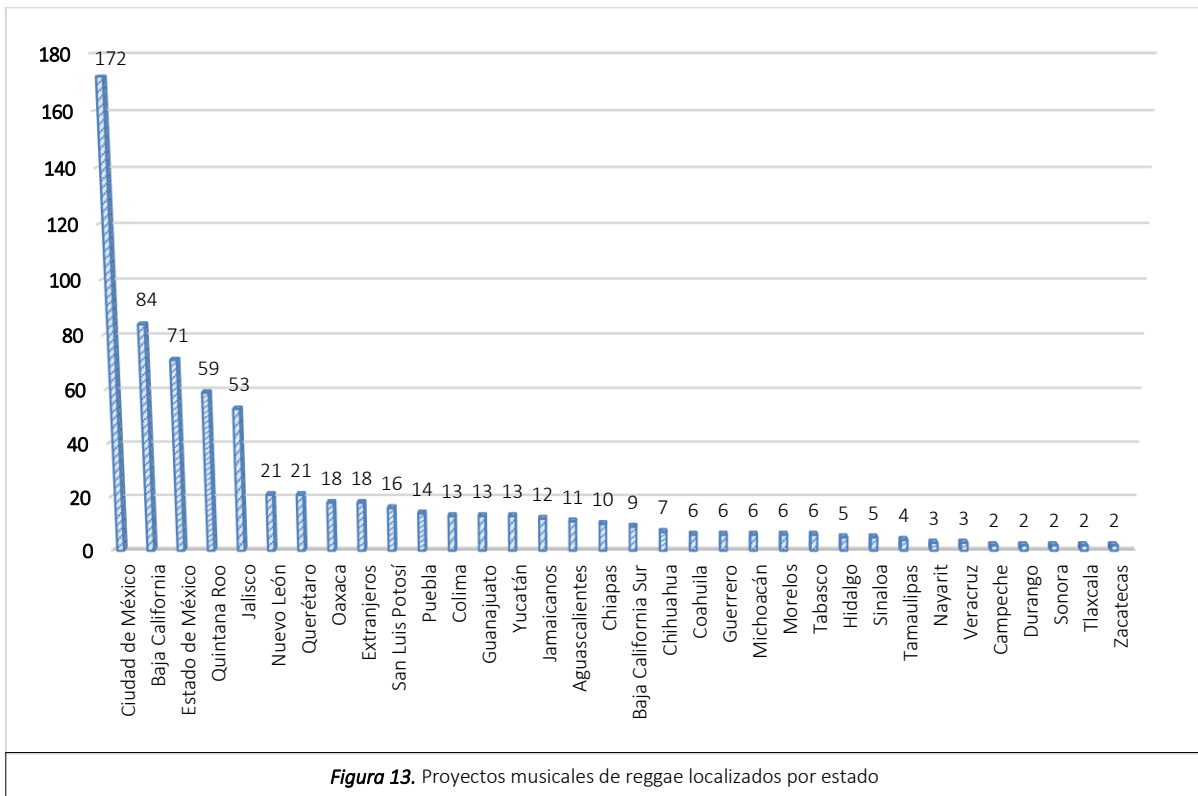


Figura 13. Proyectos musicales de reggae localizados por estado

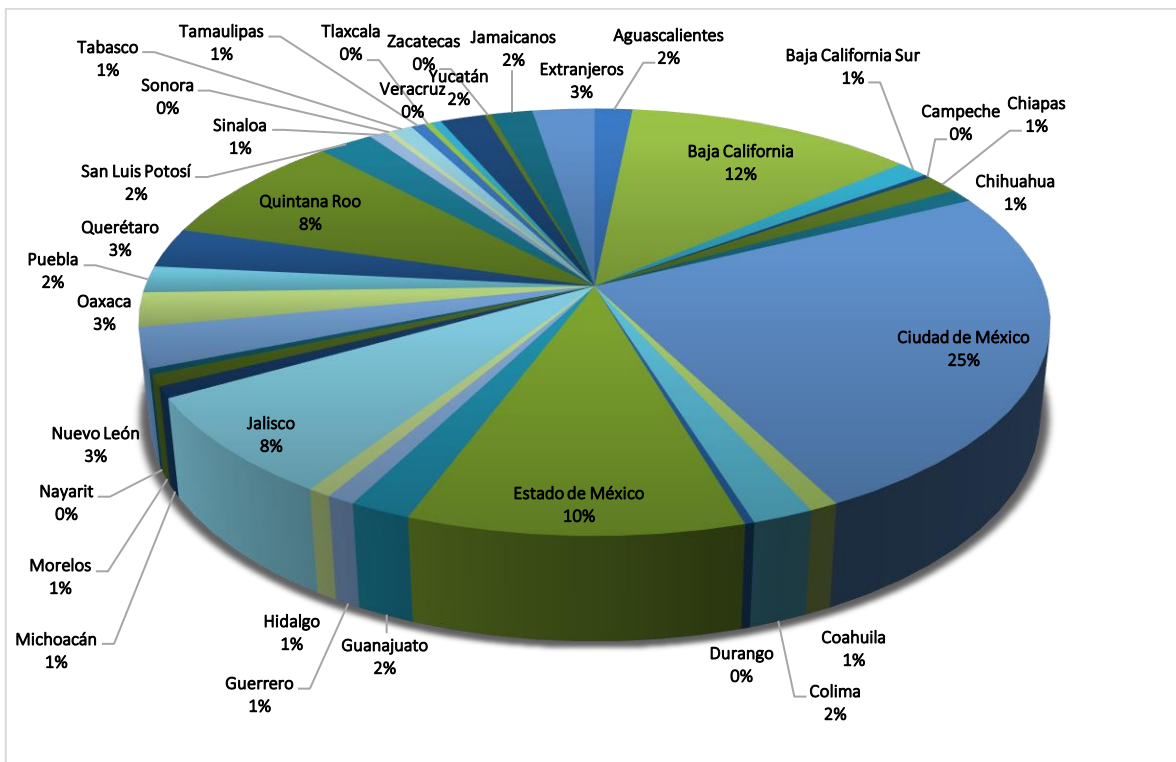


Figura 14. Porcentajes a nivel nacional de proyectos musicales de reggae en México en cada estado

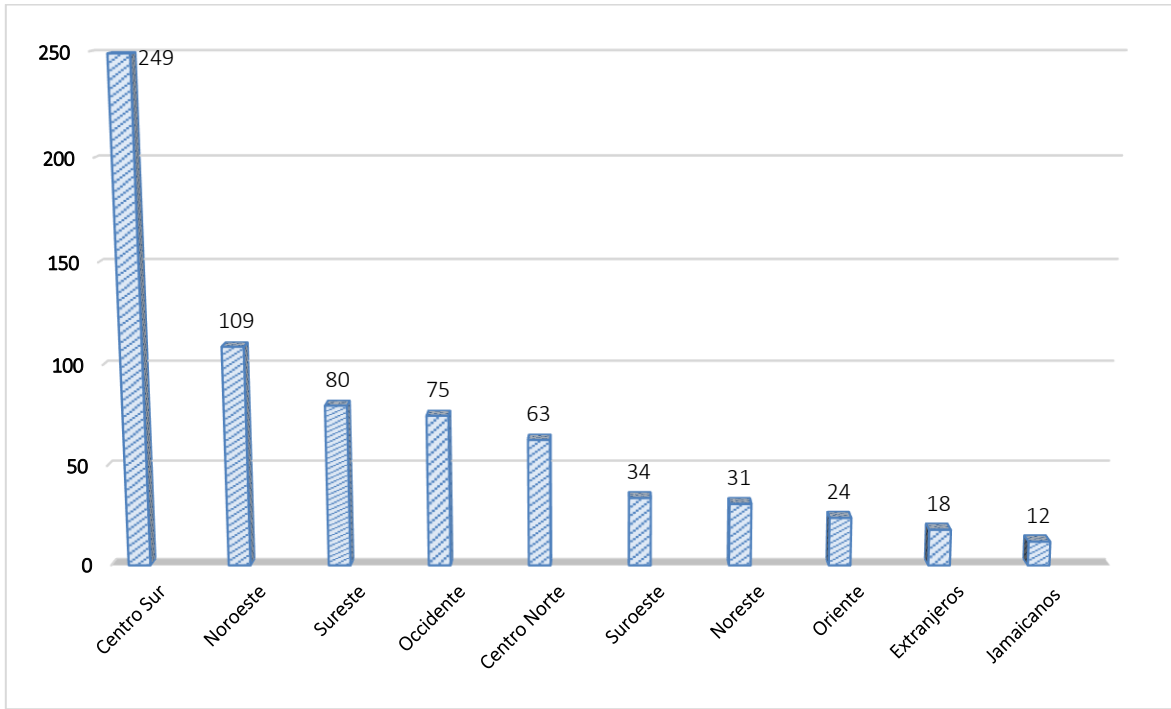


Figura 15. Proyectos musicales de reggae localizados por región

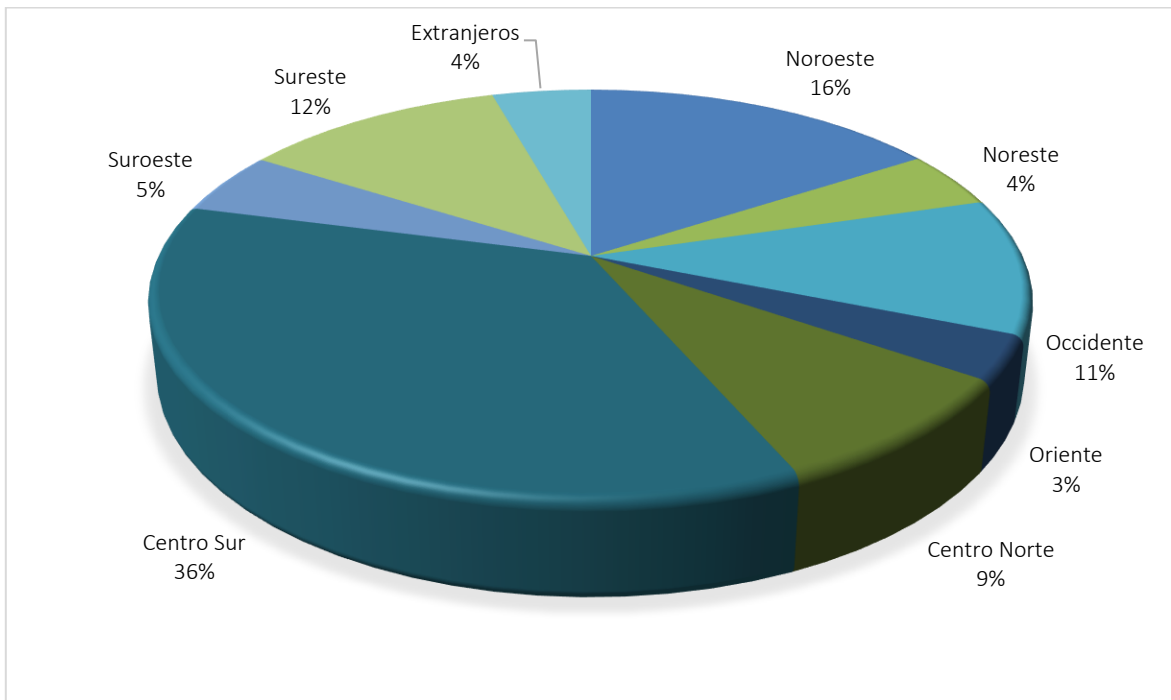


Figura 16. Porcentajes a nivel nacional de proyectos musicales de reggae en México en cada región

Estos datos, además de mostrarnos la cantidad de interés por el reggae a través de regiones, reflejan qué escenas locales concentran la mayor cantidad de producción, difusión y consumo de este género, y que estas se han convertido en focos con un impacto regional importante. Estos focos regionales representan las principales escenas locales en el país, no solo por generar la mayor cantidad de exponentes, sino también de lugares y actividades en torno al género, concentrando tres cuartas partes del total nacional. ¿Qué obtenemos sabiendo que existe una fuerte presencia del reggae en un estado o región y muy poca en otro? En términos generales, un estado con pocos exponentes de reggae habla de una escena local reciente, pequeña o en desarrollo, debido a diferentes factores sociales, culturales y económicos. Inversamente, un estado con muchos exponentes indica que existe mayor popularidad y aceptación del género, y que cuenta con una escena con mayor tiempo, consolidación y diversidad; refleja la existencia de un mayor número de espacios y medios de difusión especializados para que estos se presenten. Conocer estos datos también permite observar los niveles de localidad que existen en las escenas del reggae en México a nivel nacional, regional y local, y que cada uno de estos se relaciona con lo global de manera simultánea.

Los distintos proyectos musicales de reggae que han surgido a lo largo del país, lo han hecho en diferentes contextos culturales, además de diversas circunstancias políticas, sociales y económicas. Todos estos factores se encuentran reflejados en las interpretaciones locales que cada artista y cada banda hacen de la música reggae. Esta apropiación no ha sucedido de la misma manera, ni al mismo tiempo en cada región del país y ha sido un proceso que se ha diseminado paulatinamente. Los contrastes de estas etapas revelan las diferencias que existen entre las escenas locales regionales y explican por qué algunas se encuentran más consolidadas y desarrolladas, o cuentan con un mayor número de exponentes y de público que otras. Esta información acerca de los proyectos musicales en el país permite observar en qué años ha aumentado o disminuido el surgimiento de exponentes; los subgéneros o estilos de reggae con mayor o menor presencia; así como el formato de estos proyectos (cantante, banda, DJ, *sound system*, etc.).

Es necesario explicar que, debido a la importancia del tema de los niveles de localidad para este trabajo, únicamente nos hemos enfocado en los porcentajes de la presencia de proyectos musicales a nivel nacional en cada región y estado del país. De modo que el procesamiento de la información acerca de los porcentajes del surgimiento de

bandas por año, subgénero, estilo, y formato, es una tarea que concluiremos próximamente y compartiremos a través del *blog* de Rastreado el Reggae, junto con cualquier afinación o actualización de los porcentajes de la distribución a nivel nacional de los proyectos musicales que sea requerida.



Imagen 216. Cartel de Mario Fuentes (Ecuador) 85° lugar en la edición del 2013 del IRPC

La multiplicidad de la escena reggae

La escena musical del reggae, como la de cualquier otro género, requiere de otros aspectos que van más allá de la creación musical. Si bien actualmente los trabajos e investigaciones acerca de diversas escenas musicales en México se han vuelto más frecuentes, es común que los actores extramusicales sigan siendo omitidos o que se les brinde poca importancia al enfocarse estos solamente en los músicos como creadores de escenas. Sin embargo, los elementos extramusicales son parte sustancial de esta escena, por lo que es importante visibilizarlos, y tomarlos en consideración al abordar el desarrollo y la configuración de la misma. A través del trabajo de campo y de la etnografía digital, pudimos ubicar y delimitar varios elementos extramusicales de la escena reggae en el país, algunos particulares de esta escena y otros que se encuentran también en otras escenas. Así, encontramos desde personas que venden y/o producen vestimenta y parafernalia con esta temática en los conciertos y festivales, hasta luchadores de lucha libre que se nombran y diseñan su máscara con los colores y diseños que aluden al reggae y a la cultura rastafari. En algunos casos estos actores extramusicales tal vez no tengan una relación directa con la escena musical del reggae, sin embargo, evidencian la aceptación y adopción cultural que goza actualmente la música reggae, incluyendo sus iconos, elementos estéticos, y conceptos

en la sociedad mexicana. El uso del término “extramusical” en este trabajo obedece a que así han sido referidos estos elementos por los autores que han abordado este aspecto como Andy Bennett, Jodie Taylor, Georg Demcisin, y Gonzalo Fernández; aunque como señalan Bennett y Taylor:

Existe una falta de atención a la inserción de la música en las prácticas culturales cotidianas, donde los gustos musicales y el estilo extramusical pueden manifestarse de muchas otras maneras, a través del cine, la moda y las artes visuales, por ejemplo, y no se puede limitar tan fácilmente a mediciones más evidentes como escuchar la radio o ir a un concierto (Bennett and Taylor, 2012, p. 232).



Imagen 217. La banda Ganja en un billete de lotería

Los elementos y actores extramusicales que son parte de la escena del reggae en México son diversos e incluyen: festivales, campamentos, clubs, puestos de venta en la calle, programas radiofónicos, programas de radio *online*, productores musicales, estudios de grabación, ingenieros de audio, sellos discográficos independientes, relación con los grandes sellos discográficos, páginas en internet, revistas, periodistas, documentalistas, realizadores de videos musicales, fotógrafos, artistas gráficos y diseñadores, grafitis, compañías y talleres dancísticos de *dancehall*, empresas y productoras, mánagers, agentes, promotores, pláticas, conferencias y exposiciones, trabajos académicos, premiaciones, eventos de reggae para niños, productos alimenticios, marcas de ropa y vestimenta, estilistas especializados en *dreadlocks*, deportistas, VJ, *staff* (personal), y a la audiencia del reggae en México y del reggae mexicano.

Este capítulo no pretende realizar un análisis del impacto, historia, o trayectoria de cada uno de los actores o elementos extramusicales que conforman la escena, sino brindar un panorama de la gran diversidad de esta. El concepto de escena musical y su flexibilidad ofrecen la posibilidad de enfocarse en los elementos que la conforman y participan en ella, por lo que a continuación presentamos una especie de catálogo necesario para conocer a los

diferentes miembros de esta escena, organizados a través de varias categorías que engloban diversos actores extramusicales comprendidos en: lugares de consumo, producción, difusión, actividades, productos y servicios, audiencia y seguidores, y misceláneos.



Foto 119. Tortillería “Marley” en Mazunte, Oaxaca



Foto 120. Rasta Lion, luchador de lucha libre originario de Tijuana

Lugares de consumo

Clubes.

Como sabemos, los locales para la música varían en tamaño y ubicación, desde un escenario al aire libre o un quiosco en un parque, un auditorio o una sala de conciertos, hasta un estadio o una arena deportiva. Más allá de los mega conciertos y festivales que incluyen todo tipo de géneros, por lo general, los distintos tipos de lugares albergan diferentes géneros musicales. Generalmente, es en los clubes nocturnos donde la gente acude para escuchar diversos géneros de música popular contemporánea, ya sea con la presentación de algún artista o banda en vivo o con un DJ. Un club nocturno, es un lugar de entretenimiento, que generalmente ofrece bebidas alcohólicas y que normalmente funciona hasta altas horas de la noche. Se distingue de los bares regulares por la inclusión de un escenario para música en vivo, un área de pista de baile y una cabina de DJ. Como vimos en el capítulo anterior, los lugares y clubes nocturnos para escuchar reggae en México comenzaron a surgir desde finales de los años ochenta e inicios de los noventa, cuando comenzó a distinguirse de otras escenas como la del *rock* e iniciaba su propia escena, y

representan un elemento muy importante para esta escena por varios motivos. Estos lugares posibilitan que el género se difunda, que la gente lo conozca, y que los DJ y bandas locales (y algunas veces también internacionales) presenten sus propuestas; pero también representan lugares de encuentro entre los músicos y su público, y entre los miembros de la audiencia que se reúnen y se encuentran semanalmente en esos lugares. La socialización que se da en estos lugares es de gran importancia pues, además de que aquellos que acaban de ingresar a la escena o tienen poco tiempo en ella conviven con los veteranos que tienen mucho tiempo, también son lugares a los que la gente asiste para exhibir identidades ligadas al reggae a través de la indumentaria o apariencia personal y a ciertas actitudes o comportamientos que fortalecen la concepción individual de estas identidades.

Como ha señalado Martin Stokes “los ‘lugares’ construidos a través de la música implican nociones de diferencia y límites sociales. La música no es entonces simplemente un marcador en un espacio social preestructurado, sino el medio por el cual este espacio puede ser transformado” (Stokes, 1994, p. 4).

Por supuesto no todos los lugares a donde se puede acudir para escuchar reggae son iguales. Si bien, existen algunos elementos compartidos como la iconografía que se muestra exhibiendo retratos de personajes como Bob Marley en las paredes decoradas con los colores rastafari, una iluminación con esos mismos colores, y una escenografía rústica; cada lugar tiene sus peculiaridades y genera un ambiente distinto. Otros factores importantes que diferencian a los clubes de reggae son la zona donde se ubica, el público al que se dirige, los subgéneros o estilos de reggae que presenta, y su nivel de profesionalización; así encontramos clubes que cuentan con las instalaciones adecuadas y otros más improvisados. Frecuentemente, dependiendo de la infraestructura y de que tan estricta sea la seguridad del lugar, la audiencia busca un espacio como una azotea o una terraza, para fumar cannabis, ya que, aunque es tolerado hasta cierto punto, sigue siendo ilegal en México y un motivo para ser lanzado del lugar por el personal de seguridad si alguien es sorprendido consumiendo o vendiendo cualquier tipo de sustancias que no sean las bebidas alcohólicas que ahí se ofrecen. Usualmente, en la entrada de cualquier club de reggae, el personal de seguridad revisa y catea al público asistente para evitar el ingreso de estupefacientes y en algunos la gente debe dejar sus pertenencias como mochilas o morrales en un guardarropa en la entrada. En los lugares que no hay posibilidad de fumar *ganja* dentro del lugar, las personas que desean hacerlo salen a las inmediaciones del lugar, lo que ha provocado a menudo la

detención de varios jóvenes por parte de la policía. Este aspecto, junto con la asistencia de jóvenes menores de edad; aumentos en el alquiler del espacio; las medidas de seguridad internas; el exceso del aforo permitido; contravenir la Ley de Establecimientos Mercantiles excediendo el horario permitido para permanecer abiertos (hasta las 3:00 a.m. en la Ciudad de México); y las quejas vecinales por contaminación acústica cuando se rebasan los límites máximos permisibles de emisiones sonoras (en la Ciudad de México, es de 62 decibeles en horario nocturno y 65 en el diurno); son las principales causas por las que clubes dedicados al reggae frecuentemente se han clausurado, multado, cerrado temporalmente, o han tenido que mudarse a otro lugar. En ese sentido son destacables los esfuerzos de los propietarios de espacios que ha logrado mantenerse abiertos por varios años solucionando toda clase de problemas. Algo frecuente en varios clubes es la realización de “tardeadas” de reggae los fines de semana, lo cual permite que su actividad no se restrinja a un horario nocturno y que el público, generalmente joven, que requiere usar el transporte público cuando se retira del club para llegar a sus hogares aún pueda hacerlo.

La difusión de los eventos y las actividades de estos clubes dedicados al reggae solía ser a través carteles en las calles y de volantes (también conocidos como *flyers*) que se reparten a la salida de otros eventos de reggae, o en bazares como el Tianguis Cultural del Chopo. Sin embargo, actualmente la difusión a través de internet en páginas y *blogs* dedicados al reggae, y particularmente en *Facebook*, se ha vuelto una de las principales herramientas para estos lugares. Muchas veces los propietarios de los clubes contratan a diseñadores gráficos para la realización de estos carteles, generando así un estilo propio para ese lugar que se vuelve reconocible para el público.

Como mencionamos anteriormente, desde la década de los ochentas comenzaron a surgir clubes dedicados al reggae en varias ciudades, o en muchos casos, dedicándole un día al reggae cada semana. Algunos clubes se han enfocado al turismo internacional, especialmente aquellos en ciudades del Caribe mexicano como Cancún o Playa del Carmen, como sucedía con el Cat's y con Casa Rasta y otros más, que se volvieron parte de las opciones de la vida nocturna de las principales ciudades del país. Actualmente, los principales clubes de reggae son: En Baja California: Roots Reggae Bar, La Casa del Túnel, y Club Paradise, en Tijuana; La Casita del Reggae, en Mexicali; Bombay Beach Club, en Rosarito. En Monterrey, Nuevo León: El Riviera, Salón Morelos, Natural Mystic, Dogma,

Salamandra, Antropolis, y Nandas 78 Bar. En Guadalajara, Jalisco: Jamming Reggae Club, y Hunga Jungla Bar. En Puebla: Pulque para Dos. En Querétaro: Club Latino y Club de Leones. En San Luis Potosí: Roots Bar. En Oaxaca: Black Star. En San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Café Bar Revolución, y MR. Reggae. En Mérida, Yucatán: Delorean Santuario Sonoro, y Marleys Palapa Cultural. En Quintana Roo: Rastas Freedom in Paradise en Cozumel; Coco Maya en Playa del Carmen. En el Estado de México: Natural Mystic Reggae Club, African Star, La Choza Rasta, Nyahbinghi Bar, Jardín Roots Chalco. En la Ciudad de México: Cultural Roots Reggae Club, Kaya Bar, Soul Dread, El Ghetto, Rub A Dub Foro Multicultural, Kalyman Reggae, La Cabeza del León, Papa Lion, y Reggae al Aire Libre. Hay que mencionar la apertura de otros lugares que, aunque no son exclusivos de reggae, han sido lugares importantes para la escena como el Multiforo Alicia, el Foro Cultural Hilvana, y el Multiforo Urbano Bajo Circuito, en la Ciudad de México, y el Galeón Pirata Centro Cultural Independiente, en Bacalar, entre otros. Todos estos lugares que albergan al reggae en el país conforman un circuito que, aunque frecuentemente no está en comunicación, posibilitan giras regionales y nacionales de artistas locales y extranjeros que se presentan en estos espacios.



Foto 121. Cultural Roots

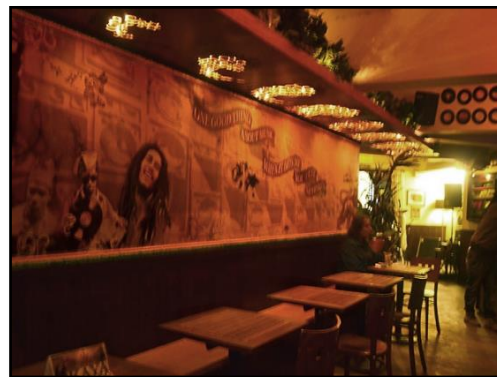


Foto 122. Kaya Bar

CULTURAL ROOTS REGGAE CLUB TACUBA 64 CENTRO HISTÓRICO CDMX	MÍERCOLES STRICTLY ROOTS & CULTURE JUL. 18 - 2018 JAH - MAO MC PREFIESTA AL VERANO DE REGGAE EN ZIPOLITE UNIDUB ESTEREO DUB ALTA FIDELIDAD BOOBA ROOTS DANN-BAYAS FREE SELECTOR JOZHEM STEPPER	JUEVES DANCEHALL JUL. 19 - 2018 NACHO MILLER CHARLY HERB JAHARON DREADY LION SWEET KRY	VIERNES DUB - INSTRAL BARGE HALL & DUB JUL. 20 - 2018 LENGUALERTA NACHO MILLER CHARLY HERB JAHARON	SÁBADO STRICTLY ROOTS & CULTURE BARGE HALL & DUB JUL. 21 - 2018 WARRI P & THE DUBH «RECORDS» NACHO MILLER CHARLY HERB JAHARON	DOMINGO DUBS - INSTRAL BARGE HALL & DUB JUL. 22 - 2018 NACHO MILLER CHARLY HERB JAHARON DREADY LION SWEET KRY
	HERMANDAD RASTA... DREAD LOCK HOUSE... NIAGUAL DUB...				

Imagen 218. Cartelera semanal del Cultural Roots



Imagen 219. Logo del Foro Cultural Hilvana



Imagen 220-229. Logos de varios clubes de reggae en diferentes ciudades

Estos lugares, además de ser un negocio y una fuente de ingresos para sus propietarios, también son, como hemos mencionado, un punto de encuentro en el que suceden distintas formas de interacción; entre los miembros de la audiencia, entre el público y los artistas, y entre los músicos que se encuentran y conviven con otros músicos, entre otras. Los clubes, los conciertos, y los festivales de reggae posibilitan el encuentro de una comunidad en torno a este género que, aunque de manera efímera, se reconoce a sí misma y a sus integrantes en esas ocasiones. Es ahí en donde los veteranos de la escena se rencuentran, donde lo principiantes entran en contacto con la escena, y en donde también se encuentran varios aspectos extramusicales que la conforman como la venta de parafernalia, por ejemplo. En ese sentido nos parece importante recordar lo que Will Straw ha señalado diciendo que “se requiere prestar una mayor atención al papel de instituciones de bajo nivel como bares, tiendas, y lugares en la creación de redes a través de las cuales circulan las prácticas musicales y las personas. Una noción de escena no necesita tener agentes humanos activos en su centro; también puede tratarse de redes circulatorias, nodos y vías” (Straw en Janotti, 2012, p. 3). Los siguientes testimonios muestran la perspectiva del propietario de uno de los clubes de reggae más importantes en la escena y la de un miembro de la audiencia cerca de este tema:¹²⁰

¹²⁰ Contribuciones en el tema “Clubs de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 09 de enero de 2018.

Ignacio Ortiz (DJ Nacho Miller) (DJ en Hermandad Rasta y propietario del Cultural Roots – Ciudad de México): El único club con todas la de la ley es el Cultural, los demás hacen sus fiestas en domingo por que ese día no trabajan las instancias del Gobierno. El mayor problema es que la banda no respeta las indicaciones o reglas que a nosotros nos piden, o sea, en ningún lugar se permite fumar, un gran problema que no se puede erradicar, y la banda apenas comienza hacer caso de eso y empieza a tener conciencia de que no porque te guste el género tienes que a fuerza que fumar mota. La terraza ayuda mucho, pero han mandado drones. Para no hacer largo esto, cuando tienes un establecimiento con permisos, que son varios, eres blanco de las dependencias Cofepris, Invea, PGJ, Protección Civil, etc. Es difícil por eso nadie invierte en estar bien regulado y lo hacen los domingos y en el Estado de México porque ahí no hay tanta bronca, hasta menores aún dejan entrar. Es difícil llevar un club de reggae, pero aquí estamos y no nos vamos. El Cultural Roots obvio ha tenido una evolución, ahora cuidamos muchos detalles que antes no los veíamos. Nos ha costado mucho, eso de los horarios y ruido entra en Protección Civil e hicimos muchas modificaciones para que todo el ruido se mantuviera dentro. Todo el tiempo se le está metiendo cambios al lugar, hasta hoy te puedo decir que estamos al 100 %, con todo, pero aun así con todo si te quieren sacar dinero ellos ven cómo y lo hacen. Pero todo esto vale la pena porque puedes hacer más cosas sin limitarse a cualquier día. Respecto al lugar que ocupa el Cultural en la escena opino que es el trabajo de muchos años de trabajo con bajas y altas y de todo un equipo de trabajo que sin todos juntos no lo lograríamos. Esto es una inversión y tienes que estar al día, en todo tienes que invertir. Por ejemplo, contamos con *dubplates* exclusivos del Cultural Roots, realizados por artistas como Ranking Joe, Addis Pablo, Jah Bami, Peter Metro, Burro Banton, Skarra Mucci, Red Fox, Bushman, Linval Thompson, Prince Alla, Ricky Chaplin, Patrick Andy, King Marathon, Big Mountain, Biga Ranx, Charlie P, Speng Bond, Dennis Alcapone, DiegoJah, Gappy Ranks, Stranger Cole, Brother Culture, Don Camilo, Afrikan Simba, Rocker T, Yellowman, I Bogle, Sr Wilson, Papa Michigan, Pablo Molina, Cornell Campbell, Sizzla, entre otros. El precio depende según el artista, alrededor de \$4 mil pesos; entre más viejo es el artista salen más caros y cuando muere ese artista tu *plate* le pone en la madre a cualquiera cuando hay concursos.

Magdalena De Gante Cortez (miembro de la audiencia – Ciudad de México): En general creo que ahora está mucho mejor con más normatividad y lugares seguros para divertirse. Como todo en la vida tiene que cambiar y mejorar, así ha sido la evolución de los clubes de reggae. Igual y por eso la banda que no ha madurado se ofende porque ahora ya no los dejan fumar ni tabaco ni *ganja* (cosa que agradezco a pesar de que fumo tabaco) al igual que ya no permiten que anden los chavos de “monosos”. Antes era más *underground* por eso todo era más al aventón y ahora es más en forma. La gente cambia también no siempre es la misma y algunos van con una idea muy equivocada pensando que somos todos bien “pachecos” y cuando ven que no, hasta se decepcionan.

Estos testimonios muestran las diversas circunstancias que atraviesa un club de reggae, así como el ambiente que existe en algunos de ellos. Por supuesto, algunas circunstancias cambian dependiendo de donde se encuentre el club, y son particulares de ciertos lugares, y de la profesionalización del lugar, si es un lugar reglamentado o un espacio improvisado. El éxito de un club también depende de varios factores como la zona donde se ubique, los artistas que presente, la decoración, escenografía y ambiente, la seguridad del lugar, e incluso si existen varios clubes en esa escena local. Aunque en la actualidad existe un circuito de clubes y lugares dedicados al reggae en el país, en realidad existe muy poca colaboración entre los clubes de una misma ciudad o de distintas ciudades, que pudieran permitir traer artistas internacionales conjuntamente para que se presentaran en cada uno de esos clubs lugares, o de cualquier otra forma. Al contrario, es más frecuente que estos lugares realicen eventos simultáneamente afectándose entre sí pues esto provoca que la audiencia se divida en distintos eventos el mismo día.

Festivales.

Recordemos que un festival de música es un evento comunitario orientado hacia presentaciones en vivo que a menudo se presentan en torno a un tema o una causa en común y suelen celebrarse al aire libre con escenarios temporales cubiertos para los artistas. Frecuentemente, los festivales de música incluyen otras atracciones como la venta de alimentos y mercancías, bailes, artesanías, artes escénicas, actividades sociales o culturales y puede haber información sobre temas sociales o políticos. Muchos festivales son anuales, o se repiten en algún otro intervalo, mientras muchos se celebran solamente una vez. Algunos festivales se organizan como conciertos con fines de lucro y otros son para recaudar fondos en apoyo de alguna causa. Como vimos en el capítulo anterior, los primeros festivales de reggae en México se realizaron en los años noventa en ciudades como Cancún, Tulum, o Playa del Carmen, y poco después en la Ciudad de México con festivales como el Razteca y más adelante el Vibraciones de América. Actualmente la realización de festivales de reggae ha aumentado mucho y encontramos festivales importantes no sólo en la capital del país sino en varias otras ciudades. Hoy es difícil decir cuál es el festival más importante, como en su tiempo lo fue sin duda el Razteca, debido a que todos buscan presentar a las mejores bandas nacionales y traer a algunos de los exponentes internacionales del momento como artistas estelares del cartel. Algunos

festivales se orientan a subgéneros como el *roots*, el *dub*, el *dancehall*, o el reggae latino; mientras otros presentan diversas corrientes e incluso escenarios simultáneos. En ocasiones se realizan en alguna playa, otras en un campo deportivo, o en salones de eventos. Este aspecto, la realización de festivales y conciertos en espacios abiertos o cerrados puede ser de gran importancia en cuanto al ambiente que se genera, la calidad del sonido, la presencia de pantallas gigantes, el calor, una audiencia sentada o con posibilidad de moverse y bailar, entre otros aspectos, hacen que la experiencia de un festival o un concierto de reggae pueda ser muy diferente bajo condiciones distintas, generalmente los festivales de reggae que duran varias horas son más agradables al aire libre, pues el público se puede buscar algo que comer, ir al baño, bailar, y moverse por el lugar.

Los festivales de reggae y los clubes dedicados a este género comparten varios aspectos y circunstancias, especialmente cuando los festivales se realizan en auditorios, salones, o espacios cerrados. Algunas de ellas son la decoración y el uso de los colores rastafari en alguna parte del escenario o las instalaciones, como una forma de mostrar que se trata de un festival de reggae; la asistencia de un público mayoritariamente joven que, en ocasiones incluye a menores de edad e incluso familias; el consumo de *ganja* como parte de la experiencia personal de muchos de los asistentes. En muchas ocasiones, debido a la gran cantidad de asistentes a estos festivales, los organizadores contratan personal de seguridad externa para supervisar la entrada y control de objetos y sustancias prohibidas. Además, muchas veces, estos festivales generan una presencia policíaca en los alrededores de donde este se realiza. Al igual que los clubes de reggae, los festivales son lugares de encuentro de una comunidad efímera y de varias personas que llevan en la escena mucho tiempo, así como la oportunidad de muchos otros de acercarse a esta escena. Cada festival de reggae y cada fiesta semanal en un club de reggae representa la posibilidad de ser “la primera vez” de muchas personas. Como señalan Dowd, Liddle and Nelson (2004, p. 149):

Los festivales se asemejan a las escenas locales, ya que se celebran en un espacio delimitado, ofreciendo una oportunidad colectiva para que los artistas y los aficionados experimenten la música y otros elementos del estilo de vida. Sin embargo, los festivales también son componentes de escenas musicales más amplias que existen simultáneamente a nivel local, translocal y virtual.



Foto 123. Presentación de Dub Inc. (Francia) en el Reggae Live Festival de 2017

El desarrollo de la escena ha diversificado el tipo de festivales no sólo por su contenido sino también por su organización. La adquisición del nombre “Razteca” por parte de la empresa de entretenimiento OCESA, es un reflejo del potencial económico que tienen estos festivales debido a su gran convocatoria. Así, podemos encontrar festivales de reggae organizados por empresas y la iniciativa privada que son realizados en grandes espacios, y que cuentan con una gran infraestructura, el equipo necesario, y varios patrocinadores. Sin embargo, las producciones independientes también han mejorado y crecido con el tiempo, presentando tanto artistas nacionales como internacionales, sin embargo, para ellos es más difícil lidiar con los permisos y trámites requeridos. Muchas personas del público no le otorgan importancia a quién está detrás de un evento mientras haya un buen cartel, pero otros perciben los eventos de reggae de las grandes empresas como un lucro y prefieren apoyar y asistir a los festivales independientes.

Al igual que los clubes de reggae, la difusión de los festivales suele ser a través de carteles pegados en las paredes y postes en las calles y de volantes que se reparten en otros eventos y en bazares como Coyoacán, Tepito y el Tianguis Cultural del Chopo. No obstante, como hemos mencionado, la difusión a través de internet, y de *Facebook* en particular se ha vuelto una herramienta muy útil para la difusión de los festivales que anuncian su realización y la venta de boletos desde dos o tres meses antes del evento.

Un aspecto muy importante de los festivales, es la presencia de varios elementos extramusicales, que forman parte significativa de la escena, ya que se presentan en cada festival y evento de reggae ofreciendo distintos productos relacionados con la música reggae y la cultura rastafari como ropa, parafernalia, adhesivos, CD, artesanías, alimentos, entre muchos otros que veremos más adelante. La mayoría de ellos ofrecen y venden sus

productos en diversos lugares como plazas, tianguis o locales y además asisten el día del festival sabiendo que habrá cientos de personas que representan potenciales compradores. A la vez, estos puntos frecuentemente son habilitados como puntos de venta de los boletos del festival para aprovechar el público que estos tienen y que se encuentran dispersos por la ciudad.

Actualmente, debido a su cantidad, es casi imposible rastrear todos los festivales de reggae que se realizan en el país, pero como algunos de los más importantes recientemente podemos mencionar el: Baja Sur Reggae Festival, Bass Camp Festival MX, Distrito Zion Fest, Ecologikal Reggae, Festival Fundación Dancehall, Festival Inna Town, Festival Reggae Latino, Festival Vibrazion Positiva, Foundation Reggae Festival, Heartbeat Festival, Mictlan Dub Fest, Organic Roots Festival, Festival Re-Existencia, Festival Rasteño, Reggae Fest Chetumal, Popo Park Reggae Fest, Dub Experience Festival Tierra Beat, y Foundation Legends Festival. Entre estos festivales se destaca el Reggae Live Festival, organizado por la productora independiente Produbzion, por el tamaño, las actividades y el elenco que ha presentado en cada edición desde 2011.

Algunos de los conciertos más recientes fueron la presentación, después de 13 años de ausencia, de la banda jamaicana de *roots* reggae Israel Vibration & the Roots Radics en la Ciudad de México en julio de 2018; así como la primera presentación de Chronixx en México en febrero de 2019. Estos conciertos fueron realizados en El Frontón México, y también participaron varias bandas y DJ nacionales. Como mencionamos, además de la presentación de las bandas, este evento representa un momento de encuentro para varias personas y varios grupos de amigos. Pero además de los seguidores del reggae, este evento también es un momento de encuentro para organizadores y productores de eventos; para los músicos de las bandas que tocaron antes de la banda estelar y de otros músicos miembros de otras bandas nacionales que buscan perderse entre el público para disfrutar del evento; para proyectos extramusicales relacionados con el reggae como la venta de playeras, *tams*, *stickers*, y diversos artículos en la entrada del auditorio; para los que toman fotografía; para los que hacen una nota para una página *web* o para un estación de radio *online*; entre muchos más. Es en estos eventos donde la escena musical se nutre, reencuentra y actualiza. Muchos actores de esta escena se encuentran, se saludan, platican, se toman *selfies* y se divierten a las afueras del lugar, dentro del auditorio, o al finalizar el espectáculo y encenderse las luces encuentran a más personas que, aún con el furor del concierto,

comienzan a organizarse para asistir a algún club de reggae cercano para continuar divirtiéndose. Se trata de eventos que incluyen bandas nacionales locales, además de una gran banda internacional. Eventos a los que asisten seguidores veteranos y jóvenes entusiastas, al que acuden otros músicos, y otros actores extramusicales. Eventos que cuentan con buena difusión, y que en general son percibidos de calidad y considerados de los mejores del año.



Imagen 230. Cartel del concierto de Israel Vibration en la Ciudad de México, julio 2018



Imagen 231. Cartel del concierto de Chronixx en la Ciudad de México, febrero 2019



Imagen 232. Cartel del Distrito Zion Fest, mayo 2019

Sin embargo, la mayor parte de estos festivales se llevan a cabo en la capital del país o en las principales ciudades donde se encuentran los mayores focos regionales, y apenas comienzan a surgir en otras ciudades cuya escena del reggae no es tan grande. El siguiente testimonio habla acerca de la difusión y la creación de festivales de reggae en escenas locales incipientes.¹²¹

Chacmol Haymuchoserizosenelmar (productor – Zacatecas): El 1ro de diciembre de 2017 tuvimos la oportunidad de organizar en Zacatecas el primer festival de reggae, contando con un gran elenco nacional e internacional con la participación de Antidoping orgullosamente mexicano, Kreation Reggae Band alternando con Somos Uno y talento local. Esperamos que sea el primero de muchos e invitamos a las bandas a que conozcan esta ciudad y nos ayuden a revolucionar la escena reggae.

¹²¹ Contribuciones en el tema “Festivales de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 09 de diciembre de 2017.

Campamentos.

El reggae es una música que invita a entrar en contacto y armonía con la naturaleza, por lo que, desde aproximadamente hace diez años, se realizan campamentos anuales de reggae que presentan festivales de dos o tres días en alguna playa del país, usualmente en Guerrero, Oaxaca, o Veracruz, y generalmente enfocados a alguna vertiente del reggae como el *dub*, el *sound system*, o el *dancehall*. Estos campamentos también buscan concientizar al público en cuanto al cuidado y preservación de los manglares, de las tortugas y del ecosistema. Los campamentos suelen realizarse en los periodos vacacionales de Semana Santa, en verano o en diciembre y tienen varias etapas de preventa que incluyen el viaje redondo en camión desde la Ciudad de México hasta el lugar del evento, la entrada al evento, acceso a la zona para acampar y participación en otras actividades como liberación de tortugas o talleres. Algunos de los principales campamentos que se realizan actualmente son: Baja Reggae Camping, Ecologikal Reggae, Dancehall Camp Fest, Festival Culturas en Resistencia, entre otros. Veamos un testimonio acerca de los campamentos de reggae en el país:¹²²

Roberto Ojeda (Booba Roots) (productor y melódica en Unidub Estereo – Ciudad de México): El objetivo del Ecologikal Reggae en estos casi 11 años siempre ha sido el mismo, compartir al aire libre el reggae *sound system* y nuestra responsabilidad reunir a la escena con ya más de 120 proyectos invitados. Hemos incluido en este tiempo diversas organizaciones como Marea Alta, Reggaeambulante, Chanti Ollin para apoyar con distintas eco-técnicas, así como Club Canábico Xochipilli, y Cáñamo, con temas del uso de la marihuana. Hemos repartido trípticos en la localidad acerca del cuidado del manglar y las tortugas. En la población llevamos una derrama económica y pedimos apoyo del gobierno para camiones de basura ya que antes la quemaban. Lo más representativo es la libertad que se vive en contacto con la naturaleza; mar y reggae es la combinación perfecta. El reggae tiene que ir a todos lados, está pasando y creo que debemos respetar y apoyar las cosas con fundamentos del género. Seguiremos trabajando por sensibilizar a las personas receptivas que asisten a nuestros *campings* con organizaciones especializadas en el tema y con la conciencia que nos brinda esta música.

¹²² Contribuciones en el tema “Reggae *campings* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de diciembre de 2017.



Imagen 233-234. Carteles del Dancehall Camp Fest, y del Baja Reggae Camping



Imagen 235. Anuncio del Ecologikal Reggae 2015



Foto 124-125. Prometheus Sound System México cruzando el manglar para sonar en Playa Paraíso, Guerrero

Puestos.

Ya sea que se encuentren en tianguis, mercados, plazas, bazares, locales comerciales, o en la calle, la importancia de estos puestos en la difusión del reggae en el país ha sido muy grande y ha posibilitado el acceso del público a muchos productos y parafernalia relacionada con este género aparte de música, como ropa y diversos accesorios. En el caso de la Ciudad de México, hay muchos puestos dedicados al reggae en distintas partes de la ciudad, sin embargo, hay algunos que sobresalen por el tiempo que llevan trabajando y por el impacto en la difusión del reggae que tienen en esas zonas, como el de Pablo en Tepito, el de Manuel en Coyoacán, y los de Jahby Ras y Charly Herb en el Tianguis Cultural del Chopo. Además, frecuentemente los eventos para muchos conciertos

y festivales de reggae pueden adquirirse en estos lugares y algunos de estos se han convertido en un punto de encuentro para varios miembros de la escena. Por ejemplo, el puesto de Pablo León de Zion, que se encuentra en el barrio de Tepito es uno de los puestos en donde incluso se han presentado algunos artistas; las propias bandas llevan copias de sus álbumes pues saben que mucha gente acude ahí a comprar sus copias de discos de reggae; o simplemente pasan a saludar a Pablo, pues además de ser propietario de este puesto y contar con una gran colección de reggae, es un DJ considerado como uno de los veteranos dentro de la escena de la ciudad. Veamos algunos testimonios acerca de los puestos de reggae en el país:¹²³

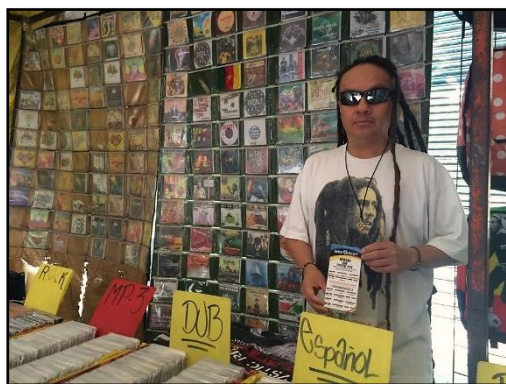


Foto 126. “León de Zion” puesto de Pablo Ortiz en el tianguis de Tepito



Foto 127. DJ Charly Herb en el Tianguis Cultural del Chopo

Pablo León de Zion (DJ y comerciante – Ciudad de México): EL Puesto León De Zion en Tepito desde hace casi 30 años. Iniciamos en la calle de Matamoras vendiendo casetes, porque aún no existían los CD, teníamos playeras y artesanías. Posteriormente, nos pasamos a la calle de Jesús Carranza, donde estamos aún hoy en día, seguimos con la música reggae, playeras, chamarras, videos y ahora también películas. Son varios los que conozco que venden o vendían en diferentes lugares, recuerdo por ejemplo a Manolo de Coyoacán, Matty Dread en el mercado de San Juan, ahí mismo vendía Armando DJ Ashanty, en Izcalli y por aquel rumbo a Adrián Anbusa, en el centro por el Metro Juárez al amigo Edgar Create, en el tianguis de Apatlaco una familia entera que venía por reggae cada ocho días. Así como esos son varios ejemplos de cómo circulaba la música reggae por la ciudad, es decir, todos ellos venían, y algunos aún vienen, por CD, para vender en diferentes lugares de la ciudad. La importancia de esto es que la difusión se da de

¹²³ Contribuciones en el tema “Puestos de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 18 de enero de 2018.

forma más amplia, ya que también se llevan los *flyers* de eventos que se arman en diferentes partes de la ciudad y así no sólo se da a conocer la música que va saliendo cada semana, sino también se enteran de los eventos que se van armando en la ciudad. Todo eso sale de aquí del puesto León de Zion y se distribuye esa información por las diferentes delegaciones, también hay más puestos que trabajan por su cuenta, como en el Chopo con Charly Herb y Jahbby Ras, y en otros lugares donde ya los chavos nuevos hacen su propia mercancía para vender. Esa sería mi opinión referente a los puestos, ahora con el internet pues ya es más fácil anunciar algún evento o CD nuevo que haya salido.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): En el tianguis artesanal y cultural de Coyoacán desde hace 25 años, primero los fines de semana, hoy día del diario, antes vendía casetes posteriormente CD y ahora vinilos y CD, chamarras, playeras, calcomanías, papel arroz, pipas, inciensos, pulseras y todo lo relacionado con el *reggae music*, revistas y más. Durante la primera etapa fue en el Jardín Centenario donde la fuente de los coyotes y ahora reubicados en el mercado tianguis artesanal en Carrillo Puerto número 25 planta alta, centro de Coyoacán frente al quiosco del Jardín Hidalgo.

Mónica Mosqueda Castro (mánager, agente, y promotora – Ciudad de México): La Objetería duró 8 meses aproximadamente. Estaba en la calle de Xola, en la colonia Del Valle. Se vendían artesanías mexicanas, no las tradicionales, pero tenía un espacio para el reggae mexicano: discos y mercancía de las bandas y músicos y además ropa y artículos que gente del medio vende. Fue punto de venta de algunos festivales y también se podía ir a tomar café y escuchar puro reggae hecho en México. Pero duró muy poco por lo mismo de siempre: el poco apoyo a la escena mexicana.

Estos testimonios advierten que además de la compra y venta de música y parafernalia, estos puestos de comercio informal son un aspecto muy importante para propagación de la música reggae en el país, y para la difusión del reggae mexicano y de los eventos y festivales que se realizan.

Producción

Productores musicales.

Para entender lo que hace un productor musical, es necesario explicar un poco las distintas etapas asociadas a la creación de un disco: preproducción y elaboración del presupuesto; grabación; “*overdubs*” o grabaciones adicionales; edición; mezcla; y masterización. En la mayoría de los casos, un productor musical trabaja en todas las etapas. Por lo tanto, un productor musical tiene responsabilidades creativas y administrativas, entre

las responsabilidades creativas se encuentran: autoría o coautoría de las canciones; conocer las influencias musicales del artista y los trabajos previos del mismo en caso de tenerlos; arreglos instrumentales y vocales; conocimiento y entendimiento del proceso de grabación y mezcla. Entre las responsabilidades administrativas está el manejo del presupuesto del disco; coordinación de horarios de estudios de grabación, músicos de sesión, mezcla y masterización; elección de los músicos y personal adecuado para elaboración del disco; recopilación de créditos de las personas involucradas en el disco; entender y mantener la visión del proyecto a lo largo del proceso; mantener armonía entre las distintas personas involucradas en el disco; capturar los momentos de creatividad; conocer al artista, sus fortalezas y limitaciones, su género musical, la tonalidad adecuada para cada canción; saber tomar decisiones; buen manejo de los recursos con los que se cuenta; proveer un ambiente creativo y cómodo para el artista; tener buen oído para la mezcla; conocer los términos relacionados con música, instrumentos, grabación, equipos, etc.

Poco a poco han ido surgiendo en distintas ciudades más productores nacionales que trabajan en la escena del reggae, algunos de los principales productores musicales de la escena del reggae en México, y que además cuentan con sus propios estudios de grabación, son Hans Mues con The Freak Room; Selecter Joshua con El Cuartito De A Jah Records; Omar Dukas con 7Records; Christopher Veretta con Veretta Records; Carlos Barrios con Banzai Producciones; Sacha Triujeque con Soga Recordings y Maurice English Hughes con Semáforo/Stoplight Productions, entre algunos más. Cuando se habla de productores musicales los nombres que se mencionan dentro de la escena del reggae en México son: Alan González; Alexis Chacón; Alfonso Herrera Maldonado; Andrés Valadez; Ariel Almeida; Armando García; Aser Lab; Carlos Barrios; Carmelo Castro; Christopher Veretta; Connan Contreras; Dub Comander; Emmanuel Alvarado; Ernesto Neto; Gonzalo Peniche Granados; Hans Mues; Jahsave Selecter; Jo Nzález; Jorge Macias Ponte; Jorge Vallejo Arreola; King Yami; León Granados; Mardon Brown; Maurice English Hughes; Miguel ‘Chino’ Velázquez; MP Raccoon; Mr T Records; Omar Dukas; Patrick Jaffo Lowe; Poncho Herrera; Rafael Ortega; Sacha Triujeque; Selecter Joshua; Tony Paz; y Toy Selectah, entre otros.

Es importante señalar el trabajo de Hans Mues, pues además de ser baterista en Los Yerberos, y posteriormente participar como guitarrista en Antidoping, es uno de los pocos músicos de reggae en el país especializado en producción, grabación, mezcla, e ingeniería

en audio. Si bien Mues es considerado uno de los mejores productores de reggae en el país, él mismo comenta que encasillarse como productor o ingeniero únicamente de reggae sería autolimitarse¹²⁴, por lo que también ha producido el trabajo de artistas y músicos de distintos géneros como *heavy metal*, *pop*, *jazz*, entre otros. Conjuntamente, Mues fundó Estudios Tequila, donde ha dado clases desde 1995. En 2003 fundó su segundo estudio de grabación “Ameyalco Records” junto con Alfredo Velázquez y en 2004 fundó el estudio de grabación “Durazno 64 Audio”, dedicado a la postproducción de audio contra imagen, producción de música, mezcla y masterización. Su trabajo ha sido reconocido con dos nominaciones al Grammy, así como tres premios MTV. También ha participado como expositor en la Expo Sound Check, y ha ofrecido pláticas y talleres especializados. Veamos algunas opiniones y testimonios acerca de los productores musicales de reggae en el país:¹²⁵



Dukas Omar (productor musical en Bungalo Dub y director de Seven Records México – Ciudad de México): Productor “llámese del llámese” el que ha producido otra banda, proyecto o temas que no sean de su proyecto personal ya que eso se llama composición. Productor, como por ejemplo Hans o Sacha Triujeque, quienes a mi gusto son los más importantes, el primero Hans con toda la experiencia y el segundo con su magia cuando ha producido gente de reggae.

Mixer Hans Mues (baterista en Los Yerberos, ex guitarrista en Antidoping, ingeniero de audio productor musical en The Freak Room – Ciudad de México): Sólo me gustaría aclarar que es muy diferente tocar instrumentos, componer, arreglar, ser ingeniero en electrónica, amante y conocedor de la historia de la música y de la armonía, y ser psicólogo. Un productor tiene un poco o un mucho de todos estos y no es tan fácil como puede parecer.

¹²⁴ Comunicación personal con Hans Mues durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 14 de julio de 2018.

¹²⁵ Contribuciones en el tema “Productores musicales de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 23 de enero de 2018.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Para agregar a la definición: El compositor puede escribir e interpretar (instrumentos) pero la 'Producción' engloba la realización, planeación, visión artística, y utilización de herramientas físicas o digitales. Así que un compositor sí puede ser productor de su obra sin necesidad de producir para otros.

Sacha Triujeque (productor e ingeniero de audio – Cuernavaca, Morelos): El reggae es un género que me gusta mucho, y aún que no lo he trabajado tanto, he tenido la oportunidad de realizar buenos temas. En algunos no sólo como productor e ingeniero, si no también componiendo y ejecutando la música como en “BigUp” y “Más Música y Menos Balas” de Alikea & Nueva Alianza. En otros sólo como ingeniero y productor con La Comuna y en “Non Words” y “Toi tu es la-bas” del Sergent García en su disco *Máscaras*.

Paco Navarrete (productor, periodista y locutor en El Lado Oscuro del Paraíso – Guadalajara, Jalisco): En 1987 tuve la suerte de producir el disco No me hallo, del grupo El Personal, liderado por Julio Haro, un disco erróneamente catalogado por algunos como *rock*. Ciertamente que incorpora otros géneros, pero el hilo central es reggae. Fue grabado en Guanatos [Guadalajara], en el estudio de Sergio Naranjo con un presupuesto ínfimo: 20 mil pesos, por lo que no pudimos grabar la batería sin que se oyera de a tiro patito, así que Pedro Fernández la tocó sobre una maquina Yamaha. No es programada, sino grabada en una sola toma. Ellos dos, junto con José Alfredo Sánchez fueron el núcleo musical de El Personal. En ese entonces yo rolaba con Maldita Vecindad y Julio me buscó para echarle una mano. Lo íbamos a grabar en tres semanas, que por la enfermedad de Julio se convirtieron en largos meses. Tomando en cuenta las limitaciones, aún me parece un buen antecedente para la escena, hoy más vital que nunca. Saludos

Patrick Jaffo Lowe (productor, baterista y locutor en Dub Louder Show – Ciudad de México): Perdón, no soy mexicano [es jamaicano], pero ayudo a muchos mexicanos (Nogues, Warri P, Ras Tzec, Jasser Contreras Cervantes, etc.). Las producciones que yo escucho aquí son buenos proyectos.

Los testimonios anteriores ejemplifican que el trabajo y responsabilidades de un productor musical pueden ser muy diversas y que, a pesar de su importancia aún hay poca profesionalización dentro de la escena del reggae en México. Al mismo tiempo, los productores musicales, los estudios de grabación y los ingenieros de audio que son parte de la escena del reggae en México no se dedican exclusivamente a la música reggae, sino a distintos géneros y estilos. Por lo que aquellos productores e ingenieros que además son músicos de reggae poseen una perspectiva más cercana y un mejor entendimiento del sonido, ecualización, técnicas e intenciones específicas del género.

Estudios de grabación.

Muchas veces los músicos y las bandas realizan sus propias grabaciones caseras o *demos* en estudios caseros. Otros consiguen grabar en estudios semi-profesionales y profesionales, operados por ingenieros de audio o productores musicales con mayor nivel y equipo. Los estudios de grabación atraviesan cuatro fases clave durante su evolución. El estudio casero, suele tener una configuración pequeña con lo mínimo que se necesita para grabar música con la computadora. El estudio dedicado, suele ser una habitación dedicada exclusivamente a grabar, que incluye tanto mobiliario de estudio como tratamiento acústico. El estudio semi-profesional, puede estar en casa o en un sitio diferente, y suele incluir el equipo necesario para grabar a varios músicos simultáneamente. Finalmente, el estudio profesional, suele estar situado en un local comercial, e incluye todas las herramientas necesarias para producir un resultado profesional de la forma más eficiente posible. Cada fase requiere de determinado equipo, y puede irse reuniendo, hasta llegar a un nivel de profesionalización que cuente con todas las herramientas y equipo que pueda necesitarse.

Algunos de los estudios de grabación que se mencionan dentro de la escena del reggae en el país son: Animal Records (Querétaro); B4 Muzik Records; Babuino Lab; Banzai Producciones; Centinela Studios; ConexZión (en Querétaro); DaFlow Records; El Cuartito De A Jah Records; Es Lo Que Hay Records; Eskimo Attack; Estudio Xango; Ghetto Blaster Studios; H NextSound Studio; Impacto Records; IrieMedia Audio; Itzcuintlan Estudio; Jah Command Studio; King Jahma Records; La Cámara Records; Mama Funky Estudio; Mandala Producciones; Mantra Sound Crew; Massive Sound; Mr. T Records; MZ Prod; Portatil Records; Quarandub Recs; Rag Rec (Monterrey); Rude Boys Music; Saeg Studio; Seven Records México; Soga Recordings; Southnido Studio; The Freak Room; Tlachco Estudio; Veretta Records; Voxsayab Studio; Zimbabwe Mexico Studio; y Zinantecatl Arte y Reciclaje & Z S R Studios, entre otros. Sin embargo, es importante considerar que, como los productores musicales, y los ingenieros de audio, los estudios de grabación que son parte de la escena del reggae en México generalmente no se dedican exclusivamente a la música reggae.



Foto 128. The Freak Room



Foto 129. Soga Recordings



Imagen 237-245. Logos de varios estudios de grabación dedicados al reggae

Ingenieros de audio.

El ingeniero de audio es muy importante tanto en producciones discográficas como en presentaciones en vivo. Sin embargo, el trabajo a cargo de un ingeniero de audio frecuentemente coincide con labores del productor musical, otras veces trabajan juntos para lograr el resultado deseado o incluso, a veces, una misma persona se encarga de ambas tareas. En la escena del reggae en México hay más ingenieros de audio en el área de producción y actos en vivo que en estudios de grabación. Además, términos como “técnico de audio”, “técnicos de sonido”, “ingeniero de audio”, “ingeniero de grabación”, e “ingeniero de sonido” pueden ser ambiguos y dependiendo del contexto pueden llegar a ser sinónimos, o pueden referirse a diferentes roles en la producción del audio. Cuando se

habla de ingenieros de audio dentro de la escena del reggae en México, los nombres que se mencionan son: Aaron Bastida; C.M. Garrido (en Tijuana); Carlos Alberto Islas Manríquez; Carlos Barrios; Chiris Moare; Christopher Veretta; Daniel Sdub; Eddie C. Jaramillo; El Pixie (en Holbox); Erwin Rios; Faria Roots; Fer Guadalupe Pacheco; Fernando Perez; Francys Ov Grishnak; Gerry Corzo; Gonzalo Peniche Granados; Guillermo Ramírez Castaneda; Hans Mues; Iván Jaque; Jorge Castillo; Juan Carlos Hernández Hernández; Kingston Jm; Leonardo Peña Tristán; Luis Escobar Elwatusi; Luis Oro; Mario Alberto Atlas Jiménez; Matias Gauchat; Maurice English Hughes; Mike Yerbabuena Kajahla; Misachael J. Solís; Mjah Uno; Omar Dukas; Pepe Argil; Peye Fp; Rafael Ortega (Micro Flow Selekta); Raúl Navarro; Robert Vázquez; Roykatsuya Ramgar; Sacha Triujeque; Salvador Chávez; Sergio Zenteno; y Xicury Dub, entre otros.

Por su nivel de profesionalización sobresale el trabajo Sacha Triujeque, graduado del Berklee College of Music con diploma en ingeniería y producción de audio. Sin embargo, como él, la mayoría de los ingenieros de audio que trabajan dentro de la escena no se dedican exclusivamente a la música reggae, y como señala Dago Puentes Ramírez (saxofonista en Skafonicos - Ecatepec, Estado de México) “Si son buenos ingenieros deben trabajar cualquier género”.



Foto 130. Sacha Triujeque en Soga Recordings

Veamos el siguiente testimonio acerca del trabajo de los ingenieros de audio en el área de producción de algunos eventos en la escena del reggae en México:¹²⁶

Adrián Chávez Sánchez (DJ I-tal) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México): En La Diabla y el Ghetto (Tlatelolco) el ingeniero oficial era Juan Manzo,

¹²⁶ Contribuciones en el tema “Ingenieros de audio de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 27 de enero de 2018.

lugar donde sonaron la mayoría de bandas nacionales durante los Domingos de Reggae, incluso estuvo a cargo del audio en las primeras visitas a México de Lumumba, Quinto Sol, Los Cafres, 800 Reggae, Todos Tus Muertos, etc.; en Salón Tarará y el Ghetto Tlatelolco (inicio) era Miguel Soto sonorizando cada sesión y *shows* nacionales e internacionales, por primera vez en México de Skatalites, Sister Carol, Nonpalidece, Al Pancho, Boomer, Alike, I Jah Bones, Angel I, Alfa & Omega, DJ Pensativo, DJ Patois, así mismo estuvo a cargo del audio en algunos Vibraciones de América, con él realicé la primer grabación (maqueta) de Semilla De Fuego (Olinka, Alike, Sister Cee, Dee J I Tal, Aarón), uno de los primeros proyectos bajo la bandera del *sound system*, denominado así por no tener sobre tarima una banda de soporte, pero sí el *riddim*, el mensaje y la unión de talentos; también los ingenieros que he visto hacer labor, son Juan Carlos Hernández Hernández, Aarón, El Bola, MK Audio, la gente de Sound Set, incluso si no me falla el dato éstos últimos estuvieron a cargo de algunos Raztecas, y qué decir de las nuevas herramientas, en la actualidad están ayudando a que se siga mejorando aún más la experiencia auditiva del reggae.

Además de la importancia del trabajo de los ingenieros de audio en la realización de conciertos, festivales y actos en vivo, y en los estudios de grabación en donde usualmente una persona es al mismo tiempo ingeniero de audio y productor musical; algunas bandas cuentan con su propio ingeniero de audio, quien conoce cómo debe de sonar cada instrumento y los requerimientos técnicos necesarios como parte de su *staff*.

Empresas de producción

En México actualmente existen tanto corporaciones y empresas de capital privado como productoras independientes que producen conciertos y festivales de reggae con artistas nacionales e internacionales. Sin embargo, en ese sentido desde los años noventa la Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (OCESA), empresa promotora de eventos de entretenimiento en vivo y operadora de inmuebles como el Palacio de los Deportes de la Ciudad de México, parte de la Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE), el corporativo empresarial mexicano más grande de entretenimiento del país mantiene una presencia tan grande que es considerada la empresa líder en entretenimiento en México.

Esta empresa, aunque era propiedad de los hermanos Soberón Kuri, en 2002 acordó una asociación entre CIE y Televisa Entretenimiento, a través de la cual la segunda adquirió el 40 % de OCESA Entretenimiento. OCESA, además de haber adquirido los



Imagen 246. Logo de la empresa OCESA

derechos del nombre del Festival Razteca a finales de los noventa, ha realizado otros grandes conciertos de reggae como el Festival Reggae Latino, y también de *ska* como el Non Stop Ska!, contando con carteles internacionales y enormes presupuestos para una gran producción de cualquier tipo de música y artista.

Desde hace aproximadamente quince años han surgido varias empresas independientes dedicadas a la producción de eventos de *ska*, reggae y *dub* en México, así como a la representación de grupos de los mismos géneros como Rootical Sessions (2002); Produbzion (2005); El ARCA Management (2007); por mencionar algunas, que compiten con las grandes empresas y corporaciones de entretenimiento como OCESA. Dentro de la escena del reggae en México, cuando se habla de empresas y productoras independientes, los nombres que se mencionan son: 420 Ideas; Arca Producciones; Crm Cuatropuntos; Element Crew; Hermandad Rasta; Home Grown Sessions; Iniciativa Dancehall México; Inna Town Prod; Inproalt; MCHC; Morocho Producciones; Produbzion; Raztlan; Rootical Sessions; Summertime Producciones; Up Prodx; Urban Zion Crew; Willowtree; ZION Community, entre otras. Veamos algunos testimonios acerca de las empresas y productoras independientes del reggae en el país:¹²⁷



Adrián Chávez Sánchez (DJ I-tal) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México): Colectivo Eckos ha producido eventos y artistas, tanto nacionales como

¹²⁷ Contribuciones en el tema “Empresas y productoras del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 08 de marzo de 2018.

extranjeros desde el 96, prácticamente no había ninguno de los que hoy conocemos haciendo actividades con estas características, sólo existían algunos grupos del concepto Razteca. Cuando empecé con los Domingos de Reggae y los Festivales Vibraciones de América no había ninguna otra productora dedicada a esta tarea, mucho de lo que se está haciendo hoy en día es la misma agenda que hacíamos desde 1997, a través de Eckos, Eckos Producciones, Colectivo Eckos, variantes en los nombres pero que esencialmente son lo mismo, 21 años ininterrumpidos trabajando en pro de la música de raíz y cultura.

Pérez Pastor (jaranero y percusionista en Los Rastrillos – Ciudad de México): El original Razteca era producido por las bandas y amigos artistas multidisciplinarios, pero no recuerdo si tenían un nombre específico.

A través de estos testimonios, podemos observar que existen diferentes formas de producir eventos y de consumirlos dentro de la escena reggae en el país. Estos incluyen eventos organizados de manera autogestiva por las propias bandas y colectivos; a empresas independientes, corporaciones de entretenimiento, y dependencias del gobierno.

Mánagers, agentes, y promotores.

Actualmente los artistas que se insertan en la industria musical requieren del trabajo de representantes como mánagers, agentes, y promotores musicales. Aunque a menudo son los mismos artistas quienes realizan estas tareas, mencionemos brevemente el trabajo de cada uno. El mánager es el encargado de trabajar y desarrollar la figura del artista a todos los niveles y se centra en ayudar a crecer, encarrilar o potenciar su carrera artística. El agente artístico se encarga de encontrar conciertos para el artista, regular las contrataciones, ayudar a la producción, hacer enlaces con otras bandas y sellos discográficos, servir de intermediario entre artistas y promotores. El trabajo de un promotor musical, es el de difundir las presentaciones del artista, mientras un promotor de giras es responsable de organizar una gira de conciertos o presentaciones en determinado país o región. Sin embargo, frecuentemente se confunde la labor de cada uno dentro de la escena, y muchas veces el promotor se percibe solamente como alguien que “organiza eventos”. Dentro de la escena del reggae en México, cuando se habla de mánagers, agentes, y promotores, los nombres que se mencionan son: Adrián Chávez Sánchez (Colectivo Eckos); Alfonso Tijuana Roorts Centeno; Ángel Quetzal; Carmelo Castro; Cesar Hank Inzunza “Abatzy”; Darwin Norvak; David Saft; Emilio Glez Tuero; Erick Tepexicuapan; Faria Roots;

Fernando Campuzano; Guillermo Mujica; Hazael Sanjuan; Ignacio Ortiz (Hermandad Rasta); Ileana Gordillo; Jessica Zamora; Josué Gómez (Selecter Joshua); Juan Pineda (Iniciativa Dancehall México); Lalo Roots; los hermanos Eduardo y Raúl Barajas (del LUCC); Maiky Dee; Marce Breslauer; Marco Dan Kreazion; Mariale P Cortez (Up Prodx); Millaray Cortés; Mimis Sf; Mónica Mosqueda Castro; Mykol Ochoa Rivera; Mystic Revelation; Olivier Bompay; Oskr Zárate (Produbzion Crew); Pedro Ornelas (Natty Congo); Rafael Valtierra; Ras Izcoatl Arce Arreola; Rasta Luis (I&I); Ricardo Ramírez; Ricardo Salinas; Ricardo Tepache; Roberth Segura (Skabeats Producciones); Rodrigo Ponce (Rootical Sessions); Rubén Ordaz Molina (Koolrask Productions); Rubén Patterson Romo; Valentín Chacón; Victoria Carreón Pérez; y Zion Community, entre otros. Mención especial a la memoria de Mónica Kessler por sus aportes al reggae mexicano en los inicios del desarrollo de esta escena desde finales de los ochenta con bandas como Splash en el Caribe mexicano. Veamos una breve entrevista acerca de los mánagers, agentes, y promotores del reggae en el país:



Mónica Mosqueda Castro (Mánager, agente, y promotora – Ciudad de México): Primero que nada, creo que hay una gran confusión (no sé si sólo en esta escena) de lo que son los promotores, los mánagers y los *bookers* y/o agentes. Piensan que los mánagers también venden fechas, por ejemplo y no es así. En mi caso, he sido más promotora, RRPP (relaciones públicas) y mánager. Como promotora, difundía el trabajo de las bandas y/o solistas: sus conciertos, festivales en los que participaban, sus discos, sencillos y videos. Aunque no era mucho el impacto desde mi página que no tenía más que 500 y pico de *fans*. Lo que hacía era publicar en páginas y grupos estratégicos y eso daba resultado. También repartía discos de las bandas a DJ interesados en su música, a músicos, a productores, etc. Como RRPP les organizaba giras de medios, conferencias de prensa (aunque es muy difícil que la prensa asista, a menos que sea alguien famoso, sin embargo, tengo que decir que a mí me apoyó mucho el grupo de prensa que formamos en su momento), presentaciones de discos, videos, sencillos, etc. Como mánager me encargaba de darles consejos respecto a su manera de conducirse en la escena (la energía que

emanan, el mensaje que dan, y hasta su baile, etc.), su vestuario, actitud arriba y abajo del escenario. También los pasos a seguir en su carrera, asistía a algunas sesiones de fotos, a los ensayos para checar qué les faltaba o sobraba, les hacía sugerencias sobre el diseño de sus discos, etc. Trataba con las asociaciones, empresas, medios, etc. que se les acercaban cuando bajaban del escenario. Y a veces más que *mánager*, sentía que era la asistente por las funciones que desempeñaba, pero me gustaba. Como *booker* y/o agente, trabajé muy poco (no me gusta que te anden regateando y que para pagarte te hagan dar diez o más vueltas y se tarden tres horas). Que tengas que ponerte ya en plan de “subo ahorita mi grupo a la camioneta y me voy” para que te paguen. No entiendo por qué hacen esto los productores. Cabe aclarar que no hacía todo esto para todos los grupos y/o solistas. Más bien era como se iban dando las cosas y según me lo solicitaran ellos.

¿Qué particularidades tiene trabajar con artistas del reggae?

Siendo el reggae la música tan especial que es, piensan que todos somos “super buena onda”, y que todo se hace de “*broders*”. Cuando encuentras el equilibrio y es una relación de “negocios” de ganar-ganar y digamos que se hace trueque de servicios, es hasta poético, pero cuando sólo es unilateral la ayuda, pues sí ya es recomendable poner límites. Cosa que fui aprendiendo con el tiempo. Que, si no eres del “ghetto”, del barrio, no tiene por qué gustarte el reggae y menos trabajar en él, porque “no lo comprendes”. La escena es muy pequeña y bien sabemos que a los medios masivos no les interesa como un género musical que difunda un estado consciente a la gente. Así, tenemos que tocar muchas puertas que la mayoría de las veces, si no tienes un cuate o palanca dentro del medio, nos son cerradas herméticamente. En especial como *fans* del reggae, creo que cometemos el error de crearnos expectativas y pensar que lo que pregonan, así lo viven. Y no es así. Un cantante una vez me dijo, “Maki, lo que escribimos no es lo que somos”. Y creo que justamente en este género, eso es grave. El tema de ser incongruente, con cualquier ser humano en cualquier circunstancia, es negativo, pero en este género musical ¡es una condena! No se puede hablar de paz, unión, serenidad, amor, cuando se vive diferente. Y creo que eso tiene mucho que ver con que el reggae en México no avance y/o crezca. Los músicos normalmente no tienen tiempo para aterrizar ideas en papel, para organizarse una gira, para contestar correos o para hablar con los medios de comunicación, entre otras cosas. También por la perspectiva “fuera de” que uno les da, creo que eso les ayuda mucho a ver las cosas desde otro ángulo. En lo personal yo trabajé “de planta” hasta diciembre de 2017 con: VibraMuchá, Aire Nuevo, Viento Wirikuta, Realidub, Olinka, y Kin Pak. Ahora sólo estoy con Viento Wirikuta como *mánager*, RRPP y promotora, pero me enfoco más a llevarlo al género de *healing music* o música medicina o de sanación.

¿Qué bandas y artistas mexicanas cuentan con estos representantes?, y ¿cuáles son las bandas y artistas extranjeros con representantes mexicanos?

De los que sé, son: Ricardo Ramírez era mánager de Victoria Malawi, Ámbar Reggae y Kuntideva; Ricardo González y Raz Izcoatl son mánagers de Zimbabwe y Congal Tijuana; Lis (no sé su apellido), mánager de Antidoping; Adrián Chávez mánager de Jah Fabio; Ángel Quetzal, mánager de La Bendita; Jaza mánager de La Medicina; Ganja tiene mánager, pero no me acuerdo del nombre de la chava. Oscar Zárate está con Cafres, Gondwana y Cultura Profética. También creo que ya trae a Dub Inc., Zona Ganjah y Protoje; Selecter Joshua con Pablo Molina; yo estuve trabajando con Maxi Vargas; Black Dalí o Darío Alturria trabaja con el dueño del Soul Dread que no me acuerdo cómo se llama; Ángel Quetzal también trabaja con algunos, pero no sé bien con quién.¹²⁸

Veamos el siguiente testimonio acerca del trabajo de los mánagers, agentes, y promotores del reggae y qué particularidades hay al trabajar con esta escena:

Oskr Zárate (productor, mánager y representante en Produzion – Ciudad de México): Durante trece años en la escena reggae como Produzion hemos conocido muchos promotores, sería maratónico recordarlos a todos o mencionarlos; pero bueno este acercamiento con los promotores en México se da porque, además de dedicarnos a la producción, también hacemos *booking* con algunas de las bandas más destacadas del reggae latinoamericano, así como algunas de la escena reggae global, entre ellas destacan Dread Mar I, Cafres, Gondwana, Zona Ganjah, Mellow Mood, Jah Nattoh, Gentleman, Dub Inc., Skatalites, Alborosie entre muchas otras. Como dato curioso en mayo de 2017 cumplimos 100 *shows* sólo en México junto a Gondwana como parte de su oficina de *booking* durante los últimos cinco años.



Imagen 256. Logo de Produzion

Puedo decir que trabajar con artistas del género reggae es muy grato y distinto a cualquier otro género. Al final creo que a toda la gente involucrada en la escena reggae los mueve cierta filosofía o empatía con el género, las letras y lo que transmiten, claramente hay sus excepciones, pero en general, creo es muy grato conocer gente de diversas nacionalidades, que tienen la misma ideología u objetivo a pesar de ser también un negocio. Lo comento porque adicional al reggae, también trabajo con algunas de las agencias de *rock* y *pop* establecidas en México y trabajar con artistas de cualquier otro género no se compara a trabajar con gente que gusta de la música reggae. Creo que es fundamental hoy en día contar con un *mánager*, promotor o incluso una agencia dedicada a los talentos y el desarrollo de los mismos. Como Produzion durante los últimos 13 años nos hemos dedicado a impulsar talentos que no habían visitado por primera vez México y/o América Latina, también nos dedicamos a darle seguimiento a muchos otros proyectos de la

¹²⁸ Comunicación personal con Mónica Mosqueda Castro, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México 25 de marzo de 2018.

vieja escuela. Como parte de impulsar nuevos talentos o proyectos podemos mencionar que realizamos la primera gira de Dread Mar I en México, artista que hoy en día suena en gran parte del país, o Dub Inc. y Mellow Mood ; bandas que las llevamos a realizar una primer gira por varios países de Latinoamérica y además pudimos contribuir para incluirlos en los principales festivales de reggae del continente; así como ayudado a impulsar talentos como Jah Nattoh, Protoje, Sara Lugo o incluso apoyar trayectorias ya muy sólidas como es la de Gondwana en Sudamérica y Alpha Blondy o Gentleman en Latinoamérica.

Como agencia entendemos que nuestra labor va más allá de producirles un *show* en determinada ciudad, nos enfocamos en cubrir esos espacios que muchas veces el artista descuida por estar de gira o en estudio de grabación, nosotros buscamos ser ese plus que le suma a su carrera artística y apoyarlos desde la difusión, desarrollo, *marketing*, agenda y sobre todo ayudarlos a llevar un plan el cual cumpla con las expectativas marcadas por ellos mismos, para que al final la única preocupación de una banda o grupo sea el tocar y componer buena música. Siempre tratamos de tener el mayor impacto en la carrera del artista ya que ello hablaría bien de nuestro trabajo. Como productora de *shows* creo que sólo con la banda Antidoping nos ha tocado charlar con sus diferentes *mánagers*, de ahí en fuera creo que en México no se acostumbra o no se cuida mucho la parte de un *mánager* o una agencia. Con las demás bandas siempre el trato es con algún músico disponible en el momento de hacer la negociación. Desconocemos si existe algún *mánager* mexicano a cargo de una banda extranjera de reggae que trabaje con ellos al 100 %, creo muchos promotores al contratar un *show* de ciertos grupos o MC hacen un tanto la parte de “*tour manager*” por un corto periodo, esto mientras venden cierto número de fechas pactadas o contratadas con el artista. De ahí en fuera creo que los *booking* o agencias con mayor antigüedad o con mayor peso sobre la escena reggae en México con representantes mexicanos serían: 4.20 Ideas (*booking* de Cultura profética y liderada por Darwin Norvak); El Arca Management (*booking* de Los Cafres); Produbzion (*booking* de Gondwana, Alborosie, Gentleman, Mellowmood, entre otros).

En general creo que la escena reggae en México todo el tiempo está en constante cambio, los promotores se renuevan constantemente y no así con el público, lo cual no nos da para tener una continuidad o avance significativo sobre la escena, si bien es cierto que durante muchos años la escena del reggae en México ha crecido creo que vamos de poco y muy lento. En México el reggae sigue siendo visto como un *hobby* y muchas veces no se le da la importancia y relevancia como a cualquier otro género para poder explotarlo y llevarlo a las grandes ligas, grandes promotores. Incluso corporativos y marcas han apostado por el género, pero la apatía del público o el desinterés lleva a estos mismos a desistir de seguir invirtiendo en la escena, lo cual nos deja un gran trabajo sólo para unos pocos.¹²⁹

¹²⁹ Contribuciones en el tema “*Mánagers, agentes, y promotores del reggae en México*”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 13 de marzo de 2018.

Estos testimonios permiten observar que existe una confusión en cuanto a las funciones de los promotores, *mánagers*, *bookers* y agentes. Y que, aunque varios exponentes de la escena nacional trabajan con alguno, en general estos se han enfocado más en traer artistas internacionales al país, que en llevar a los artistas y bandas mexicanas a otros países.

Staff.

Los miembros del equipo del *staff* son de gran importancia dentro de la escena debido a que realizan y apoyan diversos aspectos de la producción durante un concierto. Además, las bandas, artistas, y *sound systems* que cuentan con su propio *staff* de planta pueden confiar en que ellos conocen y resuelven los requerimientos específicos para sus presentaciones. Dentro de la escena del reggae en México, cuando se habla de *staffs*, algunos de los nombres que se mencionan son: Alex Ceciliano; Bernardo González Gutiérrez; Bongo Chant; Daniel Benjamín Rodríguez Arreguin; Israel “Cuervo” Hernández; Jahvier Culture; Jorge Ricardo Saldívar; y Markitos Man, entre muchos más. El siguiente testimonio explica la importancia y algunas de las funciones del *staff* que colabora con los distintos sistemas de sonido dentro de la escena:¹³⁰



Foto 131-132. Miembros del crew de Mexican Dub Warriors



Imperial Lion (promotor, DJ y *boxman* en Mexican Dub Warriors – Ciudad de México): Cualquier artista a nivel profesional cuenta con un *staff* que lo auxilia. La

¹³⁰ Contribuciones en el tema “*Staff* del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 01 de abril de 2018.

importancia de un *staff* radica en las actividades que tenga a su cargo dependiendo con quien trabaje. La labor del *staff* (*boxman*) del *sound system* es el armado y tendido de líneas de conexión del sistema en cuestión, así como el cuidado del mismo durante las sesiones. Ahora bien, la labor de *boxman* aquí en México es escasa, por lo cual, nosotros tomamos la iniciativa de trabajar en ello, teniendo la fortuna de poder participar con varios de ellos a los cuales queremos y respetamos profundamente pues los consideramos como nuestros hermanos y hermanas.

Además de recalcar que cualquier artista profesional cuenta con un *staff* que lo apoya, este testimonio muestra que su trabajo dentro de la escena varía dependiendo con qué artista o proyecto y qué tipo de evento sea. Aunque a veces puede consistir en amigos que ayuden a cargar y conectar el *backline* (instrumentos, amplificadores, bocinas, cables, etc.); en otras el *staff* puede incluir también a los técnicos de P.A. y monitores, encargados de megafonía e iluminación, técnicos de sonido, y diverso personal de apoyo. No obstante, en la escena del reggae en México son pocas las bandas que cuentan con equipos de *staff* tan amplios

Difusión

Programas radiofónicos.

Desde mediados de los años ochenta comenzaron a surgir programas radiofónicos dedicados a la música reggae en diferentes ciudades del país, transmitiendo tanto en FM como en AM, ya sea en estaciones de radio públicas, privadas, en radios comunitarias, y radios libres. Hay que mencionar que hay varios aspectos de este medio como lo son el manejo del lenguaje radiofónico o la elaboración de guiones, que requieren de cierta preparación y profesionalización, aunque no en todos los casos suceda así. Estos programas tienen una gran importancia en la difusión del reggae en el país y han posibilitado que la audiencia mexicana escuche y conozca diversas expresiones del género tanto internacionales como nacionales, e incluso entrevistas con las bandas y los artistas.

A través de este trabajo hemos ubicado más de cuarenta programas radiofónicos en diferentes ciudades y estados. La presencia radiofónica del reggae en México puede rastrearse desde mediados de los años ochenta, primero introduciendo el género a la audiencia mexicana con éxitos de bandas jamaicanas o inglesas y, poco después, en los noventa, incluyendo las propuestas nacionales de reggae hecho en México.

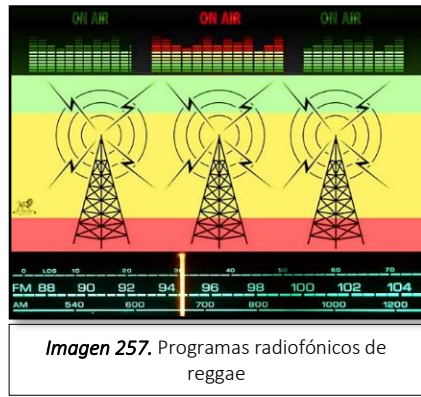


Imagen 257. Programas radiofónicos de reggae



Foto 133. Choche, Zopi, y Selecter Joshua del programa Reggaevolución en la cabina de Reactor en el IMER

En la siguiente tabla anterior presentamos varios programas radiofónicos dedicados al reggae en el país, señalando en qué año surgieron, en qué ciudades, en qué estaciones y frecuencia, así como sus conductores.

Programas radiofónicos dedicados al reggae en México					
Programa	Estación	Frecuencia	Ciudad	Al Aire	Conductor
El Lado Oscuro del Paraíso	Radio UDG	104.3 FM	Guadalajara, Jalisco.	1983 -1995	Paco Navarrete
Off Beat	ROCK 101	100.9 FM	Ciudad de México	1985 -1996	Cecilia Perezgasga, Dominique Peralta
Reggae Beat	SQCS	100.9 FM	Playa del Carmen	1987 -1993	Elba Capuchino Herrera
Radio Reggae	Radio UAQ	89.5 FM	Querétaro	1988 -2001	Raúl Yañez, Jorge Coronel
Aguas de Jamaica	Radio Educación	1060 AM	Ciudad de México	1989 -1992	Alejandra Pérez Grobet
Reggae y Algo Más	Estéreo Joven	105.7 FM	Ciudad de México	1989 -1992	Luis Albert, Jorge Cisneros
Puerto Caribe	Radioactivo, Radio Universidad	98.5 FM, 860 AM y 96.1 FM	Ciudad de México	1993 -1995	Cecilia Perezgasga
Contramarea	WFM	96.9	Ciudad de México	1993 -1995	Carlos Phillips
Vibración Rastaman	Radio Chetumal, Chetumal FM	860 AM, 100.9 FM	Chetumal, Q. Roo	1995 -2007	Eddie Ortega
Reggaeneración	Órbita	105.7 FM	Ciudad de México	1996 -2004	Gerardo 'Zopi' Pimentel, Selecter Joshua
Rastafari	Mix FM	106.5 FM	Ciudad de México	1997 -2001	Carlos Phillips

La Hora Rasta	Óxido	1180 AM	Ciudad de México	1998 -2000	Carlos Phillips
El Color de la Tierra	Radio UAQ	89.5 FM	Querétaro	2001 -	Jorge Coronel
Barrio Babilonia	Radio UAQ, Radio Tecnológico de Celaya	89.5 FM, 89.9 FM	Querétaro, Celaya, Guanajuato	2001 -¿?	Raúl Yañez
Babylon Chant	Radio Zapote	102.1 FM	Ciudad de México	2001 -2004	Christian López-Negrete
Jamaica Pa Ti	Radio UABC	104.1 FM (Mexicali), 95.5 FM (Ensenada), 1630 AM (Tijuana)	Baja California	2002 -2011	Rafael Veytia, Coché Dekker, Leonaard Dillon
Vibra Positiva	Radio UABJO	1400 AM	Oaxaca	2002 -2013	David Morales
Conexión Yo y Yo Radio	H Ruido	102.1 FM	Ciudad de México	2002 -2004	Nacho Dread, Adrián Chávez
Reggae Razson	Radio Bemba	106.3 FM	Hermosillo, Sonora	2003 -2007	Misael Flores
Reggaevolución	Reactor	105.7 FM	Ciudad de México	2004 -	Gerardo 'Zopi' Pimentel, Selecter Joshua, José Luis Aragón
Jamáfrica	Radio UDG	104.3 FM	Guadalajara, Jalisco.	2004 -	Omar Jamáfrica
Studio Reggae	Radio UADY	103.9 FM, 1120 AM	Mérida, Yucatán	2005 -2008	Rodrigo, José Caamal, David "Ras Vicho"
Rastrack	Radio IPN 95.7 FM	95.7 FM	Ciudad de México	2007 -	Lion Beat
BusKaribe	Radio UDG	104.3 FM	Guadalajara, Jalisco.	2007 -	Sebastián Cecillón y Alma Hernández
Reggae y Otras Yervas	SQCS	100.9 FM	Chetumal, Q. Roo	2009 -	Eddie Ortega
Reggaevolución	Interferencia	710 AM	Ciudad de México	2009	Gerardo 'Zopi' Pimentel, Selecter Joshua, José Luis Aragón
Dub Night	Radio Zapote	102.1 FM	Ciudad de México	2010 -	Farmer Dub
El Riddim	Radio UDEM	90.5 FM	Monterrey, Nuevo León	2010 -	Paulina Jiménez
Sonido de la Montaña	XEZV La Voz de la Montaña	800 AM	Tlapa, Guerrero	2010 -2014	Sergio Ferrer
Resistencia	Océano FM	102.7 FM	Tapachula,	2012 -	Hiram Espinosa

			Chiapas		
Desert Zion	Zoom 95.5	95.5 FM	Hermosillo, Sonora	2012 -	Misael Flores
Babylon Roots	Rélex	104.5 FM	Ciudad Neza, Edo. México	2012 -	Jhony Dread, Indra y Pepe Ras
Baja la Antena Radio	Radio Tecnológico de Celaya	89.9 FM	Celaya, Guanajuato	2013 -	Moy Korleone Selecta
Agua de Jamaica	Ibero Radio	90.9 FM	Ciudad de México	2013 -	José Luis Aragón
Zona Soundsystem	Sónica FM	95.1 FM	Chiapa de Corzo, Chiapas	2014 -	Sin conductor
Tercera Vibración	Radio Zapote	102.1 FM	Ciudad de México	2014-2016	Luis Hernández, Adrián Jorge
Ganjah Radio	Radio UABC	104.1 FM	Baja California	2015 -	Dante Ojeda
Efecto Dub	Ibero Radio	90.9 FM	Ciudad de México	2016 -	José Luis Aragón
Roots Land	Rélex	104.5 FM	Ciudad de México	2016-2017	Ricardo Tepache
Obeah Radio	Radio UV	90.5 FM	Jalapa, Veracruz	2017 -	Leonardo Cadena
Emergencia Reggae	Radio Mexiquense	91.7 FM	Amecameca, Edo. México	2017 -	Gaby Santamaría
Dub Reaction	Radio Zapote	102.1 FM	Ciudad de México	2017 -	Farmer Dub
Skanking	Reactor	105.7 FM	Ciudad de México	2018 -	Jonathan Madariaga
Reggae Makossa*	Fusión	102.5 FM	Tijuana, BC (*retransmisión desde San Diego, California)	1971-	Makeda Dread

Tabla 17. Programas radiofónicos dedicados al reggae en México. Elaborado por Christian López-Negrete

Hay que señalar que, aunque han existido varios programas dedicados al reggae, pocos han permanecido al aire, y nunca ha existido una estación dedicada al género en el país, similar a IRIE FM surgida en Jamaica en 1990. Veamos, algunos testimonios acerca de los programas de radio dedicados al reggae.¹³¹

Cecilia Perezgasga (locutora del programa Off Beat y Puerto Caribe – Ciudad de México): En 1985 iniciamos en ROCK 101 el programa “Off Beat”; como antecedente, Cristina Piza hizo una serie sobre cómo nació el género y su evolución hasta ese año; un programa muy completo y muy interesante que se transmitió por

¹³¹ Contribuciones en el tema “Programas de radio de reggae en México” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 19 de enero de 2017.

ROCK 101. Cuando comenzó Off Beat, yo conté con valiosa colaboración discográfica de Thierry Goethals, Paco Navarrete, Oscar Oscar Sarquiz Figueroa, y algunos otros que ahora no recuerdo; pero nutrieron maravillosamente el contenido sonoro del programa, no sólo con los exponentes más destacados, sino con agrupaciones que para entonces eran poco conocidas. Yo llevé el programa de Off Beat de 1985 hasta abril de 1989; después lo continuó Dominique Peralta. Después, en 1993, hice el programa Puerto Caribe en Radioactivo, que era un recorrido en barco por las diferentes islas del Caribe, costas de Sudamérica y África, por supuesto. Tirso Campos fue mi productor musical; un programa muy divertido que luego llevé a Radio Universidad por un año, más o menos.

Jorge Cisneros (productor en el programa Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): Sin duda el primer programa, el que más influyó, *the head cornerstone* por decirlo en palabras de Marley, fue “Off Beat”. Unas anécdotas. “El Reggae y Algo Más” era un programa que se transmitía dos veces a la semana en la entonces Estéreo Joven, 105.7 del IMER, luego lo redujeron a una, los sábados de 2 a 3 de la tarde. Luis Albert, que lo echó a andar, llevaba música de Dominicana, en ocasiones del Caribe de habla francesa, y yo llevaba el reggae. Por apertura del gerente, Guillermo Medina, de quien jamás volví a saber, hicimos programas especiales por el natalicio de Bob Marley, el de Peter Tosh, fuera del horario tradicional, a las 8 de la mañana, entre semana. Nunca faltaba que hablábamos de Jamaica, de las ideas de reivindicar la cultura africana, de los ideales de libertad y en eso llamaba alguien para pedir que tocaran “Él no lo mató” con El Haragán, o pidieran que ya tocáramos “algo chido”. También, por iniciativa de mi amigo Juan José Oliver, quien durante mucho tuvo una de las pocas grabaciones del último concierto de Marley, en Pittsburgh, transmitimos ese concierto íntegro. De ahí nació la idea de Medina de pasar discos de reggae grabados en vivo: hacíamos una breve introducción del artista o banda, luego describíamos la tocada y a continuación corría el disco. Así pasamos el *Live* de Black Uhuru, el *Captured Live* de Tosh, el de Linton Kwesi Johnson, el *Sunsplash* de 1984 en Londres. El gerente tenía el plan de darnos más horas y experimentar, pero Gobernación decidió mandar a otro político a dirigir el IMER [Instituto Mexicano de la Radio] y se acabó el cuento. Nunca cobré un centavo por esos casi tres años, pero cada minuto valió la pena. Ese fue mi inicio en el periodismo y por eso fue valiosísimo para mí. *Jah Lives!*

Jorge Coronel (productor, locutor en el programa El Color de la Tierra – Querétaro): Radio Reggae nació en 1988 y terminó en 2001 a través de Radio Universidad Autónoma de Querétaro (89.5 FM; <http://radio.uaq.mx>); El color de la tierra: música de raíces surgió en 2001 y hasta la fecha, también a través de Radio UAQ. ¡30 años transmitiendo reggae en las ondas hertzianas queretanas!

Eddie Ortega (periodista y locutor en el programa Vibración Rastaman, y Reggae y Otras Yervas – Chetumal, Quintana Roo): Hicimos “Vibración Rastaman” de 1995 a 2007, primero a través de Radio Chetumal 860 AM y después por Chetumal FM 100.9 (del Sistema Quintanarroense de Comunicación Social). En 2009 iniciamos

“Reggae y Otras Yerbas” por el 100.9 y las estaciones del SQCS en Felipe Carrillo Puerto, Playa de Carmen y Cancún. Actualmente también se transmite por la red de Radio Universidad Autónoma de Hidalgo, por Radio ILCE del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa y por Radio Latina 102.9 en Riobamba, provincia de Chimborazo en Ecuador. Un abrazo fuerte desde Chetumal, puerta de entrada del Reggae a México. *Respect.*

Leonard Dillon (Locutor en el programa Jamaica pa Ti – Tijuana, B.C.): Me atrevo a decir que “Jamaica pa Ti” fuimos el primer programa de *roots* reggae en la radio abierta, no sólo de toda la península de Baja California, sino de toda la zona norte de México, de 2002 a 2011 en la Radio Universitaria 104.1 FM Mexicali, 95.5 FM Ensenada y el 1630 AM Tijuana.



Imagen 258-265. Logos de varios programas radiofónicos de reggae

Los testimonios presentados ejemplifican la importancia que han tenido estos programas en la difusión del género, volviéndose, en muchas ocasiones, el primer acercamiento o exposición al reggae para muchas personas, que después pueden formar parte de la audiencia de esta escena. El reggae ha logrado colarse en la programación de todos los tipos de estaciones de radio y varias ciudades del país. Sin embargo, entre los diferentes programas radiofónicos que se han producido en el país destaca Reggaevolución, no solo por estar al aire desde hace más de veinte años, sino porque el equipo que lo produce también son DJ y músicos en proyectos de reggae mexicanos con gran trayectoria y esto enriquece su conocimiento y experiencia del reggae en el país, además de tener mayor comunicación con otros miembros de la escena.

Sitios web.

Actualmente existen diversas páginas *web*, *blogs*, y plataformas de comunicación que son importantes medios de difusión del reggae en México y del reggae mexicano. Además de las noticias en torno a diversos eventos y actividades, frecuentemente incluyen fotografías y videos de reggae nacionales e internacionales, y algunas veces la posibilidad de descargar canciones o discos. Dentro de la escena encontramos proyectos sitios *web* como 2ToneRoom; Barrio Babylonia; Cabina 420; Oriente Reggae Roots; Que El Reggae Mexicano Se Haga Escuchar; Rastamania Magazine; Rastrack; Rastreando el Reggae; Reggae Mexicano; Reggae Paax; Reggae Sound Radio; Reggae Vibration's; Reggae.mx; RootsLand; y Voces en Resistencia, entre otros. Al igual que los programas de radio *online*, varios de los cuales son albergados en estos sitios *web*, se trata generalmente de proyectos autogestionados, y aunque suelen incluir muchas secciones por lo general no se especializan en ninguna. En ese sentido, es muy ilustrativo el siguiente testimonio que señala que a pesar de ser un elemento importante para mantenerse informado en torno a las actividades de la escena reggae, estos sitios *web* suelen tener poca profesionalización y especialización en sus diferentes secciones ¹³²:

Misachael J. Solís (productor audiovisual – Ciudad de México): Me di a la tarea de revisar los sitios *web* mexicanos dedicados al reggae, cuál fue mi sorpresa que al *googlear* sólo aparece una: www.reggae.mx, aun sabiendo que son varios proyectos dedicados al reggae en México como Reggae Paax, RootsLand, Cabina420, que siguen activos o como Rastamania que ya no tiene sitio *web* pero que apoyó de forma importante mientras lo tuvo. Ahora bien, entendamos que por “sitios *web*” nos referimos única y exclusivamente a proyectos con un *host* y dominio, ya sea contratado o de forma gratuita y no a proyectos que solamente tienen una *fan page* en *Facebook*. En concreto, son muy pocos los sitios *web* dedicados, lamentablemente se han enfocado más en *fan pages*, a mi muy particular punto de vista, los sitios *web* siempre le darán esa sensación de más dedicación, es obvio que lo mejor es tener ambas, pero el contar con un sitio *web* en forma siempre le dará ese toque de “seriedad” a un proyecto. Otro punto muy importante es el contenido de estos sitios y cuánto aportan a la escena. Esto me lleva a mencionar que los sitios en México no son dedicados, es decir, un sitio tiene múltiples secciones, es muy variado y lamentablemente, en este caso, esa diversidad merma mucho la cantidad y calidad de contenido. En estos casos tienen tantas secciones que en ninguna se especializan y por lo tanto da una sensación de no concretar, no “amarrar”, hay sitios que tienen emisiones de radio, noticias, descargas, directorio de proyectos y

¹³² Contribuciones en el tema “Páginas en internet dedicadas al reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 05 de febrero de 2018.

más, pero da esa sensación de no amarrar al 100 % una de ellas. En otros casos el sitio contiene sesiones de fotos y sesiones en vivo, pero sólo en una de esas secciones se nota el profesionalismo. Estas observaciones me llevan a pensar que, como en muchas otras áreas de la escena, que los sitios *web* deben enfocarse, profesionalizarse en un segmento. Quizá, con temor a equivocarme, esto se deba a que el promedio de personas que nos involucramos y nos comprometemos con el reggae somos más apasionados que comunicólogos, locutores, fotógrafos, etc., ahí podríamos entrar en otro tema que es el de nulo ingreso económico para poder profesionalizar proyectos ya que la mayoría de los sitios *web* son auto gestionados al 100 %. Puedo afirmar que estos sitios aportan mucho a que la escena reggae en México no cuenta con la difusión masiva que nos gustaría y estos sitios *web* se convierten en el único medio para que proyectos nacientes o consolidados lleguen a más escuchas del *reggae music*. Los amantes del reggae conocen estos sitios y acuden a ellos por información ya que no la pueden encontrarla en otro lugar a excepción de *Facebook* que por lo regular es información breve. Hacen falta sitios *web* enfocados, por ejemplo, que sea únicamente de videos o que sólo se enfoque a radio, o uno que sea de noticias y así múltiples ejemplos, quizá como se hace en otros países con escenas más consolidadas.



Programas de radio online.

El crecimiento masivo de internet ha trastocado los medios de comunicación tradicionales de diversas maneras y actualmente existen varios proyectos de radio *online* (entre otras razones, debido al acceso tecnológico y a que generalmente no existen los mismos requerimientos técnicos que en la radio como lo son el manejo del lenguaje radiofónico o la elaboración de guiones) que constituyen una parte significativa de la escena del reggae en México. Estos programas, además de transmitir diferentes subgéneros del reggae internacional y nacional, difunden e informan acerca de los eventos, como

conciertos, festivales, aparte de frecuentemente entrevistar a músicos de la escena nacional. Algunos de ellos son Cabina 4:20; Conexión Reggae; Difu Zion; Dub Louder Show; El Buen Fume; Frecuencia Canábica; International Reggae Station; Jah Jah Radio; La Casa Del Reggae Zion; Larga Vida México Radio Show; Las Raíces Del Reggae; Mundobajo Net; Mundoreggae Show; Natty Radio; Radio Jah Reggae; Radio Trotamusic; Reggae Beat Radio; Reggae Constructivo; Reggae In Zion; Reggae Sound System; Reggae System; RootsLand Radio; Tercera Vibración; Vibraciones del Reggae; Voces del Oriente Radio, Zion's Noise Radio, entre otros.



Imagen 273. Programas de radio online dedicados al reggae



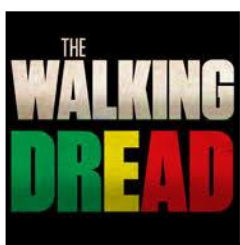


Imagen 274-292.- Logos de varios programas de radio *online* dedicados al reggae

Veamos el testimonio de algunos realizadores de programas de radio *online* en la escena:¹³³

Misachael J. Solís (productor audiovisual – Ciudad de México): Dentro de Cabina420 RADIO hay bastantes, dejo una pequeña lista: Dub Louder Reggae Show, Reggae Sezion, Reggae Constructivo, RMS con el Flako, La Difu Zion, y obviamente Cabina420 Radio Show.

Cine Adriatzin Jorge (documentalista y locutor en Tercera Vibración: Raíces y cultura – Ciudad de México): Tercera Vibración Raíces y Cultura, desde abril de 2014 y hasta la fecha. Por cierto, el único espacio dedicado al reggae mexicano.

Andy Rubio (locutor en Reggae Constructivo – Ciudad de México): Reggae Constructivo desde mayo 2014 inicia transmisión a través de Rastamania Radio contando con dos temporadas en esa casa, interrumpe transmisión en julio del 2015, retoma transmisión ahora a través de Cabina420 RADIO desde abril de 2017. Se han entrevistado a personajes del reggae nacional e internacional gente del ambiente cultural siempre buscando que todas las voces y miradas del reggae en México den su punto de vista sobre el reggae y nos cuenten sus experiencias en este camino. Sonando reggae mexicano en sus inicios, sin olvidar las raíces del género, con el tiempo fuimos mezclando reggae mexicano y reggae internacional para que las nuevas generaciones también expandan sus oídos a proyectos interesantes tanto nacionales como internacionales y, por qué no, algunas *salsas* para bailarle sabroso jeje.

A pesar de su proliferación, falta mayor profesionalización en la mayor parte de estos programas *online*, y generalmente no cuentan con remuneración económica. Sin embargo, posibilita mayor número de propuestas, y varios de ellos realizan la cobertura de los principales eventos financiándose a sí mismos.



Foto 134. Andy Rubio locutor del programa de radio *online* Reggae Constructivo

¹³³ Contribuciones en el tema “Programas de radio *online* de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 17 de enero de 2018.

Revistas y publicaciones.

A nivel internacional han existido diversas revistas y publicaciones impresas dedicadas al reggae como *The Beat*, *Reggae Report*, *Riddim Magazine*, entre otras. En México desde inicios de los años noventa, han surgido y desaparecido intermitentemente fanzines y algunos proyectos impresos dedicados al reggae, por ejemplo *Barrio Babilonia*, de Ramón Ortíz; *Revista Éxodo*, de Tadey Martínez Blanco; *Vibrazion Reggae*, de Juan Pineda (Skar); y otras más como *Conekzión*; *Reggae el Tepache*, y *La Casita del Reggae Magazine*. En cuanto a libros encontramos pocos ejemplos, el trabajo acerca de los *skinheads* y el reggae *Aggro: Skins + Reggae = TNT* (2008) de Rubén Rangel González ‘Ruffy’ (editor del fanzine *Tiempos Rudos*, miembro de la banda Jamaica 69, y propietario de la tienda de discos de vinilo Discodelic); cuenta incluso con una reedición corregida y ampliada publicada en España. El libro *Reggae en el Caribe mexicano* (2014), descrito por su autor Arturo Montes como “un libro que narra memorias y hechos, un testimonio del encuentro y del amor entre el reggae y el Caribe mexicano”, ambos libros editados de manera independiente. Además se han publicado algunos cómics dedicados a Bob Marley como *Rock Mortis #3* (2008) de Editorial Toukan, dibujado por Rubén Lara. Sin embargo, la mayoría de estas revistas tuvieron una corta duración y actualmente ya no se publican.

Mención especial merece la ya señalada *Bembé: Revista de información afroamericana*, de Ernesto Márquez, publicación de finales de los años noventa que comenzó a dedicar algunos artículos al reggae y sus subgéneros con la participación de periodistas especializados como Jorge Cisneros.

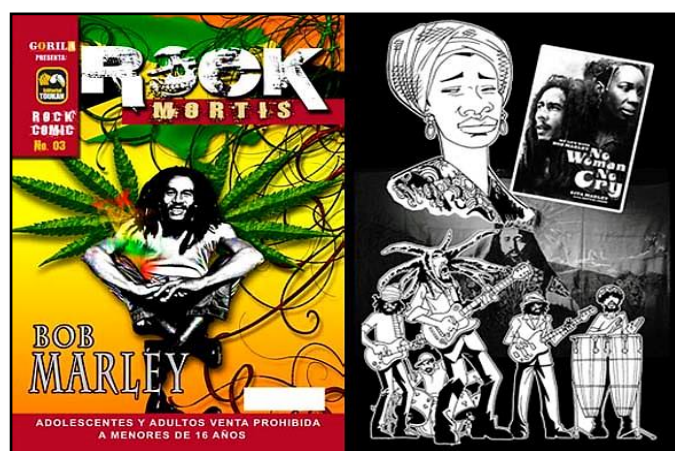


Imagen 293. Portada del cómic “Rock Mortis” #3 Especial Bob Marley

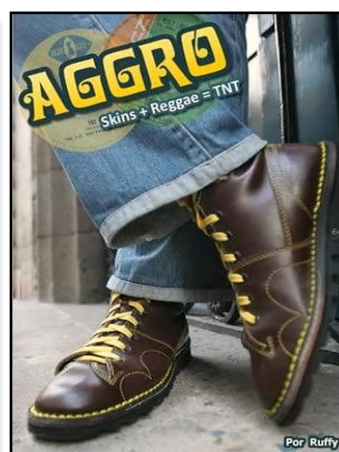


Imagen 294. Portada del libro AGGRO. Skins + Reggae = TNT

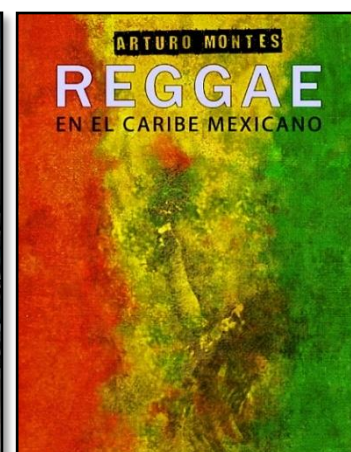


Imagen 295. Portada del libro Reggae en el Caribe mexicano



Imagen 296. Portada de la revista Barrio Babylonia #12



Imagen 297. Portada de la revista Éxodo #19

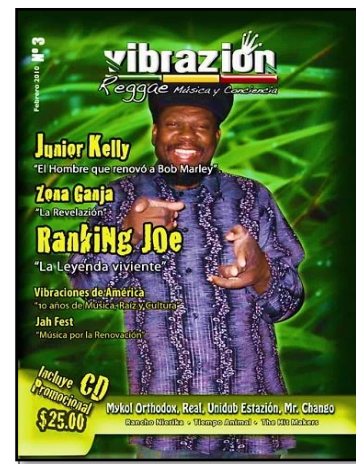


Imagen 298. Portada de la revista Vibration #19



Imagen 299. Portada de la revista Conekzión #1



Imagen 300. Portada de la revista Reggae el Tepache #1



Imagen 301. Portada de La Casita del Reggae Magazine #1

Veamos algunos testimonios acerca de las revistas y publicaciones en torno al reggae en el país:¹³⁴

Pablo León de Zion (DJ y comerciante – Ciudad de México): *Barrio Babylonia*, comenzó como un fanzine informativo en los años ochenta, después se convirtió en revista en los noventa y después se volvió página de internet que funciona hasta la fecha. Información, fotos, artículos y demás están a cargo de mi hermano Ramón Ortiz.

Jorge Coronel (productor, locutor en El Color de la Tierra – Querétaro): *Raíz*, de Tijuana, tremenda publicación que además del reggae abarcaba el tema del legado africano en América; *Bembé*, estupenda revista de CDMX, especializada en géneros como *jazz*, *cumbia*, *tango*, *son jarocho* y por supuesto música jamaicana. Se

¹³⁴ Contribuciones en el tema “Revistas dedicadas al reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 10 de febrero de 2018.

recuerdan grandes colaboraciones sobre reggae a cargo del periodista mexicano Jorge Cisneros Morales.

Estas publicaciones han tenido una vida corta, su publicación ha sido irregular, y con un tiraje y distribución muy limitados; además la mayoría no se ha enfocado en notas periodísticas sino en la crónica de eventos y festivales, o reseñas de artistas; sin embargo, han incluido varias entrevistas y CD promocionales. Una revista dedicada al reggae en el país, distribuida en los puestos de revistas y al alcance de cualquiera, con distintas secciones, contenidos de calidad y un precio accesible, sería un elemento muy útil en la difusión de la escena.

Documentales.

Recordemos que un documental busca documentar algún aspecto de la realidad, principalmente con fines de educación o registro histórico. A nivel internacional encontramos documentales de gran calidad dedicados al reggae como *Reggae: The Story of Jamaican Music* (2002) dirigida por Mike Connolly, por mencionar sólo un ejemplo. En México existen algunos documentales radiofónicos ganadores de la Bienal Internacional de Radio dedicados al reggae como *La vigencia del reggae a 40 años de su aparición* (2008) de Jose Luis Aragon; y *La historia del reggae en Guadalajara* (2010) de Omar de León. Además de documentales en video como *Ely Combo historia* (2010) del Instituto de Cultura de Quintana Roo; *Reggaeolucion, 15 años de resistencia* (2012) de Voces en Resistencia; *Charly Herb Dj historia de reggae en México* (2012) de Richard Parker; *Una nota de reggae* (2013) de ACE Films; *Antidoping: 20 años inyectando ruido positivo* (2014) de Kynesthesia; *Feel da reggae* (2014) de Luis Ramos (cuenta la historia de Viento Roots, banda de reggae de Monterrey); *El Personal de Guadalajara fue de quien yo me enamoré* (2015) de XurdoFilms; *Sound System, la otra mirada al reggae* (2019) de Omar Javier García; y próximamente *León* de Adrián Jorge, acerca de la vida del músico mexicano Ras Levy; y *Sonografía* de Dub Jam High, acerca de la cultura del *sound system* en México.

Este tipo de trabajos que abordan casos específicos de la historia del desarrollo de la escena nacional del reggae comenzaron a surgir hace aproximadamente diez años y presentan distintas visiones y perspectivas de la misma. Sin embargo, existen trabajos que

han tenido muy poca difusión, en ese sentido Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia) señala que “Lalo Barajas (del LUCC) sabe acerca de un documental y un clip (que se presentó en la Cineteca) filmado en Jamaica durante el reggae Sunsplash, ¡muy bien hecho!”¹³⁵

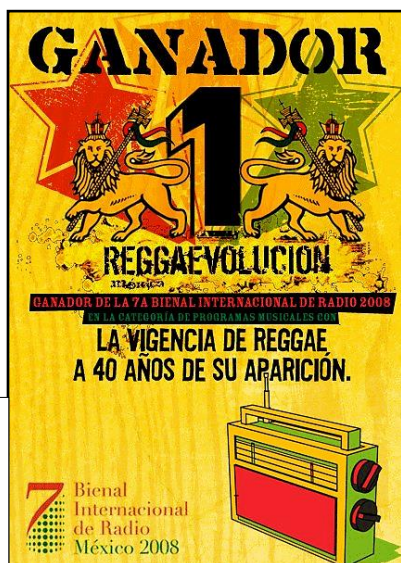


Imagen 302. La vigencia del reggae a 40 años de su aparición (2008) de Jose Luis Aragon, ganador de la 7ª Bienal Internacional de Radio 2008



Imagen 303. Cartel de “Sound System, la otra mirada al reggae” (2019) de Omar Javier García

Videos musicales.

En México existen varios realizadores de videos musicales que han trabajado con diversos exponentes del reggae nacional. Un video musical es un cortometraje que integra una canción con imágenes y es producido con fines promocionales o artísticos para su difusión por televisión o portales de internet. Los realizadores de videos musicales pueden usar una amplia gama de estilos y técnicas contemporáneas de creación. Muchos videos musicales interpretan imágenes y escenas de la letra de la canción, mientras que otros toman un enfoque más temático, y otros pueden no tener ningún concepto, ya que no son más que una versión filmada de la presentación en vivo de la canción. Asimismo, el video musical presenta visualmente la personalidad de un artista o la identidad de una banda, recurriendo a los elementos estéticos característicos del género.

Dentro de la escena del reggae encontramos varios ejemplos desde hace aproximadamente veinte años, y cuando se habla de realizadores de videos musicales de reggae los nombres que se mencionan son: Alejandro Santiago; América Afroindígena;

¹³⁵ Contribuciones en el tema “Documentales en torno al reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 14 de febrero de 2018.

Dub Jam High; El Topo Records; Faria Roots; Fungifilms México; Griska; Irie Media Films, de Ras Tari Minajah; Ese Carnal Producciones, de Jiro Montes De Oca; Manny Da Lion; Omar Insunza (Gran OM); Rafael Ortega DaFlow Records; ReggaePaax; y Tlachco Estudio, entre otros.

Hay que mencionar que, aunque los videos musicales del reggae mexicano sirven como una importante herramienta de difusión para los artistas y las bandas (tanto en el país como internacionalmente), estos han tenido un impacto limitado. Los motivos son diversos, entre ellos se encuentran la poca producción de videos dentro de las escenas locales, una reducida profesionalización de realizadores, y falta de inclusión en los canales de televisión abierta o por cable dedicados a este tipo de programación musical. Es a través de internet donde generalmente se difunden los videos musicales de los proyectos de reggae mexicano, así como grabaciones de presentaciones en vivo, a través de las redes sociales *online* de los artistas y de canales como *YouTube*.



Fotógrafos.

El trabajo fotográfico es una importante herramienta de difusión para la música reggae y ha habido extraordinarios fotógrafos de renombre internacional como Dave Hendley, Lee Abel, entre otros. El trabajo de un fotógrafo suele clasificarse según la temática en que se ha especializado, como la fotografía socio documental o el fotoperiodismo y también no sólo una forma de registrar la realidad sino un medio de expresión artística. Dentro de la escena del reggae en México los fotógrafos dedicados al género son: Ana Rivera; Carlos Patlán; Cine Adriatzin Jorge; Cristian Lockne; Daniel Prieto; Diego Disek Jiménez; Edgar Estrada (quien también ha participado como tecladista en La Comuna y en Rastrillos); Eduardo Barreto Vargas; Erik Gs; Fabs Luna con MyCelf;

Freedom Vqz; Griska; Inproalt; Israel García; Iván García González; Kassa Lion; Lobito Roots; Luis Antonio Ramírez; Luis Juvera; Luis Rod; Mack Estrada; Mem Zaeg; Michel Segura Pérez; Mx Barrios; Nis Brenda Damián con Visión Ciega; NiZa BaDub; Omar Silver Moreno; Omega Photography de Omega Tejeda; Oscar Hernández “Roots” con Photo by Roots; RastaFanny Photography; Rasvision Bomber; Reggae Paax; Rubén Flores Rodríguez de Fotograma.net; SettHn; Sheilong DC; Tonantzin García; Trotamusic; Valeria Lucero Vázquez; Victoria Carreón Pérez; y VJ Sietece, entre otros.



Imagen 305-306. Logos de algunos fotógrafos del reggae



Foto 135. Exposición de Fabiola Cebrero Luna “MyCelf”

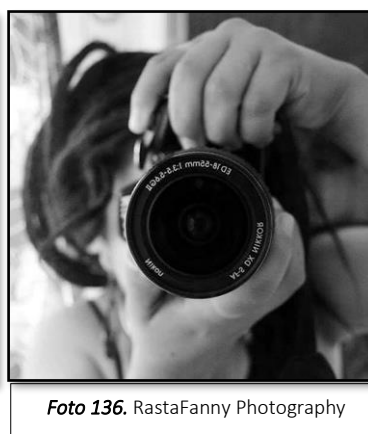


Foto 136. RastaFanny Photography

Los siguientes testimonios señalan aspectos como son la importancia de contar con un registro fotográfico de la escena y sus actividades; la falta de especialización por parte de los fotógrafos; los espacios en donde es posible exponer este trabajo; y la valoración de su aporte a la escena.¹³⁶

Rubén Flores Rodríguez (fotógrafo – Ciudad de México): Opinar acerca de los trabajos de fotografía que se han hecho sobre el reggae es muy difícil, debido a que no existe un fotógrafo puro (por así decirlo) que se dedique exclusivamente a la escena como tal, existimos muchos que nos dedicamos sí a cubrir los eventos, pero siempre hay eventos donde se mezclan otros géneros y casi siempre veremos caras

¹³⁶ Contribuciones en el tema “Fotógrafos del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 18 de febrero de 2018.

conocidas en los de *rock* y hasta los culturales. Páginas como “Ska Palace”, “Fotorock21”, “Rock 'n' Raiders”, han publicado material de la escena debido a que muchos de sus colaboradores cubren esa nota, haciendo casi imposible hacer un censo de cuantas páginas en realidad han publicado siquiera una nota relacionada con el reggae. Hablar de los fotógrafos también parece imposible, Luis Rod, James (olvidé su apellido) y yo éramos los que cubríamos cada evento de la banda Los Rastrillos, el primero se dedica especialmente al *rock*, el segundo al *rock* urbano y pues yo en general cubro todo tipo de eventos a los que me inviten. Podría mencionar muchos nombres como Ana Paya, Enrique Sierra (retirado en este momento), Lobito Roots, que específicamente sin conocer tanto su trabajo, a mi parecer, él se podría perfilar como uno de los primeros y únicos fotógrafos dedicados a la escena, Armando (olvidé su apellido pero su apodo es “Araña”), Roo Pacheco (ella era colaboradora de RootsLand e ilustradora, sólo que ella no era tan *fan* del reggae, y muchos más que escapan a mi mente que han estado recopilando una muestra del paso del tiempo de este género. Como todo suceso en el tiempo es de suma importancia tener un registro de lo que acontece en la escena, el nacimiento de las bandas, el paso de sus integrantes, entrevistas, *flyers*, es el legado que queda para los *fans* de la nueva generación. Al no existir una evidencia de lo que aconteció en el pasado, el movimiento como tal estaría en decadencia, obviamente no hablo sólo del reggae, es necesario, indispensable diría yo, que cada movimiento tuviera una persona dedicada en específico a tomar las impresiones de los acontecimientos generados por sus protagonistas.

Fabs Luna (fotógrafa – Ciudad de México): El objetivo principal de MyCelf es transmitir sensaciones al espectador, por eso me enfoco en capturar las expresiones y los mejores momentos de los artistas, cantantes y DJ. El reggae tiene como máxima emitir las buenas vibras a través de la música, por ello, si no estuviste en el concierto o festival, mediante fotografías crearás la conexión con aquello que te gusta, y si fuiste testigo de la presentación de tu artista favorito, permíteme hacer que vuelvas a vivir esa emoción de un buen concierto.

Maquinamaya Larregui Daniels (fotógrafa – Chihuahua): Tengo la fortuna de colaborar en el área de fotografía con importantes producciones mexicanas en eventos de reggae en el país, mi proyecto documental fotográfico desde el 2010 se denomina “Reggae Vivo en México” (lo han revisado fotógrafos como Federico Gama y Eniac Martínez) con tres exposiciones de avance de proyecto foto documental; estoy en dirección de fotografía de Natty Radio y reggaemexicano.com.

Michel Segura Pérez (productor audiovisual – Ciudad de México): Me parece que no se le da el lugar que merecen a los productores audiovisuales (fotógrafos, editores, directores de video clips, etc.). Uno apoya a las bandas porque ama el reggae y quiere colaborar a la difusión de este género y que mejor si es con bandas nacionales. Pero por lo mismo que no se le da su valor al trabajo que realizan los productores audiovisuales en general es que muchos desisten de seguir con esta

labor o no lo toman en serio con la calidad y seriedad que debe tener cualquier proyecto fotográfico. Como fotógrafo arriesgas tu equipo que cuesta más de \$50,000 a cambio de únicamente un acceso a un evento, lo cual no creo que sea justo. Se hace el trabajo por pasión y amor a la música, pero se debería de valorar más cada elemento de la escena porque de alguna manera todos somos parte de ella.

Uqux ReggaePaax (fotógrafo – Ciudad de México): ¿A quién llamar fotógrafo? Veo muchas fotos, pero desgraciadamente contado es el buen material, ser fotógrafo no sólo es entrar gratis y comprar tu DSRL básica. En fin... la escena necesita menos cantidad y más calidad.



Foto 137. Mauricio de La Comuna (Foto de Lobito Roots)



Foto 138. Alborosie en México (Foto de mycelphoto)



Foto 139. Antidoping en su concierto de 25° aniversario (Foto de Edgar Estrada)

Como muestran estas fotografías, el registro de la escena está permeado por la visión artística del fotógrafo y revelan diferentes miradas de los eventos de reggae y de los artistas, generalmente a través de sitios *web*, y en algunas ocasiones, en exhibiciones temporales.

Artistas gráficos.

El arte gráfico ha sido de gran relevancia para el reggae alrededor del mundo plasmando la identidad estética del género. Varios dibujantes, diseñadores gráficos, ilustradores, artistas plásticos, pintores, etc., han aportado su trabajo a la escena del reggae en México. Asimismo varios artistas mexicanos no solo han participado en cada edición del International Reggae Poster Contest, sino también han obtenido buenos lugares dentro de competencia como: Alexi Jacobo Vidal Romero, Alexis Barrios, Alexis Tapia, Cristian Cedillo Rodríguez, Daniela Alvarado, Diego Parra, Edmundo Galindo, Elmer Sosa, Erika Bonilla Bouchan, Freddy Peralta, Gamma Jam Jam, Iván Fuentes, José Alberto Torres Pérez, Lenin Barú Vásquez Felipe, Luis Daniel Pérez Molina, Luis García, Mario Prado, Martin Navarro, Moisés Romero, Nancy Reyes, Octavio López, Oscar Ramírez, Ricardo Vázquez, y Sergio Ortiz Aguilar.

Dentro de la escena del reggae en México cuando se habla de artistas gráficos, los nombres que se mencionan son: Adrián Semisha Cosmika; Aiysha Sipe; Aser Lab; Ayax Fernando Treviño Gaona; Benjahmin Dub Dillah; Benjamín Bonifaz; Carlos Flores Monzalvo; CHema Skandal; Cristian Lockne; Diana Zyanya; Dulce Maria Go Go; Edwin Almeida; Erick Tepexicuapan; Farmer Queen; Fernando Garza; Gonzalo Aldana; Hazael Sanjuan; Ini Crow; Lalo Pacheco (LALOmbriz); Mario Agiss; Miquiztli Aztec Noise; Nación Rasta; Negro Seven; Nis Brenda Damian; Omar Inzunza (Gran OM); Oscar Lara; Ras Levy; RasTari MinaJah; Román Hernández; Selecter Joshua; Shrtly Loeza; The Spirit Soulwax; Vale Vale; y Wata Design, entre otros. Ya sea a través de logos de bandas, portadas de álbumes, volantes, y carteles, el trabajo de los artistas gráficos conforma la iconografía musical de esta escena, en la que, dentro de su diversidad, encontramos una fuerte presencia de elementos estéticos de origen e influencia prehispánica y una rica herencia gráfica y plástica mexicana, combinados con los elementos y los colores característicos del género.

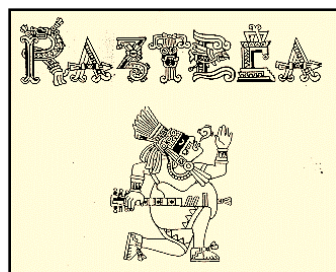


Imagen 307. Logo del festival Razteca diseñado por Marco von Borstel



Imagen 308. Logo del Festival Vibraciones de América



Imagen 309. Diseño de Chema Skandal



Imagen 310. Cartel de la exposición de Chema Skandal en Madrid, 2013 en 2013

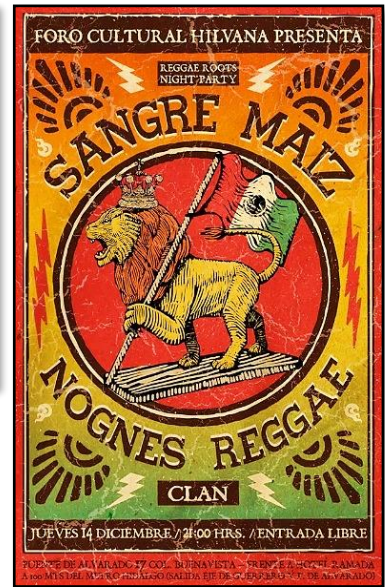


Imagen 311. Cartel diseñado por Gran OM, 2017

Las manifestaciones de *street art* como el grafiti se iniciaron en México a finales de los años ochenta en la Ciudad de México, dentro de los edificios multifamiliares del norte de la ciudad y las líneas del metro. Desde entonces, el arte urbano y el grafiti han conformado una parte esencial de la identidad de distintas zonas de la ciudad. Actualmente existen distintos colectivos (*crews*) que se dedican a la proliferación de espacios para el arte urbano en la capital mexicana, y en algunos casos han plasmado obras relacionadas con el reggae en varias partes del país. Dentro de la escena del reggae en México cuando se habla de grafitis, los nombres que se mencionan son: Arlick Enigmas; Efors Martinez Cortes; Nacion Rasta; y Roberto Pérez Méndez, entre otros¹³⁷.



Foto 140. Grafiti en Calle Jesús Carranza #50, "Las Puertas De Zion" en Tepito

¹³⁷ Contribuciones en el tema "Grafitis de reggae en México", durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 20 de febrero de 2018.



Foto 141-142. Grafitis de reggae en la Ciudad de México



Foto 143-144. Trabajos de Efors Martínez Cortes en Rastas & Freedom In Paradise, en Cozumel

Periodismo.

El periodismo musical es un aspecto muy importante para cualquier escena ya que puede ofrecer reportajes, artículos, entrevistas, crítica de discos y crónicas de conciertos. Si bien podemos encontrar algunas notas de reporteros que han reseñado algunos de los principales eventos de reggae en el país en la sección de espectáculos en periódicos de circulación nacional como *La Crónica* y particularmente *La Jornada*. En realidad, existen pocos trabajos periodísticos que aborden la presencia y el desarrollo del reggae en México. A mediados de los noventa, en revistas *underground* como *Banda Rockera*, muy raramente, aparecieron algunas notas acerca de los primeros festivales de reggae en México. En el país ha habido pocos periodistas especializados en reggae, uno de ellos ha sido Jorge Cisneros Morales, quien ha realizado aportes a la escena del reggae con varios artículos que han

aparecido en diversos periódicos, suplementos culturales y publicaciones de gran relevancia, tanto nacionales como extranjeras; como la revista mexicana *Bembé* y la revista estadounidense *Reggae Report*, a finales de los noventa. Además, asistió como periodista al famoso Reggae Sumfest en Montego Bay, Jamaica en sus ediciones de 1993 y 1997.

José Luis Aragón, es productor de los programas radiofónicos Reggaevolución y Efecto Dub y también ha realizado un trabajo periodístico radiofónico muy importante, entrevistando a muchos artistas de reggae internacionales, y realizando cápsulas y documentales transmitidos en estos programas. Comúnmente, son los conductores de los programas de radio quienes realizan un periodismo musical dentro de la escena, aunque usualmente limitándose a breves entrevistas a sus invitados.

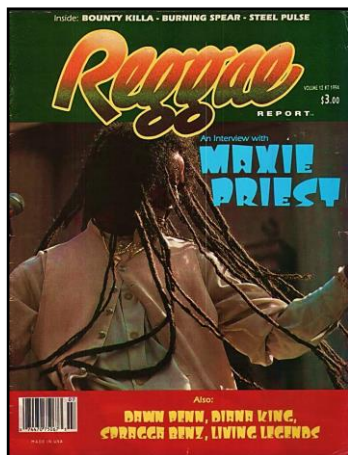


Imagen 312. Portada de la revista Reggae Report Vol. 12, No. 7, 1994



Imagen 313. Primera plana del periódico La Jornada



Foto 145-146. José Luis Aragón entrevistando al *singjay* jamaicano Eek-A-Mouse Christine y a la bajista inglesa Christine Woodbridge

Los siguientes testimonios señalan el poco periodismo dedicado al reggae en la escena, el cual generalmente no es en publicaciones como revistas o periódicos, sino a través de programas radiofónicos.¹³⁸

Eltonman Leones Negros (MC y vocalista en Leones Negros y en Atletas Campesinos – Querétaro): Jorge Coronel en Querétaro, aborda el tema publicando regularmente en el periódico Tribuna Universitaria y semanalmente en el programa en radio UAQ “El Color de la Tierra”.

Jorge Coronel (productor, locutor en El Color de la Tierra – Querétaro): También está el periodista Arturo Montes, oriundo de CDMX, quien publicó el libro *Reggae en el Caribe mexicano*. Hay poco periodismo dedicado al reggae porque la mayoría se dedica a reseñar *rock*. Es decir, el periodista mexicano tiene poco interés en abordar las otras músicas. Ya sea por flojera mental, por ignorancia y porque el *rock* pues es parte del *mainstream* y para un periodista es más sencillo abordar este género que pudiera traerle “fama” a través de repetir las historias de siempre sobre los grandes *rock stars*. Jorge Cisneros Morales ha sido fundamental en el periodismo dedicado al reggae. Todavía recordamos sus excelentes trabajos publicados en el suplemento cultural del desaparecido periódico El Independiente. Su texto “Los poetas que salieron de los discos” (en torno a los poetas *dub*), es fenomenal.

Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): Eddie Ortega también hace labor periodística desde su espacio en Chetumal, como lo ha hecho Zopi entrevistando a muchos músicos nacionales e internacionales, y no se nos olvide el gran Paco Navarrete, que ha hecho lo suyo desde Guadalajara, Jalisco.

Pláticas, conferencias y exposiciones.

La escena del reggae en México ha incorporado diversas actividades culturales y académicas y en torno al género de diferentes maneras. Algunas de las que han tenido mayor difusión o impacto han sido las distintas ediciones del foro Rastreado el Reggae y otras actividades de este colectivo; los eventos organizados por Rootical Sessions; las pláticas en el festival Reggae pa'l Oriente; las visitas a México de Roger Steffens para su conferencia multimedia acerca de la vida de Bob Marley; las ediciones del Ciclo Interactivo Universitario de la UQROO en Chetumal; las ediciones de la Expo Reggae; las exhibiciones del International Reggae Poster Contest (IRPC); las conferencias de la Dra. Carolyn Cooper de la UWI; el Taller Jamaican Reggae-Dancehall Culture; las pláticas organizadas por el colectivo Ollin Reggae; la charla y sesión de escucha dirigida titulada

¹³⁸ Contribuciones en el tema “Periodismo en torno al reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 12 de febrero de 2018.

“La Historia del reggae en México” en la Fonoteca Nacional; el ciclo de conferencias titulado “La historia del *sound system* en México”; las conferencias en el Reggae Fest de Chetumal; la conferencia “La importancia del reggae y la música popular jamaicana” en la Feria de las Culturas Amigas como parte de las actividades de la Embajada de Jamaica en México; la clínica *dub* “Procesos de producción en estudio”; el área social y reggae *community* del Reggae Live Festival; entre algunos más. Cabe mencionar la realización de la plática titulada “Rastreando el Reggae: El Censo, Avances de la investigación en torno a la escena musical del reggae en México” en el Seminario Permanente de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe (AMEC) en la que compartimos los avances de este trabajo en un ámbito académico abierto a la participación de cualquier miembro de la escena.



Foto 147. Conferencia de Roger Steffens

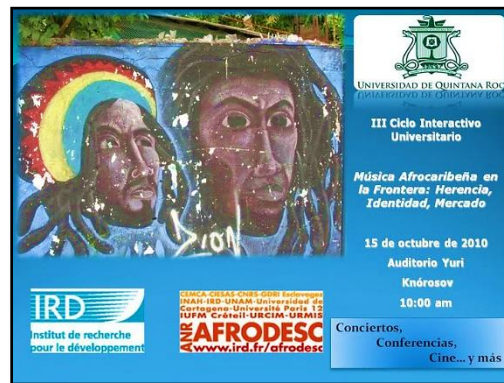


Imagen 314. III Ciclo Interactivo Universitario, UQROO, Chetumal, en octubre de 2010



Imagen 315. Cartel de la clínica de audio con Mad Professor en Casa del Lago en junio de 2012



Imagen 316. Conferencia de King Jammy en Tijuana en marzo de 2016



Imagen 317. Cartel de la conferencia acerca de reggae en la Feria de las Culturas Amigas, junio 2017



Imagen 318. Cartel de la clínica de dub con Stephen Gibbs, diciembre 2017



Imagen 319. Cartel de la presentación del documental United We Stand, julio 2018

Los siguientes testimonios señalan algunos aspectos importantes en cuanto a la organización de pláticas, conferencias y exposiciones dentro de la escena:¹³⁹

Rastreando el Reggae (colectivo de investigación y difusión, estudios de reggae y la cultura rastafari – Ciudad de México): El colectivo Rastreando el Reggae ha sido un importante precursor en México de los estudios de reggae y de los estudios rastafari desde el año 2003 a partir de la organización de estudiantes de la Escuela Nacional de Antropología e Historia para la realización de un foro que aportara un acercamiento y un abordaje académico y cultural, generando el encuentro de diferentes actores en torno a ambos, presentando distintas actividades, y fomentando la discusión de diversos temas. Además, es significativa su participación en los eventos académicos más importantes en estos dos campos de estudio en Jamaica presentando distintos aspectos relacionados al surgimiento y desarrollo de la escena musical del reggae y del movimiento rastafari en México.

Raciel Manríquez (promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): En la Universidad de Quintana Roo se realizaron cuatro eventos en distintas ediciones. En cada una tuvimos la participación de ponentes locales, nacionales e internacionales, así como agrupaciones de reggae y *ska*, locales y peninsulares y en una ocasión de Belice, cuando nos visitó el productor Iván Durán de la Stone Tree Records. La neta, siempre fue un pedo hacerlo pues uno termina casi casi armándolo de a solapa y pidiendo limosna. Sin embargo, valía la pena y ya chambeamos en hacer otra edición más. Recuerdo que para cuándo se armó el primer Reggae Fest de

¹³⁹ Contribuciones en el tema "Pláticas, conferencias y exposiciones en torno al reggae en México", durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 15 de marzo de 2018.

Chetumal, se armó pensando en el mismo formato. Pues se realizó un ciclo de conferencias donde participaron especialistas ya nacionales y se presentó el libro de Arturo Montes. Ya después vinieron los conciertos donde participó el I & I y muchas bandas más. Con respecto al aporte. Te puedo decir que, a pesar de la mega chamba y los contratiempos, lo seguimos haciendo, pues el aporte es en conocimiento de la cultura y no tiene precio. Siempre pensamos que lo más importante era dar a conocer esa parte, la historia, el contexto actual, el mensaje y todo lo que rodea al reggae. Por darte un ejemplo, fue Rasta Luis el primero en hablar en un foro académico sobre el uso de la marihuana, esto en el primer evento que se realizó. Vinieron más eventos donde se puntualizó sobre la influencia del pensamiento rasta y otros que fueron más allá, explorando la influencia africana en el Caribe. Se hizo un homenaje a Ely Combo, entre otras actividades que quedaron para la historia.

Arturo Montes (promotor cultural, locutor y administrador del sitio web Irie Move - Chetumal, Quintana Roo): Sobre el aporte de estas actividades, creo que todo es valioso, además de conocer más puntos de vista y seguir aprendiendo sobre los temas de las conferencias, también está la oportunidad de conectar y reencontrarnos con gente que estamos en el mismo canal y crear nuevos proyectos.

Oliver Dub (promotor cultural y DJ en Rootical Sessions – Ciudad de México): El compromiso de la productora Rootical Sessions no sólo ha sido difundir el *dub* y el reggae, a través de festivales, conciertos y *sound system*, sino también informar, concientizar y compartir el conocimiento, tanto de la producción musical del *dub* con las clínicas de audio sino también del pensamiento y la cultura rastafari.

Los testimonios anteriores señalan que la organización de este tipo de actividades implica un gran trabajo de planeación y organización que se realiza generalmente de manera autogestionada y con pocos recursos, pero aportando aproximaciones distintas dedicadas no sólo a difundir el reggae sino también a informar, discutir y compartir el conocimiento, y generando el encuentro de diferentes actores, y presentando distintas actividades con ponentes locales, nacionales e internacionales, así como agrupaciones de reggae.

Trabajos académicos.

La cantidad de trabajos académicos acerca del reggae es muy grande, especialmente en inglés; aunque en Latinoamérica también se encuentran algunos trabajos abordando el tema en español. En México, existen varias tesis de grado en distintas universidades mexicanas (generalmente de licenciatura), que abordan el tema de la música reggae, su relación con la cultura rastafari, su historia, y sus elementos simbólicos más

representativos. La mayoría fueron realizadas a partir de comienzos de los años dos mil y un aspecto importante ha sido la inclusión de las opiniones y las perspectivas de distintos actores de la escena, especialmente la de los músicos. Las principales instituciones educativas en donde se han realizado estos trabajos desde disciplinas como antropología social, comunicación, estudios latinoamericanos, etnología, etnomusicología, etnohistoria, historia, periodismo, relaciones internacionales, y sociología, son la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH); la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM); el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); y la Universidad de Quintana Roo (UQROO). Además de los trabajos existentes que hemos ubicado y revisado (mencionados en la Introducción), se encuentran algunos en desarrollo como la investigación “Música reggae en Tijuana. Identidad e historia” de Aznet San Román.

Estos trabajos aportan un aspecto educativo y de divulgación a la escena de reggae, al abordar distintos temas desde diferentes enfoques; en ese sentido el presente trabajo pretende ser una contribución al conocimiento del desarrollo de la misma. Sin embargo, el impacto, la difusión y el alcance de estos trabajos, al no publicarse como libros, suele estar reducido a un ámbito académico y especializado y en los acervos universitarios.



Actividades

Premiaciones.

Un premio es un reconocimiento otorgado al que se considera el mejor dentro de determinada categoría; en relación a la escena del reggae en México encontramos, por un

lado, los Indie-O Music Award, (o premios IMAS) que se entregan desde 2008 para reconocer a lo mejor de la industria de la música independiente en México y algunos exponentes de la escena como Los Guanábana, La Yaga, Lengualerta, y Bungalo Dub han sido ganadores en la categoría de mejor disco de reggae/ska. Por otro lado, existen también premios dedicados a la escena de reggae nacional como los Premios Voces en Resistencia, organizados por Alfredo Flores Hernández entre 2009 y 2014, y los Premios Roots Land, organizados por Ricardo Tepache e Izcoatl Arce desde 2017. Ambas premiaciones han galardonado diversas categorías dentro del reggae en México como: mejor banda/solista; mejor artista femenina; mejor *sound system*; mejor video; mejor disco; banda/artista revelación; mejor festival; entre otras.



Imagen 321. Premiaciones de reggae



Imagen 322. Logo de los Premios IMAS



Imagen 323. Cartel de los Premios Voces en Resistencia 2009

Para la primera entrega de los Premios RootsLand, sus organizadores explicaron explica cómo se conforman las categorías y la dinámica de estas premiaciones:

Premios RootsLand, lo mejor del reggae mexicano 2017, están conformados por 10 distintas categorías, tomando en cuenta proyectos de todo México, dichas categorías se conformaron mediante un proceso de selección conforme al trabajo realizado durante 2016 a la fecha; tomando en cuenta los siguientes aspectos: trayectoria, material publicado, producción, impacto (público y medios), presentaciones, así como los diferentes eventos que se realizaron con artistas de talla internacional. El objetivo de la premiación es ser un estímulo para los proyectos nominados y hacer que el reggae mexicano vuelva a ser observado por la demás escena internacional, ayudando a promover y difundir su material. El pasado 15 de marzo lanzamos la terna de nominados en la página de *Facebook*, en la cual el público está votando por su favorito, misma que tendrá fecha límite el 29 de abril y pueden ingresar a ella en la página *web* <http://rootsland.wixsite.com/rootsland/premios-rootsland-2017>.



Imagen 324. Cartel de la 1ª entrega de los Premios RootsLand, 2017



Foto 148. Olinka recibiendo el premio RootsLand 2017 a mejor artista femenina



Imagen 325. Cartel de la 2ª entrega de los Premios RootsLand, 2018

Los siguientes testimonios muestran la perspectiva de los organizadores, quienes explican los objetivos de estas premiaciones, y por qué consideran necesarios, o no, que existan dentro de la escena:¹⁴⁰

Alfredo Flores Hernández (productor y promotor cultural – Estado de México): Lo que nosotros tratamos de hacer fue incluir todos los discos que salieran ese año, los recopilamos e hicimos una convocatoria abierta para que mandaran sus trabajos, después de esto los mandamos a los jueces, que entre ellos había muchos productores, DJ y músicos de trayectoria. El objetivo fundamental de la premiación no fue hacer competir, si no poder mostrar lo que se hace en México, lógicamente que primero tenía que pasar por un filtro. Al igual hicimos premios internacionales para que la gente de otros países pudiera voltear a ver lo que se hace en México. Siempre va a haber gente que no le guste la iniciativa, pero se hace un pequeño esfuerzo para poder aportar algo a la escena y no sólo andarse quejando.

Ricardo Tepache (director de RootsLand México y corresponsal de PelaGatos – Ciudad de México): Los Premios RootsLand 2017 fueron realizados con la intención de reconocer el trabajo de bandas que han hecho un gran trabajo en la escena del reggae, créanme que no fue trabajo fácil como dicen de juntar a bandas y ponerlas, tampoco fue de un circuito pequeño como comentan, participaron exponentes de: Monterrey, CDMX, Querétaro, Yucatán, Guadalajara, San Luis Potosí, Chiapas, Estado de México, Tijuana, Oaxaca, Guerrero, y Cuernavaca en las nominaciones, asistiendo más de ocho estados a la premiación, si bien es cierto que hubo muchos detalles por mejorar, los queremos resolver, sabemos que los Premios

¹⁴⁰ Contribuciones en el tema “Premiaciones de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 20 de marzo de 2018.

RootsLand 2018 vienen en camino y este tipo de encuestas aportan mucho para mejorar, no para desanimar ni tirar la toalla. Esperen la convocatoria ya que van a cambiar muchas cosas y me gustaría aclarar y les puedo asegurar que no fue compadrazgo ni favoritismo para poder otorgar un premio en la primera edición, de hecho, “amigos” me llegaron a reclamar por no hacerlos ganadores, en conclusión, puedo decir que siempre habrá pensamientos diferentes, siempre hay cosas que mejorar, pero es mejor intentar que no hacer nada. Por cierto, el primer cambio: las nominaciones se les quita el nombre de “mejor”, ya que no hay mejor ni hay peor.

Los premios en el reggae son importantes ya que se genera el reconocimiento de las personas y proyectos que están haciendo las cosas bastante bien y es merecido que alguien, aunque sea de manera pequeña, les reconozca lo que hacen, así como los hay en los deportes al mejor gol, al mejor portero, mejor equipo etc. En la escena de cualquier género hay una premiación y no veo malo nominar a los que se esfuerzan. Obviamente no conocemos como organizadores todos los proyectos del país, ya que eso es imposible, sin embargo, se hace una labor de poder abarcar el mayor número de proyectos posibles. Generar una competencia sana hasta cierto punto, ya que genera un entusiasmo en las bandas participantes que se nota en el agradecimiento que nos brindan por hacer el esfuerzo de poder reunir a muchas o pocas bandas en un solo lugar. Se han cocinado cosas buenas en los premios, ya que se ven bandas de Chiapas con una de Monterrey, por poner un ejemplo. Es algo más que un premio, es intentar hacer esa unión en un día para celebrar y reconocernos entre nosotros mismos, saber aplaudir a alguien que igual que tú, se esfuerza. No ser envidiosos, aunque siempre existe la murmuración y la crítica, sin embargo, piensan que es fácil y no lo es, si fuera fácil con gusto alguien más lo haría, mi objetivo es ir mejorando edición con edición. Ya me atreví a regresar una premiación a México, ahora quiero que sea un premio que en algún momento tenga el peso esperado y el valor de que alguien se está fijando en lo que están haciendo sin recibir nada a cambio.

Estas premiaciones han causado mucha polémica dentro de la escena, habiendo quienes apoyan este tipo de actividades y quienes prefieren mantenerse al margen. Las posturas se dividen entre quienes consideran que las premiaciones ayudan a visibilizar la escena y quienes piensan que no aportan nada por la forma en que se realizan. Los siguientes testimonios muestran ambas posturas por parte de diferentes músicos de la escena, su aporte a la escena, y el impacto en los artistas nominados y premiados.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Si necesitan alguien que ayude con análisis musicales técnicos-científicos (y no es posible que lo hagan expertos jamaquinos) me apunto, y digo como jurado porque he dedicado mi vida al estudio del género y música; como artista desde ahora renunciaría a todo tipo de galardón que implique competencia con los trabajos que llegue a editar, mi capacidad y/o la trayectoria que me respalda. Creo que de lo que se trata es de crecer, fortalecer y no criticar por criticar (como hay quienes lo llegan a tomar). Como todo tiene pros y contras. Pros: Ayudan a la promoción de los

artistas y bandas. Contras: Fomentan la competencia (que trillada e hipócritamente muchos dicen que no existe en el arte). No están basadas en un análisis musical, es decir, son muy subjetivas; ahora bien, el reggae es de Jamaica, por lo tanto, son los únicos que podrían “juzgar” que tan bien o mal ejecutan el reggae los participantes. Visto como concurso sería bueno hacer convocatorias exhaustivas por todo el país y realizar un “mano a mano” estado por estado para realmente clasificar a los mejores exponentes en base a calidad y no popularidad. Me parece que hasta cierto punto pueden fomentar desinformación al hacer creer que X ganador es “lo mejor” cuando fue seleccionado por quienes a veces no son expertos ni en música, ni en la especialidad del género. A veces ganan por votos, lo cual es terrible, ejemplo: por ahí estuvieron nominados algunos que no ejecutan correctamente el reggae y ya están siendo promocionados como lo mejor. Es una humilde opinión sin afán de menospreciar a nadie, pero los verdaderos expertos del arte del reggae no me dejarán mentir.

Luis Kaifo Arevalo Estrella (vocalista en Ohmyjah Reggae Band – Guanajuato): Lo verdaderamente importante sería dar oportunidad a las muchas propuestas nuevas que hay y así crezca el movimiento, la diversidad hará crecer a la escena, no puedes contar o nominar siempre a las cinco o seis propuestas de siempre y algunas pocas que apenas se difunden, por eso mismo para mucha gente en México son más importantes los grupos sudamericanos, basta con ver los festivales y sus *line up*.

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Sólo han aportado a un registro, pues tanto Voces en Resistencia como RootsLand no consideran a la gran parte del elenco en nuestro país y sólo se considera por región, o por recomendación de conocidos, no hay un análisis previo y el jurado no es especialista en la materia. No hay una convocatoria como en los IMAS en donde se solicitan las propuestas para que el jurado elija las ternas. Pero eso sólo es el reflejo de un circuito muy pequeño en donde los esfuerzos aislados salen a la luz y la colectividad cada día es más distante.

Isaías Rabanales Damián (trompetista en Lost Avengers – Toluca, Estado de México): No creo que haya mayor aporte más que el apoyo y difusión que se le da a las bandas concursantes, que en muchos casos son amigos de algún organizador o alguno es mánager. Además de que sólo contemplan lo más popular que en la mayoría de los casos ni siquiera es reggae.

Jonás Kmo (baterista en Sangre Maíz – Ciudad de México): Como le comentaba a Selecter Joshua hace un año. Si ni si quiera conocemos al jurado no tiene objeto, no es imparcial y (por más que insistí en saber quiénes nos evalúan) promueve los típicos acuerdos bajo el agua tan enquistados en nuestra sociedad. Desgraciadamente por voto, vota la abuelita, el compadre, etc. (ganar por ganar). Mientras no haya en lo contemporáneo jurados competentes y cristalinos. Sirven para blofear, *rockstarear* y una insana competencia, que efectivamente no aporta mucho.

Yamal Hernández (director de Natty Radio y Reggae.mx – Chihuahua): Mientras no sea algo formal y profesional, no hay ningún aporte al reggae mexicano, al contrario, genera discordia entre los participantes.

Ignacio Ortiz (DJ Nacho Miller) (DJ en Hermandad Rasta y propietario del Cultural Roots – Ciudad de México): No necesitamos premiación, no necesitamos que alguien o algunos sentados en unas sillas que ni siquiera saben la trayectoria verdadera te digan tú si tú no, el trabajo es individual, algunos lo hacen bien otros ahí van y así el único juez eres tú mismo, así que mi opinión es que lo único que aportan es que le suban el ego a alguno y a otros los discriminen.

Luna Caracol (guitarrista en La Ganjah Revolucion – Mexicali, B.C.): Siempre son los mismos, realmente no hay apoyo para bandas emergentes para hacer crecer una escena de verdad. Este tipo de premiaciones serían de gran ayuda para la difusión de esas bandas si se hicieran para apoyar y crecer la escena musical. Me refiero a premios en general no a alguno en particular.

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): Lo único negativo que veo en este asunto es que haya personas que no sepan manejar sus emociones y se tomen el que no los nominen como algo personal. Cuando, si se siguen fomentando estos eventos y si siguen trabajando pues llegará su reconocimiento. O sea, para los Premios IMAS tienes que inscribirte, mandar tu propuesta y chance y la acepten para nominarte. En repetidas ocasiones les he enviado material de mis proyectos y ni siquiera una mención honorífica. No por ello uno se va a agüitar, no, hay que chingarle y hacer las cosas más pro. Al final, que tu trabajo hable y no tu fama. Ni mejor ni peor ni más importante.

Mora Maya (vocalista en Aire Nuevo – Tuxtla Gutiérrez, Chiapas): El mayor aporte es la promoción y conocimiento de proyectos emergentes, desde la experiencia nuestra, los Premios Voces en Resistencia fueron un parte aguas para nuestra carrera inclusive de forma individual, fue pasar del público chiapaneco a la escena nacional, independientemente de nuestro desenlace como grupo. Por otro lado, como todo, tiene su claroscuro; al equiparar proyectos o exponentes que llevan una gran trayectoria, que desempeñan un trabajo profesional y que a diario se dedican a perfeccionarse con otros que sólo lo toman como *hobby* y no se preocupan por la calidad que ofertan, de esta forma las premiaciones terminan perdiendo objetividad al volverse tan incluyentes ya que termina ganando quien más votos tiene y no quien más dedicación invierte. Además, que un exponente que gana sin contar con un verdadero trabajo detrás suele perder el piso, incluso con el simple hecho de estar nominado. Creo que habría que cambiar el enfoque, quizá sea mejor menciones honoríficas únicamente, o reinventar el concepto. Terminé triste de ver a Ganja compitiendo con Antidoping, siendo que ninguna está sobre otra y ambas agrupaciones merecen un premio; o de ver al productor que ha dado vida a los mejores discos de las bandas más emblemáticas del país, llegar por su premio (para

mí también era muy claro quién merecía ese título) y llevarse una desalentadora sorpresa. Pero, en fin, quien dedica su vida a esto no se detiene.

Estas opiniones y testimonios coinciden en que las premiaciones ayudan a la promoción y difusión de las bandas concursantes. Sin embargo, también muestran que existen varios otros aspectos importantes de considerar como el riesgo de provocar una competencia insana y de que algunos tomen el que no los nominen como algo personal debido a que no hay una convocatoria para participar y ser nominado quedando muchos fuera; se premia la popularidad en vez de la calidad y no se considera la trayectoria de los artistas; el análisis de los nominados no está basado en un análisis musical, sino quien obtenga más votos; la conformación del jurado es desconocida o no está especializado, y hay un cuestionamiento respecto a quién puede estar legitimado dentro de la escena para premiar o calificar la calidad del trabajo de otro. Sin embargo, estas premiaciones también podrían ayudar a promover propuestas nuevas e impulsar el trabajo de bandas emergentes y pasar de una audiencia local a una nacional.



Reggae para niños.

Existen compilaciones que reúnen a grandes bandas y artistas internacionales de reggae interpretando canciones infantiles (siempre en inglés), por ejemplo, *Trojan Reggae For Kids Box Set* (2005), y *The Disney Reggae Club* (2010) con la participación de Ziggy Marley, Toots & The Maytals, Burning Spear, y Gregory Isaacs, entre otros, que interpretan canciones clásicas de Disney. En México aún no existen trabajos similares, pero existen algunos proyectos que sobresalen como las sesiones de *sound system* dedicados a los niños organizadas por la Hermandad Rasta en el Cultural Roots anualmente desde 2014 para

celebrar el Día del Niño. Así como la banda VibraMuchá con su álbum *Vibritas* de 2015, que incluye canciones infantiles clásicas en versión reggae como “Martinillo”. Además de algunas canciones de bandas como I&I, La Maganza, Los Rastrillos, y Ras KN. Además de Alejandro Flores (quien también es miembro de la banda Raíz Tenoch), con su personaje Rastín Rastón, un payaso infantil que se presenta en eventos y fiestas infantiles desde hace veinte años.



Portada 108. VibraMuchá – Vibritas (2015)



Imagen 327. Volante de una presentación de Rastin Rastón



Foto 149. Alejandro Flores “Rastin Rastón”

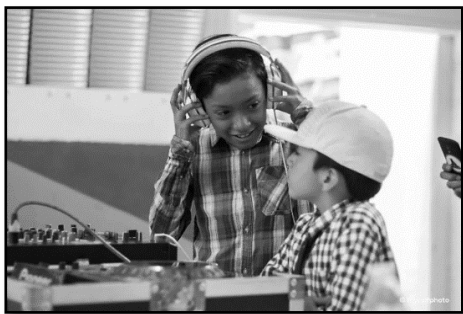


Foto 150-152. Niños divirtiéndose en el evento Reggae For Kids 4, abril 2017



Imagen 328. Cartel del Reggae For Kids 4, 2017

Los siguientes testimonios abordan temas como la exposición de los niños a la música reggae, y la importancia de realizar actividades dirigidas a ellos y la escasez de trabajos para un público infantil dentro de la escena:¹⁴¹

Enrico Guzmán Alonso (DJ - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): El impacto de la música reggae en un niño es muy grande y de suma importancia ya que depende de lo que escuche el niño o niña se verá reflejado en su forma de comportarse ante la sociedad y todo lo que implica después en ser un adolescente y enseñarle valores respeto y amor.

Ignacio Ortiz (DJ Nacho Miller) (DJ en Hermandad Rasta y propietario del Cultural Roots – Ciudad de México): Sólo puedo decir que la vibra de ellos es un motor para seguir celebrando este día con todos ellos.

VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México): Nuestro disco Vibritas, que, a saber nuestro, es el primer disco de reggae (y otros ritmos jamaicanos) para niños hecho en México.

Proyectos dancísticos de *dancehall*.

En México actualmente existen proyectos e iniciativas de grupos profesionales de danza con bailarinas y bailarines de gran nivel que imparten talleres, presentaciones y clases de baile donde se combinan géneros musicales afrocaribeños y latinos como el *dancehall*, el *reggaeton*, el *hip-hop*, y ejecutan estilos como el *twerk* y el *dagging*.

El *dancehall* es uno de los pocos géneros de música popular jamaicana emparentados con el reggae que cuentan con expresiones de baile propias. En la actualidad, el *dancehall* como estilo de danza se caracteriza por ser un baile sensual, con referencias a la danza africana y caribeña, que generalmente se baila en discotecas o fiestas con canciones que nombran los pasos que hay que ejecutar y algunas veces se mezcla con movimientos de *hip-hop* como el *bounce* u otros estilos. Dentro de la escena del *dancehall* en México, varias bailarinas han viajado a Jamaica para aprender directamente allá pasos nuevos o perfeccionar su técnica. Cuando se habla de proyectos dancísticos de *dancehall* los nombres que se mencionan son: Arch Fyah; Bloomy Sos; Damaris Olivo; Eduardo Silva Mkcrew; Idali Chiquini Molina; Jasson Mtz; Jessica Askatasun; Jessica Ooz; Jocelyn Madrid; Juan Pineda (Skar); Majo Espinosa; Marcia Ymay; María Campos; Mariana

¹⁴¹ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae para niños en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de marzo de 2018.

Marlene; Morena Galang; Pam Ramirez; Pao Cerecedo; Rih García; Rocio Conde Granell; y Sislock Fyah, entre varios más. Y que además dirigen y participan en compañías y proyectos como Bootyfit & Twerk – México; Bmmk, Bummpa Killas; Dancehall Comunidad MX (en Guadalajara); Dancehall Connection (en Puebla); Dancehall Guadalajara; Dancehall Monterrey; Danza Caminos CDMX; Iniciativa Dancehall Mérida; Iniciativa Dancehall México; Jamefrica; Mexican Whine Unión; More Fyah Gyals, Pon Di Fyah; Riddim Soul; Sospecial Danzalcrew; Twerk Booty Jam; y White Lions Dancehall Community, entre otros.

Por ejemplo, Booty Jam, uno de los primeros proyectos profesionales en el país, ha trabajado con artistas internacionales de *dancehall* como Sean Paul, Daddy Freddy, Skarra Mucci, Flo Rida, entre otros. Y explican que:

Booty Jam busca enseñar y orientar a las mujeres a no tener miedo a expresarse con su cuerpo de manera sensual; y así, de manera divertida y sin preocupaciones, lograr también que las mujeres se sientan seguras de sí mismas no importando ni su complejión física, ni su experiencia anterior en el baile. En el Booty Jam todas son bienvenidas.

Esta compañía es dirigida por las mexicanas Majo Espinosa (Mama Booty), y Paola Cerecedo (Mama Fyah) Bruk Gyal Oficial, quien estudió en el Broadway Dance Center de Nueva York, además son dueñas de su propia marca de ropa, “Latina 91” y “Bruk Gyal”, respectivamente. Paola Cerecedo (bailarina e instructora en Booty Jam y Pon Di Fyah – Ciudad de México) explica:

He tenido el increíble privilegio de trabajar junto a grandes artistas como Sean Paul, Diplo de Major Lazer, Gappy Ranks, Skarra Mucci, Daddy Freddy, Horace Martin, entre otros. Así como distintos eventos en colaboración con la Embajada de Jamaica en México. También tuve el privilegio de organizar el primer *workshop* de *dancehall* internacional en México, y de formar parte en el 2016 de Xpressionz Family Jamaica. Siempre he dicho que yo no elegí el *dancehall* si no que el *dancehall* me eligió a mí. Siempre tuve un gusto muy especial por la cultura y música jamaicana, sin embargo, cuando me mudé a Nueva York, viví en West Harlem en una comunidad jamaicana. El vivir rodeada de gente, comida, fiestas y más, me hizo empaparme y enamorarme del *dancehall* cada vez más. Dentro de la parte dancística no podría decir que hago un tipo específico de *dancehall*, trato de ser lo más versátil posible. (*old school, middle school, new school, gangsta, female, etc.*). En los noventa se empezó a conocer el *dancehall* en México principalmente con Hermandad Rasta. En cuanto a baile, doy gracias a la vida de haber sido una de las primeras personas en impulsar el *dancehall* en México, no ha sido un camino fácil ya que me ha tocado impulsar la cultura desde cero en el mundo de los

bailarines, sin embargo, es un camino que sigo y seguiré recorriendo que me ha traído muchos frutos buenos a lo largo de mi carrera. Pocas son las canciones *dancehall* que se escuchan en la radio, únicamente artistas comerciales como Sean Paul, Shaggy y Charly Black. Existen algunos programas de reggae en donde presentan a ciertos artistas nacionales como Jah Fabio. La zona de Cuautitlán Izcalli, Estado de México, es uno de los lugares en donde más se ha desarrollado la escena *dancehall* en México. Otros clubes como Casa Rasta, Cultural Roots y Kaya. A comparación de otros países, la escena y el público mexicano aún están verdes. En los últimos años ha crecido potencialmente, pero considero que no se ha logrado el reconocimiento esperado. Como todo género musical ha evolucionado y se ha transformado poco a poco, a pesar de sus cambios me considero amante del actual *dancehall*. Creo que existen muy buenas y diferentes propuestas que tienen otros países como México, Costa Rica, Francia e Inglaterra. Con lo que difiere un poco es con el hecho de ver artistas jamaicanos colaborando con artistas de *reggaeton*; creo que esto confunde y contamina la escena.

La pasión que los mexicanos ponemos en el *dancehall*, la conexión y similitud que existe entre México y Jamaica. Los problemas sociopolíticos que enfrentamos son un tanto parecidos a lo que se vive en Jamaica, por lo tanto, siento mayor honestidad en las letras. Cada vez existen mejores y mayores eventos, esto ha hecho que crezca el público *dancehall*, sin embargo, no es aún el suficiente como para organizar festivales tan grandes. El tiempo, la velocidad y ritmo ha cambiado, adaptándose quizá a los gustos de las nuevas generaciones, haciéndolo más limpio y comercial. Dancísticamente hablando el enfoque ha cambiado del *beat-letras*. El *twerking* pertenece a la cultura *hip-hop*, no al *dancehall*. Este término nace en Nueva Orleans, EUA, no existe gran información documentada, pero desde mi punto de vista personal este movimiento se inspira en el *dancehall* y en una danza africana llamada “mapouka” del sureste de Costa de Marfil. El *dancehall* es una escena muy activa, tanto musicalmente como dancísticamente. Los bailarines crean *steps* (pasos) nuevos a diario, alimentando los aspectos coreográficos en Jamaica y el mundo. Muchas *dancehall Queens* se han vuelto virales en *YouTube* impartiendo clases de *twerk*, lo que ha hecho que el *twerking* involucre *steps* de *dancehall*, esto también ha causado gran polémica dentro del medio. El *passa passa* no existe en México, y el *dagging* se ve únicamente en las fiestas y una que otra clase. Mi compañía *Booty Jam* fue la primera compañía de *twerk* en México. Pon Di Fyah (mi compañía de *dancehall*) nació hace 5 años con el fin de promover y difundir la cultura *dancehall* ofreciendo un entrenamiento a nivel profesional dentro del ámbito del *dancehall*. A raíz de este proyecto han surgido otros tantos, entre ellos Fyah Inna Di Dance, Fyah Family y Fyah Inna Di Gyal (*female dancehall*). Considero que la diferencia entre México y otros países es la seriedad y profesionalismo que carecen algunos proyectos aquí. Mi objetivo principal es poner a México en el mapa internacional.¹⁴²

¹⁴² Comunicación personal con Paola Cerecedo durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 09 de febrero de 2017.

Además, existen diversos concursos y competencias de baile, y en noviembre de 2018 se realizó el *Dancehall Contest* en el Cultural Roots en el que primer lugar ganó un viaje a Jamaica. El siguiente testimonio habla de la diversidad de los proyectos dancísticos de *dancehall* y de su diseminación actual en el país:¹⁴³

Damaris Olivo (bailarina e instructora en Twerk Booty Jam - Monterrey, Nuevo León): En el norte del país estamos promoviendo el *dancehall*, por parte del colectivo Dancehall Monterrey nos hemos puesto en contacto con las hermanas del sur de la república para crear redes. En el año 2016 hicimos el primer *dancehall workshop* en la ciudad con la excelente bailarina Jocelyn Madrid, después el año pasado hicimos colaboración con Arch Fyah de Pon Di Fyah, teniendo en ese lapso *dancehall parties*. También hicimos un *fashion show* inspirado en el *dancehall queen*, colaborando con las diseñadoras locales Mamarracho Style, después tuvimos la reproducción del documental “Hit Me Whit Music” en espacios culturales de la ciudad de Monterrey. También tuvimos la oportunidad de hacer una colaboración con bailarines regiomontanos haciendo un *videoshoot* con *dancehall steps*. Gracias a este movimiento han surgido más inquietudes por parte de la comunidad regiomontana y por medio de otros colectivos se ha tenido la dicha de tener en la ciudad a exponentes como Carlos Pacheco (White Lions) y Mariana Marlene (Bumpa Killas). Este año apenas nos activamos visitando la CDMX asistiendo al FIDD de Pon Di Fyah. Tenemos como misión poder llevar a todo el norte del país esta cultura.



Imagen 329. Proyectos dancísticos de *dancehall*



Imagen 330. Concurso *Dancehall Queen & King* México 2014



Imagen 331. *Dancehall Contest* del Cultural Roots, noviembre 2018

¹⁴³ Contribuciones en el tema “Proyectos dancísticos de *dancehall* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 26 de enero de 2018.



Foto 153. Clase en Booty Jam

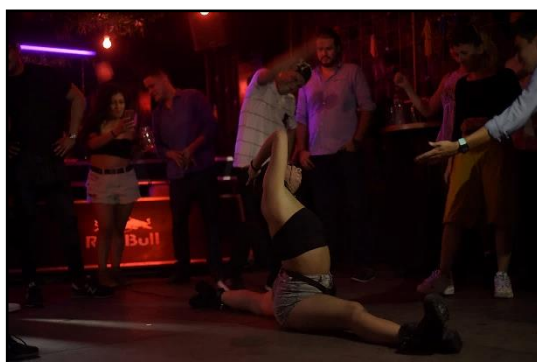
Foto 154. Pao Cerecedo en una noche de *dancehall*

Foto 155. Jessica Ooz de Bummpa Killas (Foto de ReggaePaax)



Foto 156. Majo Espinosa de Booty Jam

A pesar de la creciente popularidad de este aspecto de la escena, de la profesionalización e internacionalización de varias bailarinas mexicanas, y de su participación con artistas internacionales; su relación con los cantantes de *dancehall* mexicanos aún es muy reducida y son pocos los pasos o coreografías nuevas creadas especialmente para artistas mexicanos, o pasos creados en México que se hayan adoptado en otros países.

Deportes.

En México, existe una fuerte presencia del reggae en varios deportes, tanto a nivel aficionado como profesional, especialmente en el ciclismo, fútbol soccer, y lucha libre. En el ciclismo con proyectos como Bicitlán, programa radiofónico que promueve el ciclismo; o Reggaeambulante y Reggae Biker organizando rodadas colectivas, talleres de mecánica básica; en el fútbol soccer a través de canciones en a poyo a algún equipo como los casos

de Jah Fabio con “Somos los del Atlas”; Nano Bravo (de España) con “Xolos a 1ra División”; y Somos Uno con “Xoloitzcuintles de Tijuana”, o torneos como la “Copa Roots” para fomentar la convivencia entre actores de la escena; y en la lucha libre a través del nombre o el diseño de la máscara y la indumentaria aludiendo al reggae de varios luchadores como Azteca W. Cortes Cárdenas; El Imposible; Hikuri Luchador; Rasta Lion; Reggae Luchador; Roco Reggae Boy; y Yoruba Gus, entre otros.



Imagen 332. Modificación del logo del Club de Fútbol Universidad Nacional AC.



Imagen 333. Logo del Club Tijuana Xoloitzcuintles de Caliente



Imagen 334. Cartel de la “Copa Roots”



Foto 157. Máscara obsequiada a la banda I&I de Mérida



Foto 158. Reggae Boy, luchador de lucha libre



Foto 159. Yoruba, luchador de lucha libre

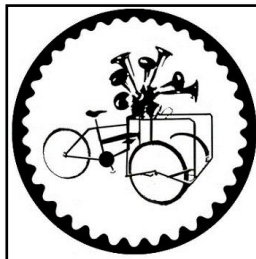


Imagen 335-337. Logos de proyectos en torno al uso de la bicicleta: Bicitlan, Reggaeambulante, y Reggae Biker

Los siguientes testimonios abordan la presencia del reggae en cada uno de estos tres deportes:¹⁴⁴

Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México): Mucha banda *reguesera* utiliza la bici como medio de transporte y también como forma de vincularse con su cuerpo, con el medio ambiente y la movilidad consiente. Proyectos como Reggae Ambulante, un concepto de sistema de sonido móvil, muy interesante. Reggae y bici.

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Incluso hace tiempo se platicó con algunos organizadores de carreras sobre una carrera con música reggae en vivo para realizarse este año, pero sólo quedó en propuesta. Hasta de una brigada de reforestación se ha platicado, pero no se ha realizado. La idea de la “Copa Roots” surgió después de la presentación de Jah Fabio el año pasado en el Zócalo, fuimos a cenar y junto con Ángel Quetzal, Fernando Campuzano, Jah Fabio, Shrtty Loaeza y un servidor intercambiamos ideas y decidimos echar a andar un torneo en donde hubiera una convivencia entre medios de difusión, miembros del elenco de reggae y público en general, con la intención de conocernos y reconocernos, y darnos un tiempo de convivir fuera de algún evento de reggae. Además de generar un pretexto objetivo para promover al reggae hecho en México y para que el público conociera a algunos elencos que tocarían en vivo. Los premios serían productos oficiales de reggae mexicano, los cuales fueron donados por algunos grupos de reggae. El torneo estaba configurado para que tuviéramos música en vivo, bebidas y alimentos y el desarrollo de un torneo de fútbol en donde los equipos se integrarían de forma mixta (público, integrantes de algún elenco musical y medios de difusión) para generar esa convivencia y resaltar el mensaje “estamos conviviendo y no compitiendo”. Para subsanar los gastos que surgen de todo esto, se pidió una cooperación de 100 pesos por persona, con lo cual se cubrían los gastos de transporte CDMX-Ojo de Agua-CDMX, gastos de la cancha de fútbol con arbitraje incluido, alimentos y bebidas para todos los participantes. Se hizo en Ojo de Agua con Andy Rubio, al final no se hizo como el plan original, sin embargo, se llevó a cabo y fue una buena experiencia para todos los participantes. El planteamiento inicial sigue en pie y a casi un año de ese evento creo es tiempo para realizar la siguiente edición ahora con el formato original.

Azteca W. Cortes Cárdenas (luchador – Guadalajara, Jalisco): Desgraciadamente sólo es el nombre, digo, porque para poner un título debes de saber el por qué te pones así y muchos no saben ni de reggae, no seré un “chingonazo” pero sí hacer honor al nombre y estuve a punto de ponerme Dread Boy antes de debutar. Que se sienta y se note que uno es amante del reggae, me ha tocado conocer que muchos

¹⁴⁴ Contribuciones en el tema “Reggae y deportes en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 27 de marzo de 2018.

dicen “me gusta el reggae”, más no saben, sólo lo comercial, y te digo, no seré un conoedor, pero me gusta el reggae chingón no comercial.

A pesar de ser un aspecto periférico dentro de la escena, la presencia del género en varios deportes refleja el alto nivel de aceptación y adopción del género en el país, y son muy escasos los ejemplos similares relacionados con otros géneros musicales.

VJ (*videojockey*).

El término *videojockey* o VJ se aplica a aquellos creadores que generan sesiones visuales mezclando en directo *loops* de video con música. Por lo tanto, el *VJing* es la creación o manipulación de imágenes y material visual en tiempo real a través de la mediación tecnológica para una audiencia, en sincronización con la música, realizado usualmente en eventos como conciertos, y festivales de diversos géneros. Entre los VJ dentro de la escena del reggae en México se mencionan: Andrés Valadez; Diego Vallemus; Dub Jam High; Johan Etniko; Jorge Rodríguez; Lalo Martinez; Latente Media; Mario Javu; Misachael J. Solís; Vj Pikuil; VJ México Colectivo; y VJ Sietece, entre otros.

Este es uno de los aspectos más recientes dentro de la escena del reggae en México, a pesar de que es muy común que los artistas de reggae internacionales que se presentan en el país, y en otras escenas musicales, sí lo incluyan en sus *shows*. Los siguientes testimonios muestran tanto la perspectiva de algunos de los VJ que participan en la escena, así como de la percepción de este aspecto por parte de la audiencia:¹⁴⁵

Misachael J. Solís (productor audiovisual – Ciudad de México): VJ México Colectivo lleva ya un tiempo haciendo visuales para *shows* en vivo para la escena reggae principalmente, entre muchos otros, esto, como su nombre lo dice es un *crew* integrado por fotógrafos, diseñadores gráficos, artistas visuales y VJ, entre sus miembros más activos están: Ángel Sánchez Leyva, Yeudiel A. Solis, Draym Solis Vega, Giovanni Vázquez, Mack Estrada y un servidor. En lo particular inicié hace 15 años aproximadamente, aún con videocasetes y después con laser-disc, esto en eventos *sound system*, en la escena reggae comienzo hace 12 años, cuando, junto al *crew* Sound Fire On System, organizábamos unas fiestas llamadas Reggae Lounge Party, en la cual proyectábamos películas de culto completas y sobreponíamos visuales sobre la proyección. El aspecto visual es fundamental en los *shows* actuales, no son imprescindibles, pero apoyan de manera muy importante la presentación de un proyecto musical, puede ser únicamente “brandeando” con el

¹⁴⁵ Contribuciones en el tema “VJ de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 30 de marzo de 2018.

logo o nombre del proyecto, acompañar con ambientes visuales los temas hasta ser parte importante del discurso o temática de las canciones. En el caso de los festivales de reggae, el VJ toma un aspecto más relevante ya que, como en nuestro caso, llega a encargarse de la imagen “corporativa” del evento como cortinillas o logos animados del evento, y en muchos casos se requiere un VJ encargado en el FOH (*Front of House*) ya que se encarga de disparar visuales de apoyo entre presentación y presentación, así como para las bandas y también ser el encargado de coordinar los aspectos técnicos de los VJ que ya vienen con algunas bandas. El impacto de los VJ es cada vez mayor, entre más se tome en cuenta el aspecto visual de una presentación más será su impacto, desde un simple logo bien acomodado y “machado” con el *show* de luces, hasta un set de visuales contando una historia a manera de cortometraje. El impacto en la audiencia llega a ser más permanente al tratarse de imágenes, así mismo ayuda de alguna manera a las personas que capturan imagen como video y fotografía ya que sirve de rubrica para saber de qué evento o artista es el momento. Una diferencia primordial de los VJ en la escena del reggae es la poca importancia que se le da, aunque cada vez es mayor aún le falta mucho como en escenas gruperas o electrónicas principalmente, en estas otras escenas la labor del VJ esta profesionalizada o por lo menos más dominada, ya que en los eventos de esas escenas el VJ ha estado ya por mucho más tiempo, el artista entiende la relevancia de contar con un buen *set* de visuales para su presentación, en el reggae apenas esto va creciendo.

VJ Sietece (diseñador gráfico y VJ – Ciudad de México): El trabajo de mezcla de video en vivo y producción visual es relativamente nuevo en el reggae. Considero que es importante el oficio ya que puede generar una atmósfera más profunda en un *show*, puede transmitir ideas también, así como inducir rítmicamente a un público en su danza. En el caso de este género musical por su contenido lírico e histórico el apoyo gráfico puede tener la fuerza de hacer llegar el mensaje a más personas por medio de la narrativa visual de cada canción de una banda. Se está luchando para que tome el lugar que se merece. A comparación de los VJ en la música electrónica, por mencionar un ejemplo, siempre van de la mano, DJ y VJ, condiciones distintas, desde anunciarlos en los *flyers*, brindarles una infraestructura apropiada para que hagan su chamba, hasta darles los tiempos apropiados para mezclar con cada uno de los artistas. Llevo un par de años trabajando para artistas de reggae y otros géneros musicales.

Deya Martin (miembro de la audiencia - Ciudad de México): Cómo público de reggae, en mi opinión es indispensable el *VJing* porque complementa la intención de la canción en curso o incluso del mensaje o concepto que el artista quiere transmitir con la presentación. Y no es exclusivo del reggae; es parte del *show* que el artista está presentando. Un concierto sin *VJing* no es un *show* incompleto, sin embargo, omitirlo no tiene sentido ya que alimenta la presentación; la presencia del *VJing* siempre se agradece, y más cuando se nota que fue planeada.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Algunos ejemplos del trabajo de VJ Sietece (Panic Dub///Mr. Zebre feat. Booba Roots. 2017, 23 de diciembre).

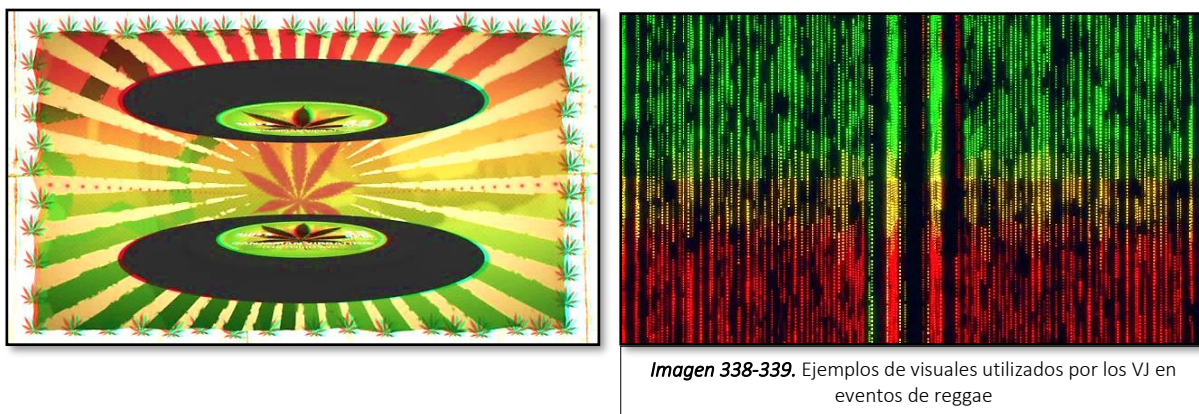


Imagen 338-339. Ejemplos de visuales utilizados por los VJ en eventos de reggae

Los testimonios presentados resaltan la importancia de este elemento en la escena de reggae actual y explican que el aspecto visual apoya la presentación de un proyecto musical de diferentes maneras ayudando a reforzar la intención de las canciones o el concepto que el artista busca transmitir. La creación o manipulación de imágenes en sincronización con la música implica también una sincronización con la iluminación del escenario. Sin embargo, pocas bandas nacionales lo incluyen en sus presentaciones en vivo y frecuentemente se le otorga poca importancia, por lo que aún es una labor poco profesionalizada dentro de esta escena.

Productos y servicios

Ropa.

La identidad es la concepción y expresión que tiene cada persona acerca de su individualidad y acerca de su pertenencia a ciertos grupos y los rasgos que se consideran decisivos para la formación de la identidad cambia según la cultura y la época. La indumentaria y la vestimenta pueden ser usados como elementos en la búsqueda de una identidad dentro de un grupo de pertenencia. Aunque ni a los músicos de reggae, ni al público que sigue este género se les puede atribuir una vestimenta representativa única, encontramos algunos elementos presentes como ropa holgada, prendas de estilo militar, playeras con imágenes de artistas de reggae o símbolos rastafari, y la presencia constante de los colores etíopes. De este modo, varias personas dentro de la escena han creado sus propias marcas de ropa o sus productos oficiales, dirigidos especialmente a la audiencia de esta escena y que generalmente se encuentra disponibles, además de algunos puntos de venta, en los conciertos y festivales de reggae.

Dentro de la escena del reggae en México, cuando se habla de marcas de ropa en torno al reggae y sus creadores, los nombres que se mencionan son: Alfaomega; Babylon System (de Cerón); Bruk Gyal; Dashikis Mx; Digital Reggae Apparel; Doblenuve Store; Dreadlocks Mafia Wear; El Nopalito Reggae; Emaye Colectivo; Fanzye Jireth; G-rras Leyva; Josué Gómez (Selecter Joshua); Kingston Digital; La Cultura Del León; Larva; Latina91; Magnetteams; Miquiztli Aztec Noise; Mistah Ele; Om Mani Gear; Pablo León De Zion; Rasta Soul Wear; Rastrilla Toral; Reggae Reggae Beat; Rusticalli Bordados; Soul Rebel; Tams Negus; Wadada Conexzion; Wata Design; y Xhar Lie, entre otros.



Foto 160-161. Ejemplos de prendas de varias marcas



Foto 162. Tienda de ropa Babylon System

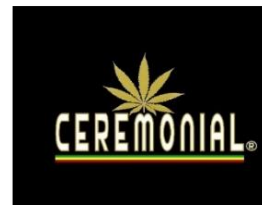
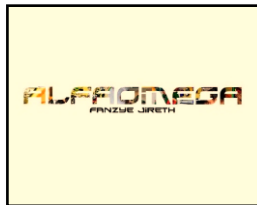
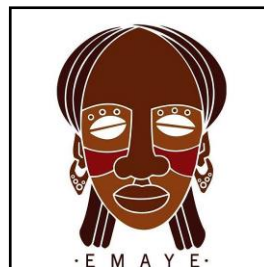
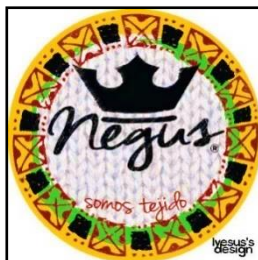


Imagen 340-346. Logos de varias marcas de ropa relacionada con el reggae

Los siguientes testimonios explican que hay dos formas principales en que se producen y se comercializan estos productos, es decir, la ropa de reggae sin marca con

alguna imagen impresa en serigrafía, y las marcas registradas de ropa con diseños propios; ambas presentando colores e iconografía característica del género:¹⁴⁷

Pablo León de Zion (DJ y comerciante – Ciudad de México): En el Chopo se maneja ropa de reggae, pero sin marca, ahí le compraba hace muchos años a Josué Gómez (Selecter Joshua). Hay mucha ropa, pero no se usaban las marcas.

AlfaOmega FJ (diseñadora textil - Ciudad de México): AlfaOmega Fj es una firma mexicana de diseño textil registrada, fundada en 2008 por Karla L. Zuñiga Chávez (Fanzye Jireth AO) diseñadora y N. Antonia Chávez T. modista de raíces indígenas otomíes (hñähñús), que surgen por la necesidad de confeccionar una segunda piel a la medida con sentido de pertenencia color, textura, rompiendo con las tallas básicas haciendo de los parámetros rígidos algo cómodo y con estilo. AlfaOmega Fj no sólo es una marca o firma dentro del mercado, somos todo un concepto de identidad y raíces inspiradas en el *rocksteady*, *ska*, *reggae* y *dub* que fortalecen o definen nuestra pertenencia por eso que nos mueve e inspira la música. AlfaOmega no es otra improvisación comercial, es el resultado de más de 10 años de evolución, constancia, experimentos, fracasos, aciertos, disciplina y lo más importante fe en nuestros sueños.

Más allá de la existencia de prendas de ropa, con o sin marca, con iconografía característica del género (como sucede en varias otras escenas musicales); un aspecto importante es el hecho de que varios artista y bandas han puesto a la venta artículos como de su propia mercancía oficial como una forma de generar más ingresos y difusión entre la audiencia. Además, en muchos festivales es posible encontrar la playera oficial del evento para conservar como suvenir. Por último, aunque la venta de *tams* es uno de los artículos más reconocibles de la indumentaria que se encuentra en la escena, en algunos bazares se pueden encontrar a la venta *tams* con *dreadlocks* de lana para disfrazarse de rasta, sin embargo, es un elemento ajeno a la escena, como señala Cristóbal López Carrión (Maestro en antropología y coleccionista de vinilos): Sin ánimo de ofender, ni nada, pero la gorra con *dreadlocks* de lana es un artículo cliché que se sigue vendiendo.

¹⁴⁷ Contribuciones en el tema "Marcas de ropa relacionada con el reggae en México", durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 24 de marzo de 2018.



Foto 163-164. Mercancía oficial de Los Rastrillos y de Antidoping



Foto 165.
Playera oficial
del 2° festival
Razteca de 1994



Foto 166. Modelo usando un tam
con dreadlocks de lana

Dreadmakers.

Los estilos de peinado se usan frecuentemente como seña de identidad cultural, social o étnica y pueden reflejar el estatus social y la individualidad de una persona. Un *dreadlock* es una sección de cabello que se enreda de tal manera que forma un mechón denso en forma de racimo y son asociados culturalmente como un símbolo de identidad del movimiento rastafari. Sin embargo, los *dreadlocks* se popularizaron debido a la comercialización del reggae en la década de 1970 gracias a la música y la influencia cultural de Bob Marley. Los *dreadlocks* se convirtieron en un notable rasgo cultural y estético del reggae en todo el mundo y además se han desarrollado una gran variedad de formas de usarlos (trenzados, torcidos, enrollados, artificiales, etc.). Además, con el auge de este estilo, las industrias de moda y belleza capitalizaron la tendencia lanzando todo tipo de productos para el cuidado del cabello con *dreadlocks*. En México, dentro de la escena encontramos desde hace varios años a varias personas que se dedican a la elaboración de *dreadlocks* en varias ciudades. Sin embargo, hay que mencionar que debido a la asociación entre esta forma de usar el cabello y la cultura rastafari, existe una tergiversación generalizada y frecuentemente la gente, en general, se refiere a los *dreadlocks* de alguien como sus “rastas”, y, además, muchos de quienes los portan ignoran su significado rastafari. Para muchos, los *dreadlocks* son vistos solamente como el peinado característico del reggae o un peinado caribeño.

Dentro de la escena del reggae en México, cuando se habla personas dedicados a la hechura y mantenimiento de *dreadlocks*, encontramos a los llamados “*dreadmakers*”, quienes han alcanzado diferentes niveles de especialización y profesionalización, y los nombres, y los lugares, que se mencionan son: Alhi Nesta Marley; Angélica Ramírez

“Master Dreadlocks”; Arte Underground; Ash Irazaba; Dreadlocks Coyoacán (Dreadlion Hernández Sánchez); Dreadlocks México Studio; Dreadlocks Rastas Toluca; Dreadlocks Room; Galang Dreads&Braids (San Luis Potosí); Ilumi Natty; Jaguar Queen; Jahcky Villegas; Jahmao Dread; Melena Dreadlocks; Paola Nolasco; Rivera Dreadlocks; The Ghetto Bastards; y Trenzarte, entre otros.

Los siguientes testimonios muestran diferentes perspectivas en relación a la elaboración *dreadlocks*:¹⁴⁸



Imagen 353. Cartel del primer seminario nacional de *dreadlocks*

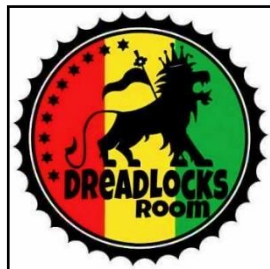
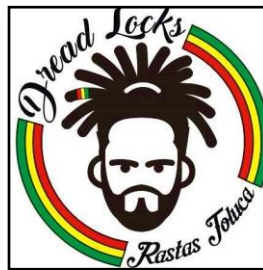
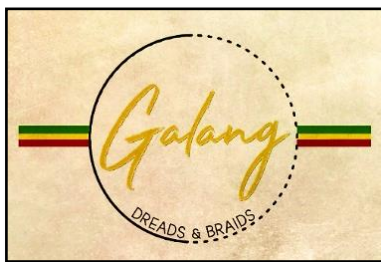


Imagen 347-352. Logos de varios *dreadmakers*

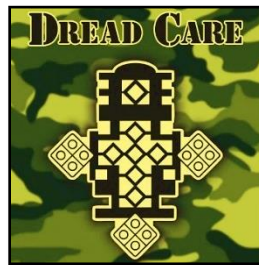


Foto 167. Productos “Dread Care”



Angélica Ramírez (*dreadmaker* e instructora – Ciudad de México): Desde hace 23 años comencé en los *dreadlocks* y me sigo preparando para seguir haciendo más modalidades. Amo los *dreadlocks* y así mismo lo transmito con la banda

¹⁴⁸ Contribuciones en el tema “Reggae y *dreadlocks* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 26 de marzo de 2018.

preparándolos para hacer lo mismo. La diferencia entre los años que han pasado como se hacían antes y ahora, y el futuro de los *dreadlocks*, mi visualización en México y trabajar en barberías de la Ciudad de México y Estado de México y a su vez viajar a los estados de la república dando mi servicio. Agradezco a toda esa banda que transmite esa energía en su cabello.

Paola Nolasco (*dreadmaker* – Guadalajara, Jalisco): Yo me dedico a la hechura y mantenimiento de *dreadlocks* desde hace más de 15 años, mi lugar, Zona Rasta Guadalajara y tengo una línea de productos especializada para el cuidado y limpieza de los mismos, mi marca es Dread Care “cuidado orgánico para tus *dreadlocks*”.

Rafael Bautista (ex bajista en Ya-Lo – Ciudad de México): Pues yo ya no tengo algún lugar donde hacerlos, pero los hice muchos años en Coyoacán o en las casas de la banda. Yo hice unos por primera vez allá por el año de 1994, que fueron los míos, me enseñó una amiga haitiana. Nunca ocupé cera o gancho para hacerlos, traté de que quedaran lo más naturales que se pudiera. Ahora, como se dice por ahí, no todo *dreadlock* es rasta, ni todo rasta trae *dreadlocks*, y yo lo que hacía era tratar de explicarles a grandes rasgos lo que traían o estaban a punto de usar. Aunque no siguieran el movimiento rastafari, mínimo si supieran que traían *dreadlocks* no “rastas”. Y pues, siempre un *dreadlock* natural es más bonito que uno artificial. Digo para los de cabello lacio pues si hay que ayudarles mucho jajaja.

Ginseng A Vera Montoya (miembro de la audiencia y comerciante - Ciudad de México): Pues yo empecé a hacer *dreadlocks* hace muchos años en el Chopo. Empecé a hacerlos a domicilio, pero aprendí que eso es algo que tiene que ser natural, no hechos porque sea moda, por eso dejé de hacerlo; porque la gente no sabe qué es lo que trae en la cabeza, *dreadlocks* no es una moda.

Abraham Molina (artesano, miembro de la audiencia - Ciudad de México): Toda lucha tiene un propósito y cada soldado necesita de armamento adecuado para resistir los embates. *Dreadlock* es para rastafari una insignia de pertenencia al ejército de Jah; cuando una hermana o un hermano se empodera con *dreadlocks* hace un frente continuo contra el sistema opresor *Babylon* y se compromete a llevar una vida de rectitud, respeto y responsabilidad siguiendo los mandatos divinos de Jah, también cuidando el templo de Jah que es su cuerpo y su mente para vivir en I&I y para convivir en armonía con sus hermanas y hermanos. *Dreadlocks* como corona debe ser natural, pero no por eso ser sucia y desatendida, debe lavarse con productos naturales respetando el ambiente y el agua. Un rasta puede no usar *dreadlocks* y eso no lo exime de ser recto. Vemos mujeres y hombres que usan *dreads*, la bandera rasta etíope y pronuncian el nombre de Jah, pero sus faltas de respeto hacia ellos mismos y a la hermandad los delatan como agentes de *Babylon*. Es obligación de cada rasta saber, valorar y transmitir el *conocimiento* a toda y todo el que desee hacer hermandad y cuestionarse si está en el mejor momento de su vida para este compromiso. Gracias a las y los *dreadmakers* que además de tener un trabajo digno transmiten el mensaje de Rastafar I antes de elaborarlos. El reggae

puede ser purificado hacia rasta cuando vuelva de la comercialización a favor de empresas babilónicas a darle plataforma a las voces de resistencia negras, descendientes, en diáspora y marginadas que exigen la reparación, repatriación y respeto.



Foto 168. Hechura de dreadlocks



Foto 169. Joven con largos dreadlocks

Estos testimonios abordan varios temas importantes como como el reconocimiento de la trayectoria de los *dreadmakers*, su distinto nivel de especialización y profesionalización, la transmisión de esta práctica y el surgimiento de talleres donde se enseña cómo realizarlos, la creación de productos especializados para el cuidado y limpieza, la comercialización de un rasgo identitario, la diferencia entre *dreadlocks* naturales y *dreadlocks* elaborados, así como la difusión de su significado rastafari más allá de una moda.

Alimentos, bebidas y negocios de comida.

En esta categoría incluimos los negocios de comida rápida, los restaurantes, las bebidas alcohólicas, así como los productos de diferentes marcas vinculados con el reggae en México, ya sea por la temática, la decoración, o el nombre del producto o el restaurante. Los productos alimenticios relacionados con el reggae explotan comercialmente los colores y elementos estéticos característicos del género, buscando llegar a la audiencia de esta escena para su consumo. Así encontramos en el país la comercialización de productos vinculados artificialmente con el reggae y elementos estéticos rastafari como la Cerveza Indio; Negrito Rastachoc; y Pelón Pelo Rasta, por mencionar algunos. La segmentación de mercado divide este en segmentos más pequeños de compradores que tienen diferentes necesidades, características y comportamientos que requieren estrategias de comercialización diferenciadas para posicionar bienes de consumo como lo son los

alimentos y las bebidas, aunque generalmente se trata de productos que contienen altos niveles de calorías, de azúcar, o grasa y con poco valor nutricional.



Foto 170. Cerveza Indio con etiqueta alusiva al reggae



Foto 171. Palitos de pan "Rastachoc"



Foto 172. Envoltura del caramelo "Pelón Pelo Rasta"

Desde el año 2009, Cerveza Indio, (propiedad de la cervecería Cuauhtémoc Moctezuma/Heineken México) ha creado ediciones especiales de sus etiquetas, las cuales han buscado presentar elementos del arte, la cultura, y la música popular del país. En 2011 la marca lanzó un concurso de etiquetas promocionales y presentó los seis diseños ganadores de la primera convocatoria abierta, enfocada ese año a la difusión de diversos géneros musicales, tales como mariachi, jazz, rock, funk, reggae, punk, grupera, etc. (Cerveza Indio, s/f). De esta manera, Cerveza Indio ha lanzado, hasta hoy, media docena de etiquetas relacionadas con el reggae y la música popular jamaicana.



Imagen 354-358. Etiquetas de Cerveza Indio alusivas al reggae

Además de la comercialización de productos comerciales, algunos ejemplos de negocios particulares de comida relacionados con el reggae son: Hunga Jungla Bar (en Guadalajara, Jalisco); Ital Kitchen (en Ciudad de México); I-TURAL Comida I-tal Vegetariana (en Puebla); JAHmaican Tacos (en Ciudad de México); La Biznaga (Querétaro); Las HamburGabos (en Ciudad de México); Lion Burger (en Monterrey, Nuevo León); Mariscos Especiales El Negro (en Mazatlán, Sinaloa); Marleys Coffe (en Ciudad de

México); Marleys Coffe (en Playa del Carmen); Marley's Palapa Cultural (en Mérida); Mr. Jerk Cancún Grill (en Cancún); Mr. Reggae (en San Cristóbal de las Casas); Pulques Ras (en Naucalpan, Edo. De México); Rasta Fish Tacos (en Bacalar, Quintana Roo); Reggae Pizza (en Puerto Vallarta, Jalisco); Tacos El Rasta (en Monterrey, Nuevo León); Tortillería Marley (en Mazunte, Oaxaca), entre otros.



Imagen 359. Marley Coffee Mexico



Imagen 360-366. Negocios de comida relacionados con el reggae

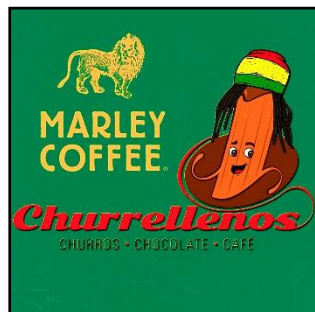
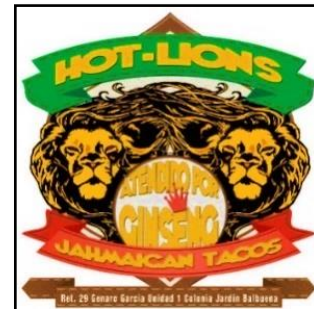


Imagen 367. Anuncio de la cerveza Ambesa



Foto 173. Cerveza Kinich Pakal

Audiencia y seguidores

Los miembros de la audiencia participan de diferentes maneras en distintos tipos de actividades y eventos musicales; algunos invitan a la participación y otros permiten sólo la recepción y ofrecer aplausos. Los estudios acerca de las audiencias han abordado temas relacionados con su papel dentro de una escena, incluyendo cómo estas afectan a la música, así como el impacto de la música en ella. Además, existen diferentes tipos de audiencias como la específica, inmediata, mediada, universal, ideal, implícita, y la virtual. Algunas audiencias momentáneas dependen de la situación y el lugar, y se caracterizan por las personas que la conforman; mientras otras suelen tener una concurrencia habitual de las mismas personas, y hasta personajes que se vuelven conocidos dentro del público. Además, hay varios ejemplos de cómo la audiencia no sólo está recibiendo contenido, sino que también lo está creando. El internet crea la oportunidad de ser público y creador al mismo tiempo.

El término “*fan*” hace referencia a aquella persona que es seguidor de algo o alguien. En el caso de la música, el fenómeno tiene su origen en la empatía que se siente hacia un artista y la emoción que despierta su obra. Para el filósofo Gabriel Martí, el fenómeno *fan* artístico nace de una sensibilidad especial hacia el mundo creativo que nada tiene que ver con el origen de otros fanatismos (políticos, religiosos, etc.) y solamente se puede experimentar el sentimiento *fan* cuando la persona conecta con la dimensión espiritual del arte. Este vínculo puede irrumpir en cualquier época de la vida, aunque es en la adolescencia cuando la expresividad de éste es mucho más exacerbada (Martí, 2000, pp. 273-277).

En ese sentido, las presentaciones en vivo, los conciertos y festivales, son el espacio de mayor éxtasis emocional para un *fan* musical; este es el lugar donde la empatía entre el artista y sus seguidores alcanza su punto álgido. Aunque la intensidad emocional de los conciertos es atemporal, la relación artista-*fan* y el papel de los fanes en la industria musical ha variado mucho en los últimos años. Hoy en día, los seguidores adquieren un papel más activo en el desarrollo de la carrera de un artista y buscan un contacto más cercano con ellos. Esta nueva concepción de los fanes ha sido provocada por dos fenómenos. Por un lado, la menor inversión de las compañías discográficas en *marketing* y por otra la aparición de las redes sociales y las nuevas tecnologías. El menor presupuesto destinado a la publicidad de un artista ha llevado a que las compañías de discos y las empresas de

management trabajen de una forma más estrecha con los fanes de sus artistas. Ahora, los seguidores son quienes toman el relevo de ciertas actividades promocionales de su artista favorito. Los “clubes de fanes” son las organizaciones gestoras de las campañas de *marketing* y las redes sociales son su mejor plataforma de comunicación y de difusión. A cambio, los seguidores obtienen un vínculo más estrecho con los músicos; la relación artista-*fan* es sustituida por una más cercana entre artista-seguidor. Ahora, gracias a las redes sociales la retroalimentación es fluida y en un plano de mayor igualdad. Al igual que la forma de trabajar en la industria de la música está cambiando, también lo hacen las relaciones entre sus protagonistas. Así, a pesar de la globalización, se observa como los fanes siguen mostrando su pasión por la música y su deseo de conexión emocional con personas que encarnan valores o actitudes que admiran (Bondía, Ami. 2015, 21 de abril).



Foto 174. 'Zopi' (vocalista de Los Rastrillos) dirigiéndose a la audiencia

La audiencia dentro de la escena del reggae en México, se compone, generalmente, por jóvenes, sin embargo, muchas veces los eventos pueden ser también para un público familiar e infantil. La composición de la audiencia varía mucho dependiendo del subgénero o estilo de reggae, del artista que se trate, así como del lugar, el tipo de evento, y el horario en el que se realice. La relación de los artistas de reggae mexicanos con sus seguidores es muy cercana y amistosa; y la fama de algún músico no le genera un estatus particular fuera de la escena. Abajo del escenario, en la calle, muchas veces la audiencia solo reconoce al vocalista o a algún músico como el rostro de la banda. Un aspecto importante es que los músicos de reggae, generalmente, no obtienen su sustento económico únicamente con la música reggae; por lo que paralelamente también tienen otras actividades laborales alternas. Esto hace que los músicos de reggae mexicanos, se encuentren en la misma situación que la mayor parte de las personas en el país, de modo que cualquier persona de la audiencia

puede llegar a estar arriba del escenario algún día y, al mismo tiempo, el artista es también parte de la audiencia. Desconocemos si existe algún club de fanes dentro de la escena del reggae mexicano, sin embargo, varias bandas y artistas cuentan con una amplia audiencia y un gran número de seguidores a nivel nacional, a los que actualmente se suman su audiencia y seguidores virtuales. Hay que mencionar que las reacciones, las expectativas, y las relaciones de la audiencia hacia los artistas de reggae internacionales con estatus de celebridad que visitan el país es diferente y frecuentemente se limita al escenario y la duración de la presentación del artista.



Fotografía 175-178. Audiencia del reggae en distintos tipos de eventos (fotos ReggaePaax)

Un aspecto importante de la audiencia de esta escena es la convivencia entre las personas que acuden a los lugares y eventos en torno al género y su comportamiento en ellos. Veamos algunos testimonios acerca de la audiencia de reggae en México en ese sentido:¹⁴⁹

¹⁴⁹ Contribuciones en el tema "Audiencia y público del reggae en México", durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 03 de abril de 2018.

Alejandro Flores (vocalista y bajista en Raíz Tenoch y payaso infantil – Estado de México): La tercera generación del reggae fue simplemente una maravilla, era una convivencia perfecta todo se compartía. El baile, la amistad, la *ganja*, el pensamiento rasta retumbaba en los corazones de quienes vivieron esos tiempos. En verdad fueron especiales, ahora ya no se comparte ni la mitad de lo que esa generación brilló.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): El público siempre es muy fiel al reggae. Depende mucho hoy en día del lugar donde se realizará el evento y los artistas, de ahí parte lo de los subgéneros, *dub*, *roots*, *dancehall*, entre otros. Lo que me da gusto del público es que cada día sea más exigente con la producción de los eventos, sobre todo el audio; por eso la exigencia de los artistas al respecto. Muchos espacios amplios no tienen absolutamente nada de acústica, ejemplos Palacio de los Deportes, Sala de Armas, Tlatelolco, rebota mucho el sonido y eso demerita el *show*, pero cuando el evento es en un espacio abierto y con buen audio, el público lo goza al cien. Para mí todas las generaciones del reggae son brillantes y conecedoras cada día más, y también me da mucho gusto que siga creciendo el género con muchos *sound systems*. El público es lo mejor de la fiesta, sin duda, por qué es simple, sin público no hay nada.

Sésar Silva (miembro de la audiencia – Temixco, Morelos): Muchas veces depende de la edad, no todos son responsables de su gasto personal, tal vez aún estudian y tienen que esperar a que sus papás les den el gasto, pero también hay otros que piensan que, por escuchar reggae, tienes que ser “súper buena vibra” y sí haces un evento debes permitir el acceso a todos porque eso es el reggae, comunidad, apoyo, unidad. Lo digo por experiencia propia, hace algunos años hice eventos, desde locales hasta internacionales y casi siempre era lo mismo. Actualmente parte de los eventos que se realizan acá en Cuernavaca, están enfocados a gente mayor de 25 años, alguien que no va a tener un problema en pagar un *cover* y poder consumir dentro del foro.

Magdalena De Gante Cortez (miembro de la audiencia – Ciudad de México): Tengo amigos *rockeros*, *metaleros*, *poperos* y nunca los veo quejarse de lo caro de sus eventos y mucho menos pidiendo entradas gratis. Difiero con lo de la edad porque estoy en esto desde 1995, tenía 15 años y aunque no tenía un empleo, hacía de todo para poder pagar mi boleto para las tocadas y para los festivales, se lo ataño más al verdadero amor por el género ya que cuando lo sientes y lo vives de verdad nada es imposible para ver a tu artista favorito.

Panda Moller Zion (percusionista en Ideología Vigente – Tultitlán, Estado de México): Quieren bandas extranjeras, no apoyan a las bandas nacionales, quieren meter su mota, meter su cerveza, regatear en las entradas.

Griska (fotógrafa y miembro de la audiencia - Ciudad de México): Es una comunidad que siempre te encuentras en todos los conciertos, y que puedes hacer amigos fácilmente o eso me ha pasado en los eventos de reggae, son buena vibra.

Daniel Prieto (administrador del sitio *web* Reggae Vibration's Mexico – Ciudad de México): Lamentablemente la mayoría del público que ahora acude a los eventos de reggae no salen de lo comercial, lo que se escucha en el *sound system* del tipo que entra al metro vendiendo el MP3 con las rolas de moda, chavos que piensan que un evento de reggae es forzosamente ir a fumar, los productores han descubierto la mina de oro trayendo las mismas bandas argentinas y chilenas diez veces al año e insisto, no es problema de ellos, finalmente es su chamba y su negocio, el problema es que el público no quiere abrir sus oídos y mentes a aquello que es realmente reggae, la banda se altera cuando una banda mexicana cobra arriba de \$100, sin embargo pagan arriba de \$500 por ver a los chilenos y argentinos.

Los testimonios anteriores señalan varios aspectos importantes en relación a la audiencia de esta escena. Se trata de una audiencia que busca la convivencia y la creación de comunidades a partir de conocerse en los espacios de reggae, que muestra su devoción por el género haciendo lo que sea necesario para asistir a los eventos más importantes o las presentaciones de su artista o banda favoritos. Sin embargo, al mismo tiempo se trata de una audiencia que se ha vuelto más exigente en cuanto a la calidad de los eventos y las propuestas de los artistas, pero que frecuentemente se queja por los precios de los eventos, aunque si está dispuesta a pagar más por asistir a un evento de un artista internacional que apoyar a las bandas nacionales, y que además comúnmente ingresa y consume cannabis sin importar el tipo de lugar donde sea el evento.

Misceláneos

Recientemente han surgido otros proyectos dentro de la escena reggae que, aunque son pocos, enriquecen de diferentes maneras la escena. En 2017 surgió Sound System LiveSet, un proyecto organizado por Hugo Nextsound, y Selecter Joshua, que consiste en una transmisión en vivo *online* grabada y transmitida simultáneamente en tiempo real, que busca dar a conocer proyectos nuevos y vigentes, orientado a la escena nacional pero abierto a propuestas internacionales. Una sesión en vivo, una vez a la semana, en la que el propio artista decide el formato, con al menos dos intervenciones y libertad para hablar de su historia y su trayectoria.

También en ese año apareció el “Reggae Bus”, una variante del “Party Bus”, organizado por Roy Rebelde, anunciado como “una fiesta móvil con lo mejor del *dancehall*, *roots* y un poco de *rap*. Un viaje especial, a bordo de un autobús totalmente equipado recorriendo las principales avenidas de la CDMX, en compañía de grandes DJ y cantantes”.



Imagen 368. Logo de Sound System LiveSet



Foto 179. Presentación de Mitze Maíz en Sound System LiveSet



Imagen 369. Cartel del Reggaebus 2.0

Buscando implementar maneras distintas de atraer al público (y emulando un poco al Gato de PelaGatos argentino), en 2017 surgió Binghi the Lion, la mascota del Reggae Live Festival. Este personaje se presenta con una botarga en lugares como el Tianguis Cultural del Chopo o el bazar de Coyoacán, promocionando e invitando a la gente a que asistan a este festival.



Foto 180. Botarga de Binghi the Lion, mascota del Reggae Live Festival

En junio de 2018 se realizó por primera vez el bazar de reggae en la Ciudad de México. Un bazar organizado por RootsLand buscando aportar al desarrollo de una escena de reggae autogestiva, reuniendo y poniendo al alcance del público muchos productos que se producen y comercializan dentro de esta escena.



Imagen 370. Cartel del primer bazar de reggae



Foto 181. Productos a la venta en el bazar de reggae

También han surgido algunos programas *online*, como Hablando de Reggae con Alfredo Flores en 2013, y Construye Alternativa con Mitze Maíz (vocalista de Sangre Maíz) en 2018, en los que cada uno ambos entrevistaban a diversos actores de la escena del reggae. Sin embargo, ambos proyectos tuvieron corta duración y tuvieron pocas ediciones, además de ser realizados con poca infraestructura y equipo técnico.



Foto 182. Hablando de Reggae con Alfredo Flores



Foto 183. Construye Alternativa con Mitze Maíz

Por último, a mediados de 2019 apareció el proyecto “School Rockers”; una iniciativa que busca contribuir en la escena del reggae en México, por medio de cursos, clínicas, talleres y clases magistrales enfocadas a la música reggae y sus subgéneros, impartidas por músicos especializados. La primera clínica, en la que se abordan temas como el análisis melódico y armónico del reggae, es impartida por Ángel Zambrano (guitarrista en Antidoping, Realidub y León Conquistador – Ciudad de México) quien también imparte el taller de reggae en la Escuela de Música DIM desde 2011.



Imagen 371. Anuncio de la clínica impartida por Ángel Zambrano en School Rockers

Elementos extramusicales de la escena

Examinando las características de estas categorías y actores extramusicales de la escena reggae en México encontramos algunos aspectos muy importantes que es importante señalar brevemente. Los lugares de consumo incluyen los clubes, festivales, campamentos, y puestos de comercio informal; estos elementos cumplen una función importante en la propagación del reggae en el país, y además presentan distintos grados de profesionalización y especialización dirigida a determinado subgénero o estilo de reggae. La producción incluye a los productores musicales, los estudios de grabación, los ingenieros de audio, las empresas y agencias, a los agentes y representantes, y el *staff* de producción; estos elementos presentan distintas formas de producir y consumir el reggae, pero también una falta de especialización y poca profesionalización, confusión acerca de las funciones de cada uno, y mayor interés en importar que exportar proyectos de reggae. La difusión es una categoría muy amplia que incluye los programas radiofónicos, sitios *web*, programas de radio *online*, publicaciones, documentales, videos musicales, fotógrafos, artistas gráficos, periodismo, eventos culturales, y trabajos académicos. Aunque son elementos que presentan situaciones específicas también comparten aspectos como la divulgación del género, la transmisión de información de eventos y actividades, una poca profesionalización y especialización, el surgimiento de proyectos esporádicos y de vida corta, un alcance e impacto restringido, poca inclusión en medios de comunicación, proyectos autogestionados y falta de remuneración, recursos y espacios. Las actividades

vinculadas con el reggae incluyen las premiaciones, eventos para niños, talleres dancísticos de *dancehall*, algunas actividades deportivas, y el *VJing*; estos elementos, aunque son escasos, muestran la gran aceptación y creciente popularidad del género. Los productos y servicios incluyen la mercantilización de indumentaria, parafernalia, alimentos, bebidas, negocios de comida, y cuidado del cabello; que buscan la comercialización de los elementos estéticos característicos del género, y la exaltación de sus elementos identitarios. Y, por último, una audiencia que genera comunidad, con conductas de consumo particulares, y tendencia de preferir lo extranjero frente a lo nacional. Así como la reciente implementación de actividades y formas novedosas de atraer al público.

Todas estas categorías comprenden diversos actores extramusicales entre los que podemos identificar, acorde a las condiciones de México, cuáles son centrales y cuáles son periféricos; las primeras colaboran a darle carácter a esta escena, y las segundas pueden ser compartidas con otras escenas. Esto nos lleva a abordar distintos aspectos de la glocalidad de esta escena como los niveles de localidad y su internacionalización, entre otros.

Desde el comienzo de este trabajo señalamos la importancia de los factores extramusicales para comprender el desarrollo de la escena del reggae en México. No obstante, es preciso mencionar la importancia de comprender las relaciones entre el fenómeno sonoro del reggae y los aspectos extramusicales. Como ha señalado Andy Bennett, las aplicaciones más recientes de la perspectiva de las escenas han hecho que la “escena” abarque una gama más amplia de prácticas musicales y extramusicales. En este contexto, una variedad de inversiones individuales en la música encuentra formas colectivas de articulación y expresión; los miembros de la escena cubren un amplio espectro de actividades que, además de la *performance*, también incluyen la producción, la promoción, el periodismo y el consumo (Bennett, 2005, p. 119).

Al mismo tiempo, es importante tomar en cuenta la perspectiva de autores como Gonzalo Javier Fernández Monte, quien señala que, para abordar un estudio de un género de música popular, como lo es el *ska*, o el reggae, es necesario conciliar dos esferas cuya convivencia en el mundo académico es aún conflictiva: la de lo sonoro y la de lo extramusical. Sin esta última, cualquier visión sería incompleta. Pero la parte sonora también es necesario analizarla para comprender y dar sentido a fenómenos como su facilidad de fusión con otros géneros (Fernández, 2012, p. 15). En ese sentido Fernández nos recuerda el trabajo del sociólogo y politólogo francés Denis Constant Martin titulado

Aux sources du reggae: Musique, société et politique en Jamaïque (1982). En ese trabajo el autor se propone explicar todos aquellos signos vinculados al reggae para hacer esta música más comprensible al público occidental, debido a que el reggae se había divulgado con éxito en el mercado internacional, pero cuya imagen había experimentado una importante deformación durante este proceso. Martin trata de esclarecer los significados de la música popular jamaicana tomando como punto de partida la música, el fenómeno sonoro, y desmenuzando a partir de él cada una de las influencias culturales que intervinieron en su creación (Fernández, 2012, p. 32). El autor explica su planteamiento teórico, fundamentado en el procedimiento semiótico del análisis simbólico, y otorgando al objeto sonoro un lugar de importancia central:

Este método de análisis consiste ante todo en encontrar en el lenguaje musical “elementos” (“signos”) o procesos, dinámicas que es posible establecer que corresponden al nivel simbólico de procesos o representaciones de procesos sociales. [...] Más concretamente, el análisis simbólico debe partir del texto musical para vincularlo [...] a las interacciones de las estructuras sociales y estudiar cómo se construyen y funcionan estas conexiones (Martin, 1982, p. 14-17).

La propuesta de Martin aporta un acercamiento innovador a las cualidades sonoras del reggae debido a que constituye uno de los primeros planteamientos sólidos de análisis musical del reggae y estilos relacionados, abordando además los procesos de fusión cultural por los cuales se crea un género musical nuevo y representativo de una entidad social concreta. Sin embargo, señala Fernández, la línea de investigación de Martin no parece haber tenido continuidad, y permanece desapercibida para muchos autores, quizá por la falta de una traducción al inglés. De manera similar, el musicólogo austriaco Georg Demcisin, también insiste en lo necesario de considerar las dos esferas, musical y extramusical, así como su interrelación, pues ambas áreas principales se complementan mutuamente y muestran conexiones que las entrelazan. Este análisis revela nuevos conocimientos sobre los orígenes del *ska* y enfatiza las interrelaciones entre el *ska* y su entorno social (Demcisin, 2008).

El tipo de acercamiento teórico y metodológico empleado en los estudios de la música jamaicana, explica Fernández, está en gran parte condicionado por una serie de factores inherentes a la manifestación musical que se pretende estudiar, siendo posible distinguir entre dos tipos de enfoque: el que tiende a situar en primer plano los factores extramusicales (sociológicos y económicos, entre otros) y el que está centrado en el hecho

sonoro (estudiando rasgos estilísticos con ayuda del análisis musical). Cada uno de los enfoques, distinguibles por estar más orientados hacia lo extramusical o hacia lo sonoro, aporta distinto tipo de información, y para comprender ciertos fenómenos es necesario combinarlos (Fernández, 2012, pp. 42-43). Fernández explica la importancia de combinar ambos enfoques:

La metodología propuesta de análisis musical contrastado con los comentarios y valoraciones de los miembros de la escena en relación a etiquetas de género, criterios de autenticidad, procesos de hibridación y otras cuestiones estilísticas, ha suministrado un tipo de información que ayuda a comprender los procesos y significados presentes en la historia del *ska* español. Considero que esta metodología podría aplicarse a otros géneros de música popular para obtener una visión más rica de los mismos (al comprender las relaciones entre el fenómeno sonoro y el extramusical), y más acorde con la visión que de ellos tienen sus seguidores (Fernández, 2012, p. 261).

En concordancia con el trabajo de Keith Negus, al igual que sucede con otros géneros musicales, “reggae” es una palabra engañosamente simple que se refiere a una categoría de música identificable que es internamente diversa e históricamente cambiante, y también a una serie más amplia de prácticas sociales y asociaciones culturales extramusicales. Como toda música, el reggae se puede estudiar en términos formales como un género con rasgos estilísticos identificables específicos, frases melódicas, patrones rítmicos, armonías, distintos aspectos instrumentales y vocales; y al mismo tiempo, el reggae también puede ser estudiado en términos antropológicos o sociológicos como una dinámica social y una práctica musical que incluye diversos aspectos extramusicales (Negus, 1999, p. 132). En ese sentido es necesario explicar que, aunque estamos de acuerdo con el enfoque y la propuesta de estos autores, y además, consideramos que el valor de un género popular y la justificación de su estudio reside tanto en el fenómeno sonoro como en su función sociocultural; el acercamiento teórico y metodológico empleado en este trabajo ha sido decidido en relación al fenómeno abordado, en este caso, la relación entre lo global y lo local, así como el desarrollo y la composición de la escena del reggae en México. No obstante, aunque no consideramos la inclusión del análisis musical como algo obligadamente necesario, reconocemos que la realización de otros trabajos que incluyan este enfoque, serán de gran beneficio y utilidad para comprender, desde esa perspectiva, las particularidades distintivas musicales del reggae hecho en México.

A través de este capítulo hemos podido responder la pregunta acerca de qué conforma la escena del reggae mexicano a nivel nacional. A partir de distinguir entre el reggae en México y el reggae mexicano, y entender la trasposición de ambas expresiones; además de observar el desarrollo de escenas locales y focos regionales en el país, los porcentajes de los proyectos musicales del reggae mexicano, así como los elementos extramusicales que son parte de esta escena. La visibilización de estos últimos muestra no solamente la multiplicidad de este género y sus resignificaciones diversas, sino también que existen diferentes formas de vincularse a esta escena musical más allá de la creación musical. Estos actores y elementos frecuentemente ayudan a distinguir y caracterizar los lugares de esta escena y a la vez amplían el alcance y el impacto de la misma al crear otros puntos de encuentro y otras formas de acercamiento, de vinculación y de agencialidad.

Además, este eje espacial brinda otra de las coordenadas necesarias para ubicar a los participantes de esta escena, que resulta de la suma de diversos niveles de localidad que incluyen lo local, lo regional, y lo nacional. Conocer en dónde surgen los distintos participantes, actores y elementos de esta escena, permite la contextualización de los mismos, y de la aparición de elementos nuevos.

En el siguiente capítulo abordamos las particularidades y glocalidad de la escena y presentamos algunos temas como los niveles de localidad; algunos de sus rasgos distintivos; su proyección internacional; y un diagnóstico general de la misma.

CAPÍTULO 4**LA GLOCALIDAD DE LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE
EN MÉXICO**

CAPÍTULO 4

La glocalidad de la escena musical del reggae en México

La música debe ser transparente
 y como debe serlo siempre
 para alimentar el espíritu de mi gente.
 Música hermosa y poderosa,
 necesaria para cualquier cosa,
 limpia el corazón de las personas
 y su inspiración nos hace volar.
 La música del día y de la noche
 lleva impresa su esencia,
 es un reflejo de nuestra sabia naturaleza,
 todos llevamos el ritmo por dentro,
 ponle atención a tu corazón
 y déjate llevar
 para que así tú puedas bailar.
 La música también nos enseña
 con mensajes de lucha y consciencia
 despertando en el interior
 para así poder vivir mejor.
 Los Rastrillos "La Música" (2000)

Entendiendo esta escena musical como la suma de todos los actores, lugares y actividades que rodean y alimentan una preferencia cultural particular en torno al reggae y que conservan cierta coherencia entre los diferentes conjuntos de prácticas de grupos y personas que comparten colectivamente afinidades musicales comunes y se distinguen de otros. Los elementos que constituyen la escena del reggae en México incluyen, además de los músicos (cantantes, instrumentistas, DJ, sistemas de sonido, etc.), diversos actores extramusicales comprendidos en lugares de consumo, producción, difusión, actividades, productos y servicios, y la audiencia.

Como hemos visto, el concepto de escena musical y su flexibilidad ofrecen la posibilidad de enfocarse en diferentes niveles y aspectos, incluyendo las diferentes situaciones y circunstancias que la atraviesan, así como sus rasgos característicos. Este último capítulo responde a la pregunta acerca de qué particularidades presenta esta escena y qué relación se establece entre lo local y lo global. De modo que, el hilo conductor de estos apartados son las diversas peculiaridades que presenta la escena, desplegadas a través de distintos aspectos como su dimensión social; sus rasgos distintivos; niveles de localidad; proyección internacional; y sus diferentes formas de consumo. Por último, presentamos un breve diagnóstico de la escena que incluye un panorama de su estado actual, problemas,

dificultades, y conflictos; así como sugerencias y propuestas para el mejoramiento de la misma.

La dimensión social de la escena

Las prácticas sociales pueden ser entendidas como la forma en que una comunidad realiza determinadas acciones. Cuando se establecen nuevas prácticas estas buscan desplegarse en todo el espacio social hasta convertirse en una práctica dominante, sin embargo, algunas veces se inducen nuevas prácticas sociales a una comunidad y son adoptadas de forma masiva. Las prácticas sociales son el espacio definido donde los actores realizan las acciones. Dentro de una práctica social puede presentarse una gran variedad de acciones. Las prácticas no especifican todas las acciones que se realizarán dentro de ella. Lo que la práctica define es la estructura de las acciones posibles. Una práctica social es una estructura de posibilidades de acción y su estudio permite observar las prácticas relacionadas con la música (Castro, et. al. 1996, p. 35). De esta manera, podemos entender el reggae como una práctica social que incluye una gran variedad de acciones; y diferentes formas de entender, aproximarse y experimentar el reggae.

El concepto de escena posee una dimensión social muy importante, no sólo en relación a la interacción entre los propios músicos, y a las diversas prácticas sociales vinculadas con la escena, sino también en relación a la percepción y apreciación que se tiene de esa escena desde fuera acerca de sus integrantes y de sus prácticas. Hay que mencionar que ser parte de la escena del reggae en México, aunque puede proporcionar cierta fama y generar sus propias celebridades, en realidad no otorga un mayor estatus y distinción social, más que dentro de determinados grupos sociales en donde se aprecia y reconoce la trayectoria o la carrera individual. Aunque cuenta con algunos personajes notorios, esta escena no tiene “super estrellas” del reggae mexicano, famosas por la atención pública otorgada por los medios de comunicación.

Respecto al perfil del músico de reggae en la escena en México, por lo general, este no se dedica únicamente a tocar reggae, sino también otros tipos de música, o bien, puede participar en varios proyectos o tener un trabajo distinto de forma paralela, y es, mayoritariamente, masculino, mestizo, con poca educación musical académica y escasa profesionalización. Obviamente existen excepciones de cada aspecto, y la escena cuenta también con exponentes femeninos, indígenas, con estudios en música, con gran

profesionalización, y que encuentran en el reggae su principal sustento económico, sin embargo, no son la mayoría.

En México la concepción de una escena en torno al reggae ha servido para diferenciarse de las escenas de otros géneros musicales como la del *rock* y sus lemas de “violencia, drogas y sexo”, y de las escenas de “música tropical” como la *salsa* y la *cumbia*; y en cambio vincularse con la ideología del “*One Love*”, y con algunas concepciones rastafari, la reivindicación de las raíces, la promoción del respeto a la naturaleza, la desestigmatización y el consumo lúdico de cannabis, y una concientización política. Al mismo tiempo, la escena y sus integrantes, frecuentemente han sido parte y han apoyado diversos movimientos sociales cuyos objetivos pueden ser compartidos por su búsqueda de justicia y libertad como el apoyo a la lucha de movimientos indígenas, trabajadores, estudiantiles, y ciudadanos.

Actualmente el impacto de la escena del reggae en la cultura urbana del país es muy visible e incluye diversos actores extramusicales que forman parte de esta, habiendo algunos más visibles que otros. En las calles pueden verse cotidianamente jóvenes, hombres y mujeres, que usan *dreadlocks*; en las plazas, mercados, tianguis, y bazares comúnmente puede encontrarse algún producto o todo un puesto o local dedicado a la música y/o parafernalia del reggae. En el transporte, es posible escuchar música reggae en los camiones, taxis y hasta en los andenes de las estaciones del metro, además de los vendedores ambulantes que ofrecen en los vagones diversos discos piratas en formato MP3 como las compilaciones de *Lo mejor del reggae en español*, o *Reggae baladas* poniéndolos al alcance de todos los usuarios que potencialmente pueden ser o convertirse en parte de la audiencia de la escena. De modo que podemos observar, a través de distintas prácticas, que el reggae es un género que ha logrado gran aceptación y adopción en distintos niveles y sectores de la sociedad mexicana.



Foto 184. Venta de discos piratas de reggae en el metro de la Ciudad de México



Portada 109. V.A. – Reggae Baladas (2018)

Al considerar la escena de la música reggae como una práctica social, es necesario mencionar la importancia de conceptualizaciones como culturas y estilos juveniles debido a su relación con el surgimiento, el desarrollo, y la composición de esta escena. En ese sentido es pertinente el trabajo del antropólogo Carles Feixa, quien ha explicado que, en un sentido amplio, las culturas juveniles se refieren a las maneras en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida característicos. Feixa señala que las culturas juveniles no son homogéneas ni estáticas y que las fronteras son laxas y con numerosos intercambios entre los diversos estilos. Además, los jóvenes no acostumbran a identificarse siempre con un mismo estilo, sino que reciben influencias de varios y, a menudo construyen un estilo propio. Dependiendo de los gustos estéticos y musicales, así como de los grupos con quienes se relacione (Feixa, 1998, pp. 60-73).

Las culturas juveniles tienen una identidad generacional que sintetiza el contexto histórico en el que surgen. Algunas crean estilos que aparecen súbitamente en la esfera pública, se difunden y al cabo de un tiempo se extinguen, o son apropiados comercialmente. Mientras otras instauran estilos que persisten, e incluso son retomados o reinventados por generaciones posteriores. Respecto al estilo Feixa explica que este puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo. Sin embargo, a pesar de su visibilidad, los objetos apropiados o utilizados no hacen un estilo por sí mismos. Lo que hace un estilo es la organización activa de objetos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo. El estilo constituye una combinación jerarquizada de elementos culturales (textos, artefactos, rituales), de los que pueden destacarse el lenguaje, la música, la estética, y las actividades focales. Su origen suele deberse a procesos sincréticos de fusión de estilos previos, estos experimentan procesos de difusión en capas sociales y territoriales más amplias, así como la división en tendencias divergentes, y además padecen procesos de etiquetación por parte de los medios de comunicación, que los presentan en forma simplificada apta para el consumo de masas. De modo que no puede hablarse de estilos puros o no contaminados, puesto que desde su origen la creación estilística es sincrética y multifacética (Feixa, 1998, pp. 60-73). Un análisis de la posible construcción de un estilo dentro de la escena del reggae en México implicaría observar la

modificación de objetos producidos o usados por otros grupos sociales y la integración de esos objetos en un universo estilístico nuevo que los vincula a una identidad de grupo.

En relación a la música, Feixa explica que la audiencia y la producción musical son elementos centrales en la mayoría de culturas juveniles. A diferencia de otras culturas musicales anteriores, lo que distingue al *rock* es su integración en el imaginario de la cultura juvenil. Esto ha generado que otros géneros, incluyendo el reggae, sean utilizados por los jóvenes como un medio de autodefinición, un emblema para marcar la identidad de grupo. Además del uso selectivo de la música que escuchan los jóvenes, también es importante su participación en la creación musical (Feixa, 1998, pp. 60-73). Por último, en cuanto a la noción de “juventud” y su duración en la actualidad, Feixa ha señalado que:

La juventud como categoría, que empezó siendo una etapa transitoria relativamente corta, centrada en la educación y cuyo apogeo consistió en ser la reina del mercado, se eterniza en la era digital, la era de la información y la era de la precariedad laboral. Se eterniza hasta el punto de que se convierte en la etapa más duradera de la vida y, por tanto, pierde su sentido porque deja de ser una etapa transitoria y se convierte en algo intransitivo. Esto tiene aspectos positivos en cuanto a la flexibilidad cultural y en cuanto a la capacidad innovadora de los jóvenes, pero también aspectos dramáticos como su exclusión del mercado laboral y de la toma de decisiones políticas de grandes ámbitos de la sociedad. [...] El psicólogo Stanley Hall delimitaba esta fase de los 14 a los 21 o a los 26 años. Las encuestas del Injuve que se dan hoy llegan hasta los 34 e incluso a veces hasta los 39 (Elorduy, Pablo. 2015, 03 de marzo).

Dentro de la escena reggae en México, vemos que, aunque la música como práctica social es un elemento importante en la construcción de la identidad de muchos jóvenes; la escena no está compuesta únicamente por jóvenes, aunque gran parte de la audiencia si lo sea. En cuanto a los músicos y DJ, varios de quienes provienen de la segunda etapa se acercan a los cincuenta años de edad y los de la tercera los cuarenta. Los de la cuarta etapa concentran la mayor cantidad de músicos que rondan los treinta años de edad, y de jóvenes veinteañeros; de manera que la mayor parte de los músicos en esta escena no son tan jóvenes. Asimismo, la mayoría de los productores, locutores, fotógrafos, y demás actores extramusicales tampoco son tan jóvenes y muchos tienen familia, hijos y hasta nietos. Además, hay que tomar en consideración que, aunque la juventud como categoría ha ido ampliando el rango de la edad, simultáneamente han surgido otras más recientes como el “chavorrucó”, un término coloquial utilizado en México para describir a una persona de

mediana edad que actúa como alguien más joven de lo que realmente es, y que socialmente se espera que se vista y comporte de manera distinta.



Foto 185. 'Chino' y 'Pastor' de Los Rastrillos



Foto 186. Mojigangas de 'Zopi' de Los Rastrillos y de Pedro de Antidoping

El reggae es una práctica social que desborda ampliamente la categoría de género musical y que se relaciona incluso con un estilo de vida y con determinadas actitudes y comportamientos, y engloba todas las formas en que puede expresarse ya sea musicalmente o no. Sin embargo, el reggae como género musical sigue siendo esencial para la construcción de identidades en torno a este y es la pieza central de unidad para las escenas que crea. Además, al ser reinterpretado y cantado en español, y adquirir influencias y elementos locales; refuerza las identidades colectivas que esta apropiación genera al percibirse como un reggae propio, un reggae “mexicanizado”. De esta forma, la escena del reggae logra integrar distintas identidades fragmentadas en vez de construir una única identidad homogénea en torno al reggae. Estas incluyen diversas experiencias relacionadas con la concepción y expresión que tiene cada persona acerca de su individualidad y acerca de su pertenencia o no a ciertos grupos a partir de su consumo y preferencia por ciertos subgéneros o estilos de reggae.

El reggae como práctica social ha generado el término “*reggaesero*” o “*reguesero*” para describir a un músico, entusiasta o aficionado al reggae. Esta expresión nos muestra que, más allá de cualquier diferencia individual o identidad en particular, la más importante es el gusto y afinidad por la música reggae compartida; de manera que cualquiera que se adentre a la cultura y la historia del reggae sería un *reggaesero*. Aunque llega a incluir identidades muy diversas, el término “*reggaesero*” se ha generalizado como parte de la jerga cotidiana dentro de la escena, y muchas veces también fuera de ella.

Un “*reggaesero*” incluye a todo aquel que hace, le gusta, o escucha reggae, y también a quien hace del reggae un estilo de vida, conoce todos los lugares y a los personajes de la escena. El término también sirve para diferenciar a un aficionado del reggae que usa *dreadlocks* pero que no adopta el pensamiento rastafari. Como señala el siguiente testimonio:

Iyesus Mel'iktennya (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* – Ciudad de México): Pues la palabra misma no está en el diccionario, pero es un sustantivo personal expresado en singular. Como decir mesero. Entonces sí se puede decir “*reggaesero*” a aquel a quien le gusta el reggae. Y que claro, no debe confundirse, como cotidianamente lo hace quien no está informado, con rastafari.

Sin embargo, no todos dentro de la escena están de acuerdo con el uso de ese término y encontramos opiniones que señalan que es innecesario:

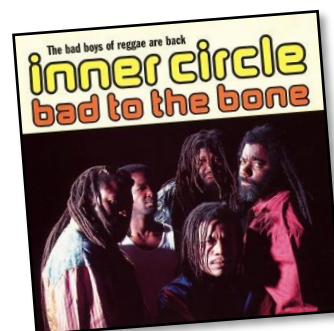
Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): A mí me gusta el reggae y no soy *reggaesero*. Me gustan los tacos y no soy taquero, así como me gusta la *cumbia* y no soy *cumbiero*, también me gusta el deporte y sin embargo no soy deportista. Nunca había pensado en el significado de ese término o etiqueta, puedo suponer tal vez sea alguien que hace reggae.

Morales Ramos Dvd (baterista en Ruina de Jade – Oaxaca): La palabreja en cuestión siempre se me ha hecho algo falso, a quienes nos gusta el reggae, el *rock*, diferentes músicas no necesitamos que se nos etiquete como *rockeros* o *regueseros*, no es necesaria.¹⁵⁰

Uno de los aspectos más relevantes en cuanto a la dimensión social de la escena es cómo es el primer acercamiento de las personas con el género, y cómo llega el reggae a la vida de las personas; lo que eventualmente posibilita su participación en la escena. Debido a factores como el lugar o la zona en que se vive, el entorno y la influencia familiar, el tipo de lugares frecuentados, o incluso de manera involuntaria; los mexicanos han estado expuestos al reggae de diferentes maneras y su acercamiento a la escena ha sido distinto.

¹⁵⁰ Contribuciones en el tema “¿Qué significa ser “*reggaesero*”?”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 18 de junio de 2018.

A pesar de que muchos conocieron el reggae a través de algún programa radiofónico; dos álbumes son mencionados frecuentemente como el primer acercamiento del reggae para muchas personas en los ochenta y en los noventa respectivamente, el *Uprising* (1980) de Bob Marley & The Wailers, y el *Bad To The Bone* (1992) de Inner Circle. Los siguientes testimonios ejemplifican la diversidad acerca de cómo llegó el reggae a la vida de algunas personas que participan en la escena del reggae en el país:¹⁵¹



Portada 110. Inner Circle –
Bad To The Bone (1992)

Eddie Ortega (periodista y locutor en Vibración Rastaman, y Reggae y Otras Yerbas – Chetumal, Quintana Roo): En mi caso porque lo escuché desde niño. Recuerdo los discos de Benny y Su Grupo y los de Don Ely, y la música de Byron Lee que escuchaba en la radio beliceña. Hablamos como de 1976 o 77.

Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más y periodista – Ciudad de México): Cuando era niño a fines de los 70, en Radio Éxitos, pasaban algunas canciones, como “Natty Dread”. Luego vino Off Beat en Rock 101.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): Yo empecé a escucharlo en Radio Universal y los sábados en Rock 101 en Off Beat con Lynn Fainchtein Steider año 1993, donde ella programaba reggae dentro de su programa Salsabadeando, era lo mejor del sábado, lo mejor.

Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México): Yo escuché a mediados de los setenta a Johnny Nash con el tema “Hold Me Tight” y “Double Barrel” de Dave y Ansel Collins en Radio Universal sin saber que era reggae lo que escuchaba. Pero en el 89 tuve que montar un repertorio de 3 o 4 “rolas” de reggae para audicionar y suplir a Splash que tocaba en el Bar Cat’s en Cancún pues se iban de gira, ahí fue donde el reggae me atrapó.

Rubén Flores Rodríguez (fotógrafo – Ciudad de México): Inicialmente en el 92 me llegó a las manos un disco de Bob Marley, también en esas épocas estaban los éxitos de UB40 e Inner Circle hasta que un día escuché por pura casualidad Reggaeolucion y de ahí a la fecha.

Adrián Chávez, Sánchez (DJ Ital) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México): La formación fue desde pequeño en casa, con los discos de mis hermanos

¹⁵¹ Contribuciones en el tema “¿Cómo llegó el reggae a tu vida?”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 20 de junio de 2018.

mayores, y en la escuela CB3, intercambio de cintas entre los pocos compañeros que nos gustaba el reggae.

Cecilia Josefina (miembro de la audiencia - Ciudad de México): Cuando crecí, husmeando entre los discos de mi papá encontré tres vinilos de Bob Marley & the Wailers, un casete de Aswad y otro de Eek-A-Mouse.

La difusión del género en la radio; la circulación y el acceso a ciertos artistas, álbumes, y casetes; o el conocer a alguien que te introdujera al género o a la escena, son solo algunas de las muchas formas en que el reggae ha llegado a su audiencia. Como señala Will Straw “todo el mundo entra en una escena en un momento determinado de su constitución y desarrollo. Las escenas no se crean colectivamente en un momento de actividad compartida y participativa que exprese directamente los valores de esa colectividad” (Straw en Janotti, 2012, p. 3).

Por último, la cultura mexicana engloba diversas identidades, reflejo de su realidad como crisol de culturas en las que las expresiones musicales representan un elemento muy importante. En ese sentido, ubicar el posible impacto del reggae dentro de la cultura mexicana puede decirnos qué elementos de este han sido incorporados incluso fuera de la escena. Los siguientes testimonios ofrecen diferentes puntos de vista:¹⁵²



Imagen 372. Reggae del barrio mexicano

José Hernández (baterista de Ganja – Estado de México): Yo creo que hay un impacto cultural muy grande, hasta el hecho de que ha sido utilizado también como música de consciencia y protesta, pero ya hablando directamente de los problemas de nuestro país y pasando por todos los chavos que adoptan la forma de vestir, los colores del reggae y muchos términos como *Babylon*, *bless*, *I & I*, el famosísimo *bredda* y así muchos ejemplos.

¹⁵² Contribuciones en el tema “Papel del reggae en la cultura mexicana”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 18 de mayo de 2018.

Daniel Silva Valencia (*staff* de Los Yerberos y guitarrista en El Coto Reggae – Ciudad de México): ¿A partir de cuándo llega de Jamaica el reggae y comienza a gustar en México? Me parece que sería la pregunta de origen para después llegar a interpretar, analizar o proponer un ‘impacto’ del reggae en la cultura mexicana. Desde hace muchos años, quizá más de los que imaginamos, ya escuchábamos reggae sin saberlo. No hay tal ‘impacto cultural del reggae en México’. Hay gente a la que nos gusta mucho el reggae y apoyamos a las bandas que aquí han nacido, pero decir que el reggae tenga un “impacto cultural” me parece arriesgado afirmarlo. El reggae en sentido estricto es un ritmo musical hecho en Jamaica cantado en inglés o en *patois* [*patwa*]. Como dije, hay muchos a los que nos gusta ese ritmo, así como también hay gente a la que le gusta el *danzón* cubano, la *cumbia* colombiana, el mariachi mexicano que en todo caso acompañan la vida de una comunidad, pero no la impactan culturalmente. No olvidar que también hay gente a la que no le gusta el reggae en México y hasta lo confunden con *reggaeton*. Creo que el “impacto” se daría desde la radio comercial, rolas como “Banana Song” de Harry Belafonte o “Rivers of Babylon” de Jimmy Cliff cantada por Bonny M a ritmo *disco*, pudieran ser ejemplos de música de origen jamaicano como parte de la banda sonora de cada una de nuestras vidas. Voy a pecar de imparcial, porque fui parte del *staff* de esa banda, pero creo que “El Polecía” de Los Yerberos, en su momento, llegó al lugar 14 de un *ranking* en una estación al sur del gabacho. A riesgo de que muchos de los que me conocen me mienten la madre por lo que voy a escribir: Participé en la organización de los cinco primeros festivales Raztecas más el de Guadalajara y entre muchas buenas ideas e intenciones una era precisamente esa: impactar en la gente y crear conciencia (de qué, no sé, pero crear conciencia). Y un buen día pfff. Diáspora *reggaesera* y todo se lo cargó el payaso. Chin, no hay impacto.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): En lo personal creo que al igual que todo el *mainstream* popero mundial, el de México también se vio impactado e influenciado por el reggae, he ahí temas de Juan Gabriel, Thalía, Maná, Julieta Venegas, Natalia Lafourcade, entre tantos que han dejado entrar el *riff reggaesero* en sus temas originales, creo que sí podemos hablar de un impacto, aunque no podría adjudicarlo a las bandas de reggae mexicanas, sino más bien al *pop* internacional. Y esto sin mencionar los *dreadlocks* como imagen urbana de nuestros días.

Podemos observar que parte del impacto cultural del reggae en el país es la familiarización y adopción del género, el crecimiento de una audiencia en torno a este, la creación de reinterpretaciones locales y el surgimiento de identidades y estilos propios. Sin embargo, este impacto ha sido generado más por el reggae que proviene de otros países que por el que se hace en el país. En varios aspectos, el impacto del reggae mexicano se encuentra restringido a su propia escena debido a su poca difusión.

Rasgos distintivos del reggae mexicano

En México la adopción y adaptación del reggae han generado varios rasgos distintivos a partir no solo de la presencia del género en el país y la creación de un reggae hecho en México, sino una versión mexicana del reggae amplia y heterogénea. Estas particularidades podemos observarlas en la sonoridad del reggae mexicano, en el uso de diferentes mexicanismos, las reinterpretaciones de distintos subgéneros, la apropiación del reggae por parte de jóvenes indígenas, sus vínculos con movimientos sociales, su relación con otras escenas musicales, y la importancia de Bob Marley en México. Antes de abordar la presencia de dichas peculiaridades en estos aspectos, veamos los siguientes testimonios acerca de cuáles son los rasgos distintivos y las características del reggae mexicano:¹⁵³

Tony Surfoso (cantante e instrumentista – Guanajuato): El reggae mexicano tiene mucha más variedad de tonos, ritmos y temas a diferencia de otros países.

VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México): El sonido de las bandas mexicanas se mantiene en la fusión o en la imitación del reggae latinoamericano. Quizá porque no crecimos escuchando el sonido de Jamaica y/o escuchamos constantemente muchos otros géneros en este crisol cultural que es México; aquí donde llegan los sonidos de toda América y el reggae aún no está tan enraizado, creo que la mayoría de los músicos y la audiencia en general tenemos preferencia por una reinterpretación del género jamaicano.

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Creo que no se tiene un rasgo que lo distinga aún hoy en día. Están en la búsqueda de lograrlo, lo intentan, pero no percibo un rasgo que haga que los identifique a diferencia de algunos otros países de Latinoamérica que tienen, además de su característica pronunciación del castellano, alguna causa social-política inconclusa específica.

Eli Husim Ruiz (vocalista y guitarrista en La Chávez Special Band – Oaxaca): La mezcla ecléctica, en realidad no es reggae hecho en México, es la versión mexicana del reggae, y tiene mucha influencia de ritmos diferentes como el *calypso*, la *soca* y el *dancehall*, es una reinterpretación.

David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): Existen casos de reggae con albur¹⁵⁴ como “Préstame atención” de Mr. Chango feat. Leones Negros. <https://www.youtube.com/watch?v=GAFnPGv-QhY>

¹⁵³ Contribuciones en el tema “Rasgos distintivos del reggae mexicano”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 06 de mayo de 2018.

¹⁵⁴ En México, el albur es un juego de palabras donde los participantes intercambian frases con un doble sentido, generalmente sexual o escatológico.

De modo que una de las particularidades del reggae mexicano es la ausencia de un rasgo único que lo distinga, salvo la tendencia a ser una reinterpretación ecléctica muy variada basada en la fusión o en la imitación. Con la intención de profundizar un poco acerca de las características de la sonoridad del reggae mexicano a través de la perspectiva de músicos que son parte de esta escena y que cuentan con estudios académicos musicales, le solicitamos a Enrique Noguez ‘El Profe’ y Roberto L. López, que compartieran su opinión acerca de qué caracteriza musicalmente al reggae mexicano.

Enrique Noguez (tecladista en Ya-Lo y en Los Rastrillos) – Ciudad de México): Desde mi punto de vista, musicalmente, la estética del género atrae en cuanto a su complejidad, siempre digo que lo más sencillo es lo más difícil de tocar, es un sonido muy peculiar y ahora con muchas variantes, muy rico para su análisis, individualmente y en los ensambles. Técnicamente desde la batería, el bajo, la guitarra y el piano, me parece que muchos se han preocupado y ocupado por perfeccionar su técnica en el instrumento. La sección de metales cuenta con muchos intérpretes muy buenos que buscan y aportan en el reggae mexicano una sonoridad y pasajes muy rescatables. Recordando que en el lenguaje técnico musical del reggae encontramos un vasto número de sonidos de terminología musical ya instalados en el género. Las técnicas de cómo interpretar esos sonidos ya son muy características. El estudio formal está ligado a músicos (pensando en la generación de Rastrillos para acá) provenientes de escuelas de *jazz*. Recordando algunos, Pedro Apodaca y Cabuto de la Superior de Música y Zopi influenciado por la escuela de su papá [Gustavo ‘El Zopilote’ Pimentel]. Iniciando ahí, muchos músicos son provenientes de ese género, inicialmente o ya estando tocando en una banda de reggae buscan aprender *jazz*, como en el caso de Jared de Congal Tijuana que se tituló de licenciado en *jazz* en el Estado de México, como él varios en el transcurrir de estos tiempos. Una de las características más importantes es el deseo de fusionar con muchos géneros folclóricos mexicanos, desde el prehispánico hasta los que se presentan en los diferentes estados del país. Como el abanico de géneros folclóricos en nuestro país es muy rico, no sé si en otros países exista esa cantidad de propuestas sonoras, inclusive en la instrumentación, se nota mucho la influencia tanto del *jazz* como de la música folclórica. Hacer un análisis de este tipo representaría formalmente de hablar de un análisis en el lenguaje musical, y sí es verdad que también muchas otras propuestas carecen de un entendimiento profundo de todo lo que envuelve a la música en general. El reggae es un género noble que acerca a los jóvenes a la música y muchos encuentran en él un punto de partida a esos conocimientos.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Para identificar y comprender mejor las características del reggae mexicano, es importante conocer los antecedentes propios del género musical, así como los de la cultura musical, idiosincrasia y otros aspectos socioculturales de nuestro país. Debemos tomar en cuenta algunos factores cruciales como las características

musicales del género, el desarrollo, evolución y globalización del género, es decir, cómo se adopta en otros países, la historia del reggae en México, lo vasto de la escena nacional actual en cuanto a cantidad y diversidad de exponentes de las distintas manifestaciones del reggae: grupos y solistas tanto intérpretes como compositores, así como *deejays* o cantantes de *sound system*, productores, selectores, etc. Como podemos observar, la principal característica del reggae mexicano es la diversidad, ya que sería imposible encasillar en un mismo contexto a tantos y tan variados exponentes. Tenemos pues, artistas que interpretaron e interpretan el género lo más allegado al lenguaje musical original, incluso existiendo puristas en algunos casos; tenemos grupos que han intentado fusionar elementos musicales prehispánicos y mestizos para intentar darle un toque de identidad nacionalista; algunos incluyen líricas y filosofía Rasta; otros han intentado fusiones con géneros adoptados de otras culturas, como el *jazz*, *rock*, *hip-hop*, etc. Tenemos grupos profesionales y *amateurs*; sin embargo, observamos también que actualmente la gran mayoría está influenciada y siguiendo la tendencia del llamado reggae latino, que, a su vez, está algo alejado del reggae auténtico. Otra característica es que el reggae mexicano se encuentra en desarrollo, en un proceso de crecimiento en varios sentidos, pero sobre todo se encuentra en una fase de aprendizaje, pues el reggae nacional aún no es tan maduro como en otros países. Esto se puede notar, por ejemplo: en la proyección, demanda e interés internacional y se debe a circunstancias como que el reggae llegó a México después que a otros países como Panamá, Belice, Brasil, etc. Sumándose que el género viene de una cultura musical distinta a la mexicana y pese a que cada vez son más los músicos de reggae con formación profesional, la forma de concebir el reggae y la música en general, en la mayoría de los casos sigue siendo diferente a la tradición y herencia musical africana. La gran mayoría de artistas de reggae mexicanos no toca el lenguaje musical como se concibe en Jamaica. Muchos (mayormente jóvenes) ni siquiera se empapan de la cultura del reggae auténtico, escuchan, emulan y difunden a exponentes que son “intentos de reggae” o “malas copias”. Esta desinformación y actitudes derivan en una “escena reggae” con tendencia a estar cada vez más distante del reggae original, resultando en fusiones mal logradas, malas ejecuciones y producciones (aunque aparentemente profesionales) que terminan siendo vistas como “lo correcto” y/o “lo bueno”. Mientras por otro lado, los proyectos con mayor compromiso y calidad de reggae tienden a convertirse en el gusto de una minoría.

El reggae mexicano posee una sonoridad propia generada a partir de una forma distinta de tocar y concebir el reggae en relación a como se concibe en Jamaica y al reggae considerado como “auténtico”; y cuyas principales características son la diversidad, la fusión con otros géneros, y la inclusión de influencias provenientes de tradiciones musicales locales. Además, la caracterización del reggae hecho en México no puede ser homogénea debido a que esa sonoridad se diversifica geográfica y generacionalmente,

orientándose a determinados subgéneros y estilos. El resultado ha dado lugar a diversas reinterpretaciones que satisfacen localmente lo que se entiende por reggae y cómo debe sonar, generado así un reggae “a la mexicana” versátil y heterogéneo.

Por otro lado, respecto a cuáles son las principales diferencias del sonido del reggae mexicano con respecto al jamaicano, nos parece muy ilustrativo el testimonio de Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México):

Identificar las diferencias entre el reggae mexicano y el jamaicano es un tema por demás interesante. De antemano sabemos que la cultura musical mexicana es diferente a la de la isla caribeña. En México tenemos una herencia musical muy variada a lo largo del extenso territorio nacional y en cada lugar es posible encontrarnos con la influencia de diferentes escuelas musicales (al usar el término “escuela” me refiero a la tradición musical y no precisamente a una institución o academia). En el caso de Jamaica, sabemos que los géneros que dieron origen al reggae provienen de culturas más concretas como la herencia africana, influencia estadounidense, ritmos tradicionales y la influencia de la escuela occidental, principalmente inglesa. Tomando en cuenta tales antecedentes podemos citar a grandes rasgos algunas diferencias. El elemento más importante en Jamaica es a su vez el menos trabajado en México. En Jamaica la música popular se vio inmensamente influenciada por el *soul* y *rhythm and blues*. En nuestro país, el colectivo común se conforma con voces fingidas, modas de estilos de *pop* en español (influencia de reggae latino) y en ocasiones voces desafinadas y/o frases muy distantes a los del reggae original. El reggae mexicano, en la mayoría de los casos se está basando en referencias no auténticas del género, como el reggae latino y el reggae blanco europeo. En Jamaica, los músicos pueden identificar si un intérprete es blanco o afro descendiente solamente escuchando su manera de tocar o cantar. Incluso utilizan términos para referirse al reggae mal tocado; mientras que, en México entra en juego la idiosincrasia y muchos músicos mexicanos, ante una corrección te dirán: “déjame tocarlo como se me pegue la gana”. Si bien, en México cada vez se logra una mejor calidad en grabaciones y producciones (independientemente de la forma de interpretación), existen factores que marcan diferencias. En México, las producciones más profesionales y con mejores medios para grabación, no logran el sonido del reggae auténtico. Para los oídos más desarrollados, el factor de la producción determina una gran diferencia entre el sonido del reggae de Jamaica y el mexicano. Hay bandas referentes del género en México en donde algunos de sus instrumentistas más famosos no saben interpretar correctamente el género en su propio instrumento, pese a que son músicos con formación y trayectoria. Para lograr una escena nacional en donde todos los grupos se integren en su totalidad por músicos especialistas-expertos en reggae, tendrían que pasar varias generaciones más. En conclusión, generalmente el reggae mexicano es muy diferente al reggae jamaicano. Existen excepciones de artistas que tienen un nivel avanzado de reggae y muy similar al de la isla, pero en su mayoría los exponentes siguen otra tendencia. Sí existe calidad cada vez mayor, pero hay un

sonido diferente, lo cuál puede ser positivo o negativo según el criterio y expectativas del escucha.

Entendiendo el reggae mexicano como una reinterpretación particular del género; estas diferencias con respecto al jamaicano, son parte importante de sus rasgos distintivos.

Mexicanismos expresados a través del reggae

Entre las particularidades del reggae en México encontramos el uso y la presencia de diferentes mexicanismos. Estos incluyen la pronunciación, palabras, frases o acepciones usadas en el español de México de modo característico o exclusivo en comparación con otras variantes de la lengua española. Estos mexicanismos¹⁵⁵ son rasgos lingüísticos que particularizan la manera de expresarse de los mexicanos frente al resto de los hispanohablantes (Máynez, 2010, p. 217). Si bien existen rasgos comunes a todas las variantes del español mexicano¹⁵⁶, también existen diferencias de vocabulario, entonación y gramática características de cada región del país. El español mexicano, ha tenido como sustrato lingüístico diversas lenguas indígenas y ha sido especialmente significativa la influencia del náhuatl, particularmente en el léxico y el vocabulario. Además, el español mexicano incorpora muchas palabras del inglés estadounidense de uso común y otros extranjerismos. Algunos mexicanismos han sido incorporados a otras variedades del español (por ejemplo, los adjetivos “chido”, “chingón”, “chafa”). Además, existen indigenismos que también son considerados mexicanismos por su uso más reducido a México (por ejemplo “chamaco”), y otros que no, debido a su amplia adopción en otras variedades del español (por ejemplo “chocolate”). Al mismo tiempo, existen, al menos, diez variedades de español mexicano, abarcando las ocho regiones del país: la variante oriental

¹⁵⁵ José Moreno de Alba distingue dos clases de mexicanismos: diacrónicos y sincrónicos. Un mexicanismo diacrónico es un fenómeno lingüístico originado en México, aunque actualmente ya no sea exclusivo de ese país. Un mexicanismo sincrónico, por el contrario, es un rasgo lingüístico (palabra, acepción, pronunciación, morfema, etc.), que en la actualidad es exclusivo del español mexicano, independientemente de cuál haya sido su origen. La Real Academia Española define un mexicanismo como: vocablo, giro o modo de hablar propio de los mexicanos (Mexicanismo, 2018). En 2010, la Academia Mexicana de la Lengua editó la primera edición del Diccionario de mexicanismos y registra “mexicanismo” como: el conjunto de voces, locuciones, expresiones y acepciones características del habla de México, que distancian la variante mexicana respecto del español peninsular, concretamente, de su variedad castellana (Academia Mexicana de la Lengua, 2010, p. XVI). En el Diccionario del español de México, Luis Fernando Lara (1996) define “mexicanismo” como: palabra, construcción o significado utilizado en el español de México de manera característica o exclusiva, en comparación con otras variedades de la lengua española.

¹⁵⁶ El español mexicano (o español de México) es la variedad de modalidades lingüísticas del idioma español hablado en el territorio mexicano.

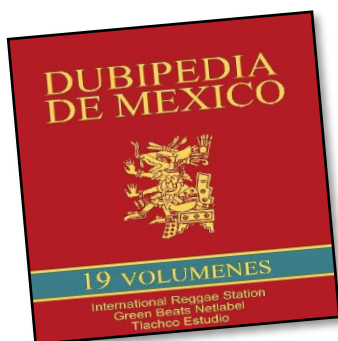
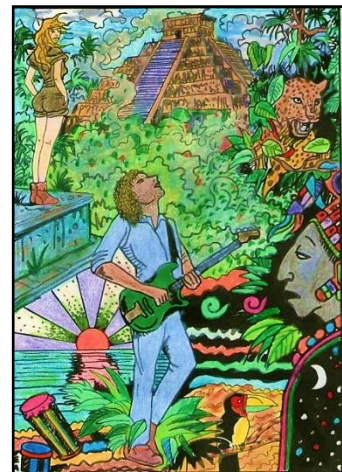
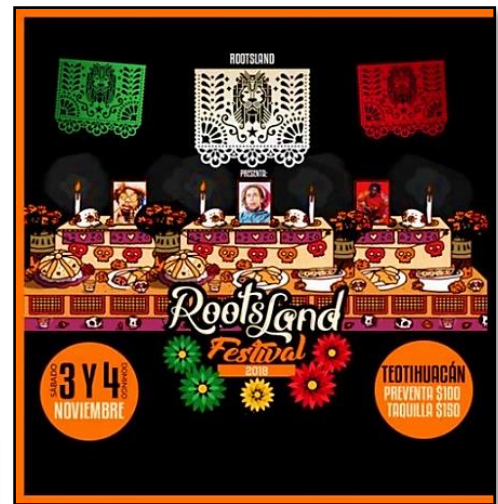
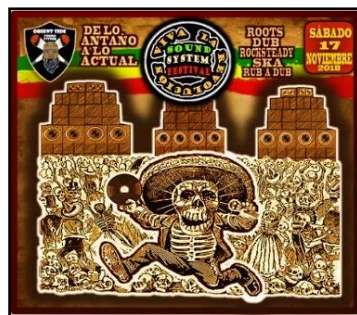
del norte; variante occidental del norte; variante peninsular del norte; variante occidental; variante de tierras bajas; variante central; variante del sur central; variante costera; variante del sudeste; y la variante peninsular oriental.

Además de estar presentes en el léxico, los mexicanismos se encuentran también en diversas manifestaciones culturales cotidianas y entre ellas encontramos diferentes géneros de música tradicional y popular mexicana que son ricos en el uso de estos. Asimismo, las reinterpretaciones de géneros musicales foráneos a menudo se encuentran cargadas de mexicanismos, incluso en el caso de los *covers*. Respecto al reggae específicamente, encontramos que incluso la forma de pronunciar el nombre del género se adecua al español mexicano. De modo que, en México el reggae frecuentemente se pronuncia como ‘reggaé’, marcando el sonido de la ‘r’ y acentuando la última sílaba, a diferencia de su pronunciación correcta en inglés jamaicano en la que se suaviza el sonido de la ‘r’ y se acentúa la primera ‘e’. Este aspecto podemos observarlo incluso con los pioneros del reggae en México a inicios de los años setenta con Benny y Su Grupo, y Ely Combo, quienes escribían el nombre del género como ‘regué’ y ‘reggay’, como podemos ver en sus álbumes *El nuevo ritmo regué* (1972) y *El increíble reggay* (1972), respectivamente.

En la escena del reggae en México la presencia de mexicanismos expresados en palabras, acepciones, y pronunciaciones se encuentran en el contenido lírico de las canciones, en el título de las canciones (ej. “Rifando al máximo”, “Pendejo”, “La vida es chida”) y de los álbumes (ej. *Se acabó el reve*, *A filo del machete*), en el nombre de las bandas y artistas (ej. Los Aguas Aguas, Agüita de Jamaica, Los Chilangos, DJ Chilakil), en el nombre de los festivales (ej. Festival Razteca, Festival Rasteño). Más allá de la lírica y la nomenclatura, los mexicanismos también pueden observarse en el discurso visual y la iconografía del reggae mexicano, en los logos de las bandas, en los carteles y volantes de los eventos, en las páginas de internet, en la imagen e indumentaria personal de los músicos, en el *performance* en el escenario, e incluso en la interacción con la audiencia. De modo que la presencia y el uso de mexicanismos son un elemento muy importante en la reinterpretación mexicanizada del género y la construcción del reggae mexicano.

El uso diverso de los mexicanismos en el reggae es una expresión de la glocalización de la escena de diferentes maneras. Se trata de la apropiación de un género musical foráneo y sus prácticas, a través de los recursos culturales que lo identifiquen como una versión mexicana del reggae, pero trastocado por las diferentes concepciones de

quienes lo adoptan, adaptan y reinterpretan. El reggae en México modifica distintos objetos y conceptos mexicanos y los integra en un universo estilístico nuevo que los vincula a una identidad en torno al reggae.



Portada 111. V.A. – Dubipedia de la A a la Z del Dub en México (2017)



Imagen 373-392. Volantes, logos y diseños que muestran diversos mexicanismos en la iconografía del reggae mexicano

Un ejemplo muy interesante, que hemos comenzado a abordar para futuros trabajos, es el surgimiento de una hibridación cultural que surgió en años recientes entre algunos chinelos, danzantes tradicionales disfrazados populares en el estado de Morelos, partes del Estado de México y la Ciudad de México, especialmente en Milpa Alta y Xochimilco, que

retoman y resignifican varios elementos culturales y estéticos de la cultura rastafari y de la música reggae. La tradición proviene desde el periodo colonial de la mezcla de tradiciones indígenas y católicas durante las fiestas de carnavales para disfrazarse y burlarse de los europeos. Hace apenas unos años nació una nueva comparsa de chinelos diferente a las demás e influenciada por el reggae y la cultura rastafari que se hacen llamar “Rastachinelos” y portan trajes con franjas verdes, amarillas y rojas, largos *dreadlocks* barbas, e imágenes de Bob Marley, del León de Judá, entre otros elementos (Huerta, Josué. 2017, 24 de febrero). Aunque han aparecido varios temas importantes, uno de los aspectos principales que hemos encontrado en relación a los Rastachinelos, a través de primeros acercamientos, son los conflictos con las demás comparsas de chinelos quienes los acusan de modificar y romper con la tradición de cómo debe ser el traje de un chinelo auténtico, su iconografía y su significado.



Foto 187. Rastachinelo



Foto 188. Rastachinelo danzando durante un carnaval en Morelos

Subgéneros y estilos de reggae dentro de la escena

Hay que considerar la existencia de varios rasgos distintivos del reggae mexicano que se encuentran en las diversas reinterpretaciones de los diferentes subgéneros y estilos dentro de la escena. Además, gradualmente, han surgido otras escenas adyacentes internas con artistas, lugares, y festivales enfocados a determinado subgénero. Aunque conectados, derivados y emparentados con el reggae, varios de estos subgéneros poseen características particulares como elementos estéticos, comportamientos y actitudes representativos, así como eventos, circuitos, espacios propios e identidades específicas. Así, dentro de la escena del reggae en México encontramos diversas formas de crear e interpretar el reggae.

Ska.

El *ska* es un género musical que se originó en Jamaica a fines de la década de los cincuenta y fue el precursor del *rocksteady* y el reggae. Como explicamos anteriormente, en México surgió una gran oleada de bandas de *ska third wave* desde mediados de los años noventa que generó una escena propia en torno al llamado *MexSka*. Sin embargo, dentro de la escena del reggae han surgido varias bandas que tocan un *ska* que retoma el sonido del *ska* tradicional jamaicano, distinguiéndose de las bandas del mencionado *MexSka*. Algunas de las bandas que se mencionan como parte de esta corriente se encuentran Brixtons Sounds, Don D'Lion, Los Guanábana, Raíces Rudas, Riddim Cats, Ska Gour Met, Ska Makers, Skafónicos, The Calafians, y Zona Kingston, entre otros.



Imagen 393. Proyectos de *ska* tradicional en México



Foto 189. Los Guanábana

En el país pueden encontrarse distintos estilos y reinterpretaciones del *ska*, no obstante, solamente el *ska* tradicional es parte de la escena del reggae. Sin embargo, es frecuente que exponentes de la escena reggae y de la escena *MexSka* participen en eventos comunes que incluyen ambos géneros. El siguiente testimonio ejemplifica esta diversidad de concepciones en torno al *ska* en el país:¹⁵⁷

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Comprendo que en México se le llama “*ska* tradicional” al *ska*, pero muchos de los jamaicanos o incluso de otros países con los que he compartido (charlas/música) sobre reggae, al “*ska*” que se toca comúnmente acá le llaman “*ska punk*” “*fusión*” o a veces ni eso. Y al ahora llamado “*ska jazz*” sólo lo llaman *ska*, debido a que es la versión actual del género (siempre tuvo improvisación, siempre se basó en formas de *jazz*, *blues* etc.) En México se ve tan diferente al *ska*, que tenemos que llamarle “tradicional” para diferenciarlo de lo que ni siquiera es *ska*, espero no se tergiversar este dato curioso.

¹⁵⁷ Contribuciones en el tema “Proyectos de *ska* tradicional en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Rocksteady.

El *rocksteady* es un género musical que se originó en Jamaica a mediados de los sesenta como sucesor del *ska* y precursor directo del reggae. Sin embargo, es uno de los géneros jamaicanos con menos exponentes dentro de la escena en México, quizá debido a que la principal característica del *rocksteady* es la calidad vocal de sus cantantes, que solían ser tríos, y en cambio en México este es un aspecto que se ha profesionalizado poco por parte de gran número de cantantes y vocalistas dentro de la escena. Sin embargo, el *rocksteady* está presente no a través de bandas que se dedican este estilo, sino en algunas canciones de varias bandas, y a través de las selecciones de varios DJ. En ese sentido los siguientes testimonios corroboran la presencia del *rocksteady* en el país:¹⁵⁸

Irving Madariaga (guitarrista en Jazz In Reggae Band – Ciudad de México): Sí hay, no' mas hay que buscarle un poquito más aparte de las bandas grandes de siempre. Creo que lo de los géneros es muy ambiguo cuando piensas que la música tradicional jamaicana es la adaptación de *rhythm and blues* y *jazz* norteamericano; toda la música “tradicional” jamaicana tiene una connotación jazzística, entonces una banda puede tocar *ska*, *rocksteady*, reggae si la base esta apegada a las “raíces” y depende de cuáles sean las referencias: desde Theo Beckford con “Trench Town Ska”, pasando por todos los artistas de Studio One. En conclusión, hay temas de *rocksteady*, *ska*, reggae.

Miguel Nava (productor en Natural Skankers – Ciudad de México): No conozco bandas de *rocksteady* pero al menos Roberto Delas Torres con el King Crab defienden bien esa parte.



Imagen 394. Proyectos de *rocksteady* en México



Foto 190. Macklarents

¹⁵⁸ Contribuciones en el tema “Proyectos de *rocksteady* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Sound system.

El *sound system* no es propiamente un subgénero del reggae, sino una forma de hacer reggae que incluye además a un DJ, un selector, un MC, y también se refiere al equipo y a las grandes bocinas que conforman cada *sound system*; por lo que es importante diferenciar el trabajo de un DJ de lo que es un *sound system*. El trabajo de los DJ de reggae en México surgió desde inicios de los años noventa, así como las primeras formas de hacer *sound system*, su presencia ha acompañado la aparición y el desarrollo de la escena y han tenido un rol muy importante en la propagación de distintos subgéneros. Sin embargo, en años recientes ha surgido una nueva generación de *sound systems* muy activos y orientados al *dub*, que han comenzado a crear su propia música y a fabricar sus propias bocinas. Los siguientes testimonios muestran las diferentes perspectivas acerca de los *sound systems* en el país:¹⁵⁹



Imagen 395. Proyectos de *sound system* en México



Foto 191. Om Mani Padme Hum Sound System

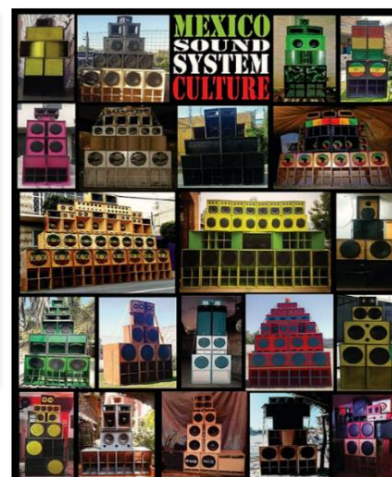


Imagen 396. Mexico Sound System Culture

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Creo que sólo he visto a Roberto de Las Torres, antes King Krab, porque recordemos que DJ en Jamaica es el que canta o toma el micrófono, no el *disc jokey* como en el rap.

Yasser Serrano (productor en Mexican Stepper - Tecámac, Estado de México): Si se hace referencia a los sonidos pues se va alcanzando niveles impensables, por momentos al nivel de Europa donde están, para mi gusto, los mejores. Está difícil aquí, pues no se tienen los ingresos que allá por lo cual invertir en un *sound system* cuesta más trabajo. Por eso es realmente plausible lo que están logrando, así como

¹⁵⁹ Contribuciones en el tema “Proyectos de *sound system* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

la cantidad que hay ahora. Sin olvidar que México es “sonidero” desde hace muchos años.

Jorge Kawasound Martínez (DJ en Kawasound System – San Luis Potosí): En México tienen una idea muy errónea de qué es o no *sound system*, yo estoy desde la época donde literal no se conocían *sounds system* en México con bocinas en si, sino que el *sound system* en ese entonces era el que se hace en Jamaica el que conlleva un equipo de selectores y se animaban los *dancehall*, más enfatizado a ellos que a su equipo, sólo es como dato para que ya dejen de pensar que el único *sound* real es el que se hace en Inglaterra.

Miguel Nava (productor en Natural Skankers – Ciudad de México): Una corriente que está creciendo bastante en México, sea por moda o por verdadera pasión, he notado últimamente que muchos dan el paso de iniciar un sistema de sonido, lo único que hace falta es marcar más las ideas de unidad, respeto entre todos los que nos movemos en esa escena, debemos comprender que también es una industria y abre puertas a MC, productores y selectores.

Roots reggae.

El *roots* reggae es uno de los subgéneros más vinculados al movimiento rastafari, a la protesta social y a la reivindicación de las raíces (de ahí su nombre). Aunque el *roots* reggae es uno de los subgéneros más populares en México debido a que es el tipo de reggae que interpretaba Bob Marley, y a que tiene gran presencia dentro de la escena en los clubes y fiestas a través de los DJ, muy pocas bandas de reggae mexicano se dedican enteramente a este subgénero, algunas de las que se asumen como tal son Abbaba Soul, Jazzid Roots Band y Tribu de Cala.



Imagen 397. Proyectos de roots reggae en México



Foto 192. Abbaba Soul

Rockers.

El *rockers* reggae es un estilo muy cercano al *roots* reggae pero con un modo un poco más agresivo y con influencia del *rock*; aunque igualmente con pocos exponentes en la escena nacional en México. El siguiente testimonio explica la incorporación del *roots* reggae y el *rockers* como opciones dentro de repertorio más amplio por parte de las bandas nacionales:¹⁶⁰

Jonás Kmo (baterista en Sangre Maíz – Ciudad de México): De entrada, al no estar en el lugar endémico/sonoro es muy difícil ser purista en la aplicación y análisis de los subgéneros. Se entendería más por escenas. Y fuera de la escena *digital/stepper/dub* y fiestas para ir a bailar *dancehall*; no creo que en el territorio nacional existan espacios tan definidos. Son fiestas reggae donde los subgéneros y formas de hacer una presentación en tarima del reggae van confluyendo. En nuestro caso [Sangre Maíz], sí incorporamos este subgénero a nuestra música. No es el único, pero sí de los principales. Sonoramente es difícil de diferenciar, inclusive en el estudio de los músicos de esa generación se ve que ellos mismos no utilizaban este subgénero únicamente. Pero es más una postura, un eje discursivo. La película *Rockers* inicia con una excelente definición de qué es rastafari. Por nuestra parte, desde nuestra geografía, nos sentimos empáticos con el final de dicho filme, *rude boys* unidos jamás vencidos. *We are rockers!*



Imagen 398. Proyectos de reggae rockers en México



Foto 193. Sangre Maíz

Lovers rock.

El *lovers rock* es un estilo de reggae que se caracteriza por su sonido y contenido romántico. Aunque este estilo surgió en Inglaterra a mediados de los setenta, también es característico de la corriente del reggae latino conformada por artistas y bandas sudamericanas. Aunque pocos exponentes de la escena nacional se dedican a este estilo, su

¹⁶⁰ Contribución en el tema "Proyectos de reggae rockers en México", durante el levantamiento del 1er censo de la escena musical del reggae en México, 21 de junio de 2018.

influencia a través del reggae latino se encuentra presente en varias bandas y artistas mexicanos quienes han incorporado una fuerte orientación a las canciones de reggae romántico con poco contenido político. Como señala el siguiente testimonio acerca del reggae *lovers rock* en el país:¹⁶¹

Jorge Zamora Real (baterista en Treefunkers – Puerto Morelos, Quintana Roo): En lo personal creo que ese estilo es el que ha jodido mucho al reggae en esencia, lo a hecho bobo y cursi y de ahí el éxito de Cafres, Dread Mar I y varios varios más. Una cosa es cantarle al amor y otra hacer culebrones románticos, ya para eso hay la *bachata*, la música de *banda*, el *bolero* ranchero y tantos más.



Imagen 399. Proyectos de reggae lovers rock en México



Foto 194. SurfoSonso

Dub.

El *dub* es un género de música electrónica que surgió a partir de la experimentación de la música reggae en los años sesenta a través de la remezcla instrumental de grabaciones previamente existentes, la eliminación de las voces y enfatizando las partes de batería y bajo; por lo que es considerado como un subgénero del reggae. El *dub* es uno de los subgéneros que más ha crecido dentro de la escena nacional, con más especialización, que ha ido conformando una escena adyacente interna, y con un gran número de exponentes, incluyendo algunos que se han tenido presentaciones en otros países, como Bungalo Dub en Japón, o en festivales importantes de Europa como Spiritual Sounds Sound System en el Dub Camp Festival en Francia. Testimonios como el siguiente señalan su auge actual dentro de la escena.¹⁶²

¹⁶¹ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae *lovers rock* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

¹⁶² Contribuciones en el tema “Proyectos de *dub* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Luis Enrique Lezama (miembro de la audiencia – Ciudad de México): Es la parte con más representantes y más público, que no sólo abarca a los productores sino también a la parte *sound system*. En esta escena es donde hemos visto más talento internacional visitar nuestro país. Sin duda, la escena más rica es el *dub*.



Imagen 400. Proyectos de *dub* en México



Foto 195. Bungalo Dub

Dancehall.

El *dancehall* es un género de música popular jamaicana que se originó a fines de la década de los setenta como una versión más relajada del reggae conocida como *rub-a-dub* y se caracteriza por cantantes que hacen *toasting* sobre las versiones instrumentales de la pista. A mediados de la década de los ochenta se hizo más frecuente la instrumentación digital, cambiando el sonido considerablemente con el *dancehall* digital o *raggamuffin* con ritmos más rápidos y una lírica agresiva. En México este es otro de los subgéneros que ha ido adquiriendo más auge dentro de la escena y que actualmente ha ido conformando una escena adyacente interna, pues además de contar con varios cantantes como Jah Fabio, Iman Souljah, Rwango Boy, Roy Rebelde, y Carlos Thunder, entre otros, también incluye a un gran número de bailarinas, incluyendo algunas que han viajado a Jamaica para especializarse en este tipo de baile y coreografías como Jessica Ooz, Mariana Marlene, WL Brayina, Lily Espinoza, y Natalia Cárdenas. Sin embargo, como hemos mencionado, la relación entre los cantantes de *dancehall* mexicanos y las bailarinas aún es muy reducida y son muy escasas los pasos o coreografías creadas especialmente para artistas mexicanos.

El *dancehall* más allá de ser un subgénero del reggae, es también una expresión cultural del gueto jamaicano, y como señalan los siguientes testimonios, además de su presencia, es importante el entendimiento del significado del *dancehall* en el país.¹⁶³

Harry Domínguez (Maestro en estudios latinoamericanos y miembro de la audiencia): Desde hace cuatro o cinco años para acá, el *dancehall* ha tenido un crecimiento notable, hay que mencionar que si bien Hermandad Rasta y otros exponentes de la cultura del reggae comparten en sus actividades el *dancehall* de antaño (que es muy reconocido), en la actualidad algunos promotores se han dejado llevar por mostrar más aquello que vende, estigmatiza y reproduce imaginarios rindiéndose a sí mismos una especie de culto a su figura y tomando actitudes de reconocimiento social y superioridad. Así pues, hay que decir que estos personajes que se creen “gangstas”, e imitan a los cantantes carecen de cultura de lo que realmente es el *dancehall* ya que descalifican y excluyen a aquellos que les hacen críticas o que no pertenecen a sus círculos de amigos; dicho de otro modo, se transforman en “*posers*” que sólo tratan de vender y administrar. Por otro lado, no hay que dejar de lado a las bailarinas que también entran en este género y que han aportado nuevos elementos culturales ya que algunas de estas se preparan y actualizan de lo que es el *dancehall* en Jamaica.

Lily Espinoza (bailarina, instructora en Twerk Sensation – Tijuana, B.C.): Desinformación total, mucha gente de esa escena difunde muy mal el mensaje.

En cuanto a la aceptación del *dancehall* en México y su situación actual, varios testimonios coinciden en que frecuentemente este es confundido con el *reggaeton* por aquellos que lo subestiman como una forma de reggae, y en que, aunque ha ido creciendo, aún requiere profesionalizar varios aspectos.

Iván León (miembro de la audiencia - Ciudad de México): En mi opinión es que el género apenas va empezando a tomar fuerza, les ha tomado mucho trabajo a los promotores, mucha gente se cree superior por el género que escucha, es el caso de los que les gusta más el *dub* y el *roots*, tienden a satanizar el *dancehall*. Incluso hay muchos que no reconocen al *dancehall* por sí solo, piensan que es *reggaeton* sólo reconocen el reggae-*dancehall*.

Moisés Barba Roja Ayala (vocalista en Combo Revolución – Guadalajara, Jalisco): La gran mayoría de los que escuchan reggae e incluso algunos que creen saber mucho sobre el reggae lo confunden con *reggaeton*, al menos en esta ciudad (Guadalajara) así pasa.

¹⁶³ Contribuciones en el tema “Proyectos de *dancehall* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Moisés Faray (*singjay* – Ciudad de México): Una cultura que no se ha terminado de consolidar. Diferencias, falta de profesionalismo en todos los ámbitos posibles, apoyo de la gente, falta de productores musicales del género, cantantes que sepan.

Ed Dread More Fyah Crew (MC en More Fyah Crew – Monterrey, Nuevo León): Va al cien. Y los que digan que no que chequen el *mix tape* que sacaron los DJ del Irie Bashment Crew veinte tantos minutos de puro *dancehall* nacional, claro hay algunos “baitas”¹⁶⁴, pero también hay mucha lírica original, además de canciones de exponentes nacionales montados en *riddims* internacionales y que sus canciones salen en el *One RIDDIM*, o sea que los invitaron a participar en el proyecto, también la canción que ha sido *top* en Chile y sonado en radios de Jamaica el *hit* “Hot Tonight” de Jah Fabio. Aunque entre los mismos *reggaeseros* no acepten lo nacional, seguimos picando piedra y echando para delante. Hay *dancers* que son mexicanas que salen en videos de artistas de la talla de Mr. Vegas o Voice Mail; DJ que están saliendo del país a representar que en México también suena fuerte el *dancehall*; marcas de ropa con temática exclusiva del *dancehall*; *riddims makers* que están poniéndole ritmo a artistas como El Roockie y Ganjah Family por mencionar algunos y claro que también trabajan con los artistas nacionales. Nada más es buscarle porque, aunque no quieran aquí vamos al cien, puro *dancehall* a *full*.



Imagen 401. Proyectos de *dancehall* en México



Foto 196. Iman Souljah



Foto 197. Jessica Ooz

Skinhead reggae.

Llamado así por ser el estilo adoptado por los miembros del movimiento *skinhead* en el Reino Unido que abrazó el reggae inicial antes de la influencia de la cultura rastafari. Este estilo también es llamado *reggay* o *early reggae* (reggae temprano) por concentrarse en el reggae producido en los primeros años del género. El movimiento *skinhead* en México

¹⁶⁴ **Baita.** – Copia de una porción de un tema o un tema entero de otro artista. (El Chombo explica que es un ‘baita’. 2018, 07 de febrero).

ha retomado este estilo de reggae, además del *ska* tradicional y el *rocksteady*, y está presente en la escena del reggae a través de bandas como Jamaica 69, Los Skars y Travelers All Stars, y de DJ como Chema Skandal y Roberto delas Torres dedicados a este estilo. Sin embargo, este es uno de los estilos con menos exponentes en la escena nacional, aunque también ha ido conformando una escena adyacente interna, distanciándose un poco de la corriente central de la misma, interactuando con ella solamente en algunos eventos.



Imagen 402. Proyectos de skinhead reggae en México



Foto 198. Jamaica 69

Conscious reggae.

El *conscious* reggae surgió como una respuesta al *raggamuffin* y su lírica agresiva en los años noventa y se caracteriza por *singjays* cantando líricas con contenido rastafari sobre pistas y *riddims* de distintos estilos de reggae y *dancehall*. Este es uno de los estilos con menos exponentes en la escena nacional, y algunos de ellos son Ras Levy, Leona de Etiopía, Libertaro Fyah, Rey León, Iyesus Mel'iktennya, y Skin-Lion; todos auto reconocidos como rastafaris. El siguiente testimonio señala la necesidad del entendimiento del pensamiento rastafari como requisito para interpretar *conscious* reggae.¹⁶⁵

Concious Brown Leon de Levi (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* en S-King Lion – Ciudad de México): Los proyectos llamados “conscious”, en el reggae son los que hablan sobre la cultura rastafari. Habla sobre la conciencia que esta cultura ofrece a todos por igual. Este género en México es muy reducido, aunque originalmente en México los *sound systems* eran conscientes hoy no, debido al bombardeo de otras ideas musicales más enfocadas a lo musical o a lo comercial que se contraponen, en mi opinión, ya que para cantar reggae *conscious*, debes ser Rasta; sino se vuelve un poco contradictorio y bastante opaco.

¹⁶⁵ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae *conscious* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.



Imagen 403. Proyectos de reggae *conscious* en México



Foto 199. Ras Levy

Reggae fusión.

Aunque el reggae se ha combinado con otros géneros desde los años setenta, fue a finales de los noventa que apareció este término para describir un estilo del reggae que fusiona una gran variedad de géneros musicales. Este es el subgénero predominante dentro de la escena nacional debido a que brinda libertad para una gran diversidad de interpretaciones y fusiones del reggae. Como señala Abraham Molina (artesano, miembro de la audiencia - Ciudad de México): “es la columna vertebral del reggae mexicano”.¹⁶⁶ Sin embargo, aunque este estilo puede incorporar y hacer uso de cualquier otro género, dentro de la escena reggae en México los que más se fusionan con el reggae son el *rock*, el *jazz*, la *cumbia*, y el *hip-hop*; así como algunos géneros tradicionales mexicanos como el *son jarocho*.



Imagen 404. Proyectos de reggae *fusión* en México



Foto 200. Viento Roots

¹⁶⁶ Contribuciones en el tema “Proyectos de *reggae fusión* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Hip-hop reggae.

Este estilo se ha generado a partir de una fusión particular entre el reggae y el *dancehall* con ritmos y líricas del *hip-hop*, y una combinación entre cantar y rapear sobre pistas instrumentales o *riddims*. La música *dancehall* se considera el predecesor directo del *rap*, y en el país este estilo se ha popularizado mucho y cuenta con varios exponentes dentro de la escena reggae que también participan en eventos de *hip-hop* como Lengualerta y Gabo Revuelta. Esta fusión entre reggae y *hip-hop*, no es solo musical sino también estética y visual, sin embargo, como señala Shrtly Loaeza (diseñador y productor – Ciudad de México): “la mayoría de los solistas que cantan reggae en México se enfocan en ese estilo, aunque pocos son buenos”.¹⁶⁷



Imagen 405. Proyectos de reggae hip-hop en México



Foto 201. Gabo Revuelta - Mexican Sound System

Reggae jazz.

La influencia del *jazz* es fuerte en la escena del reggae en México. Bandas como Los Rastillos y Antidoping han realizado versiones en *jazz* de algunas de sus propias canciones como Los Rastrillos con su proyecto Jazztrillos o *covers* de clásicos como “All of Me”, “Summertime”, y “Take Five” por parte de Antidoping; e incluso ambas bandas han grabado su propia versión de “A Night in Tunisia” de Dizzy Gillespie. Algunos músicos han egresado de instituciones como la Escuela Superior de Música, del Instituto Nacional de Bellas Artes, o pertenecen, además de su banda de reggae, a otras bandas dedicadas al *jazz* como Miguel Cabuto y Pedro Apodaca de Antidoping en Sociedad Acústica de Capital Variable. Sin embargo, este estilo cuenta con muy pocos exponentes dedicados al mismo dentro de la escena como son Taapa Groove y Jazz In Reggae Band.

¹⁶⁷ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae hip-hop en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.



Imagen 406. Proyectos de reggae jazz en México



Foto 202. Taapa Groove

Reggae nyahbinghi.

Dentro de las expresiones más recientes del reggae en México y con menos exponentes, encontramos la incorporación del reggae *nyahbinghi*. En Jamaica los pioneros de este estilo fueron músicos rastafari como Count Ossie y Ras Michael and the Sons of Negus a inicios de los años setenta y se caracteriza por la presencia estelar de los tambores *nyahbinghi* acompañados por otros instrumentos. El *nyahbinghi* designa un toque específico de tambor que se realiza en las asambleas rastafari llamadas *groundations* acompañando cantos de alabanza. El ensamble básico *nyahbinghi* consta de tres tambores con una simbología propia; el más grande (*bass*) imita el sonido del trueno; el mediano (*fundeh*) suena con un doble golpe que representa el latido del corazón; y el más pequeño (*repeater*) repiquetea constantemente representando la meditación. Sin embargo, es importante entender que más allá de una práctica musical, *nyahbinghi* es un concepto importante y con varias significaciones dentro de la cultura rastafari, y que como música ceremonial no es exclusiva del Reino Teocrático de la Orden Nyahbinghi, sino es común a todos los rastafaris. El estilo reggae *nyahbinghi*, es música *nyahbinghi* de carácter artístico (*heartical*¹⁶⁸), con elementos del reggae y no litúrgicos.

En el año 2004 la incipiente comunidad rastafari realizó la primera celebración *nyahbinghi* en México donde se interpretó esta música con los tambores acompañando *chants* traducidos al español obtenidos a través de la comunicación con los rastafaris de Chile (Romero, 2011, pp. 188-191). Con el tiempo, algunos de estos rastafaris mexicanos

¹⁶⁸ *Heartical*: Se refiere a las emociones, los sentimientos y la elevación espiritual (no necesariamente religiosa), especialmente expresada en manifestaciones artísticas como la percusión *nyahbinghi*, y cuyo objetivo es el esparcimiento.

se concentraron en la percusión *nyahbinghi* y aprendieron a fabricar sus propios tambores y en ocasiones incluso han logrado obtenerlos viajando a Jamaica. Así, en 2013, surgió la Binghi Bongo Band, un proyecto cuya idea nació años atrás entre algunos miembros de la comunidad rastafari. Casi todos los miembros de esa banda contaban con una trayectoria y proyecto musical propio. Al concluir esta agrupación, de la que formé parte, se derivó el proyecto en el que participo actualmente, Jahwar Drums, buscando añadir el sonido del *nyahbinghi* a diversos estilos de reggae presentes en México a través de colaboraciones con otras bandas. Hay que señalar que la escasez de exponentes de este estilo se debe no solo a la necesidad de entendimiento del pensamiento rastafari, sino también a la dificultad de conseguir o fabricar los propios tambores, así como el aprendizaje de su ejecución. Los siguientes testimonios muestran las distintas concepciones acerca del reggae *nyahbinghi* dentro de la escena.¹⁶⁹

Concious Brown Leon de Levi (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* en S-King Lion – Ciudad de México): Existe el verdadero *nyahbinghi*, es el que se toca en las comunidades rastafari. Aquí en México también es una tradición cultural que prevalece.

Marcush Black (percusionista *nyahbinghi* en León Conquistador, Sangre Maíz, Binghi Bongo Band, y The Warriors – Ciudad de México): Eso sin duda, pero acá se menciona la mezcla del reggae con el toque *nyah* (también verdadero).

Iyesus Mel'iktennya (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* – Ciudad de México): No hay reggae *nyahbinghi*. Mejor dicho, está mal descrito. Desde mi punto de vista. *Nyahbinghi* no es sólo el ritmo del uno-dos. En este campo semántico se agrupan tradiciones que rotundamente no pueden concebirse en la interpretación de música comercial desde la concepción de los *elders*. La tradición *nyahbinghi* de los rastafaris nació para no ser una tradición que se “manchara” con los sistemas colonialistas. Evidentemente hoy los ritmos del 1-2 han permeado en la interpretación de artistas actuales de reggae. Sin embargo, no se puede catalogar una cultura y tradiciones ancestrales en el concepto mal descrito como “reggae *nyahbinghi*”.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Es necesario para que el ambiente del reggae tome una conciencia más fuerte respecto a rastafari. Además, que, en base al *nyahbinghi*, los primeros músicos jamaicanos se inspiraron en realizar reggae. Es un buen puente para llevar el reggae consciente a rastafari y viceversa. Cout Ossie, Ras Michael, Bongo Hermann, Bob Marley (en algunos temas como “Rastaman Chant”), Burning Spear, Culture, entre muchos otros, hacían reggae con *nyahbinghi*, o reggae *nyahbinghi*. Incluso hubo temas como

¹⁶⁹ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae *nyahbinghi* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

“Rastaman Chant”, “Rivers of Babylon”, “Congoman a Come”, “Wipe Your Tears”, “Lion of Judah”, “Fire Fire (Cast dem in the fiyah)”, entre otros, que se tomaron del reggae y se volvieron *nyahbinghi*. Se distingue este reggae por el mensaje que tiene, y por la intención con la que se canta. Se distingue incluso de cualquier tipo de reggae, no sólo por los tambores, sino también por el estilo coral y *gospel* de los cantantes. Con todo respeto, y expresando una opinión, no se está hablando de lo comercial del reggae, ni de lo sagrado del *binghi*. Sino que hubo muchos momentos en el que hubo un puente donde ambos se mezclaron y forjaron este estilo.

Luna Caracol (guitarrista en La Ganjah Revoluzion – Mexicali, B.C.): Hasta el momento no he sabido de grupos *nyahbinghi* en México, nosotros en La Ganjah Revoluzion hemos hecho versiones de nuestras canciones en *nyahbinghi* como “Alabanza Nyahbinghi”, música espiritual bienvenida al igual que todo lo que construya y purifique.

Rubén Flores Rodríguez (fotógrafo – Ciudad de México): En la personal, no se puede tener una opinión clara de la existencia del reggae *nyahbinghi* en México ya que no hay una banda o vocalista que se haya dedicado completamente a este género que cuente con una trayectoria o con una discografía, hubo y hay proyectos, pero sólo son eso, no hay *hits* en las listas de los principales temas que suenan en la radio, si bien hay reinterpretaciones que suenan en ciertos álbumes y existen videos de una o dos canciones, pero no se le puede dar como existente el género en sí, al menos no en México. Para que se declare un subgénero en forma como se está proponiendo, debería de haber más músicos, o sea simplemente para que se considere un estilo existente en México y se pueda opinar sobre el reggae *nyahbinghi* ejecutado por grupos formados en México deberá haber ya producciones y publicaciones, conciertos, que exista un precedente y decir: en el 2000 la Binghi Bongo Band sacó su primer disco sentando el precedente del reggae *nyahbinghi* en México, a eso me refiero, si sólo son proyectos, cómo opinar de esos proyectos que poco han visto la luz.

Además de las distintas concepciones acerca de este estilo, los testimonios anteriores señalan aspectos importantes como la relación entre el reggae y la música *nyahbinghi*, así como su escasa presencia en la escena.



Imagen 407. Proyectos de reggae *nyahbinghi* en México



Foto 203. Binghi Bongo Band

Reggae góspel (reggae cristiano).

Desde los años noventa comenzaron a surgir bandas de reggae cristiano, como la banda estadounidense Christafari, y desde entonces este estilo del reggae ha ido creciendo e internacionalizándose. El surgimiento de un reggae cristiano en México se dio alrededor de 2010, con bandas como Kingdom Reggae, y Fuego Ardiente cuyo vocalista, Pepe Grela, también es vocalista de Antidoping, una de las bandas más importantes en la escena nacional actual. Algo característico de este estilo de reggae es la incorporación de fragmentos de pasajes de la Biblia como lírica de las canciones, un ejemplo es “Solo para ti” de Fuego Ardiente que incorpora el Salmo 23. Los siguientes testimonios muestran cómo es visto el reggae *góspel* o reggae cristiano dentro de la escena.¹⁷⁰

Ras Levy (*singjay*, artista plástico, vocalista en The Warriors, y percusionista nyahbinghi en Bingo Bongo Band – Ciudad de México): Desde hace mucho me he preguntado acerca del llamado reggae cristiano y sus exponentes (hablo en general pues en México es muy reducida la rama) el por qué adoptan una imagen y un ritmo que conceptualmente no tiene mucho que ver con el tema, me refiero al movimiento rastafari y la religión cristiana. Claro que mi cuestionamiento no quita que existe y tiene su razón, aunque me siga pareciendo contradictorio. Lo que digo es que me parece contradictorio el tema, ya que esencialmente el cristianismo occidental el cual es eurocéntrico y colonial se contraponen totalmente al movimiento precisamente anticolonial rastafari y la cultura y tradiciones negras incluyendo la música negra como el reggae. El *góspel* si bien es una creación de gente negra en ese sentido, de hecho, surge como una forma de clamar por la liberación de los opresores blancos y su dios blanco. Es un tema muy amplio y bien documentado, pero como digo, entiendo que, aunque existan estas cuestiones, tiene su contexto y su razón de ser refiriéndome al reggae con temática cristiana. Aún me parece confuso porque a primera vista se dice que la temática rastafari por el uso de la Biblia y ciertos términos o conceptos sería parecida a una visión cristiana, pero no, y esto se piensa por el desconocimiento del origen y esencia del mismo movimiento rastafari. Y lo menciono porque de no haberse involucrado la gente rasta, difícilmente la música reggae hubiese tenido el impacto global que tiene, se hubiera quedado en una música local o folclórica de la región, pero ha sido tal su impacto que existe el reggae con temáticas cristianas incluso existe reggae con temática Krishna, y así más sincretismos inimaginables a veces.

Emilio Mendoza (vocalista en Kingdom Reggae – Ciudad de México): Desde nuestra cosmovisión cristiana no debería existir el “reggae cristiano” o la “música cristiana”. Esto de ponerle apellido “cristiano” a las cosas que hacen los seguidores de Jesús es una vieja tradición “evangélica” por separar todo, mala tradición en mi

¹⁷⁰ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae *góspel* o reggae cristiano en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

opinión, pero en un contexto histórico funcionó. En realidad, ese pensamiento se ha ido modificando a través del estudio profundo de las escrituras. Se piensa que los cristianos sólo dicen “Aleluya o santo, santo...” pero en realidad esa visión ha cambiado porque el mensaje de Jesús es mucho más amplio. Tiene que ver desde dar alabanza a Dios o la lucha por justicia social, hasta los asuntos políticos de nuestro país. Es decir; todo lo que hacemos, parte desde una cosmovisión Cristocéntrica, pues es lo que vivimos a cada momento, todos hacemos eso, hablamos de nuestras experiencias y proponemos algo. Algunos cristianos dicen que es una herramienta para predicar, lo cual me parece simplista. Como cualquier persona tenemos gustos musicales y preferencias en ritmos y melodías y queremos expresarnos sin intención de convencer a alguien, porque los verdaderos cristianos sabemos que no tenemos el poder de convencer a nadie de nada, ese poder es del Espíritu y él decide en cuanto alguien también decide. Así que tampoco es una herramienta para traer almas a Jesús o por lo menos no la visión de Kingdom Reggae. Hacemos reggae porque amamos el ritmo desde morros callejeros, expresamos nuestro bienestar o malestar, cómo podemos escribir de Jesús también podemos escribir denuncia o letras de protesta, como lo hizo el maestro. No es nuestra chamba imponer, o juzgar, no nos es otorgado eso y no lo buscamos ya que primero nos es necesario señalarnos a nosotros mismos. Es por eso qué hacemos música, hacemos reggae con un mensaje desde una filosofía bíblica. Si a alguien le gusta está bien y si no y no tenemos éxito cómo banda también está bien, al final nuestra mirada está mucho más allá de la fama o el reconocimiento. Gracias a Dios estamos teniendo mucha aceptación de gente que comparte el ideal y gente que no y eso nos sorprende mucho, pero también nos dice que tenemos una responsabilidad mucho más grande de hacer lo que hacemos con mucha más calidad y compromiso, tanto en lo musical como en la propuesta de trabajar por un cambio personal y social.

Los testimonios anteriores señalan que, tanto el reggae cristiano como el reggae rastafari, hacen uso de la Biblia y de varios términos bíblicos, pero difieren en la perspectiva de cada uno. Sin embargo, aunque este estilo está presente dentro de la escena, encuentra una mayor audiencia en espacios y eventos cristianos que presentan bandas de distintos géneros, incluyendo el reggae cristiano.



Imagen 408. Proyectos de reggae *gospel* o reggae cristiano en México



Foto 204. Fuego Ardiente

Reggae pop.

Desde la internacionalización del reggae en los setenta han existido distintos acercamientos con la música *pop* que generaron el surgimiento de este estilo. En México existen algunos ejemplos de bandas como Sombrero Verde (conocidos actualmente como Maná); colaboraciones de cantantes *pop* con bandas de reggae como Ximena Sariñana con La Comuna; y la versión reggae de la cantante de *pop* Thalía de la canción “El próximo viernes” del cantante de música *banda* y norteña Espinoza Paz. Asimismo, algunos músicos de reggae también se han acercado al *pop* y encontramos ejemplos como Black Star Band, una banda de jamaicanos radicados en México, con su álbum *Tributo a la música latina Vol. 1* (2014) que incluye *covers* de José José, Marco Antonio Solís, Ana Gabriel, Joan Sebastian, y Fobia. Los siguientes testimonios señalan la importancia del reggae *pop* dentro de la escena:¹⁷¹



Imagen 409. Proyectos de reggae *pop* en México



Foto 205. Natalia Martínez de The Trimmers

Natalia Natty Martínez (cantante – Guadalajara, Jalisco): Me parece que es importante lograr en una canción de reggae conservar la esencia del *groove* pero lograr completar los parámetros de una canción popular, consideró que hay poco de eso en México, pero poco a poco vamos entendiendo la industria y a sus escuchas.

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México): Pienso que evidencia la nobleza de este ritmo, los productores usan el reggae como vehículo de emociones muy profundas, a mí me da una sensación de libertad. También opino que hay intentos no muy afortunados como el “reggae” que intenta hacer Maná (me refiero a la ejecución, escuchen los *skanks*).

¹⁷¹ Contribuciones en el tema “Proyectos de reggae *pop* en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 21 de junio de 2018.

Una característica del reggae *pop* es el uso del reggae como una opción estilística más, entre todas las que el *pop* ha absorbido, generalmente, vaciándolo de cualquier contenido cultural y reduciéndolo a que cualquier canción puede ser transformada y “sonar a reggae” añadiéndole ciertas bases rítmicas y arreglos.

Drum and bass, dubstep y digital.

Los subgéneros digitales del reggae como el *drum and bass*, el *dubstep* y el *digital* son más recientes en el país y tienen presencia en la escena nacional con proyectos como la Liga Mexicana del Bass, Bungalo Dub, y Jashua Soundman, entre otros, y se encuentran frecuentemente dentro de la escena adyacente interna del *dub* en México.



Imagen 410. Proyectos de drum and bass, dubstep y digital reggae en México



Foto 206. Alien's Dread



Foto 207. Jahshua y 8 Selectah

Baking bands.

Una *baking band* es una banda de respaldo que acompaña a un cantante en una presentación en vivo o en una grabación. Esta puede ser una banda preestablecida o conformada para un solo show o grabación y suelen estar formadas por músicos de estudio que puedan montar las canciones rápidamente. Dentro de la escena del reggae en México existen *baking bands* como León Conquistador, Dub Command, Abbaba Soul, y Travelers All Stars, entre otras, que han acompañado las presentaciones en México de varios cantantes internacionales de reggae y que reúnen a músicos provenientes de diferentes bandas. Esta interacción con artistas jamaicanos y de otros países ha alimentado a los músicos mexicanos de reggae al tener que adecuarse a la forma de hacer reggae de esos artistas. Lo anterior revela dos aspectos importantes, por un lado, el nivel de calidad y profesionalización de varios exponentes que les permite participar con estos artistas, y por

el otro, el hecho de que los músicos mexicanos son capaces de reconocer las diferencias entre cómo se toca el reggae en México y cómo se toca fuera del país.



Foto 208-209. Abbaba Soul ensayando con los músicos jamaicanos Cedric Myton (de The Congos) y con Horace Andy para acompañarlos en el festival Foundation Legends, mayo de 2019

Respecto a las particularidades del reggae en México que se encuentran en las diversas reinterpretaciones de los distintos subgéneros y estilos dentro de la escena, podemos señalar la escasez de proyectos que se especialicen solamente en uno. A excepción de los proyectos de *dub* y *dancehall* orientados totalmente a esos subgéneros, la mayoría de exponentes incorpora distintas formas de reggae en sus propuestas. Una misma banda o artista puede tener canciones orientadas al *ska* y otras al *roots*, al reggae fusión y al reggae *jazz*, o al reggae *conscious* y al *reggae hip-hop* simultáneamente. Todos los subgéneros y estilos del reggae están presentes dentro de la escena, pero no necesariamente a través de bandas o artistas dedicados a cada uno, sino como distintas maneras posibles de hacer reggae. Aunque el *ska* y el *rocksteady* son géneros musicales que antecedieron e incluso dieron origen al reggae, de que derivaron subgéneros como el *dub* o el *dancehall*, y surgieron varios estilos de reggae como el *conscious*, fusión, *hip-hop*, *jazz*, *nyahbinghi*, cristiano, y *pop*; todos son considerados como distintas formas de reggae que se encuentran subsumidos dentro del reggae como metagénero musical, y que forman parte de la escena del reggae en el país.

Al parecer, a medida que el reggae se globaliza, el modelo jamaicano pierde su autoridad en diversos grados cuando se traslada a los idiomas locales que articulan las políticas particulares de esos contextos culturales nuevos. Los ecos de la fuente jamaicana se desvanecen gradualmente; pero las nuevas reinterpretaciones híbridas vuelven a sus orígenes, generando un diálogo intercultural. Sin embargo, en ocasiones el reggae puede

quedar desvinculado de la realidad sociohistórica que le dio origen dentro de la variedad de reinterpretaciones que este ha generado.

Reggae en lenguas indígenas

Otro de los rasgos distintivos del reggae mexicano es la aparición de una apropiación y resignificación nueva con el surgimiento de un “reggae indígena”. La gran cantidad de lenguas que se hablan en el territorio mexicano hacen del país uno de los más ricos en diversidad lingüística en el mundo; en México se hablan más de 68 lenguas indígenas, cada una de ellas con sus respectivas variantes lingüísticas, siendo alrededor de 364 (algunas en riesgo de extinción). Actualmente jóvenes indígenas de diversas comunidades, hablantes de lenguas indígenas en alguna de sus múltiples variantes, han resignificado y se han reapropiado de géneros musicales populares contemporáneos, incluyendo el reggae, que les ayudan a contar y transmitir sus historias para construir nuevas herramientas y maneras de combatir la discriminación y reivindicar su identidad. Como comentan Martín de la Cruz López, Efraín Ascencio y Juan Zebadúa:

La práctica del *rock* ha constituido un recurso creativo mediante el cual los jóvenes se narran a sí mismos en las periferias de las industrias de la música, un complejo entramado de interacciones ha hecho posible que el *rock* haya encontrado nuevas formas de expresión entre juventudes indígenas a lo largo del territorio mexicano (Moya, Ascencio y Zebadúa, 2014, p. 11).

La aparición de bandas de reggae integradas por músicos indígenas y canciones de reggae interpretadas en diferentes lenguas indígenas mexicanas, tiene su primer antecedente con la canción en lengua náhuatl de Los Rastrillos titulada “Nejua Chikauk Kotik” en su álbum *Códigos del alma* (2003), en la que colabora la banda Tribu que desde finales de los años setenta se especializa en componer e interpretar música con instrumentos musicales mexicanos de origen prehispánico. Poco después, surgieron en Quintana Roo artistas y bandas con músicos de ascendencia indígena maya como Santiago Pat Santos, conocido como Santos Santiago, quien es representante del *tuumben maya pax* (nueva música maya) componiendo y cantando reggae en lengua maya. Del mismo modo, surgieron bandas como Chan Santa Roots y VibraZion Natural, declarando que cantar en lengua maya es una forma de preservar su cultura. Así, en los últimos diez años han surgido otras bandas integradas por jóvenes indígenas, en Chiapas se encuentran bandas como Lumaltok y Hektal, ambas

presentando una fusión de *rock* y reggae con lírica en tzotzil; y La Sexta Vocal que interpretan *ska* y *rocksteady* en lengua zoque; o Güilli Ska en Oaxaca con canciones en zapoteco. La incorporación de estas voces indígenas en la escena musical del reggae en México es un aspecto que sin duda enriquece el desarrollo de la misma. Los siguientes testimonios señalan la aparición del reggae mexicano en lenguas indígenas dentro de la escena:¹⁷²

Neto Cruzo'ob Wailer (vocalista y guitarrista en Chan Santa Roots - Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo): Existimos varios, curiosamente en la zona maya central de Quintana Roo. La capital de los mayas rebeldes (ver Guerra de Castas). El hermano mayor: Santos Santiago, quien tuvo, en mi opinión, la canción con mayor incidencia social y reconocimiento en la radio local “Wa ka ka'a meek'en”. Después de él venimos otros grupos como Chan Santa Roots y VibraZion Natural. Empezamos con *covers* del reggae mexicano (Ganja, Antidoping) o Bob Marley. Y después empezamos a escribir canciones en maya. Para mí, en lo personal, fue importante porque al saber que el reggae hablaba de las raíces miramos hacia nuestras raíces mayas. Es importante para los pueblos indígenas porque se convierte en un vehículo donde la lengua se transporta y también en mi experiencia personal fue muy importante para crear una identidad.

La apropiación de géneros musicales populares por parte de jóvenes indígenas en México sucede también con otros géneros como el *rock*, el *hip-hop*, y el *ska*. Sin embargo, debido al discurso presente en el reggae que habla acerca de las raíces, este acercamiento incita a observar las propias raíces, a fortalecer identidades culturales y étnicas, y a ser utilizado como una herramienta para la difusión de su lengua.



Portada 112. Santos Santiago
– *Wayak Maacewaal* (El
sueño Maya) (2013)



Imagen 411. “DJ Maya”



Portada 113. Güilli Ska –
Tuguul tu Pari (2015)

¹⁷² Contribuciones en el tema “Reggae mexicano en lenguas indígenas”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 03 de mayo de 2018.

Apoyo a movimientos sociales

La vinculación con distintos movimientos y causas sociales es otro de los rasgos distintivos del reggae mexicano. Entendamos un movimiento social como un tipo de acción grupal que genera estructuras organizacionales y estrategias que pueden empoderar a las poblaciones para resolver problemáticas en común. Los movimientos sociales del México contemporáneo se han caracterizado por sus diversas formas de organización y expresión. Los principales movimientos y causas sociales con los que se ha relacionado la escena del reggae en México son: el movimiento social y estudiantil de 1968; los movimientos sociales que surgieron a partir del terremoto de 1985; el movimiento político y revolucionario del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) desde su aparición pública en 1994; el movimiento estudiantil con la huelga en la UNAM de 1999-2000; el movimiento sociopolítico y espiritual rastafari desde inicios de los años 2000; el movimiento Cannábico Mexicano y la legalización de la marihuana desde el año 2000; el Movimiento de Aspirantes Excluidos de la Educación Superior (MAES) desde 2006; el movimiento de los trabajadores pertenecientes al Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) a partir del decreto que extinguió Luz y Fuerza del Centro (LyFC) en 2009; el movimiento ciudadano #YoSoy132 que buscaba la democratización de los medios de comunicación y el rechazo a la imposición mediática de Enrique Peña Nieto como candidato en las elecciones presidenciales de 2012; el movimiento ciudadano por la defensa del territorio en Wirikuta, uno de los territorios más sagrados de la cosmogonía de los indígenas wixarika (huicholes) en San Luis Potosí amenazado por empresas mineras canadienses desde 2012; el movimiento ciudadano debido al ataque y desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en 2014; los movimientos sociales que surgieron a partir del terremoto de 2017; el movimiento por la visibilización del pueblo afroamericano; entre otros.

El apoyo a estos movimientos se encuentra, además de la postura política y personal de los músicos y artistas, en su participación en eventos de apoyo donde se recaudan fondos para estas causas, en la lírica de algunas canciones, y en la iconografía de las portadas de ciertos de sus álbumes, como es el caso de *Fuera el ejército de Chiapas* (2002) de Antidoping en apoyo al EZLN.



Portada 114. Antidoping – *Fuera el ejército de Chiapas* - En Vivo (2002)

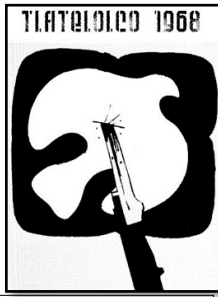


Imagen 412. Movimiento social y estudiantil de 1968



Imagen 413. Ejército Zapatista de Liberación Nacional



Imagen 414. Sindicato Mexicano de Electricistas



Imagen 415. Movimiento ciudadano #YoSoy132



Imagen 416. Desaparición de los estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa



Imagen 417. Movimiento Cannábico Mexicano



Imagen 418. Movimiento de Aspirantes Excluidos de la Educación Superior



Imagen 419-420. Carteles de eventos de reggae y dub en apoyo a los damnificados del sismo de 2017



Imagen 421. Reggae por México

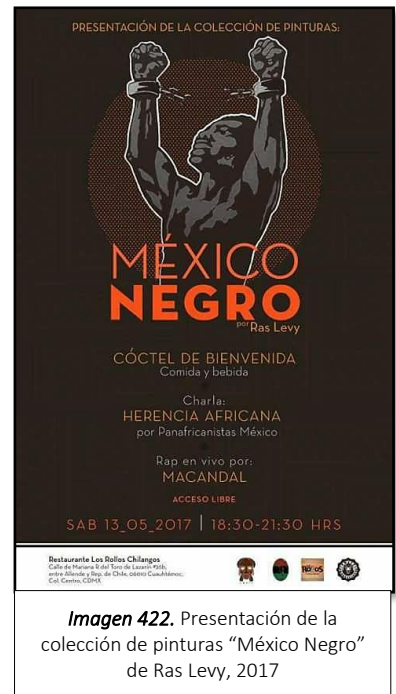


Imagen 422. Presentación de la colección de pinturas "México Negro" de Ras Levy, 2017

Los siguientes testimonios muestran las distintas formas en que el reggae se relaciona con diversas causas sociales:¹⁷³

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): Mayoritariamente me he lanzado a favor de la concientización del consumo y la legalización [de la marihuana] con fines médicos, para muestra están “Policeman” y “Sound System”. Pero también he pugnado en reconocimiento de un personaje muy importante que, siendo *ex buffalo soldier* luchó a favor de México contra de EUA: John Horse. Asimismo, hacemos hincapié en incitar a la gente a defender sus recursos, tierras y patria de los intereses de los gringos y canadienses.

César Carmona Cruz (vocalista y bajista en Guyarati Reggae – Monterrey, Nuevo León): En Monterrey hay una asociación independiente llamada Villa Jamaica, donde cada inicio de clases, Día del Niño y Navidad hacen colectas de juguetes, ropa, útiles escolares y los entregan a las comunidades más dañadas. También los bares y grupos de reggae y *ska* cada que alguien requiere ayuda, nos organizamos para armar eventos a beneficio, el último fue el del terremoto de CDMX.

La lucha contra la opresión y la búsqueda de justicia son temas recurrentes en varios estilos de reggae, por lo que el apoyo de los artistas de esta escena a varios movimientos sociales ha sido frecuente y abierto. Además, las formas de vinculación del reggae con estas causas sociales son diversas, y van desde informar a la audiencia acerca de cierto tema a través de una canción, hasta la adopción de ciertas canciones por parte de los movimientos sociales; como sucedió en años recientes con la canción “México Negro” de la cantante Leona de Etiopía por parte del movimiento afromexicano. La vinculación con distintos movimientos y causas sociales como uno de los rasgos distintivos del reggae mexicano, adecúa el contenido discursivo de protesta presente en el género al contexto nacional y local.

Relación con otras escenas musicales

Un rasgo importante de la escena es su relación con otras escenas musicales. En la década de los noventa, la escena de *rock* mexicano se diversificó y generó el surgimiento de otras escenas que se diferenciaron por orientarse a otros géneros. La escena del reggae no se encuentra aislada de los demás géneros y escenas a su alrededor, sino que es parte de la

¹⁷³ Contribuciones en el tema “Reggae y movimientos sociales”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 03 de mayo de 2018.

diversidad de escenas musicales con las que convive como la escena del *rock*, la del *MexSka*, del *punk*, y del *hip-hop*, principalmente. Además, frecuentemente, la escena local de reggae en varias ciudades se ha derivado de las escenas de otros géneros. Dentro de la escena de reggae, las relaciones con artistas de otras escenas son diversas, e incluyen presentaciones en festivales en común; colaboraciones en estudio entre artistas de diferentes géneros; como músicos invitados en presentaciones especiales; a través de los productores, en los estudios de grabación, entre otras. Una de las bandas con mayor número de colaboraciones en otros géneros son Los Rastrillos, quienes incluso han grabado canciones con artistas como Grupo Tribu (música prehispánica), Iraida Noriega (*jazz*), Charlie Monttana (*rock urbano*), ¡Qué Payasos! (*rock para niños*), y Triciclo Circus Band (*balkan*). Los siguientes testimonios señalan las diferentes formas en que se relacionan y se encuentran la escena reggae con las de otros géneros en el contexto de sus propias escenas locales.¹⁷⁴

Morales Ramos Dvd (baterista en Ruina de Jade – Oaxaca): La escena mexicana supongo que tuvo que relacionarse con grupos de otros géneros para hacerse presente, pero hablando de nuestro caso, Ruina de Jade, en los noventa (que no era reggae puro y ni solamente reggae) teníamos que ir siempre solos ya que aquí en Oaxaca no había grupos en esa línea, predominaba el *heavy metal* y pocas nos relacionamos con un grupo de *rock pop*. En la actualidad no se ve con facilidad a grupos que están en la línea reggae-*ska* tocando en festivales con otros géneros, pero sí participando donde hay otras bandas de estilo similar.

Puppa Tlalok Singjay (*singjay* – Mexicali, B.C.): En Mexicali el reggae nació de la mano con el *punk*. Ya que no había bandas de reggae ni DJ en fiestas. El *punk* siempre ha prevalecido en Mexicali desde tiempos que no recuerdo, por lo menos la época que me tocó en los noventa, había mucho *punk* y poco *ska*. A finales de los noventa el *ska* ya estaba tan influenciado que todos aquí, y hasta la fecha, tocan *skacore*. El reggae inició al igual que el *ska*, de la mano del *punk*, porque ellos tenían las tocadás, el equipo y el lugar, además se abrían las puertas. Yo empecé en el 2007 y venía de hacer *rap*. Por lo que no era extraño ir a tocadás de *punk*, reggae y *ska*. Aún el *rap* no se familiarizaba del todo con estos géneros, pero con el reggae fue más sencillo ya que comparten muchas similitudes sobre todo en el área del *sound system* y DJ. Aún a la fecha siguen eventos donde se mezcla todo, pero ya hay algunos eventos de un género específico.

¹⁷⁴ Contribuciones en el tema “Relación con las escenas de otros géneros musicales” durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 9 de abril de 2018.

VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México): En los últimos años hemos visto un creciente vínculo de la escena reggae nacional con música tradicional mexicana, en especial con el *son jarocho*.

Ras Tadeo (ex vocalista en Tierra Jaguar – Ciudad de México): El reggae está muy ligado y aceptado dentro del *ska* y el *rap*, ya que al tener discursos similares tienen gran aceptación.



Imagen 423. Festival Culturas en Resistencia en Teotihuacán, 2015

Bob Marley en México

Entre los rasgos distintivos de la escena reggae en México encontramos la gran influencia y la presencia de la figura de Bob Marley. Es importante señalar que aunque otros artistas de reggae que se presentaron en el país como Byron Lee and the Dragonaires fueron fundamentales para la internacionalización del género en México en la década de los setenta, particularmente en Quintana Roo debido al gran impacto que tuvo en las primeras bandas de reggae en el país como Ely Combo, y Benny y su Grupo; Bob Marley es considerado como el principal impulsor del género a nivel mundial, lo que lo ha convertido en la sinécdoque del reggae, a diferencia de Byron Lee, quien interpretaba varias canciones de Marley durante esa década.

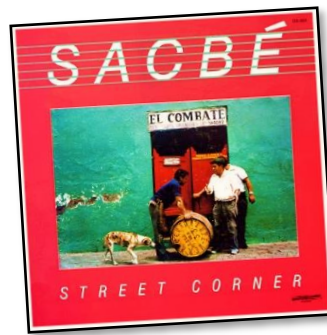
Bob Marley no tuvo ninguna presentación en México, ni siquiera una visita rápida como sucedió en Brasil en marzo de 1980. El surgimiento de la escena del reggae en México no surgió a partir de jóvenes que lo hayan visto en el escenario como sí sucedió en Japón y en otros países, sin embargo, sus canciones siempre han estado presentes en el

repertorio de diversas bandas mexicanas de reggae en el país. Los Cuervos, una de las bandas pioneras del reggae en México en los setenta en Quintana Roo, interpretaba su versión de “Rebel Music (3 O’Clock Roadblock)”; en 1982 la banda mexicana de jazz Sacbé incluyeron la canción “Bob Marley” en su álbum *Street Corner* como un homenaje póstumo al cantante. En relación a su presencia discográfica, por lo menos seis sellos discográficos produjeron los álbumes de Marley en México desde los años setenta¹⁷⁵.

Dentro de la escena existen infinidad de interpretaciones y lecturas de este músico jamaicano que incluyen varios ejemplos de bandas que han realizado *covers* de alguna de las canciones más conocidas de Bob Marley. En 2005 la banda Rastrillos, incluye su versión en español de la canción “War” en su álbum *Se Acabó el Reve*. Así, encontramos muchos ejemplos, como Chau el Esqueleto, y Chautengo con “It Is Love”, Soma Reggae con “Pimper’s Paradise”, La Ganjah Revolucion “Jah Live”, Salvador Zepeda tiene un disco de *covers* de Marley titulado *Coffe Break Da Bob Songs*. La Comuna toca “Could You be Loved”, y Chan Santa Roots tocan “I Shot Peña Nieto”, aunque no las han grabado. Roy Rebelde uno de los principales exponentes del *dancehall* en México menciona en su canción “Danzahall también es reggae” de 2012 “...y si Bob Marley viviera te aseguro que cantarías *dancehall*, en una pista estaría con una chica bailando *dancehall*...”. Además, anualmente se realizan diversos tributos por parte de varias bandas a lo largo del país.



Portada 115. Bob Marley & The Wailers – *Bob Marley & The Wailers* (1989) Peerless México



Portada 116. Sacbé – *Street Corner* (1982)

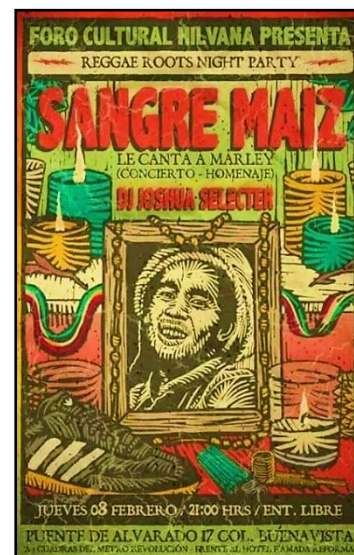


Imagen 424. Cartel del tributo anual a Bob Marley de la banda Sangre Maíz, febrero 2018

¹⁷⁵ Island Records, a través de Bertelsmann de Mexico, S.A. publicó *Survival* y *Uprising* en 1980, *Confrontation* en 1983 y *Exodus* en 1984; RCA/Ariola publicó *Legend* en 1984; WEA publicó *Chances Are* en 1981; Peerless publicó *Soul Rebel* en 1989; y PolyGram publicó *Babylon by Bus* en 1978, *Rastaman Vibration* en 1976, *Survival* en 1990, *Legend* en 1990 y *Talkin' Blues* en 1991.

Al mismo tiempo, comúnmente muchos mexicanos tienen su primer acercamiento al género a través de la música de Bob Marley y después conocen otros exponentes e incluso el reggae mexicano. A nivel social Bob Marley continúa representando la imagen desafiante de un rastafari revolucionario, por su imagen, su consumo de cannabis, sus líricas, sus mensajes. Todas estas facetas de Marley se encuentran presentes en la cotidianidad de muchas ciudades en México a través de cualquier tipo de productos en mercados y plazas comerciales. Así mismo, su música ha influenciado a muchos de los músicos de reggae mexicanos, incluso varios DJ y músicos que comenzaron a finales de los ochenta, señalan que su primer acercamiento al género fue a través de algún álbum de Marley, frecuentemente el *Uprising* (1980).

Incluso, la máxima casa de estudios del país, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), reconoce al máximo ícono de este género y publica en su cuenta de *Facebook*:

El cantante jamaicano Bob Marley, uno de los máximos exponentes de la música reggae, murió #UnDíaComoHoy de 1981. Escucha sus canciones en la #PlayListUNAM > <https://spoti.fi/2rm3mRR>

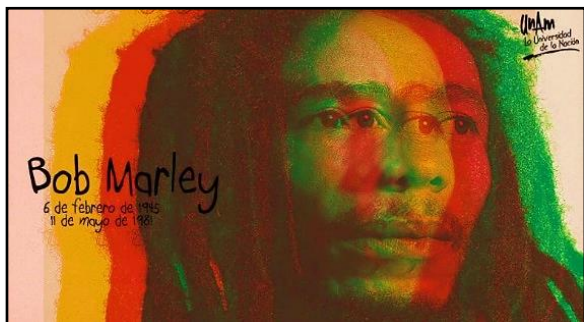


Imagen 425-426. Efemérides de Marley celebradas por la UNAM

Hay que entender el aporte de Marley en términos culturales, pues su legado no es sólo musical sino también social, político y espiritual; de modo que es importante observar su impacto tanto en su contexto sociocultural e histórico, como observando su adopción e influencia a nivel mundial en otras localidades. El reconocimiento de este aporte ha sido reconocido recientemente de manera oficial en México con la colocación de una escultura de bronce de Marley en la ciudad de Chetumal, decretando esta localidad como “la puerta de entrada del reggae a México” (*The Jamaica Observer*. 2016, 12 de septiembre).

Hay que señalar que, debido a su impacto cultural a nivel mundial, han existido, por lo menos, cinco esculturas de Bob Marley en Jamaica y cuatro en diferentes países.

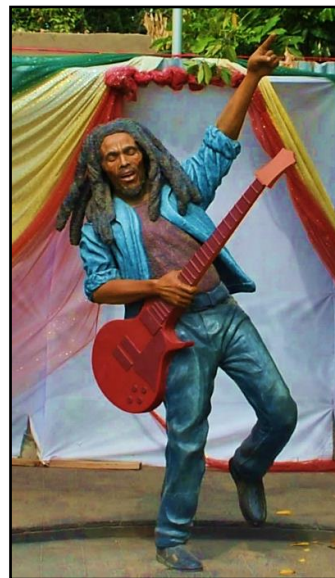
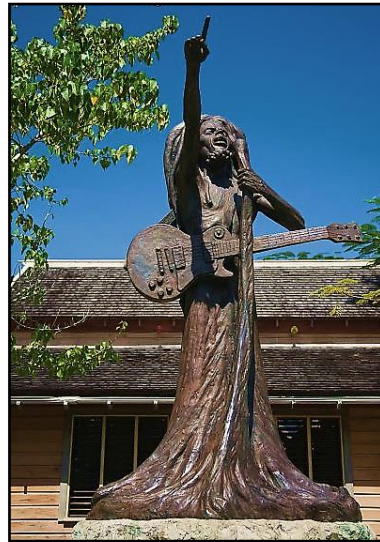


Foto 210-214. Autores de las estatuas de Bob Marley en Jamaica (de izq. a der.):

- 1) Jah Bobby
- 2) Christopher Gonzales
- 3) Alvin Marriott
- 4) Pierre Rouzier
- 5) Scheed Cole



Foto 215. Rostro de Bob Marley tallado en un tronco en Ocho Ríos, Jamaica (autor desconocido)

En cuanto a las estatuas de Marley fuera de Jamaica, existen cuatro en distintos países: Estados Unidos, Serbia, Etiopía y México. Esta última, creada en 2016 por el renombrado escultor mexicano Ricardo Ponzanelli, es el primer monumento latinoamericano a Bob Marley, y se ubicó en la ciudad de Chetumal, en el sureste de México. La develación de esta escultura fue parte de las actividades del 50 aniversario de las relaciones diplomáticas entre México y Jamaica, así como de la firma del Memorándum

de Entendimiento en materia de Cooperación Cultural entre el Gobierno del Estado de Quintana Roo y Kingston, con la presencia de la ministra de Género, Cultura, Entretenimiento y Deporte de Jamaica, Olivia Grange, la Embajadora de Jamaica en México, Sandra Grant Griffiths, el secretario de Educación y Cultura, José Alberto Alonso Ovando y la subsecretaria de Cultura, Lilián Villanueva Chan; y también estuvo presente Ky-Mani Marley, uno de los hijos de Bob Marley.

Lamentablemente, debido a que la escultura ha sido vandalizada, esta ha sido retirada por el gobierno local para reubicarla pronto en otra parte de la ciudad con más seguridad y afluencia de personas.



Foto 216-219. Autores de las estatuas de Bob Marley fuera de Jamaica (de izq. a der.):

- 1) Florida, EUA - Pierre Rouzier
- 2) Banatski Sokolac, Serbia - Davor Dukic
- 3) Addis Abeba, Etiopía - Bizuneh Tesfa
- 4) Chetumal, México - Ricardo Ponzanelli

Estudiar el desarrollo del reggae en México incluye el reconocimiento que actualmente se le otorga a este género, no sólo entre los músicos o su audiencia, sino

también a nivel institucional, académico y diplomático. La situación de aceptación y reconocimiento del reggae en México se ha incrementado considerablemente durante el periodo actual a través de la realización de diversas actividades que ha dado especial muestra de ello. Un ejemplo de esto es la colocación de la estatua de Bob Marley en la ciudad de Chetumal.

Sin embargo, este reconocimiento a la importancia y al impacto del reggae en México no ha sucedido de la misma forma hacia el reggae mexicano y generalmente no es incluido dentro de un reconocimiento de forma institucional en eventos oficiales. Un ejemplo fue precisamente la develación de la escultura de Bob Marley en Chetumal en 2016, que, si bien representa el primer monumento al icono de reggae en Latinoamérica, fue un evento en el que no participó ninguno de los músicos o de las bandas de reggae locales quienes podrían haber sido los primeros en adoptarla como un nuevo elemento importante y representativo dentro de esa escena local.

Esta falta de reconocimiento hacia el reggae mexicano y la poca participación de los miembros de la escena que eso genera en los eventos en espacios institucionales como la Secretaria de Relaciones Exteriores o la Embajada de Jamaica en México, se ha visto reflejado en el abandono de esta escultura y en la vandalización de la misma perdiendo piezas de la guitarra, el micrófono, los *dreadlocks* y las manos, teniendo que ser retirada por el gobierno local a inicios de 2018 para su restauración y futura reubicación (Moguel, Anwar. 2018, 23 de abril). La oficina encargada de atender este proceso es la Dirección de Patrimonio Cultural, perteneciente al Instituto de Cultura y de las Artes (ICA) del estado de Quintana Roo y, aparentemente, la escultura se reinstalará próximamente como parte de las actividades del 7mo. Festival de Cultura del Caribe en noviembre de este año, en un lugar concurrido conocido como el Callejón del Arte de Chetumal.

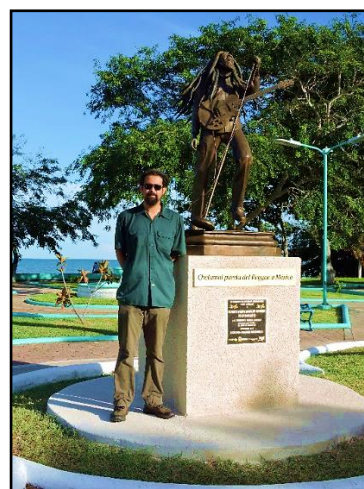


Foto 220. Christian López-Negrete con la escultura de Bob Marley en Chetumal en su ubicación original, septiembre de 2016

Expresiones de glocalización y translocalidad de la escena

Territorialización a través del reggae en México

El Caribe, entendido éste en su visión más amplia, fue una región con muchas zonas poco conocidas hasta el siglo XX, como es el caso del llamado Caribe mexicano (Dachary y Arnaiz, 2005, pp. 61-74). Por lo que una de las intenciones de este trabajo también es colaborar en la integración del Caribe mexicano como parte de la historia del país y la zona caribeña, así como su reconocimiento como “puerta de entrada del reggae al país”. Las relaciones interculturales entre México y el Caribe está sujeta a muchos factores como: cultura, diversidad, hegemonía cultural, política y económica de países y regiones, obstáculos comunicativos como el idioma y la diversidad lingüística, entre otros aspectos.

En la zona del Caribe mexicano en la frontera sureste se observa una interculturalidad peculiar y distinta a las generadas en las otras dos fronteras del país al encontrarse lo mexicano, a través de los habitantes de Quintana Roo con familias migrantes de diversos estados del país y sus descendientes, con lo anglo afrocaribeño, a través de Belice, país que se encuentra culturalmente muy cercano a países caribeños como Jamaica o Trinidad y Tobago. Aunque existe un perceptible choque cultural afrocaribeño-mexicano, principalmente debido a complicaciones lingüísticas mutuas, ambas partes logran superarlas gracias a diversas relaciones de intercambio que vemos en varias instituciones, negocios, empresas, familias, e incluso músicos y bandas. La ciudad de Chetumal ejemplifica muy bien esta relación, además de contar con un panorama musical que incluye *punta* y *brukdown* beliceño, *calypso* y *soca* trinitense, o *ska* y reggae jamaicanos, tanto a través de la radio como de las presentaciones de músicos y de la llegada de esos materiales discográficos a la región.

Encontramos también casos de músicos que ejemplifican esta interculturalidad cultural afrocaribeña-mexicana, como Benito de Jesús Loeza Rivadeneira (cuya madre era originaria de Orange Walk, en Belice, y su padre de Veracruz), uno de los primeros músicos en reinterpretar el reggae en México en los setenta con Benny y su Grupo y que incluyó a beliceños como el bailarín Anthony Anselm Buller “El Bule”, y el cantante Anthony Jones conocido como “el negro de Belice”, quien participó después en otra agrupación pionera del reggae en México, Ely Combo, del yucateco Eliseo Pech Yamá.

Ambas agrupaciones estuvieron fuertemente influenciadas por músicos jamaicanos como Byron Lee quien se presentaba en Chetumal ocasionalmente.

El lugar influye y determina la música que ahí se realiza y a la vez, la música influye en el lugar; tocar la misma música en el mismo espacio fija la música a un lugar. Como hemos mencionado, en septiembre de 2016 la ciudad de Chetumal fue decretada por el gobierno estatal como “la puerta de entrada del reggae a México”; reconociendo e institucionalizando esta relación a través de la música, además, de la colocación en la ciudad de una escultura de Bob Marley como máximo icono del reggae. Ambas acciones hablan de una territorialización a través de la música que destaca el carácter caribeño y la influencia anglo afrocaribeña de esta región del país. Además, esa territorialización a través del reggae se ha expresado en relaciones translocales de distintas maneras entre Chetumal-Belice; el Caribe mexicano-Ciudad de México; México-Jamaica, entre otras.

Existen posturas teóricas acerca del concepto de América Latina, que se vinculan más a aspectos antropológicos y sociológicos que al lingüístico, y parten del concepto horizonte cultural, entendiendo el espacio geográfico y temporal en el que prevalecen pautas culturales comunes, las cuales pueden incluir la utilización de una lengua determinada. En este sentido, países del Caribe, Centro y Sudamérica como Jamaica, Surinam, Barbados o Belice son parte de América Latina, ya que las pautas culturales de la población de los mismos poseen similitudes con otros países latinoamericanos, diferenciándose de las prácticas de las naciones de América anglosajona y la región francófona de Canadá, que conforman otro horizonte cultural. Así, aunque el reggae haya surgido en un contexto anglo afrocaribeño, también es una expresión cultural latinoamericana.

En ese sentido, hay que mencionar también al *reggaeton* como expresión cultural latinoamericana, y como un género musical que se deriva del *dancehall*, así como de elementos del *hip-hop*. Influenciado por el *reggae en español* de Panamá, el *reggaeton* se desarrolló en Puerto Rico a partir de la popularidad del reggae jamaicano que llegó junto con el *hip-hop* estadounidense durante los noventa. Con un contenido lírico y estético más cercano al *dancehall* que al reggae, el *reggaeton* actualmente es una expresión significativa de una nueva identidad latina urbana y adquiere una gran audiencia al destacar puntos en común entre diferentes países, particularmente en Estados Unidos, donde diferentes grupos latinoamericanos residen y conviven. Esto ha llevado al desarrollo no sólo de una

audiencia, sino de un sentido de orgullo e identidad pan-latina centrada en su participación en este género a través de diversas interpretaciones locales. Los diálogos entre artistas de reggae y de *reggaeton* son cada vez más frecuentes, presentados como representaciones del encuentro entre lo caribeño y lo latino.

Niveles de localidad de la escena del reggae en México

La escena del reggae en México no es una escena local, sino que se conforma de varias escenas locales simultáneamente. Al mismo tiempo, es una escena translocal en contacto con las escenas locales de otras ciudades en diferentes países. Y también, es una escena virtual en el que los integrantes de la escena construyen narrativas transmedia de sí mismos, de sus proyectos y de su imagen. La escena del reggae en México es, a la vez, local, translocal y virtual. De modo que el abordaje etnográfico requiere adecuarse a la maleabilidad en que se presentan estos niveles de la escena. Si bien eventos como los conciertos, noches de club, festivales, fiestas y acontecimientos similares pueden abordarse a través de los métodos etnográficos tradicionales; otros aspectos como la narrativa transmedia que construyen y presentan los músicos en las redes sociales *online* requiere de herramientas etnográficas adecuadas como la etnografía digital.

En cuanto a los niveles de localidad en el desarrollo de la escena del reggae en México, hay que considerar la presencia de fuertes relaciones centro-periferia generadas por un sistema centralista; no sólo entre la Ciudad de México como capital de país y los demás estados, sino también entre otras ciudades que constituyen focos de actividad estatal y regional en relación a otras poblaciones menores o más apartadas. Estas relaciones centro-periferia se reflejan, por ejemplo, en la necesidad de las bandas procedentes de las escenas locales de los estados de presentarse en los clubes y festivales de la capital para insertarse, difundir su trabajo y ser reconocidos a un mayor nivel como parte de la escena del reggae. De modo que para un artista de reggae presentarse en diferentes escenas locales del país, como señala Alberto García (vocalista en Soma Reggae – Tijuana, B.C.) “ayuda tanto en la difusión de su música, como en el crecimiento del artista para su carrera”.

Las escenas locales que representan los principales focos del reggae en el país son: Ciudad de México (25 %), Baja California (12 %), Estado de México (10 %), Quintana Roo (8 %), y Jalisco (8 %); concentrando la mayor cantidad de interacciones entre personas, lugares y acciones en torno al reggae, en distintos niveles de localidad; estos focos

regionales concentran el 63 % de exponentes de la escena nacional. La escena del reggae en la Ciudad de México ocupa el primer lugar a nivel nacional, debido a que es la escena local con más tiempo y heterogeneidad en relación a sus actores (musicales y extramusicales), así como de las actividades, eventos, y lugares en torno al reggae. Sin embargo, cada estado en el país cuenta con sus propias bandas locales, eventos, y espacios a dónde acudir para escuchar reggae. De modo que la experiencia local de la música puede ser muy diferente entre sí, ya que “las formas y prácticas musicales se originan, interactúan y se ven inevitablemente afectadas por los factores físicos, sociales, políticos y económicos que las rodean, [...] lo que resulta en la construcción de representaciones o identidades diversas para esas regiones” (Cohen, 1991, p. 342). En cuanto a la experimentación local de la música S.J. Smith señala:

El *performance* y la recepción de la música popular en circunstancias locales particulares pueden ser una forma efectiva de resistencia a las fuerzas homogeneizadoras de la industria cultural, no necesariamente produciendo un sonido alternativo, sino permitiendo que la gente experimente la música en formas localizadas distintivas (Smith, 1994, p. 237).

A partir de la etnografía digital hemos ubicado cientos de artistas, bandas y *sound systems*, activos e inactivos, que surgieron en distintos periodos, que interpretan alguno o varios subgéneros de reggae, y que se encuentran diseminados en escenas locales, en las que algunas se han convertido en focos regionales en el país. Además del número de artistas y bandas de reggae en cada estado, también se encuentra la venta de álbumes y parafernalia, conciertos y festivales, programas de radio, clubes de reggae, y otros aspectos extramusicales que conforman la escena musical del reggae en México en su nivel local, regional y nacional. Lograr traducir visualmente esta información será de utilidad ya que como comentan Connell y Gibson:

La música popular, como otros aspectos de la cultura, podría representarse espacialmente, explicarse y describirse en términos de ubicación y orígenes de escenas musicales, estilos y piezas: el movimiento o la difusión de géneros y estilos musicales en el espacio o las redes de giras musicales, patrones de comercio de productos musicales, o la ubicación de supuestos ‘corazones’ de culturas musicales. [...] Tales cartografías de la música insinúan la necesidad de un mayor énfasis en la etnografía de la música (Connell and Gibson, 2003, p. 13).

Los siguientes testimonios señalan el por qué se considera importante para una banda o artista de reggae presentarse en diferentes escenas locales del país¹⁷⁶

David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): Lo común es que te contraten al menos una vez al año en cada plaza, en algunas plazas dependiendo de la demanda que creas puedes ir hasta tres veces en un año. Claro que es importante salir porque entiendes tendencias y conoces distintas escenas, como ejemplo, en el centro del país hay más eventos pequeños de *dancehall*, incluso de *dancehall* y *reggaeton*, el público se concentra en bailar, y claro los eventos y festivales ya conocidos de reggae. Por otro lado, en otros estados no hay tantos eventos, pero las producciones son más grandes, escuchan más reggae de bandas, el público se concentra en el contenido. La importancia de recorrer varias plazas para un artista es importante porque te abren perspectivas. Las plazas más concurridas son CDMX, Querétaro, León, Puebla, Morelia, San Luis Potosí, Guadalajara, Veracruz, Mérida, Chiapas, Quintana Roo y Monterrey, en mi experiencia.

Chan Santa Roots (banda surgida en 2006 en Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo): Nosotros nos hemos presentado en Sonora, Durango, Guanajuato, Oaxaca, CDMX, Yucatán, Quintana Roo; y ha sido gracias a que lo hacemos es reggae en lengua maya. La segunda lengua indígena más numerosa, sólo después del náhuatl, para esto hemos trabajado con diferentes instituciones de gobierno y ONG (CDI, CONACULTA, el Congreso Continental de Comunicación Indígena, etc.) y también con festivales autogestivos. Es muy difícil medir la movilidad, pero nuestro próximo objetivo es una presentación en el extranjero.

Gabo Revuelta (MC en Mexikan Sound System – Ciudad de México): Pues mi colaboración en todo esto es quizá en compartir con públicos que pocas veces tienen oportunidad de asistir a un concierto masivo o en foros exclusivos, nosotros vamos al público en el barrio, en los pueblos, en la calle. Nos gustaría participar en grandes festivales con lo que hacemos, a la mexicana, pero ahora no podemos esperar a que llegue el gran promotor o productor y te lleve de la mano a los grandes foros, ahora hay que construirlos, generar audiencias, convencer con tu trabajo, la gran enseñanza *punk*, hazlo tú mismo, aquí en México y sobre todo en Latinoamérica.

Jonás Kmo (baterista en Sangre Maíz – Ciudad de México): En el *rol* hemos conocido gente de todos los estratos, etnicidades y nacionalidades amantes del reggae. Pero es en el interior donde hemos conocido y nos han conocido tanto indígenas, como extranjeros.

¹⁷⁶ Contribuciones en el tema “Movilidad dentro de la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 19 de abril de 2018.

Estos testimonios muestran que presentarse en diferentes escenas locales del país, además de ayudar a la difusión y crecimiento de un artista, y de acercar su trabajo a audiencias distintas, le permite conocer la experimentación local de la música reggae, así como a las diferencias y particularidades de cada escena local.

México en la escena global de reggae

Algunas particularidades importantes de esta escena podemos conocerlas al observar el alcance de su proyección internacional, y el tamaño de la presencia del reggae mexicano dentro de la escena global de reggae. Así, la globalización se manifiesta en la integración y el contacto de prácticas culturales, especialmente en relación a la difusión y consumo de productos culturales de alcance mundial, como la música, en los que el factor tecnológico amplía su capacidad de difusión a gran escala. A esto hay que sumar la existencia de focos de atracción para un intenso turismo cultural, manifestados en los principales destinos turísticos y en los grandes eventos, como los festivales masivos que buscan hacer accesible una cultura de alcance mundial. Tal es el caso de los festivales de reggae que representan las “grandes ligas” internacionales para los artistas de las escenas nacionales y locales en torno al género. Para muchos de los artistas y bandas, presentarse en escenas locales de otros países, y en festivales internacionales, representa una oportunidad para observar cómo reaccionan otras audiencias y poner a prueba su trabajo, de contrastar las diferencias con la escena nacional, además de una forma, para algunos, de legitimar su trabajo y su trayectoria.

Algunas de las presentaciones de bandas y artistas en diversos países que han fortaleciendo la internacionalización del reggae mexicano, incluye a Splash en España, Alemania, y Holanda en 1989, y en Jamaica en 1990; Los Rastrillos en Canadá en varias ocasiones, realizando incluso un álbum en vivo en 2007; Antidoping en Francia, Estados Unidos y Canadá también en varias ocasiones; Lengualerta en varios países de Centro y Sudamérica, Canadá y Europa; Casa Verde Colectivo en Reino Unido, Brasil, etc.; Bungalo Dub en Belice, Guatemala, Estados Unidos y Japón; Roy Rebelde en Colombia; Libertario Fyah en España; Abbaba Soul en Estados Unidos; Corpusklan en Guatemala; Hierba Santa en Guatemala y Belice; Pachedub en Alemania e Irlanda; Leones Negros y Atletas Campesinos en Eslovenia, Austria, Italia, Francia, Portugal, Costa Rica y Cuba; Somos Uno en Argentina, y Estados Unidos; Ras Levy y Leona de Etiopía en Colombia; Ruffly

TNT, y Tritón Sound System en The London International Ska Festival; Spiritual Sounds Sound System en el Dub Camp Festival en Francia; entre otros, como Viento Roots (la primer banda mexicana en participar en el Rototom Reggae Festival en 2015) en España y Francia. El cantante de reggae y *dancehall* Jah Fabio, de Guadalajara, se ha presentado en España, Estados Unidos, Venezuela, Colombia, Chile, Perú, Argentina, y Jamaica. Incluyendo sus participaciones en el Rototom Reggae Festival en 2016 y como el primer mexicano en participar en el Reggae Sumfest en Jamaica en 2018. Además, Jah Fabio es el único artista mexicano firmado por el famoso sello discográfico independiente VP Records, la disquera de reggae de mayor importancia a nivel internacional actualmente, lo que le brindado una mayor proyección internacional.

Hay que mencionar que, aunque las presentaciones de bandas y artistas de reggae mexicanos fuera del país han sido exitosas y promueven el reggae hecho en México, se trata de casos individuales y aislados, que no han generado mayor internacionalización del reggae mexicano a nivel general, y como señala Tony Cerruti (músico y miembro de la audiencia – Chetumal, Quintana Roo) “en México se crea más reggae del que se exporta”. Esta ausencia es visible en las compilaciones de reggae mundial como *Putumayo Presents: Reggae Around the World* (1998), y *Putumayo presents: World Reggae* (2004), entre otras, en las que, cuando llega a incluirse algún ejemplo de reggae latinoamericano, suelen ser de bandas sudamericanas. Los siguientes testimonios, explican qué proyección internacional ha alcanzado el reggae mexicano y algunas de las complicaciones para fortalecer este aspecto de la escena.¹⁷⁷



Portada 117. V.A. – Putumayo presents: World Reggae (2004)

¹⁷⁷ Contribuciones en el tema “México en la escena del reggae mundial”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 11 de mayo de 2018.

José Hernández (baterista de Ganja – Estado de México): Algunos artistas mexicanos han salido a otros países, pero la presencia del reggae mexicano como tal, en el mundo creo que sigue siendo nula.

Jasser Contreras Cervantes (MC – Estado de México): Hasta cierto punto sí, ahí vemos un Jah Fabio y algunos otros representando, sin embargo, México no es tan mencionado a nivel mundial en la escena, creo que estamos en el punto de emerger.

Seu Jorge Moran (vocalista y guitarrista en Pachedub Collective – Querétaro): Estuve en el verano del 2015 con Pachedub cinco presentaciones en Alemania y dos en Irlanda, en ese año gané un concurso de Radio 3 en España para ir al Rototom y en el 2016 regresé al País Vasco, específicamente a Irún. No realmente, sólo se conocen algunos casos aislados, por ejemplo, Lengualerta es reconocido en varias partes del mundo por colaboraciones con varios músicos, Viento Roots y Jah Fabio tuvieron la oportunidad de tocar en un Rototom Sunsplash sin tampoco ser realmente conocidos a nivel internacional, pero lograron tocar en uno de los festivales de reggae más importante, es impresionante la cantidad de reggae argentino que venimos consumiendo y la gran mayoría no conoce mucho del reggae mexicano.

Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México): Hay varias bandas que han salido al extranjero y por supuesto que dan muy buena impresión en aquellos públicos. En mi opinión personal lo que falta a la mayoría son recursos y contactos para “despegar”. A todas las bandas nos resulta muy difícil pagar vuelos y viáticos para iniciar una carrera en el extranjero, ya que se necesita constancia y presencia en esos países que quieres llegar. Se necesita una estrategia súper profesional (mánager/*booker*) para que sean productivas las giras y se puedan bajar recursos en festivales y productoras. De las bandas que recuerdo en el extranjero están Rastrillos, Antidoping y La Comuna en Canadá. Nognes en Guatemala, La Casa de Todos en Colombia, Leones Negros en Europa del Este. Mientras más bandas tengan la oportunidad de conocer otra escena musical en el mundo, se enriquecerá y crecerá la nuestra.



Foto 221. Splash en Alemania



Portada 118. Rastrillos – En vivo tour Canadá 2007 (2008)

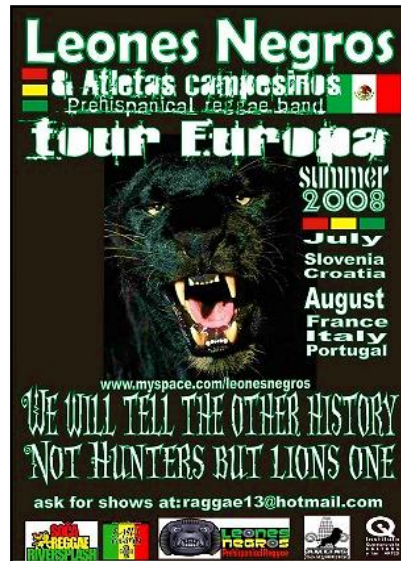


Imagen 427. Cartel de la gira en Europa de los Leones Negros en 2008



Imagen 428. Cartel de la gira en Estados Unidos de Antidoping en 2013



Imagen 429. Cartel de la gira en Europa de Viento Roots, 2015



Imagen 430. Cartel de la gira en Canadá de Antidoping en 2017



Imagen 431. Cartel de la gira en Chicago de Antidoping, 2011



Imagen 432. Cartel de Jah Fabio en el festival Sumfest de Jamaica, 2018



Imagen 433. Cartel de la gira en Reino Unido de Casa Verde Colectivo, 2015

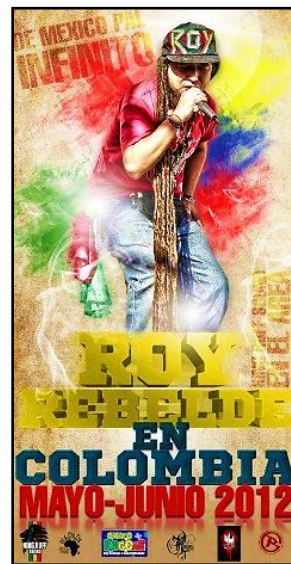


Imagen 434. Cartel de la gira en Colombia de Roy Rebelde, 2012



Imagen 435. Cartel de la gira en Japón de Bungalo Dub, 2017

La proyección internacional de la escena también se puede fortalecer a través de la realización de videos musicales que circulen en los canales internacionales dedicados al género, así como de la colaboración de artistas mexicanos en proyectos internacionales. Sin embargo, la actuación de una banda o artista mexicano fuera del país, no significa necesariamente un fortalecimiento de la internacionalización del reggae mexicano. Al respecto, es importante mencionar la historia del músico mexicano de finales de los ochenta Gyan Marcos, conocido por canciones como “Todos queremos amor”, y “Apapáchame” esta última incluida en el CD compilatorio *Viva La Rasta. Reggae en español* (1998). A principios de los años setenta, viviendo en Madison, Wisconsin, Gyan Marcos fundó la banda de reggae *roots* donde cantó y tocó la guitarra, convirtiéndose en una celebridad local. Después regresó a México y una mezcla de *rock* y reggae lo llevó, a través de bandas como *Árbol*, a la creación de *El Rey Pacheco* y la gran *Pachanga*, y a la realización de *Renacer*, su primer CD que presentó en el *Hard Rock Café* en la Ciudad de México (Gyan Marcos *Crossed to the Other Shore*. 2011, 11 de mayo).



Portada 119. Gyan Marcos – Renacer (1996)



Portada 120. V.A. – Viva La Rasta Reggae en español (1998)

Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia): Gyan Marcos, con su banda, alternó con Bob Marley en Jamaica, en México también se le conoció como Rey Pacheco. No sé dónde nació Marcos, tal vez en el DF, la historia del concierto en Jamaica me la contó él (y claro, le creo). Su banda, cuando vivían en Gringolandia, fue contratada por un promotor jamaicano (ex campeón olímpico) para tocar en Jamaica con Marley, pero este promotor no tenía muy buena fama y cuando llegaron a la isla y Marley fue a la casa del promotor para negociar, este vio un póster ya impreso del concierto, así que se encabronó y se fue dejando a unos guaruras armados vigilando que no saliera corriendo el promotor y no los quitó hasta que se pagó, en *cash*, lo pactado. Voy a preguntar el nombre de la banda de Marcos, según yo es Árbol.¹⁷⁸

Sin embargo, a pesar de la experiencia internacional que haya tenido Gyan Marcos individualmente, su aporte dentro de la escena de reggae nacional ha pasado desapercibido.

Presencia de proyectos mexicanos en Jamaica

Jamaica es considerada no solo el lugar de origen, sino como la Meca del reggae; como consecuencia muchos músicos de este género de todas partes del mundo, buscan en algún momento visitar la isla para pasar una temporada, conocer músicos jamaicanos y hacer alguna colaboración, grabar en los legendarios estudios de grabación, participar en un festival, o sumergirse en la cultura jamaicana. En cuanto a la presencia de músicos de reggae mexicanos en Jamaica, la primera referencia es la banda Splash en 1990 (aunque ya habían ido anteriormente), siendo la primer y única banda mexicana que se ha presentado en el legendario festival Reggae Sunsplash. Hay que mencionar el viaje organizado por la gente del Lucc para ir a Jamaica y asistir al Reggae Sunsplash de 1990, en el que

¹⁷⁸ Comunicación personal con Lalo Pérez (guitarrista de la banda Splash) durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 11 de noviembre de 2017.

asistieron más de treinta mexicanos. En años recientes, además de Jah Fabio (Guadalajara) quien además de realizar colaboraciones y grabar videoclips, participó en el famoso Reggae Sumfest; también han visitado la isla Somos Uno (Tijuana), y Don D Lion (San Luis Potosí). Además de algunos empresarios y agentes de *booking*, como David Saft, el propietario de Casa Rasta, y el DJ Hazael Sanjuan, respectivamente; y proyectos extramusicales como Susana Audelo con Coffe Marley México; el colectivo Rastreando el Reggae participando en eventos académicos como la International Reggae Conference. Además, recientemente han asistido varias bailarinas y bailarines de *dancehall* para tomar clases y participar en distintos eventos como Alejandra WL Maravert, Baggy Charly, Betty Narciso, Carlos WL, Dian Bmmk, Diana Itzel, Eduardo Silva Mkcrew, Esaú González, Fernanda Raquel RH, Gerardo Mendoza Zúñiga, Haydee Juárez, Jadahi Contreras, Jaydy Mestizzo, Jessica Ooz, Jorge Torres MK, Lily Espinoza, Maari Vega, Mariana Marlene, Marla Av, Pao Cerecedo, Veronica Gines, y WL Brayina. Veamos algunos testimonios acerca de esta presencia mexicana en Jamaica:¹⁷⁹

Aurely Khata Monraz Sandoval (productora y cantante en Somos Uno – Tijuana, B.C.): Toda una experiencia para Somos Uno grabar nuestro nuevo disco con puro maestro en el reggae de quien uno ha aprendido en este camino.

Rolando Zarco (saxofonista en Don D Lion – San Luis Potosí): En enero de 2018 Don D Lion tuvimos la oportunidad de ir a grabar nuestro primer material discográfico. Una experiencia llena de aprendizaje y momentos de gran satisfacción para la banda. Mickey Chung exguitarrista de Peter Tosh será el productor de nuestro disco. Leonard Grant ingeniero de audio de UB40 y Trevor ‘Sparrow’ Thompson, actual baterista de Skatalites quien nos recibió y hospedó en su casa en Kingston. También tuvimos la oportunidad de tocar allá, gran aceptación por parte de la gente jamaicana.

Daniel Silva Valencia (*staff* de Los Yerberos y guitarrista en El Coto Reggae – Ciudad de México): ¿Presencia de mexicanos en Jamaica? Aquí está una muestra de eso. Es la portada del programa del Reggae Sunsplash 1990 y la página donde anuncian a Splash. La banda de reggae de México que tocó ese año. Un dato curioso es que, si se fijan, dice “5:00 p.m. Splash (Mexico) (CHANGE)”. O sea que iban a tocar en ‘lugar de otra banda’, ¿Saben quién era esa otra banda? Respuesta: ¡La Maldita Vecindad! Me acuerdo que en un anuncio pintado a la entrada del Bob Marley Performing Center se leía el rol de las bandas y decía, (y lo escribo tal cual decía), no es error de dedo: “MalVita Vecinda”.

¹⁷⁹ Contribuciones en el tema “Presencia de proyectos mexicanos en Jamaica”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 16 de mayo de 2018.

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz): Nosotros fuimos por primera vez en 1988 a conocer la cultura y la música, estuvimos un mes entre Kingston, Ocho Rios y Montego Bay.



Imagen 436. Volante del viaje organizado por el LUCC para asistir al Reggae Sunsplash de 1990

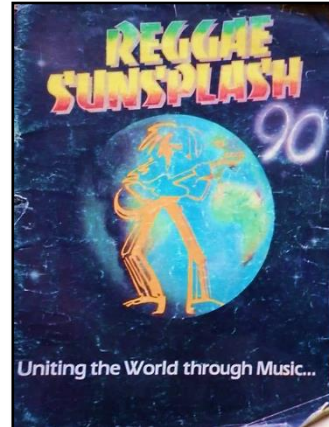


Imagen 437. Programa del Reggae Sunsplash de 1990



Foto 222. Splash en el festival Reggae Sunsplash, 1990



Foto 223. Christian López-Negrete participando en la International Reggae Conference de la UWI



Foto 224. Don D Lion en Studio One



Foto 225. Somos Uno en Tuff Gong



Foto 226. Jah Fabio en el Reggae Sumfest



Foto 227. Integrantes de Bummpa Killas en Clarendon

Como hemos mencionado, la glocalización expresa la forma en que la globalización se reinterpreta localmente, sin embargo, la glocalización también tiene lugar en diferentes campos. En el campo de la cultura, la glocalización se constata cuando los elementos de la cultura global son reinterpretados por las culturas locales; pero también cuando los elementos de una cultura local se combinan con un fenómeno global. En el caso de la escena musical del reggae en México generalmente se reinterpretan localmente diversos elementos de la cultura global del reggae. Una glocalización hacia adentro, que le da un carácter local a este género que, aunque surgió en otra localidad específica en Jamaica, llegó a México a través de un proceso de internacionalización y globalización. Inversamente, elementos de la cultura local mexicana comienzan a hacerse presentes, dentro de la cultura global del reggae. La presencia de los diversos proyectos musicales y extramusicales mexicanos en torno al reggae en Jamaica, en Latinoamérica, y a nivel global

son evidencia de estos aportes que buscan glocalizar en ambas direcciones las apropiaciones y reinterpretaciones locales que existen en torno al reggae en México.

México en la escena latinoamericana de reggae

Un ejemplo de las relaciones translocales presentes en la escena de reggae latinoamericana lo proporciona el Rototom Reggae Contest Latino. Este promueve iniciativas de la música reggae de Latinoamérica a través de un concurso anual para bandas y DJ, cuyo premio principal consiste en que los ganadores asistan y participen en el Rototom Sunsplash, que se realiza en Benicassim, España, patrocinador de este concurso, y reconocido como el festival reggae más grande del mundo. Dicho concurso llegó en 2010 a Latinoamérica comenzando con el Rototom Reggae Contest Latino en Argentina y Uruguay; en 2011 se incorporó a Chile en la 2ª edición de la competición; en 2012 a Colombia; y en 2014 a Panamá, Venezuela y Costa Rica, y de forma *online* a Bolivia, Brasil, Ecuador, Nicaragua, Paraguay, Perú, Guayana y Surinam Rototom (Reggae Contest Latino, s/f). Sin embargo, esta competición está dirigida a las bandas de reggae que residan en Sudamérica, por lo que México ha permanecido fuera de este concurso, y los exponentes de la escena nacional de reggae no han tenido participación hasta el momento, a excepción de Natty Congo Crew que se presentó en la edición de 2014.



Imagen 438. Tercera edición del Rototom Reggae Contest Latino, 2013

De este modo, hay que entender 'región' como un término genérico que se refiere a un área geográfica de alcance subnacional y las dimensiones regionales del proceso de globalización. Como señala el economista Ryszard Rozga, es importante distinguir entre los procesos de internacionalización de los de globalización.

Los procesos de internacionalización involucran la simple ampliación de actividades económicas a través de las fronteras nacionales. Este es, esencialmente, un proceso cuantitativo que lleva a un patrón geográficamente más extenso de la actividad económica. En cambio, los procesos de globalización son cualitativamente diferentes de los procesos de internacionalización porque involucran no meramente la extensión geográfica de la actividad económica a través de las fronteras nacionales, sino también —y lo que es más importante— la integración funcional de tales actividades internacionalmente dispersas (Rózga, 2001, p. 93).

Actualmente la presencia del reggae en América Latina es muy fuerte y han surgido escenas importantes en varios países, generado el concepto del “reggae latino” como una etiqueta que engloba el reggae proveniente de cualquiera de estos países; sin embargo, el desarrollo de la escena del reggae en cada uno es diferente. América Latina o Latinoamérica es un concepto étnico-geográfico aparecido en el siglo XIX para identificar una región del continente americano con habla mayoritaria de lenguas derivadas del latín; la conceptualización de una América culturalmente “latina” surgió por oposición a otra América culturalmente “anglosajona”. Las similitudes históricas y culturales compartidas por los pueblos latinoamericanos han generado la idea de América Latina como una patria grande común. Los siguientes testimonios explican el lugar de México en la escena latinoamericana de reggae, y qué tanto se conoce el reggae mexicano en Sudamérica.¹⁸⁰



Imagen 439. Latinoamérica

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México): Yo opino que México es un público que es muy buen consumidor, es un público abierto a nuevas propuestas extranjeras, sólo basta con ver los carteles de los festivales. De esta manera creo que México es clave en el desarrollo artístico de cualquier grupo que busque conquistar a más oyentes. Tocar en México como banda latinoamericana te da estatus, luego entonces ganas respeto en tu país. Desde mi perspectiva México es la ciudad a conquistar por la exposición que se tiene acá y por las características del público que ya mencioné, entonces para nosotros los músicos mexicanos que tocamos no estamos por conquistar mercados bolivianos, peruanos, argentinos, colombianos, etc. Es decir, no nos parecen atractivos en cuanto a exposición, creemos que si se trata de exponer nuestro trabajo es mejor viajar al norte (E.U. y Canadá) que por la situación de gran parte de los mexicanos

¹⁸⁰ Contribuciones en el tema “México en la escena latinoamericana de reggae”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 08 de mayo de 2018.

que viven allá les es imposible regresar a su país y ese es un mercado que paga entradas a conciertos donde puede cantar en su idioma (por mencionar un ejemplo), o a Europa que es donde hay necesidad de ver y escuchar a la cultura mexicana.

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz): La respuesta es, ¿cuántas veces han ido bandas mexicanas a Brasil o Argentina o Chile a hacer giras o festivales? y ¿cuántas veces han venido bandas argentinas o chilenas o brasileñas a tocar a México? Esa es la respuesta a esta interrogante. Hace algunos años, diez o quince, me llamó la atención ese fenómeno de grupos de reggae argentinos y/o chilenos viniendo a México, el público mexicano es muy receptivo con los extranjeros, muy cariñoso y flexible, pero no hay reciprocidad de estos países, no sé cuál sea la razón, no intento explicarla, pero México es visto como una gran plataforma por estos países y nosotros no los vemos a ellos así porque están en el culo del mundo.

David Saft (empresario, propietario de Casa Rasta y vocalista y guitarrista en Zaft Band y Parnasá Reggae Cumbia – Ciudad de México): Casi nadie va a Sudamérica a tocar, el público mexicano se conforma siempre con las mismas bandas argentinas etc. No hay reciprocidad, yo traje a Pericos, Gondwana etc. y de ahí vienen hasta dos veces por año, allá no les pagan como aquí, se inflan. ¿Qué banda mexicana hace giras allá bien pagadas? Creo ninguna.

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Creo que una forma de medir el impacto del reggae de México es conocer, ¿cuántas bandas mexicanas de reggae andan en giras internacionales o en los festivales reconocidos? No se ven en ese contexto, al contrario de los argentinos, puertorriqueños, chilenos y algunas de Brasil.

Ras Jahred (miembro de la audiencia – Ciudad de México): Te respondo de la manera que he escuchado a las bandas que han venido a tocar a México, el reggae mexicano no les gusta, así tal cual. Dime una cosa ¿por qué las bandas argentinas, chilenas y boricuas no han invitado alguna vez a alguna mexicana a tocar allá?

Eli Husim Ruiz (vocalista y guitarrista en La Chávez Special Band – Oaxaca): Es que la escena es mezquina, el mexicano es “malinchista” por naturaleza, una banda de reggae extranjera es mucho más buscada o preferida que una local y no hablamos de calidad, cierto es que las bandas de Argentina, Chile, Puerto Rico, Brasil son las más buscadas y las podemos señalar por nombre porque tampoco es que sean millones, son unas cuantas por su calidad. Pero sucede algo, allá en sus países también les dan prioridad a las bandas locales, se enorgullecen de lo que producen, en México los músicos de una escena que debe ser todo amor se despedazan antes de apoyarse. Dicho esto, México no ocupa ningún lugar como escena, si como trampolín y ventana al mundo, pero como escena nos falta mucho, es una escena incipiente que se auto sabotea, pero pasa con toda la escena del *rock*

nacional, es tan estúpida la lógica del público y de los *mánagers* y *bookers* que al final para sobresalir y triunfar hay que tener éxito y haber triunfado antes.

Gerardo Acevedo (administrador del sitio *web Rap & Reggae Latino* – Ciudad de México): En Argentina es más apoyado el reggae que en el resto de Latinoamérica, creo que Argentina y México son los que más exponentes tienen. Por lo que he observado varios artistas argentinos hacen giras y se presentan en TV y radio, algo que se ve poco en México.

Rasta Luis (vocalista en *I & I* – Mérida, Yucatán): Para mí, México es más un consumidor o importador de reggae latino, más que un exportador del mismo. Muy pocos proyectos mexicanos han logrado colocar o trascender sus producciones fuera de México, Jah Fabio actualmente es de los pocos siendo constante en su proyección en plazas como Chile.

José Hernández (baterista de *Ganja* – Estado de México): El reggae argentino es mucho más apoyado o las bandas son más movidas, quien sabe, pero todas se parecen, tienen el mismo corte y el reggae mexicano es mucho más variado, tiene más personalidad, cada banda tiene un estilo muy particular, cosa que no sucede con los argentinos.

Gustavo Ashanti (productor en *La Chakra Records* – Lima, Perú): Para ubicar el lugar del reggae mexicano en Latinoamérica, podríamos empezar analizando qué banda de reggae mexicano tiene trascendencia internacional, lo siento más como un país consumidor más no exportador de talentos, en Latinoamérica no se conoce de reggae mexicano, tal vez Jah Fabio por sus logros, pero no podemos hablar de bandas en su caso. La verdad no encuentro un sonido propio del reggae mexicano, las bandas que he podido escuchar mantienen un estándar de reggae clásico, no encuentro un sonido que defina al reggae mexicano en relación a otras latitudes, como digo siento que México es más consumidor que exportador de talentos del reggae.

Vemos que una parte importante de la proyección internacional del reggae en México no se debe a la difusión de su escena nacional y sus exponentes, sino por representar un trampolín para bandas y artistas de otros países. México es un país que importa más reggae que el que exporta, por lo que muy pocos proyectos mexicanos han trascendido fuera del país. El malinchismo prevaleciente en la audiencia y en la sociedad mexicana, hace de México un gran consumidor de proyectos de reggae extranjeros, especialmente sudamericanos. Sin embargo, aunque varias de esas bandas han tenido comunicación con artistas y bandas mexicanas que los han invitado a venir a participar en festivales, no ha habido reciprocidad por parte de ellos hacia las bandas mexicanas.

Además, la situación del reggae en cada uno de esos países es distinta, y en algunos de ellos han logrado el apoyo y reconocimiento de la audiencia local y una fuerte presencia mediática. Sin embargo, mientras México es considerado una plataforma importante con una gran audiencia para esas bandas sudamericanas que hacen giras constantemente en el país; a la mayor parte de artistas y bandas mexicanas no les parece atractivo participar en las escenas de esos países, por lo que en la escena latinoamericana de reggae se conoce de muy poco acerca del reggae mexicano. Aunado a eso, mientras el reggae de esos países ha generado un sonido similar que los distingue; en México este mucho más variado y sin un sonido definido que lo identifique.

La cuestión de si el reggae mexicano es considerado como parte del reggae latino, es considerada por muchas personas como una obviedad debido a que México es un país hispanohablante y latino. Sin embargo, México es un país latino pero norteamericano y no sudamericano, y como mencionamos, el “reggae latino” es una etiqueta creada para englobar todo el reggae sudamericano que se produce en español. Podemos ver que, en compilaciones de reggae latino, como *Putumayo presents: Latin Reggae* (2008), y otras, se ha dejado fuera al reggae mexicano.

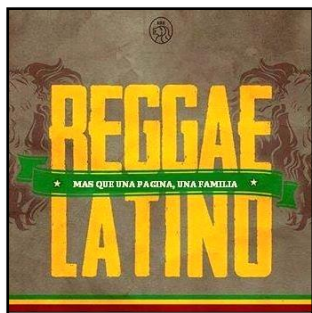


Imagen 440-441. Logos de páginas web dedicadas al reggae latino



Portada 121. V.A. – *Putumayo presents: Latin Reggae* (2008)

En ese sentido, el siguiente testimonio, resulta muy ilustrador.¹⁸¹

José Hernández (baterista de Ganja – Estado de México): México es un país latino, por lo tanto, el reggae mexicano si pertenece al reggae latino, otra cosa es que no se apoye a las bandas a ir a giras y que su música sea conocida en otros países latinos, o que las bandas sean apáticas y no organicen sus propias giras para el mismo efecto. Ahí yo lo dejaría abierto para otras preguntas, ¿cuál sería la razón por la que

¹⁸¹ Contribuciones en el tema “¿El reggae mexicano es parte del “reggae latino”?”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 09 de mayo de 2018.

las bandas mexicanas no se mueven de aquí? ¿por qué no hay apertura hacia otros países al reggae mexicano? ¿es cosa de las bandas, promotores, o simplemente falta de interés de los otros países? Todos los promotores se jactan de que “traen” pero no he oído a ninguno decir “llevo”, ¿gran diferencia no? Hasta he llegado a topar peleas de quién trajo primero a tal o cual. Conquistar México es muy importante para el éxito de una banda y curiosamente el reggae de México no es tan conocido en otros países, es algo muy extraño.

Con la intención de contar con una referencia de otras escenas del reggae latino para contrastar el lugar que ocupa México y las particularidades de su escena, abordaremos el caso del reggae en Argentina, para conocer la perspectiva al respecto de algunos actores de la escena mexicana. Hay que señalar que actualmente el reggae argentino es la cara más visible a nivel internacional del llamado reggae latino y cuenta con una proyección muy fuerte dentro y fuera de su país. Un ejemplo fue el número especial de la revista *Rolling Stone* de enero de 2012 que reunió a varios de los principales cantantes de reggae argentino como Guillermo Bonetto, Fidel Nadal, Juanchi Baleirón y Dread Mar-I. Al respecto de esta icónica portada Juan Ortelli, director de la revista mencionó:

Juntar a la primera línea del reggae argentino no es nada fácil. Por varias razones. Una fundamental es que, más allá de cantar y tocar el mismo ritmo, no los une casi ningún vínculo. Ni filosófico, ni estético, ni afectivo. Otra es que, en el reggae, los rasgos morales importan: el que es rasta, el que no, el que come asado; el masivo, el militante, el romántico. La diversidad, una característica distintiva de la escena local -eso que salta a la vista casi en 3D desde la portada de este mes-, al mismo tiempo los une y los separa. Juanchi arriesgó: “Esto es una celebración de la forma que tomó el reggae en Argentina, sus diferentes maneras de hacerlo y vivirlo” (Ortelli, Juan. 2012, enero).

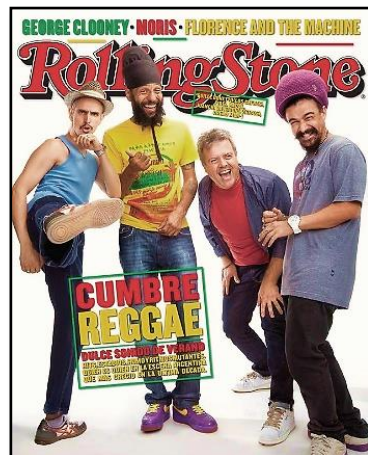


Imagen 442. Portada de la revista *Rolling Stone* - Argentina No. 166, enero 2012



Portada 122. V.A. – *Reggae Argentino - La antología del reggae argentino* (2009)

Debido al tamaño, y la diversidad de la escena del reggae en Argentina, la cual se puede observar en compilaciones como *Reggae argentino - La antología del reggae argentino* (2009), así como su impacto en Latinoamérica; es importante la realización de investigaciones acerca del desarrollo de la misma y conocer las escenas regionales y locales que existen en diferentes ciudades del país además de Buenos Aires. Aspectos como la relación con otras escenas musicales; y con identidades locales como los llamados “rolingas”, entre otros temas, permitirán entender las diferencias en cuanto a la proyección de la escena del reggae argentino en contraste con la del reggae mexicano o la de otros países. Para quien desee profundizar en este tema, recomendamos el trabajo de Francisco José Soto “Pampas reggae: orígenes del reggae en Argentina”, de 2013.

Como hemos señalado, el reggae argentino es la reinterpretación más visible a nivel internacional del reggae latino, sin embargo, este es un tema polémico y varios músicos de reggae mexicano suelen desestimarlos debido a que, para muchos, su proyección se ha basado en una comercialización y una desvirtualización del del reggae como lo señalan los siguientes testimonios.¹⁸²

RasTari MinaJah (MC, cantante y productor audiovisual – República Dominicana/Ciudad de México): Cuando uno en su posición de artista también opina y da su punto de vista personal sobre esta gente del reggae fresca y rancio, algunos se ofenden y toman lo que uno dice como envidia, y está cabrón, pero hablo como público y productor y conocedor profundo de música reggae, tengo 43 años y desde los 19 estoy oyendo reggae, conozco grupos de reggae jamaicano que acá ni se mencionan, esta gente que están en la imagen son los culpables de que en México la mediocridad sea vista como chida.

Faria Roots (productor, ingeniero de audio y realizador de videos – Ciudad de México): Con todo respeto el reggae argentino no sirve, es apasionado y buena onda, pero hasta ahí, simplemente la sangre del argentino es fría y frívola, es más *cool* y cálido el reggae mexicano, sólo que hace falta una promotora que crea en el reggae y su talento en México. El reggae argentino no es *roots* es “fresa”.

Mauren Mendo (vocalista y baterista en La Comuna – Ciudad de México): Con muchísimo respeto y cariño quiero compartir lo siguiente: si bien, hay buena calidad en varias de estas propuestas de reggae hecho en Argentina, me parece, tristemente, que el éxito de llenar localidades de estas estrellas, no depende directamente de la calidad de su trabajo sino del malinchismo que existe en nuestro país, acá es el ejemplo claro de “nadie es profeta en su tierra”, ¿te has dado cuenta

¹⁸² Contribuciones en el tema “Proyección internacional de la escena”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 07 de junio de 2018.

de cuantos artistas del resto de Latinoamérica vienen a triunfar a México? Ojo, en esto no sólo me refiero al reggae. Los mexicanos damos una acogida tremenda a los extranjeros, pero no valoramos mucho la mayoría de lo que se hace en casa. ¡Eso sí, viva Latinoamérica Unida!

No obstante, más allá del nivel de comercialización del reggae argentino, su lugar dentro del reggae latino obedece a distintos factores que han logrado consolidar en mayor medida que la escena mexicana.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Primero, comparar el reggae argentino con el reggae mexicano es comparar el taco con el asado. Simplemente, los dos llevan carne, pero se presentan en formas distintas. Soy argentino, y me duele mucho leer cuestiones como que “nuestro reggae es frío” o “que es un asco” o refiriéndose a que no tengan talento, viendo que estos personajes llenan más localidades en México que todos nosotros juntos. El público lo pide, porque hay calidad. Segundo, el reggae de estos artistas debió adaptarse al requerimiento del público bonaerense, que pide que la herencia de Sumo (*rock, punk, ska*) no se llegue a perder, como el caso de Los Pericos. Sin ganas de comparar, pero tratando de asociar, es algo así como lo que hacen Los Rastrillos, que crean más *reggae fusión* y más estilos musicales. Tercero, es fácil criticar a Fidel Nadal porque no habla como hablaba antes en sus canciones, sin embargo, Fidel hizo algo muy importante: quitó el reggae de la clase alta de la sociedad argentina y la fusionó con la *cumbia villera*, a partir de ahí, el reggae es parte del “gueto argentino”. A partir de ahí y muchos más, se comenzó a cantar de negritud real en las letras de Fidel y de muchos cantantes. Y estos músicos están en un punto mucho mayor de su carrera y en una revista de gran reconocimiento. Hoy serán comerciales, pero sus comienzos fueron *roots*. Y la carrera de todos los músicos así comienza. La gente pide un renuevo y los temas de los cuales ellos pudieron hablar, ya los hablaron. Hay que innovar constantemente. Considero también que no deben meter a todos en la misma bolsa. Hay reggae de distintos estilos en mi país. Donde nació, el reggae llegó por medio de Brasil y no Buenos Aires. Entonces nuestro *skanking* es más “brazuca”¹⁸³ que inglés.

Luna Caracol (guitarrista en La Ganjah Revoluzion – Mexicali, B.C.): Sí tienen proyección internacional pero debido a que están firmados con grandes disqueras, están inmersos en la industria a diferencia del reggae mexicano, no por tener esa proyección significa que sean mejores, en mi punto de vista particular, el reggae mexicano es más original, más verdadero, claro refiriéndome a los de la portada, porque en Argentina debe haber otros grupos excelentes no tan famosos. El detalle es que al pertenecer a la industria o alguna disquera se pierde la originalidad y la verdadera propuesta que en el reggae es muy importante, sólo se produce

¹⁸³ El término “brazuca” es utilizado por los brasileños para describir el orgullo nacional por el “estilo de vida brasileño” y también se utiliza como jerga para “brasileño”.

música para ganar dinero, y el reggae mexicano es mucho más que eso, hay mucho corazón en esta tierra. Debe de haber un equilibrio, estar con alguna disquera sin tener que dejar que te digan qué escribir o tocar, mantenerte real y original.

Baltazar Gamarra (productor en No Rules Crew – Buenos Aires, Argentina): No todo el reggae argentino intenta ser comercial o “fresa”, hay muchísimas bandas que interpretan *roots* de manera excelente.

Alberto García (vocalista en Soma Reggae – Tijuana, B.C.): Por eso no avanzamos en el reggae ni avanzaremos, ustedes criticando al reggae argentino, y ellos hacen más de lo que nosotros porque son unidos, no importa que tan mal lo puedan hacer se apoyan y no andan criticando todo lo que a su paso sale. Nosotros los mexicanos no sé qué tenemos que todo lo vemos mal, en vez de hacer bien nuestra chamba y apoyarnos.

Esta comparación no es gratuita; su intención es contrastar el lugar que ocupa el reggae mexicano en relación al argentino como el rostro más visible del reggae latino. Esto nos permite observar algunos aspectos presentes en el contexto argentino que podrían resultar de utilidad para consolidar la escena reggae en el caso mexicano. Así encontramos, una afición que enarbola a las bandas locales y nacionales argentinas, en lugar de una preferencia por las bandas extranjeras; la presencia de bandas y artistas argentinos firmados con grandes disqueras e inmersos en la industria musical; mayor profesionalización; una fuerte presencia mediática; y una escena nacional diversa con varios proyectos que buscan explícitamente una proyección internacional, pero que a la vez buscan un fortalecimiento hacia el interior de la misma. Sin embargo, el éxito que tienen las bandas de reggae argentinas en México, no se debe solamente a su presencia constante, y fuerte comercialización, sino también a la predisposición malinchista de la audiencia mexicana y a que simultáneamente, la llegada masiva del reggae latino como producto se asocia de inmediato a la calidad e impacto positivo esas propuestas musicales. Las giras anuales y el enorme éxito en el país de bandas de reggae, no solo argentinas, sino chilenas, y puertorriqueñas, son muestra de esta tendencia.

Consumo del reggae en México

Varios rasgos distintivos de la escena del reggae en México se encuentran en las diversas formas de consumo en torno al género. Los procesos económicos del reggae en México, envuelven diferentes formas características, aunque no exclusivas, de producción,

distribución y consumo de productos y servicios. Estas incluyen la venta de reggae en tiendas de discos y en puestos de comercio informal especializados, su presencia en los medios masivos de comunicación, la distribución digital de contenido multimedia a través de internet; su relación con la corriente principal de consumo, el papel de las disqueras transnacionales y de los sellos discográficos independientes, los coleccionistas de discos de vinilo, los tributos y *covers*, y el uso de publicidad impresa *flyers* (volantes). La producción discográfica del reggae en México es grande y difícil de mantener actualizada, especialmente desde inicios de los años dos mil cuando las producciones de reggae mexicano aumentaron considerablemente, sin embargo, el impacto en la escena, y también fuera de ella, es distinto para cada producción. En términos generales, los álbumes producidos en los noventa e inicios de los años dos mil, son considerados los más emblemáticos de la escena. Pero, ¿cuál es la forma en que el público consigue el material de las bandas y artistas de reggae mexicanos? Los principales canales de distribución en la escena del reggae en México son directamente en los conciertos y presentaciones en vivo, en puestos en la calle, mercados, tianguis, de mano en mano, piratería, en la radio, y en internet, a través de páginas de descarga, *blogs*, las redes sociales, y las plataformas digitales. Los siguientes testimonios aclaran varios aspectos acerca de la producción, distribución y consumo del reggae hecho en México:¹⁸⁴

Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México): Las bandas mexicanas no reciben apoyo alguno de nadie. Siempre son producciones independientes y por esa razón tardan en generar una producción anual (por decir algo). La tecnología de los últimos años (facilidad de *home studios*) ha ido cambiando esa situación, y la verdad ya hay muchas más bandas que producen con mayor rapidez a bajo costo. Las bandas que llevan más de veinte años no tuvieron acceso a esa tecnología y tenían que pagar estudios a la vieja escuela, y maquilar discos en cantidades industriales para hacer llegar su música lo más lejos posible (por más barato que sea un disco: 15 pesos la unidad, multiplícalo por maquilas de 2000-5000 CD) y además tener que negociar con distribuidores que siempre quieren “caimanear” para que finalmente llegue la música “lo más lejos posible”. Esto cambió radicalmente con la llegada del internet y las tecnologías digitales. Cambió el *music business* en los últimos 10-15 años. Otra razón fue que no había medios de reggae, por años el único canal nacional fue Reggaeración que luego se convirtió en Reggaeolucion cuando cambió Órbita 105.7 FM. Fuera de ahí siempre fue siguiendo los pasos de su hermano mayor el *rock*: revistas,

¹⁸⁴ Contribuciones en el tema “Producción, distribución y consumo del reggae hecho en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 22-24 de abril de 2018.

disqueras, promotoras, festivales, pero siempre fue visto como “alternativo”, “subversivo”, “*underground*”. Por eso el Razteca tomó tanto significado, porque fue la primera manifestación independiente y colectiva entre las bandas nacionales. Yo conocí el reggae por un casete grabado que compré en Coyoacán, era de Alpha Blondy, después compré *A filo de machete* de Los Yerberos y hasta después conocí a Bob Marley, ya de ahí no paré. También tengo mis casetes grabados de la radio, donde luego ni sabía el título de las canciones (algunas que hoy en día sigo sin saber). Hace muchos años la manera que nos hacíamos de reggae era mediante los puestos del Chopo, Coyoacán o La Lagunilla y algunos discos de importación en Tower Records o Mixup (cuando te empeñabas en tener el original). Pero básicamente nos intercambiábamos los casetes o discos pirata entre la gente, no era tan fácil encontrar los discos de reggae en otros lugares. Todo cambió cuando salió el MP3 y *Napster* y mucho después los otros medios digitales como *Deezer*, *Spotify* y así... eso hizo súper accesible la música de cualquier parte del mundo.

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máximo – Ciudad de México): En los 2000's una gran ventana para mí fue el *Acoplado Razteca*, de ahí conocí a muchas bandas y al estar activo en la escena reggae con una banda que se llamaba Tierra Mojada conocí el trabajo de los demás grupos directamente en los conciertos. Igual el intercambio de *demos* ayudó mucho, así como el apoyo de Zopi y todo su equipo en el IMER, mandabas tu *demo* o disco, o si veías a Zopi en un concierto le dabas tu *demo* y lo ponía en la radio al siguiente fin, así te escuchaban y escuchabas a otras bandas. Actualmente yo encuentro cosas principalmente en *Facebook* y *YouTube* ya que no todos están en *Spotify*.

Transito Gutiérrez (bajista en Taapa Groove y en Jamx – Ciudad de México): Producción independiente y distribución independiente. Nosotros hemos dejado nuestros discos a consigna en puestos, como por ejemplo el de Manolo en Coyoacán, todo es autogestivo. El consumo es en vivo, casi siempre que tocamos se venden muchos discos, de otra manera es difícil. La producción y distribución del material se resuelve con muchas broncas, toda la inversión es de nuestros bolsillos. Nosotros (Taapa Groove) optamos por apoyos gubernamentales y concursos. En los pagos de festivales reinvertimos una cantidad para la próxima producción. El público te conoce principalmente en algún concierto en vivo, después sigue los programas y entrevistas por radio y por último el *YouTube* por recomendación de un amigo (algún videoclip o *live session* genera más alcance). Todas las demás opciones fuera de eso tienen poco impacto. La mayor forma de consumo del reggae mexicano es en 1) descargas, 2) *streaming* (plataformas digitales, *YouTube* incluyendo videos), 3) formatos o soportes físicos (los *rude boys* y *skins* usan mucho vinilo-, MP3, colecciones, discos originales). Yo pondría en un punto aparte el *cover*, ya que es como una forma de llegar a todos lados, que genera mucho impacto con poca producción.

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Las principales maneras son la piratería y ahora internet, pocos, muy pocos consumen música con producto original.

Rafael Ortega (*singjay*, productor – Ciudad de México): La principal forma de distribución de música son las redes sociales y páginas de *streaming*, aunque los conciertos en vivo, CD, radio y cualquier otro medio es una parte importante y debe de ser un conjunto para una buena estrategia de mercado. Ahora en la actualidad las plataformas digitales permiten una distribución de música a nivel mundial, esto quiere decir que cualquier persona en cualquier parte del mundo puede buscarla, comprarla o descargarla. Esto facilita la distribución, aunque como mencioné todo hace parte de un conjunto, la música en formato físico también ya se puede distribuir a nivel mundial sin necesidad de mandar millones de copias a las distintas tiendas, pues se maneja un cierto número de ejemplares en *stock* y se distribuyen de la misma manera por internet. Aunado a esto viene la estrategia de publicidad donde dirigimos nuestra música al público correcto y en los territorios donde deseamos darle la difusión, para esto podemos apoyarnos en redes sociales, radios *online*, radios locales o nacionales, TV de paga o abierta, la búsqueda de conciertos en otros territorios, publicidad impresa, difusión de boca en boca e incluso podemos aprovechar las campañas publicitarias que ofrecen *Facebook* y *YouTube*. En pocas palabras ahora toda la música es global, sólo se necesita una buena estrategia de mercado.

Podemos observar que la producción y distribución del reggae mexicano suelen ser autogestionadas por los mismos artistas, así como también la mayoría de producciones discográficas. En varios aspectos, el reggae ha girado en torno a la escena del *rock*, hasta que logró distinguirse como una escena propia, sin embargo, la escena de reggae nacional no ha generado aún una industria en torno al género. La producción y la distribución del trabajo de cada banda y artista son realizadas de manera individual, generando una escena basada en esfuerzos colectivos, independientes y fraccionados. El consumo del reggae mexicano se ha realizado a través de los programas radiofónicos, la venta de casetes grabados, CD (tanto piratería como mercancía oficial), y compilaciones en MP3. Aunque actualmente estas formas de consumo siguen presentes dentro de la escena, la llegada de internet y las tecnologías digitales, provocaron modificaciones importantes en cuanto al consumo y la accesibilidad del reggae mexicano. Las redes sociales *online* como *Facebook*, y sitios *web* como *YouTube*, también se han vuelto herramientas importantes en la difusión del reggae mexicano posibilitando su propagación a nivel mundial. No obstante, en los conciertos y presentaciones en vivo, es donde la audiencia adquiere, con mayor frecuencia,

los discos originales y la mercancía oficial de las bandas y artistas. Es interesante también la función de los *covers* por parte de los artistas, como una forma de lograr mayor alcance.

Los servicios de *streaming* de música y aplicaciones como *Apple Music*, *Deezer*, *Google Play Music*, *SoundCloud*, *Spotify*, *TIDAL*, etc., ofrecen el servicio de emisión continua de música a través de internet sin necesariamente descargar una canción o un álbum. Estos sitios y aplicaciones se han convertido actualmente en la principal fuente de ingresos de la industria de la música, superando a las ventas físicas y a las descargas digitales. Sin embargo, la presencia de reggae mexicano en estas plataformas es incipiente y aún es poca, aunque ya es posible encontrar varias canciones, álbumes completos, y *playlist* (lista de reproducción) de diversos artistas y bandas de reggae mexicano.



Portada 123. Carlos Thunder – Una década de dancehall (2018)



Imagen 443. Reggae mexicano en Spotify

Atendiendo a cómo es visto y tratado el reggae por la industria musical, el periodista Rodrigo De La Serna, en un artículo de varias partes titulado “Apuntes sobre la escena musical” publicado en *Noticaribe – Noticias desde la Península Maya*, habla acerca de la situación del reggae en México desde su perspectiva, y señala que:

Los cientos de géneros como *rock* o *metal*, la tambora, la *cumbia*, el *reggaeton* y otros ritmos, para nada son marginales por aquello que “nadie los oye”. Al contrario: suenan a toda hora, y para cada ritmo y onda hay su público/multitud. Esto es saludable para los músicos: hay un poco más de sitios donde tocar, promoverse, trabajar. En México no ha sido así con el reggae a la mexicana. La gran industria no se ha interesado en invertir y promover siquiera a un par de bandas, de las tantas que suenan en la República. Creo que tal hecho se debe a varios factores, apunto dos medulares:

a) Imagen, ritmos y letras del “rasta” mexicano, sea modelo años 80 o de 2016, a la industria y a “la gran familia mexicana” le resultan pasados de moda, lentos, de mensaje rayando en la superación individual pero sin el potencial de ventas de

Gaby Vargas (especie de Luis Spota de nuestros días); todavía en 2016 se condena con criterios mochos y oficinescos a cualquier idea de reggae porque remite a negros, mariguana y huevones sin lana que no quieren trabajar; en términos estético-mediáticos el reggae a la mexicana es el relevo de un diablo de antes: hippies, comunistas, raros, y lo peor: pésimos como consumidores compulsivos, “pandrosos”.

b) A su vez, el reggae a la mexicana contribuye a tal percepción con algo de estigmas: si hay una tribu que glorifica su uniforme, *look* y auto marginación, son sus huestes. Bastantes de sus autores desconocen otros ritmos que hoy en Jamaica, Puerto Rico o Brixton, son de abuelos y tíos rucos (Marley nació en '45 y murió en '81, hoy tendría 71). Han pasado tres décadas desde el inicio con El Personal (Julio Haro) y las letras del reggae mexicano aún no se deciden si ser *pop*, *indie*, turísticas, ñoñas, denuncia de todo y nada, “protesta alternativa” o una súper autoayuda orgánica basada en la buena onda, metafísicas de la colonia o el barrio; y la filosofía digital a la mano en *Facebook* y la *web* como el recurrente común (De La Serna, Rodrigo. 2016, 17 de mayo).

Esta reflexión aborda algunos aspectos relevantes que es necesario considerar. Al referirse al reggae hecho en México como “reggae a la mexicana”, señala, como hemos explicado en este trabajo, las particularidades de esta adaptación como una reinterpretación flexible. Además, explica que la falta de interés de la industria musical hacia el reggae mexicano se debe a que no considera que este posea un alto potencial de ventas. De La Serna comenta que esto se debe a varios factores, entre los que destaca la estereotipación, la estigmatización, y la heterogeneidad de esta escena. Aunque diferimos en cuanto a este último aspecto, ya que, como hemos explicado, la principal característica del reggae mexicano es la diversidad de maneras de reinterpretarlo, y consideramos que pretender una homogenización del mismo en el país no sería posible; coincidimos en que la estereotipación y la estigmatización de los músicos y la audiencia del reggae mexicano son factores importantes. Tanto, las percepciones exageradas y simplificadas de la gente del reggae como holgazanes y marihuanos; como también las categorizaciones sociales basadas en determinadas características de apariencia e indumentaria como el uso de *dreadlocks*, concentran aspectos difíciles de detener o transformar. Al mismo tiempo, el reggae hecho en el país no ha logrado consolidarse plenamente como una expresión mexicana que reinterpreta este género a su propia manera; sino que es visto como la apropiación de un género foráneo, especialmente por parte de las personas ajenas a la escena, y que ven a los

“reggaeseros” como una especie de hippies que incorporan elementos caribeños. Además, la fragmentación y diversidad de la escena tampoco han permitido esta consolidación

El reducido interés de la industria musical hacia el reggae mexicano y la subestimación de su potencial de ventas contrasta con la realización de algunos festivales de reggae por parte de grandes empresas de entretenimiento como intentos de absorber y sumar este género a su catálogo.

Así, el involucramiento de OCESA en el festival Reggae Latino (con su primera edición en 2013 y la segunda en 2017) representa la respuesta empresarial más reciente al trabajo de varias productoras independientes que realizan conciertos y festivales de reggae desde hace varios años en la Ciudad de México, presentando artistas nacionales e internacionales de primer nivel y atrayendo a una gran cantidad de público, demostrando que hay una audiencia y un mercado en torno a este género. La incursión de OCESA al reggae no es nueva y podemos ubicarla desde el año 2000 cuando produjo la quinta edición del festival Razteca en el mismo Palacio de los Deportes en la Ciudad de México. Los beneficios, el poder presentar artistas internacionales de renombre, así como una mayor producción y difusión; los costos, el festival perdió su compromiso social y se enfocó en la comercialización y festivalización del reggae.

Tomando en cuenta que el impacto del Razteca producido por OCESA no consolidó ni expandió la escena del reggae en el país, podemos suponer que este nuevo intento tampoco lo tendrá, pero que tampoco busca tenerlo; lo que busca es la obtención de ganancias. Los festivales producidos por OCESA, como el Reggae Latino (o su hermano mayor, el Vive Latino, uno de los festivales de música más importantes de México) parecen no beneficiar mucho al desarrollo de la escena del reggae en México, a diferencia de los primeros festivales Razteca que construían una red entre las bandas nacionales. Sin embargo, es OCESA quien las posibilidades económicas para traer artistas internacionales de éste y de cualquier otro género musical que consideren que cuenta con suficiente audiencia y potencial de ventas para que resulte redituable económicamente, incluyendo, además, los espacios, el equipo, la difusión, y los



Imagen 444. Cartel del Festival Reggae Latino, octubre 2017

permisos necesarios. Por último, el término de “reggae latino” al parecer busca generar una etiqueta al estilo del “Rock en tu idioma” de finales de los ochenta, en donde se incluya cualquier subgénero y estilo de reggae de cualquier país “latino” desvaneciendo las identidades regionales y locales dentro del reggae. Este festival Reggae Latino es un intento empresarial de incluir el reggae mexicano a esta etiqueta para su mayor consumo, y ha contado con la participación de algunos proyectos nacionales. Ya que como, como señala David Saft (empresario, propietario de Casa Rasta y vocalista y guitarrista en Zaft Band y Parnasá Reggae Cumbia – Ciudad de México) “nadie es dueño del reggae”.

La festivalización del reggae en México incluye procesos de estandarización de prácticas de consumo vinculadas a la música. Además, es en estas ocasiones en donde se pueden encontrar a varios de los actores extramusicales de la escena. De modo que el público que asiste a un festival sabe que, además de escuchar a las bandas participantes, también podrá encontrar una serie de productos y parafernalia relacionada con el reggae.

En relación al consumo de reggae mexicano al interior de la escena, resulta muy ilustrativo una actividad realizada por el equipo de RootsLand en su cuenta de *Facebook*. La actividad, en la que participaron alrededor de un centenar de personas, consistió en mencionar tus cinco bandas de reggae mexicanas favoritas. Entre las respuestas se mencionaron varias bandas consolidadas y con muchos años de trayectoria, además de varias bandas con menos tiempo y otras muy recientes. Las bandas que más se mencionan como parte de las favoritas de la audiencia en este ejercicio incluyen jerárquicamente a: Antidoping, Ganja, Los Rastrillos, Golden Ganga, La Comuna, Los Yerberos, Viento Roots, Los Aguas Aguas, Bamboo, Monte Bong, La Celestina, Leones Negros, Sangre Maíz, Soma Reggae, La Yaga, además de otras con sólo una o dos menciones. Sin embargo, entre las respuestas también se mencionaron bandas extranjeras, como: Cafres (Argentina), Cultura Profética (Puerto Rico), Gondwana (Chile), Green Valley (España), Nonpalidece (Argentina), Resistencia Suburbana (Argentina), Zona Ganjah (Chile). Esto muestra que existe un sector de la audiencia dentro de la escena que no distingue entre las bandas de reggae mexicanas y sudamericanas, haciendone que ambas sean consideradas y consumidas indistintamente mientras sean cantadas en español. Acerca de este ejercicio, Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México) mencionó:

Es muy preocupante ver que entre desconocimiento y burla, darte cuenta que un 10 % del total de comentarios mencionan a grupos extranjeros como si fueran oriundos de México y más que el 98 % menciona a 4 bandas mexicanas de más de veinte años de trayectoria, en el caso de su quinta banda el 50 % menciona bandas extintas y el otro 50 % se divide en un 25 % de bandas de más de 15 años y el otro 25 % en bandas muy noveles de menos de 5 años de trayectoria. Al hacer este análisis reitero mi opinión de que estamos ante una crisis muy severa en la escena del reggae nacional por la falta de interés del público hacia las nuevas propuestas para refrescar nuestra baraja de talentos, pese al incremento de propuestas a lo largo y ancho del país.¹⁸⁵

Este testimonio, señala un aspecto muy importante en cuanto al consumo del reggae mexicano, ya que, a pesar del aumento de artistas y bandas locales en el país, existe una falta de interés hacia ellas. Al mismo tiempo, es importante considerar que, a pesar del número de bandas y artistas de reggae a lo largo del país, de su nivel de adopción, de la cantidad de producción de material discográfico, o su presencia en plataformas digitales; la escena en torno a este género es pequeña en comparación con otras escenas musicales de gran tamaño en el país, por lo que el reggae es considerado como un género musical de “baja afición” en México.

Consulta Mitofsky, la consultoría especializada en estudios de mercado y de opinión pública, realizó la encuesta “México: ¿Qué música nos gusta?” del 7 al 10 de junio de 2013. Al respecto, el economista León Felipe Maldonado explica:

Preguntamos en México a los ciudadanos sobre sus gustos y disgustos sobre diversos géneros musicales y en los resultados observamos un reflejo de la cultura mexicana invadida a veces por ritmos extranjeros, pero conservando gustos por la música mexicana. Para llevar a cabo este estudio se utilizó una lista de 27 géneros o tipos musicales generados a partir de las listas de reproducción públicas, y encontramos lo siguiente (Maldonado, León Felipe. 2013, junio, 2013):

Esta encuesta advierte que, como toda encuesta de opinión, los datos presentados reflejan el estado de ánimo y las percepciones de la población al momento de la aplicación de las entrevistas, y no pretenden ser pronósticos, ni predicciones, y las preguntas son sólo un indicador de la situación presente en el momento de realizar las entrevistas.

¹⁸⁵ Contribuciones en la publicación de *Facebook* “Menciona tu *top 5* de bandas mexicanas de reggae”, en el muro de *Facebook* de RootsLand, 01 de noviembre de 2017.

A. ALTA AFICIÓN

DE LOS SIGUIENTES TIPOS DE MÚSICA, ¿CUÁL LE GUSTA, CUÁL ACEPTA AUNQUE NO LE GUSTE Y CUÁL DEFINITIVAMENTE NO LE GUSTA?

	LE GUSTA	ACEPTA	NO LE GUSTA	TOTAL
MÚSICA MEXICANA (RANCHERA)	52.5	28.9	18.6	100.0
BALADA ROMÁNTICA	45.8	31.9	22.3	100.0
GRUPERA	45.7	32.0	22.3	100.0
BANDA	44.0	34.7	21.3	100.0
NORTEÑA	41.1	32.7	26.2	100.0
SALSA	40.6	30.6	28.8	100.0
CUMBIA	38.7	33.2	28.1	100.0

TRACKING POLL BOY CAMPOS JUNIO 2013 WWW.CONSULTA.MX

Tabla 18. Alta afición

B. AFICIÓN REGULAR

DE LOS SIGUIENTES TIPOS DE MÚSICA, ¿CUÁL LE GUSTA, CUÁL ACEPTA AUNQUE NO LE GUSTE Y CUÁL DEFINITIVAMENTE NO LE GUSTA?

	LE GUSTA	ACEPTA	NO LE GUSTA	TOTAL
ROCK AND ROLL	26.6	29.2	44.2	100.0
POP	24.9	28.1	47.0	100.0
MERENGUE	22.2	35.8	42.0	100.0
ROCK	22.2	28.8	49.0	100.0
MAMBO	20.6	35.1	44.3	100.0
CLÁSICA	20.4	30.2	49.4	100.0
BACHATA	19.3	31.5	49.2	100.0
DISCO	19.1	26.9	54.0	100.0
ELECTRÓNICA	17.2	22.3	60.5	100.0
JAZZ	15.7	24.2	60.1	100.0

TRACKING POLL BOY CAMPOS JUNIO 2013 WWW.CONSULTA.MX

Tabla 19. afición Regular

C. BAJA AFICIÓN

DE LOS SIGUIENTES TIPOS DE MÚSICA, ¿CUÁL LE GUSTA, CUÁL ACEPTA AUNQUE NO LE GUSTE Y CUÁL DEFINITIVAMENTE NO LE GUSTA?

	LE GUSTA	ACEPTA	NO LE GUSTA	TOTAL
TROVA	14.3	23.4	62.3	100.0
REGGAETON	13.9	20.7	65.4	100.0
BLUES	13.0	27.3	59.7	100.0
REGGAE	13.0	23.2	63.8	100.0
VALLENATO	10.4	21.1	68.5	100.0
HIP HOP	8.5	18.8	72.7	100.0
SKA	6.2	16.8	77.0	100.0
HEAVY METAL	5.5	18.1	76.4	100.0
SOUL	5.2	18.1	76.7	100.0
PUNK	4.6	15.8	79.6	100.0

TRACKING POLL BOY CAMPOS JUNIO 2013 WWW.CONSULTA.MX

Tabla 20. Baja afición



Tabla 21. Afición del reggae

Alta afición. - Existen siete géneros musicales con más de 35 % de mexicanos que muestran gusto por ellos; destaca la música *ranchera* como el único con más de 50 % de menciones, y le siguen: *balada romántica*, *grupera*, *banda*, *norteña*, *salsa* y *cumbia*; en todas esas categorías musicales son más a quienes les gustan que a los que les disgustan. En términos absolutos hay al menos 40 millones de personas con el gusto hacia cualquier tipo de esta música.

Afición regular. - En este grupo de diez géneros para cada uno son más los ciudadanos que sólo “lo aceptan” que a los que “les gusta” y en algunos casos, como la música *disco*, *electrónica* y *jazz*, resalta una mayoría a la que abiertamente le disgustan esos ritmos. En esta condición se encuentran el *rock and roll*, *pop*, *merengue*, *mambo*, *clásica*, *bachata*, *disco*, *electrónica* y *jazz*.

Baja afición. - En los casos siguientes, son menos del 15 % de mexicanos los que muestran gusto hacia estos diez ritmos y a más del 60 % les disgustan, sobre todo el *punk*, que es el género musical con menos adeptos en México. A este grupo pertenecen la *trova*, el *reggaeton*, *blues*, *reggae*, *vallenato*, *hip-hop*, *ska*, *heavy metal*, *soul* y *punk*.

Si bien esta encuesta se enfoca únicamente en medir la afición de los mexicanos hacia estos géneros musicales, refleja el tamaño y la popularidad de sus respectivas escenas. Desglosando esta información, vemos que, según la Consulta Mitofsky, en México el reggae encuentra un mayor número de seguidores entre los hombres de 18 a 29 años, entre quienes cuentan con escolaridad media, y principalmente en la región centro del país.

Aunque el tema de la subterranidad y la comercialización de la escena no es un tema muy discutido por los músicos o la audiencia de la misma, lo incluimos debido a las inquietudes de este trabajo en relación a conocer las particularidades de la escena y a sus formas de consumo. El término *underground* (subterráneo) es usado para describir expresiones culturales alternativas que se consideran diferentes a la corriente principal de consumo (o *mainstream*). El término se ha aplicado a diversos movimientos artísticos desde los años sesenta, pero en décadas recientes se relaciona con los músicos que tienden a evitar la corriente principal de la industria de la música comercial. Actualmente, el internet permite que las bandas difundan su trabajo e ideas sin tener que adaptarse a los intereses de ninguna empresa o compañía de discos. Incluso, en muchos casos, lo que alguna vez fue *underground*, se ha incorporado al acervo de la corriente principal de consumo, debido al fácil acceso a la información. El caso de la música reggae muestra una oscilación constante entre ambas formas de consumo.

El género surgió como una expresión subterránea de la sociedad jamaicana de finales de los sesenta, aunque su internacionalización en los setenta se debió a su incorporación dentro de la corriente principal de consumo. La adopción del género en México comenzó nuevamente como una forma de expresión subterránea, sin embargo, algunos exponentes han logrado cierta presencia mediática e inclusión en los canales de la corriente principal de consumo como las tiendas de discos. Esto no significa que en la escena haya exponentes del género considerados dentro del *mainstream* y otros en el *underground*, sino que el reggae en México fluctúa constantemente entre ambas formas. Que una banda aparezca en un programa de televisión para interpretar un par de canciones, no la inserta dentro de la corriente principal de consumo, sino que brinda una forma eficaz

de visibilizar y difundir su trabajo. De modo que aunque existan ejemplos de artistas, bandas, o productores con cierto reconocimiento y participación dentro del *mainstream*; esto no modifica el carácter subterráneo de la escena de reggae en el país, no solo debido al desinterés de la industria musical hacia el reggae mexicano y la subestimación de su potencial económico, sino a la poca cantidad de lugares para su consumo, escasa difusión, y poca profesionalización. Esto es evidente al contrastar, por ejemplo, la poca presencia del reggae en algunos programas de radio, en comparación con estaciones de radio completas dedicadas a géneros como la *cumbia*, la música ranchera, o incluso el *rock*. En ese sentido son muy explicativos los siguientes testimonios.

Xaman Ek' (MC – Felipe Carillo Puerto, Quintana Roo): La cultura musical en México aún no madura, en países como Argentina y Chile las bandas de reggae, *hip-hop* y *rock* son reconocidas y se les da difusión en televisión, radio, prensa y así llegar a un mayor número de audiencia, en México el reggae es 100 % *underground*, aunque ya hay varias propuestas que vale la pena promover más allá.

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz): Sí, pero no se debe comparar un país de 25 millones con uno de 110 millones, con una diversidad cultural increíble y vasta, que no tienen nada que ver con reggae, por eso es y sigue siendo *underground*, porque no pertenece a esta cultura mexicana, es un trasplante.

Los siguientes testimonios señalan aspectos importantes en torno a la relación de la escena del reggae en México con el *underground* y el *mainstream* como el tránsito entre ambos, el tamaño de la escena, el negocio de la música, el consumo de ambas formas, y la falta de propuestas que generen identidad.¹⁸⁶

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Es muy, muy *underground*, un circuito muy pequeño al que le hace falta evolucionar en muchos aspectos.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Es un *underground* que tiene su propio *mainstream*, se puede ver desde diferentes puntos: negocio, artístico, público. Lo cierto es que no todo lo *mainstream* de la escena es tan bueno como lo hacen creer y aunque el número de escuchas ha crecido mucho, hay mucha ignorancia en cuanto a la cultura reggae.

¹⁸⁶ Contribuciones en el tema “Relación de la escena del reggae en México con el *underground* y el *mainstream*”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 06 de abril de 2018.

Mixer Hans Mues (baterista en Los Yerberos, ex guitarrista en Antidoping, ingeniero de audio productor musical en The Freak Room – Ciudad de México): *Underground* y *mainstream* están chidos cuando la música es la prioridad. Sólo que es más difícil continuar la carrera musical siendo *underground*. Lo malo es cuando por vender se sacrifica el alma de la música. El *mainstream* no piensa, sólo devora lo que le apetece, más bien es tarea de cada artista proponer algo apetecible; la cosa es lograrlo sin perder tu alma y esencia, yo creo.

Carmelo Castro (vocalista en Operación Kangrejo, ex vocalista en Los Rastrillos – Puerto Morelos, Quintana Roo): Esos conceptos tomados del idioma inglés son bastante engañosos. La música es mucho más grande y valiosa para la humanidad que esos pobres valores. Los invito a reflexionar sobre el tema y parar esta gran confusión. Y recuerden no confundir la música con el *show business*. Ese es el grave problema del medio y de los músicos de cualquier género.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums - Misiones, Argentina/Ciudad de México): No se puede negar que el reggae viene del *underground*, sin embargo, el mercado ha hecho del reggae como “música exótica”, y ocurre que las clases altas optan por lo “raro” o “novedoso”. Creo que el reggae no puede polarizarse, ambos círculos disfrutan del género. Eso sí, a diferencia de los límites que hay (por ejemplo) entre el *rock* alternativo con el *rock heavy metal*, los aficionados del reggae (mayormente) escuchan tanto reggae comercial como *underground*, no plantean límites. Creo también que ese tipo de 'fronteras' no se plantea por la filosofía que caracteriza al reggae: *One Love*. Además, fue en el metro de México la primera vez que vi a la venta los “100 mejores éxitos del *reggae*”, ese tipo de CD piratas no lo encuentras en otros países.

Miguel Tajobase (promotor cultural, comerciante y vocalista en La Revuelta Propia – Ciudad de México): Lo *mainstream* y el *rock* mexicano (en cualquiera de sus variaciones) no se llevan. Baste echar un vistazo a la lista de bandas del género, que pueden considerarse como tales. Son apenas un puño, entre miles y miles de propuestas existentes en este país. ¿Que si el reggae, como estilo musical, está consolidado en el gusto popular de la gente? La respuesta sería sí. Pero, en mayor medida, sería un gusto por buena parte de propuestas extranjeras o foráneas. A diferencia del movimiento *skatático* local, que generó su propia escena, su propia industria, y logró una masividad a grado tal que, hoy por hoy, se le puede considerar como la escena de *ska* más importante a nivel mundial. El reggae local no pudo trascender esa frontera de lo popular a lo masivo en la que estuvo lidiando entre mediados de la década de los noventas y finales de la misma, qué es el momento en el cual más posibilidades vi al movimiento de reggae local de poder trascender. ¿Que hoy hay más posibilidades de trascender, o de poder colocarse en el gusto popular de la gente? Claro que sí. Pero, a diferencia de la década de los noventas, cuando el movimiento de reggae local era muy fuerte, y gozaba de una identidad propia, la movida actual del reggae, es muy universal y como tal, tiene menos probabilidades de poder funcionar como un producto alternativo, o

novedoso, como lo fue en el momento ya señalado en más de una ocasión en este comentario. Casi como punto final, habría que comentar que las dos bandas que fueron punteras prácticamente desde el inicio la movida del reggae ciudadano, son las mismas que siguen llevando la delantera 25 años después: Rastrillos y Antidoping, lo cual tendría que indicarnos algo (incapacidad de generar nuevas propuestas que generen identidad, como en su momento consiguieron las bandas del movimiento Razteca, saturación de propuestas o fórmulas ya gastadas, etc.)

Jonás Kmo (baterista en Sangre Maíz – Ciudad de México): En ese último punto no es que no generemos nuevas propuestas. La producción se quiere ir a lo seguro y llevar bandas con dos décadas de trayectoria. Aun así, antes cuando venía un internacional teloneaban los de siempre. Hoy no es así y de hecho dichas bandas con trayectoria ya casi no tocan con elencos internacionales. Y, a cuenta gotas, ese es el espacio para las nuevas propuestas. De igual forma las leyes han cambiado mucho para hacer un evento, antes no había una legislación clara. Ahora es muy limitante hasta en los decibeles permitidos, aforos, permisos, protección civil. Lo que dificulta que podamos armar festivales como antes. Con mi banda vaya que lo hemos vivido: desde los foros más *under* donde la luz está mal calibrada y todo da toques eléctricos; hasta foros operados por OCESA como el Foro Sol o el Plaza Condesa. El reggae es *under* ya que como dice Israel Vibration, “no es música para MTV”. Pero Marley, padre e hijos han conquistado todos los festivales del mundo. Así le paso a otras músicas caribeñas. Salieron de la marginalidad a conquistar el mundo.

Estos testimonios mencionan varios temas importantes. Vemos que, aunque se trata de una escena *underground*, que requiere desarrollar y profesionalizar varios aspectos, la escena de reggae ha generado figuras protagónicas al interior de la misma, y al mismo tiempo incluye artistas que oscilan entre ambos tipos de foros, subterráneos y comerciales. Un tema importante es recordar que el reggae también representa un negocio, que puede estar dentro de la corriente principal de consumo o no, pero que hay que diferenciarlo de la música, la cual, en el caso del reggae, busca lograr comercializarse sin perder su esencia. Sin embargo, la mayor parte de la audiencia consume ambas formas de reggae, tanto comercial como *underground*. A pesar de que en México el reggae está afianzado en el gusto de la gente, es más debido al impacto de propuestas extranjeras que del reggae mexicano. Además, la escena del reggae mexicano es demasiado diversa y sin una propuesta unificada o una identidad propia, como la que pudo generar el festival Razteca en los años noventa. Por lo que, a pesar de que las bandas de reggae mexicanas siguen generando sus propias propuestas individuales, y de la gran cantidad de exponentes en el

país; no se han logrado forjar nuevas propuestas que generen una identidad propia en torno al reggae mexicano.

Este carácter de la escena es una de sus particularidades más importantes. En la escena del reggae en México se encuentra simultáneamente el reggae latino y el reggae mexicano; expresiones subterráneas y también comerciales; reggae para el consumo turístico y reggae en el barrio; actores con una alta profesionalización y otros que no; aquellos que se dedican al reggae y aquellos para quienes es una actividad complementaria, un pasatiempo o *hobby*; artistas y bandas que buscan proyección internacional y otros que prefieren concentrarse en su localidad o su región. De manera que la fisonomía de la escena no solo nos muestra que esta posee varias caras, sino que también plantea cuestionamientos intrínsecos acerca de cómo valorar la posible consolidación de un género o su autonomía como tal en tanto escena y qué es lo que lo determina. Es difícil decir si la escena del reggae seguirá en la subterrneidad invariablemente, o si la mayoría de sus exponentes seguirán trabajando en otras cosas y complementariamente dedicándose al reggae. No obstante, este carácter ecléctico de la escena y sus exponentes amplía cada vez más su diversidad y continúa en el proceso de terminar de definir una identidad propia en torno al reggae mexicano.

Presencia en los medios masivos de comunicación

La participación de exponentes del reggae en México en los medios masivos de comunicación de la corriente principal de consumo como la televisión, muestran no solo intentos de llegar a audiencias más amplias, sino también de salir de la subterrneidad de la escena. Hay que recordar que los pioneros del reggae hecho en México, tanto Benny y su Grupo, como Ely Combo, se presentaron en 1972 en Siempre en Domingo, uno de los programas de televisión mexicanos más importantes, influyentes y populares desde 1969 hasta 1998. Sin embargo, en relación a la presencia del reggae mexicano en los medios masivos de comunicación, y a la cobertura mediática de la escena de reggae nacional, encontramos que, aunque han aumentado en años recientes, ambas han sido muy pocas y esporádicas. En cuanto a la televisión nacional, algunos programas han presentado y entrevistado a varias bandas de reggae nacionales, especialmente programas como Animal Nocturno en el canal Azteca 13. Un espacio importante en la televisión abierta es el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional (IPN). En este canal se han presentado varios

exponentes de reggae nacionales en diferentes programas como D Todo, pero especialmente en los Especiales Musicales de Central Once (EMCO), que desde el año 2013 realizan breves documentales de bandas nacionales que incluyen la historia de la agrupación, entrevistas y una presentación en vivo en el Foro de Canal Once, y en los que el reggae mexicano ha tenido una presencia frecuente. Además de otros canales culturales como el Canal 22, o de canales de televisión de paga como Telehit, también en algunos estados de la república se han presentado bandas y artistas de reggae en canales de televisión locales o estatales como el canal 34 de Televisión Mexiquense o Teleritmo en Monterrey.



Foto 228. Los Rastrillos en el programa de televisión Animal Nocturno de TV Azteca

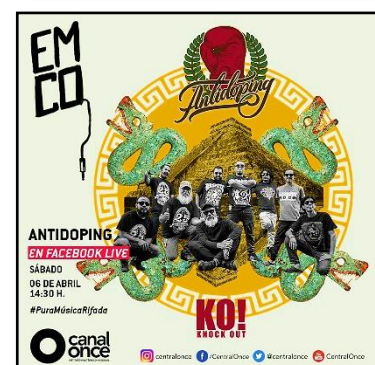


Imagen 445-451. Especiales Musicales de Central Once (EMCO) dedicados al reggae mexicano

Los siguientes testimonios señalan algunos de los canales y programas de televisión en donde ha tenido presencia el reggae mexicano.¹⁸⁷

Barto RealHopa (miembro de la audiencia - Ciudad de México): Sin duda Canal 11, 22, 34 y 40 de TV abierta en la década de los 2000's dieron un gran espacio a las bandas de reggae mexicano, programas como Vías Alternas, Como una Piedra que Rueda, Adicción Visual, Much Music, etc., constantemente presentaban bandas de reggae, tengo varios videos en formato Beta y VHS de eso, algunos ya los digitalicé y los subí a *Youtube*.

Sésar Silva (miembro de la audiencia – Temixco, Morelos): Animal Nocturno era el programa que daba apertura a lo entonces “alternativo” en TV abierta; recuerdo haber visto varias veces al Antidoping.

Mitze Maíz (vocalista en Sangre Maíz – Ciudad de México): Un programa especial que organizó Telehit con invitados como ‘Osito’ de Los de Abajo, Hans Mues y su servidora.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): Telehit transmitió el 6to Festival Razteca.

Aunque la presencia de la escena del reggae en México en los medios masivos de comunicación no ha sido muy fuerte, esta ha sido capaz de participar de diferentes maneras, por ejemplo, en la prensa impresa en alguna mención en *Nuestro Rock*, la primera revista musical que se especializó en el *rock* en español en el país a mediados de los noventa, y con algunas notas periodísticas y breves crónicas acerca de conciertos y festivales en algunos periódicos; en la radio a través de algunos programas dedicados al género; y en la televisión presentándose como invitados en ciertos canales y programas. Sin embargo, mientras la mediatización del reggae mexicano en los medios tradicionales es reducida, su difusión en internet a través de sitios *web*, redes sociales *online*, servicios de *streaming* de música, y plataformas de videos, es mucho más amplia.

En contraste con el acceso a los medios de comunicación masivos, en la escena del reggae la publicidad impresa en volantes, más conocidos como *flyers*, son uno de los principales medios de micro difusión para dar a conocer los eventos y actividades que se realizan en distintas ciudades. Además, los volantes representan un registro del desarrollo de la escena y de estas actividades al incluir necesariamente datos como la fecha, el lugar, y

¹⁸⁷ Contribuciones en el tema “Presencia del reggae mexicano en los medios de comunicación masiva”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 27 de abril de 2018.

el elenco de cada evento. Un *flyer* es un papel impreso que anuncia un evento y que se distribuye directamente de mano en mano a las personas en las calles, generalmente su mensaje es breve y conciso, con un diseño que llame la atención y relacionado a la temática del evento que permita reconocer de inmediato de qué tipo de evento se trata. Actualmente los *flyers* también se difunden de manera digital a través de internet y las redes sociales *online*.

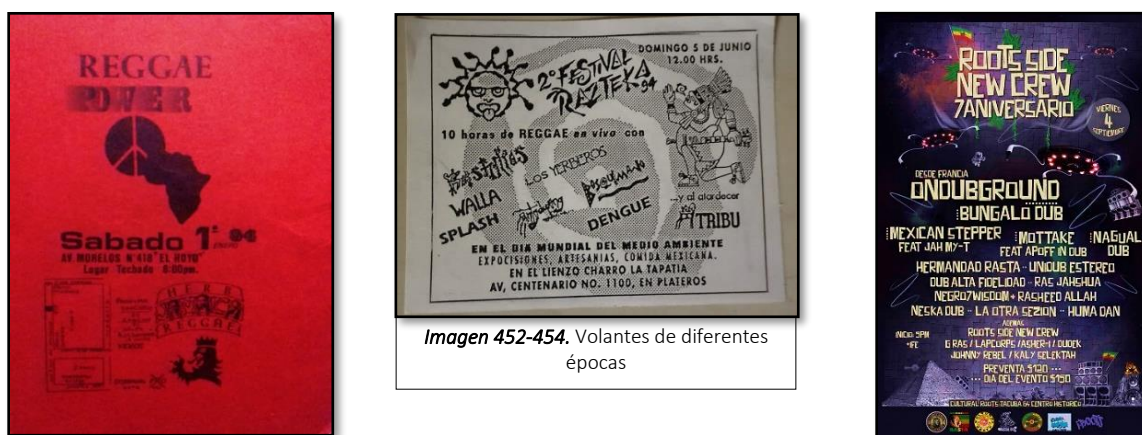


Imagen 452-454. Volantes de diferentes épocas

Los siguientes testimonios señalan la importancia de los *flyers* como el medio más utilizado para difundir los eventos de reggae en México:¹⁸⁸

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): Ahora la tendencia va a lo digital, pero la “cultura *flyer*” tenía su peso en cuanto al arte (diseño), ahora son testimonio, y hay muchas variedades, a veces similitudes y a veces no, en comparación con los de otros géneros. Me gustaban mucho los diseños del Colectivo Eckos.

Griska (fotógrafa y miembro de la audiencia - Ciudad de México): Para mí, la memoria y la evolución del diseño, a veces si hay un buen diseño la gente los conserva.

Magdalena De Gante Cortez (miembro de la audiencia – Ciudad de México): No lo tengo a la mano, pero uno de los mejores *flyers* es el de un Vibraciones de América, si no me equivoco fue el del 2005, constaba de cuatro partes, conforme llegaba la fecha iban sacando los tirajes de uno en uno hasta lograr formar un póster súper chido que traía un *sound system* bien rifado.

Nyjah Ioer (MC en Error en el Sistema – Puebla): Pues considero que es la primera impresión de un evento, muchas veces es mejor el *flyer* que el evento.

¹⁸⁸ Contribuciones en el tema “*Flyers* (volantes) de eventos de reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 01 de mayo de 2018.

Mictlan Selektorh (DJ y selecter – Guadalajara, Jalisco): Pues aparte de promocionar el evento para recordar esos momentos a los que se asiste y lo que te pasó en ellos.

Podemos ver que la importancia de los *flyers* dentro de la escena de reggae no es solo como una manera de llamar la atención del público, sino también como una evidencia de su historia y su desarrollo que, además de mostrar la evolución en el diseño y la iconografía utilizada, presenta una variedad de estilos en torno a determinados subgéneros. Además, estos volantes frecuentemente son conservados por la gente no solo por su diseño, sino como recuerdo de haber asistido o de las experiencias vividas en ese evento.

Comercialización de discos de reggae

Además de la presencia mediática de la escena de reggae en México, otro aspecto importante es la inclusión del género en los canales de la corriente principal de consumo como las tiendas de discos. Sin embargo, obtener información precisa respecto al consumo de álbumes originales de reggae es muy difícil, no solo debido a la escasez de trabajos que aborden la historia y el papel de las tiendas de discos en el país, sino también a que las propias tiendas no cuentan con esta información. Sin embargo, podemos decir que el consumo de álbumes de reggae fue muy limitado en México hasta mediados de la década de los noventa cuando la economía informal en torno a copias piratas en CD adquirió gran relevancia con el surgimiento de puestos especializados que han sido muy importantes para la difusión del género en el país y para los exponentes nacionales. La diversidad de dichas copias piratas (tanto en casete como en CD) dependía del acceso a CD originales que podían conseguirse de diferentes maneras, pero principalmente a partir de la inclusión del género dentro del repertorio de las tiendas que aparecieron con el surgimiento de los CD en reemplazo de los discos de vinilo en los años noventa.

En ese sentido, casos como el de Marco Apodaca, hermano de los fundadores de Antidoping (Pedro y Manuel), ejemplifican la importancia de esas tiendas debido a que posibilitaron un mayor acceso al reggae jamaicano tanto del público, como de los primeros DJ de reggae a inicio de los años noventa.

Él laboraba como gerente en la tienda de discos Mixup en la Zona Rosa de la Ciudad de México y gracias a su puesto hace un pedido de sellos estadounidenses importantes como Ras Records y otras disqueras, los pide para la tienda, para que hubiera en existencia y hubiera un *stand* de reggae; muchas de estas personas que

nos acercábamos a comprar estos discos, con el tiempo nos convertimos en los DJ de la época.¹⁸⁹

La antropóloga Olivia Domínguez (2017, p. 109) explica que en las décadas de los setenta y ochenta, los canales de distribución y comercialización de discos de vinilo, especialmente de *rock*, fueron varios en el país. Al principio surgieron algunas tiendas como el Mercado de Discos, Gran Disco, Cherry Discos, Discopolis, Disco Suite y en particular Hip 70. Si bien existían tiendas grandes, como Discolandia con más de diez sucursales en la capital del país, o las librerías Gandhi que comenzaron a incluir la venta de vinilos, y más tarde los supermercados que también se convirtieron en puntos de venta; los discos de *rock* eran difícil encontrar en esos lugares, y más aún discos de reggae.

Es importante señalar que en México han existido diferentes ediciones mexicanas de álbumes de ciertos artistas de reggae jamaicano debido al éxito comercial internacional que han alcanzado. Por ejemplo, a finales de los años sesenta Discos Tizoc editó en México álbumes de Desmond Dekker y Los Ases como *Israelitas* (1969); a inicios de los setenta, Phillips editó en México álbumes de The Maytals como *Simio* (1971) y *Mundo maravilloso, gente amable* (1970) de Jimmy Cliff, con una portada hecha por el caricaturista mexicano Eduardo del Río 'Rius'. En los años ochenta Peerless y WEA editaron en México álbumes recopilatorios de Bob Marley e incluso Island Records editó en México directamente varios de sus álbumes.



Portada 124. Desmond Dekker y Los Ases – *Israelitas* (1969)



Portada 125. Jimmy Cliff – *Mundo maravilloso, gente amable* (1970) (portada hecha por el caricaturista mexicano Eduardo del Río 'Rius')

A principios de la década de los ochenta aparecieron algunas tiendas especializadas en importación, cuando esta era la única manera de obtener discos de *rock*, por lo que se

¹⁸⁹ Fragmento de entrevista a Josué Gómez (Selecter Joshua), en Hernández, 2012, p. 131.

volvieron parte primordial de la cultura *rockera* mexicana, tiendas como Discos Briyus, Hexágono Sonido, AB Discos, Discos Zorba, Supersound,¹⁰ Hot Disco, Aquarius y posteriormente, Rock’N’Roll Circus, entre otras. Algunas de estas tiendas de discos fueron muy influyentes en el desarrollo del *rock* en el país como Hip 70 y Super Sound, de las cuales surgieron bandas, programas de radio, y publicaciones. Como señala Pablo Queipo, el impacto de estas tiendas y de muchos de los que trabajaron ahí se llevó a diversos lugares cuando se incorporaron a otras áreas de la industria, con participaciones en estaciones de radio a través de varios programas especializados, la creación de bandas, la realización de viajes grupales hacia el extranjero para ver bandas que parecía imposible que visitaran México, y la organización de conciertos (Queipo, Pablo. 2012, 04 de mayo). Estas tiendas sufrieron la transición del disco de vinilo al disco compacto y tuvieron que adaptar sus mobiliarios para el nuevo formato. Rápidamente, el disco compacto (surgido en 1983) desplazó durante la siguiente década a los discos de vinilo en el mercado mundial, reduciendo su consumo a grupos de coleccionistas. Simultáneamente, es en esta época cuando se estableció el mayor circuito de intercambio y distribución de *rock* en la Ciudad de México con el Tianguis Cultural del Chopo.

Las tiendas de música en las que, además de poderse adquirir vinilos y discos compactos importados de varios géneros musicales, incluyendo el reggae con artistas como Bob Marley principalmente, también eran lugares de encuentro importantes. Sin embargo, a pesar de que en los años noventa aún existían tiendas como Rock and Roll Circus a lado del LUCC (hay que mencionar que Rock and Roll Circus editó el primer álbum de Los Rastrillos *Revolución Latinoamericana* en 1992); este periodo terminó con la creación de la cadena de tiendas Mixup.

De este modo, Olivia Domínguez (2017, p. 110) señala que, con el predominio del CD sobre otros formatos, el concepto de las tiendas de discos se transformó, permitiendo la expansión de grandes cadenas de distribución. Los dueños de las tiendas Discolandia, ubicadas en las zonas populares de la Ciudad de México, Isaac y Emma Massry, establecieron un nuevo concepto de tienda dirigida a un público consumidor de mayores ingresos a principios de los años noventa cuando Grupo Carso adquiere el 51.0 % de las acciones de “Promusa” propietaria de las tiendas de música conocidas como Mixup. Con esta nueva tienda especializada en diversos estilos musicales abrieron varias sucursales en la Ciudad de México y posteriormente, en otras ciudades, llegando a contar con más de cien

en el país. Esta compañía llamada Promotora Musical S.A. de C.V., más conocida como Mixup, es la cadena minorista más grande de música en México.

Además, en 1993 llegó a México la cadena internacional Tower Records (fundada en Estados Unidos en 1960), con cinco tiendas en el país. Sin embargo, sufrió graves problemas económicos entre 2004 y 2006, por lo cual cerró la mayoría de sus sucursales en el mundo y vendió sus franquicias a los países sedes, como fue el caso México, donde las tiendas fueron adquiridas por Promotora Musical, distribuyendo los discos y a los empleados en diferentes sucursales de Mixup. Lo mismo sucedió con las sucursales de La Feria del Disco, consolidándose así, como la principal compañía en venta y distribución de música grabada en el país. En la actualidad Mixup cuenta con 27 almacenes ubicados en el área metropolitana de la Ciudad de México, 37 almacenes en distintos estados del país y un almacén en El Salvador, en Centroamérica (MixUp, s/f).

La década de los noventa y los inicios del nuevo milenio significaron la era de apogeo para el disco compacto, así como para las compañías disqueras y las tiendas de discos hasta el comienzo de la era virtual en el que tuvieron que ajustarse ante el eminente riesgo de desaparición. Para las tiendas de discos la irrupción de la música en soporte digital significó la transición a otro momento histórico en su trayectoria, y en muchos casos, su desaparición. Como explica Olivia Domínguez (2017, p. 121), en el caso de la cadena Mixup, una de las estrategias de implementación fue la apertura de una tienda en línea el año 2000, así como la asociación con la marca de computadoras y *gadgets* Apple en 2009 para entrar al mercado de la descarga virtual de música a través de *iTunes*. De esta manera, las *iShops*, como fueron llamadas, acompañan hoy a muchas de las tiendas Mixup.

Actualmente, los productos que ofrece Mixup ya son sustituidos por servicios *streaming*, los cuales suelen tener un menor costo, causando una disminución en ventas de la compañía y también en sucursales. De acuerdo con la Asociación Nacional de Tiendas de Autoservicio y Departamentales (ANTAD) las ventas de Mixup tuvieron una disminución de 4.9 % durante el segundo trimestre de 2015, generando el cierre de varias sucursales. Los servicios *streaming* tienen que ver, pues la ANTAD señala que el 60 % de sus ganancias proviene de series de televisivas y videos, y el 40 % de discos musicales, los cuales ya se pueden obtener por medio de este servicio. De este modo, el analista Gerardo Copca (2015) ha señalado que “Mixup es un negocio que no responde a los hábitos de consumo, debido a que el consumidor ya no responde a un consumo de discos sino de

canciones sin necesidad de ir a una tienda física” y resalta la importancia de adaptarse a las nuevas tendencias digitales para sobrevivir en el mercado y mantenerse en las preferencias del consumidor (¿Qué está pasando con MixUp?, 25 de octubre). Sin embargo, en 2014 Grupo Sanborns (propiedad de Grupo Carso) informó que entre sus planes de internacionalización estaba expandir por primera vez sus empresas de venta de música. La compañía opera aproximadamente 111 tiendas de venta de música en México bajo seis formatos y representa 11.1 % de sus ingresos, además de tener un catálogo de 138 mil títulos (Valadez, Roberto. 2014, 01 de julio).

Al entrevistar al gerente de la sucursal de Mixup en el Centro Comercial Plaza Universidad, una de los primeros centros comerciales en la Ciudad de México, acerca del criterio para organizar y exhibir los CD en los anaqueles y los muebles de la tienda, nos informó que la categorización por géneros dentro de la tienda es establecida por el personal de cada sucursal. Esta sucursal, particularmente, cuenta con una sección destinada al reggae, sin embargo, otras sucursales no cuentan con esta sección, pero distribuyen los CD de los diferentes artistas de reggae alfabéticamente dentro de la amplia sección de “alternativo”. El gerente explicó que eso se debe a que en esta sucursal tienen muchos clientes que compran y encargan CD y vinilos importados de reggae, por lo que consideraron que este género tuviera su propia sección. Si bien los empleados de la tienda afirman que los géneros como el *pop*, el *hip-hop*, y la música electrónica, son los que mayores ventas tienen; obtener datos más precisos acerca de las ventas por géneros musicales de Mixup, es un asunto que debe solicitarse directamente a las oficinas del corporativo de esta tienda, y que, lamentablemente, aún no hemos logrado obtener.



Imagen 455. Logo de la tienda de música Mixup

Hay que señalar que, a pesar de que estas tiendas han posibilitado un mayor acceso al reggae jamaicano; no ha sucedido de la misma manera en cuanto al reggae nacional, debido a que la mayoría de las bandas mexicanas no están dentro de ninguna disquera por lo que su producción discográfica es independiente y no cuentan con ese tipo de distribución. Sin embargo, es importante observar qué relación ha existido entre el reggae

mexicano y las grandes compañías discográficas. Los grandes sellos discográficos son propiedad de empresas transnacionales que también poseen compañías de grabación, distribución e incluso estaciones de radio. Actualmente tres enormes empresas discográficas (que han ido comprando y adquiriendo otros sellos) dominan el mercado internacional de la industria musical con el 70 % del mercado discográfico mundial. Sony Music Entertainment (Incluyendo a BMG Music, Ariola, Columbia, RCA, etc.); Universal Music Group (Incluyendo a EMI, Polygram/Polydor, Verve, Island, Virgin, Capitol, etc.); y Warner Music Group (incluyendo Atlantic, Rhino, Peerless, etc.). Los siguientes testimonios señalan ejemplos de cómo ha sido la presencia del reggae mexicano en la industria discográfica.¹⁹⁰

Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México): El primer disco de Antidoping, *Búscalo* lo hicimos con un subsello de BMG que se llamó Culebra gracias a la recomendación de Hans Mues de Los Yerberos, que en ese entonces también los firmaron para su CD *A filo de machete*, pero fue en el tiempo que la industria disquera empezó a cambiar. Todos los demás discos los hemos hecho de manera independiente.

Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México): La Comuna firmó con BMG gracias a que ganaron un concurso de bandas de Hard Rock Café, entonces la disquera dijo que en realidad no le interesaba distribuir a una banda de reggae, que buscaba en realidad una banda de *rock*. Total, que al final pagó una lana con la cual se produjo el disco de *Natura*, pero de manera independiente, la empresa no se quiso involucrar en lo más mínimo, ni si quiera con la distribución. En México los medios masivos siguen viendo el reggae como música para mugrositos *hippies*. Siguen buscando *pop*, banda, ranchero. No tienen ni idea de lo que es el movimiento de reggae en Francia, Italia, Inglaterra, donde son géneros tan importantes y redituables como los antes mencionados (en México). Yo creo que por eso se ve muy frenado el reggae en México desde hace años. Parece ser que apenas está resurgiendo el interés en el público y los productores gracias al *reggaeton* y el *dancehall*.

Alexis Chacón (productor musical y bajista en La Comuna – Ciudad de México): Como dice Edgar André Castañón, La Comuna fue firmada por Warner, la disquera más grande e importante del mundo en 2003, pero dijeron que no sabían cómo vender a una banda de reggae en México, que no tenían el “*know how*”. Al final ganamos la demanda y con lo que sacamos hicimos *Natura*, disco del cual estamos muy orgullosos y con “calidad de disquera”.

¹⁹⁰ Contribuciones en el tema “Presencia del reggae mexicano en la industria discográfica”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 30 de enero de 2018.

Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz): En México los artistas de reggae no son vistos como comerciales o de negocio por los sellos de discos grandes, por lo tanto, no hay penetración en un mercado nacional y/o internacional, todo se queda a nivel *indie*, por así decirlo, salvo el esfuerzo de los propios artistas en hacer sus conexiones y presentaciones en el extranjero.

El álbum *Natura* (2007) de La Comuna, es un ejemplo de cómo ha sido la relación entre el reggae mexicano y las grandes compañías discográficas. Podemos ver que, a pesar del desinterés de las disqueras hacia el reggae mexicano, el contar con un presupuesto que permita optimizar las distintas etapas del mismo es, en realidad, lo que posibilita una producción de mayor calidad. Este álbum incluye la participación como invitada de la cantante *pop* Ximena Sariñana en el tema “Plenitud”, y, además, fue producido por algunos de los productores más reconocidos dentro de la escena nacional de reggae como Toy Hernández, Sacha Triujeque, Hans Mues y Alfonso Herrera.



Portada 126. La Comuna –
Natura (2007)

En realidad, como hemos visto, la mayor parte de la producción discográfica del reggae mexicano es realizada de manera independiente, autogestionada y autofinanciada, por parte de las propias bandas, o a través de sellos discográficos independientes. En México han existido algunos casos de sellos independientes dedicados al reggae como Invasión Records, o Colibrí Records que editó *Matehuala Rides Again* (2003) de Jamaica 69 en un disco de vinilo de 7". Además, recientemente también han surgido *netlabels* muy prolíficas que distribuyen su música en formatos digitales a través de internet, como Greenbeats dedicada al *dub* desde 2011. En 2014, la productora Produbzion México lanzó One Way Records, su propio sello discográfico a partir de la agenda de *booking* de artistas con quienes trabaja. Remediar la falta de sellos discográficos dedicados al reggae mexicano que pudieran incluir a las bandas de reggae con mayor trayectoria, editar compilaciones de reggae mexicano con las bandas más recientes; y que pudiera unificar las diversas propuestas sin homogenizarlas, y ser una herramienta para su comercialización y distribución; sería un aspecto que, además de ayudar a generar una identidad propia en torno al reggae mexicano, impulsaría la promoción de la producción discográfica de esta escena para que pueda llegar a audiencias más grandes, e incluso a audiencias fuera de esta.



Imagen 456. Logo de Colibrí Records



Imagen 457. Logo de Invasión Records



Imagen 458. Logo de la netlabel Green Beats



Imagen 459. Logo de One Way Records

Hay que señalar el reciente auge de coleccionistas de discos de vinilo, así como de nuevas tiendas de discos producto del renovado interés por el vinilo, ya que como señala Domínguez (2017, p. 112) “pese a la desmaterialización de los formatos musicales y el cambio tecnológico que han llevado a la transición digital, siempre existirán sujetos dispuestos a consumir y coleccionar los objetos tangibles al considerar que la música en línea ha sido privada de su esencia y su aura”.

Los discos de vinilo experimentaron una caída repentina en su popularidad entre 1988 y 1991. La rápida caída en la disponibilidad de discos aceleró la decreciente popularidad y obligó a los consumidores a cambiarse al nuevo formato del disco compacto que producía más ganancias para las compañías discográficas. Sin embargo, a inicios del nuevo milenio, estas compañías comenzaron a entrar en crisis debido a la piratería de los discos compactos, soporte que además experimentó también una decreciente popularidad al comenzar la era virtual y las descargas de álbumes y canciones vía internet. Como señala la antropóloga Olivia Domínguez:

En este mundo en el que difícilmente se puede permanecer *offline* en estos días, la música se ha convertido en uno de los objetos circulantes por excelencia. Ha salido de la envoltura que la guardaba, perdiendo lentamente el celofán que le cubría, la caja o cartón que le envolvían con su respectivo arte en la portada y contraportada, las letras y sus conceptos, el cuerpo sobre el que se imprimía con surcos de vinil o con láser cada una de las melodías quedando solamente su esencia, que ahora divaga en los mares de una red intangible. Al alcance de todos, tanto del iniciado como del profano, del que la escuchará con atención y emoción, del que la escuchará y desechará al instante y del que la reproducirá buscando generar una ganancia personal sobre el trabajo de su creador ahora está disponible. Solamente basta un *click* (Domínguez, 2017, p. 118).

Como explica Domínguez (2017, p. 113) el coleccionista de discos de vinil conforma circuitos a través de internet donde encuentra otros coleccionistas con quienes comparte un proceso de resignificación objetual. De esta manera ubican los discos que buscan adquirir, comparten fotografías de los que ya consiguieron, subastan e intercambian material discográfico y comparten información con gente de todo el mundo. Incluso, algunos asisten a convenciones y viajan a otros países para obtener un álbum o una edición en particular.

En México, existen varios coleccionistas de vinilos de reggae especialmente en ciertos circuitos de la escena. Al mismo tiempo surgen personas dedicadas a la búsqueda y rescate de vinilos para su venta como Ruffy TNT de la banda Jamaica 69, además de varias tiendas especializadas en vinilos como The Music Box y El Vinyl Record Shop las cuales han incluido una sección de reggae, *dub* y *dancehall* importados llamada “Roots Corner”, en donde recientemente se han realizado presentaciones musicales. Algunas de estas tiendas poseen una gran variedad debido a que sus propietarios realizan viajes frecuentes a otros países para rescatar discos en bodegas o encontrar rarezas en ferias especializadas como Discodelic, de Ruffy TNT quien explica:

Discodelic es una tienda de compra y venta de discos LP y 45s en la Ciudad de México, especializados en discos caribeños, afro latinos y sicodelia en todo el continente americano, además de una surtida sección de *funk*, *soul* y reggae. Vendemos discos prensajes originales, encontrados en viajes por toda Latinoamérica, pero también reediciones importadas de sellos actuales (Discodelic, Discos viajantes de otras dimensiones, s/f).



Foto 229. Ruffy TNT, propietario de la tienda Discodelic, en el rescate de viejos discos de vinilo



Imagen 460. Logo de la tienda de vinilos Discodelic



Foto 230. Tienda de discos de vinilo Discodelic



Foto 231. Parte de la colección de vinilos 45 RPM de Selecter Joshua



Imagen 461. Volante de la inauguración del "Roots Corner" de The Music Box, 2018

Hay que señalar que, si bien hay DJ que trabajan con cualquier formato dentro de la escena del reggae, desplegar una buena colección de éxitos y rarezas en vinilo brinda cierta reputación. Los siguientes testimonios muestran algunas de las perspectivas de quienes coleccionan discos de vinilo de reggae en México.¹⁹¹

Cazador de Vinilos (coleccionista y comerciante - Nezahualcóyotl, Estado de México): Bueno, cada colección es un mundo y cada quien le invierte a su gusto posibilidad y sabiduría. Ser coleccionista implica un gran vicio y un estilo de vida ya que desde que despiertas escuchas, buscas y compras, etc. Un disco de colección se empieza a volver popular o de colección por el nombre del artista, tal vez él se produjo solo, o es el único disco en que canta, otro ejemplo, cuántas canciones son hechas en esa etiqueta, quien produce, quien está de banda. Los llamados tirajes de edición limitada o sólo salen los provisionales. No recuerdo con exactitud cuando comencé, pero he visto discos que tuve en un precio tal vez seis o diez veces más de lo que me costaron hace años. Eso se debe a que antes el reggae era más *under*, ahora en día cosas buenas están en *YouTube*, etc. y así aprende la gente, no de libros o leyendo LP o CD originales. Hoy en día la gente sólo sabe quién canta y hasta ahí, antes sabías quién producía la banda que tocaba, etc.

Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeneración y Reggaevolución – Ciudad de México): Yo soy un amante de la música reggae y por lo mismo valoró la música como tal no importando su formato ya que la colección que tengo siempre la comparto cada fin de semana en mi trabajo, quienes han ido a El Cuartito de a Jah sabe que es un lugar lleno de cajas donde guardo mis vinilos, CD, casetes, colección de revistas y libros. No importa si tienes diez o miles, el chiste está en el valor que cada uno le da a lo que va atesorando y la forma de cómo lo comparte desde la información relevante que hizo que lo adquiriera.

¹⁹¹ Contribuciones en el tema "Coleccionistas de discos de vinilo de reggae en México", durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 25 de abril de 2018.

Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia): Independientemente de la calidad, del estilo, el gusto personal, un disco, casete o grabación; para ser de colección debe ser difícil conseguirlo.

Es importante considerar que, como explica Domínguez (2017, p. 114) “para el coleccionista es tan importante la propiedad del objeto como la posesión del conocimiento que lo circunda”. Sin embargo, no existen criterios unificados en cuanto a qué aspectos hacen que un disco se considere “de colección” o a la inclusión de música grabada en otros formatos que reúnan esas características como casetes y CD. Aunque vemos que dichos criterios dependen del coleccionista; algunos de los aspectos que le otorgan el carácter de “coleccionable” a un disco de vinilo que se mencionan son el arte en la portada, la exclusividad, la poca cantidad de unidades fabricadas, su escasez, la participación de determinado artista o productor, el contenido artístico-musical que incluye, que contenga alguna rareza o un error, el color del vinilo, las ediciones de ciertos países, e incluso un valor simbólico o emocional.

Un ejemplo son los discos la banda jamaicana Chalice que editó dos álbumes en México a finales de los años ochenta, *I'm Trying* (1988) y *Catch It* (1989), con el sello Nueva Cultura Latinoamericana (NCL), sin embargo, aunque estos álbumes forman parte de la colección de varias personas, usualmente no son considerados como piezas de colección por los coleccionistas de reggae en México. En ese sentido resulta muy ilustrativo el siguiente testimonio que explica qué aspectos hacen que un disco se considere de colección y señala varios aspectos en relación al coleccionismo de discos en reggae en México.

Cristóbal López Carrión (Maestro en antropología y coleccionista de vinilos): La irrepetibilidad del objeto. Las ediciones cortas o tirajes bajos, errores en la fabricación del disco como en la impresión de la portada. En caso de ciertas ediciones de vinilos mexicanos, en muchas se traducían los nombres de las canciones de artistas o grupos extranjeros, esto fuera del país les da un valor extra y los vuelve “raros”. En dichas traducciones existen errores que los hacen raros. Hay elementos menos significativos y menos importantes en un nivel general, elementos subjetivos como el valor emocional que cada sujeto le da, pero este aspecto es de poca importancia al valorar un disco. Dentro del coleccionismo de discos en reggae, en México, sólo sé que quienes pagan cantidades exorbitantes por discos de reggae, (me atrevería a decir que el 100 % de estos discos son discos de 7") se hayan dentro de la escena *skinhead*. Hasta donde sé hay sencillos que alcanzan los 10 mil pesos. Ahora no todo lo de tiraje corto es “rareza”. Por ejemplo, la cinta de Chalice es rara pero no valiosa. Esto es importante, no todo lo raro es costoso dentro de un círculo de coleccionistas. Tanto el casete, como el LP de Chalice no son fáciles de ver, pero

tampoco imposibles o sumamente difíciles como el 7" mexicano de Toots and The Maytals o los sencillos y EP's de Desmond Dekker editados por el sello Tizoc. Ese disco de Chalice, "caro" no supera los \$100-150, la cinta alrededor de \$50 comparable a algún sencillo de Desmond que llega a alcanzar y hasta superar los \$1000. Ahí entra la parte del valor subjetivo del objeto de tiraje corto, si a él o ella le gusta ese pinche disco culero de Chalice (suenan bien culero, la neta) pagará mucho más de su valor real dentro del mercado, es decir, siempre hay un pendejo.

Hay que señalar que existen muy pocas grabaciones en vinilo de reggae hecho en México, y por lo tanto dentro del coleccionismo de discos de reggae. Dentro de estos resaltan los álbumes LP (33 1/3 r.p.m.) de Benny y Su Grupo, y de Ely Combo, realizados a inicios de los años setenta, los cuales pueden llegar a encontrarse en sitios *web* especializados con precios que rondan los \$115 y \$160 dólares, respectivamente. De la misma manera, las primeras ediciones de los casetes y CD de las primeras bandas de reggae mexicano en los años noventa podrían considerarse de colección debido a su reducida disponibilidad, como señala Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México) "para mí *A filo de machete* (1995) de Los Yerberos es un claro ejemplo: edición limitada, el sello desapareció, música inmejorable...". Entre los discos compactos de reggae mexicano considerados de colección se encuentra el *Acoplado Razteca* (1999), el cual puede llegar a encontrarse a la venta hasta en \$30 dólares, no obstante, la inclusión del reggae mexicano dentro del coleccionismo de discos de vinilo es muy reducida.

Tributos y covers

Debido a que los *covers* posibilitan obtener un mayor alcance por parte de los artistas, y a que también representan una manera particular de consumo del reggae, es conveniente abordar brevemente en este aspecto de la escena. Recordemos que, en la música popular, una versión o una canción versionada (más conocida como *cover*) es una nueva interpretación de una canción grabada previamente por otro artista o banda. Los músicos populares suelen interpretar canciones versionadas como un homenaje al intérprete original, para ganar una audiencia que ya está familiarizada con esas canciones, o para incrementar su popularidad utilizando una canción considerada como éxito. Algunas versiones pueden llegar a ser tan buenas como las originales o incluso superarlas; además, las canciones versionadas renuevan el sonido de una canción, por lo que la nueva versión es presentada a una nueva generación de la audiencia que quizá no conocía antes el tema

original y en algunos casos se asocia más con el nuevo intérprete que con el intérprete original. En el reggae, es común el uso de los “*riddims*”, es decir el acompañamiento instrumental de una canción sobre el cual es posible realizar cualquier cantidad de canciones versionadas. Una especie de “reciclaje musical” (López Cano, 2010), debido a la generación de música a partir de la articulación de materiales preexistentes extraídos de otras fuentes.

En cuanto a los tributos musicales, estos consisten en la realización de un *cover* o de un álbum dedicado a celebrar la trayectoria de algún artista o banda cuyo trabajo se considera de gran relevancia. Dentro del reggae a nivel internacional son frecuentes los tributos en versión reggae a artistas y bandas famosas como The Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Michael Jackson, o Elvis Presley. En el reggae sudamericano cantantes como Fidel Nadal, Pablo Molina y Dread Mar I, han realizado *covers* de artistas mexicanos como Los Tigres del Norte, Marco Antonio Solís, Juan Gabriel, y José José. En cuanto al reggae mexicano, algunos de los principales ejemplos de canciones versionadas son “Perro negro y callejero” de El Tri, interpretada por Bosquimano; “Bare Necessities”¹⁹² (con el nombre de “Balú”), además de “Tiempo de Híbridos” de Rodrigo González, interpretadas por Los Rastrillos; “Eleanor Rigby” de The Beatles, “Cien años” de Pedro Infante, y “Yo vengo a ofrecer mi corazón” de Mercedes Sosa, interpretadas por Antidoping, entre algunas otras; Ganja, con “Canción para una decepción de amor” de Rigo Tovar; Vibración Anáhuac con su proyecto Caifandread, tributo reggae a Caifanes; y los jamaicanos Black Star con su *Tributo a la Música Latina Vol. 1*.

Igualmente, hay que señalar la gran cantidad de canciones versionadas de Bob Marley en el repertorio del reggae mexicano, además de la realización de varios tributos por parte de diferentes bandas a lo largo del país. Los siguientes testimonios muestran perspectivas diferentes en cuanto a la función y la intención de realizar tributos y *covers* en el reggae mexicano.¹⁹³

Ernesto Avilez (guitarrista en Vibración Anáhuac – Ciudad de México): Pues al final todo es muy subjetivo y tiene que ver con cuestión de gustos; a mí en general me gusta la reinterpretación de temas, en especial cuando los arreglos son

¹⁹² “Bare Necessities” es conocida en México como “Balú” y fue interpretada por el comediante Tin-Tan como parte de la banda sonora de la película El libro de la Selva, de Walt Disney de 1967.

¹⁹³ Contribuciones en el tema “Tributos y *covers* en el reggae mexicano”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 28 de mayo de 2018.

propositivos o creativos, puede ser dentro un mismo género musical, aunque es más interesante cuando se importan temas de un género a otro como es la situación que se comenta aquí. Esto de los *covers* y tributos en reggae también puede ayudar a que gente que no escucha tanto reggae se acerque más al género.

Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México): En el caso de tal faceta de Las Panteras Reggae Band, es mantener vivo y promover el reggae de raíz, mediante la interpretación de la obra de diversos iconos del género. No sólo se trata de tocar por tocar el *cover*, sino de respetar y apegarse lo más posible a la forma original de 'jugar' con el lenguaje del estilo. Lo anterior es importante debido a que en muchos proyectos nacionales de música original no se hace, confundiendo sobre todo al público menos informado al respecto.

Jorge Zamora Real (baterista en Treefunkers – Puerto Morelos, Quintana Roo): Creo que los “tributos” en general hacen más mal que bien en la escena de la música original, sea el género que sea, muchas bandas optan por hacer “tributos” para tener chamba en los bares, ya que se pusieron de moda y son buen negocio en los antros musicales. En lo que se refiere a los “*covers*” hay una delgada línea en ser imitador o intérprete, es más sano y divertido hacer una versión a tu manera de tu rola favorita siempre y cuando este bien hecha y no la destroces. Creo que no hay ningún aporte positivo haciendo tributos y *covers* en el reggae en México, a menos que estés rescatando una canción muy buena y olvidada. Actualmente está todo muy refrito y reciclado, urge frescura en la música, y de que lo hay, lo hay, y eso es lo que tenemos que apoyar y fomentar.

Estos testimonios señalan que la interpretación de canciones versionadas además de representar una opción laboral para las bandas, puede ayudar a que la gente fuera de la audiencia del reggae se acerque al género, y a rescatar o renovar una canción, sin embargo, reflejan posturas divididas entre apegarse lo más posible a la versión original y una reinterpretación libre con arreglos propios. No obstante, como cada canción, cada *cover* posee una historia detrás de la decisión de hacerlo, en ese sentido Ricardo E. Plaisant (vocalista y guitarrista en Bosquimano – Playa del Carmen, Quintana Roo) nos comparte la historia detrás de la versión que realizó Bosquimano de “Perro negro y callejero” de El Tri:

Era 1995... un año terrible y maravilloso por razones diversas: mi hermano se salió del grupo, se terminaba el rollo con la gente que colaboró en el primer disco, se quedaba uno más solo que un tronco perdido en el mar... pero en cambio los resultados del disco seguían causando impacto: programaban a la banda en radio (incluso en la ciudad: WFM, Radioactivo y etc.); sonábamos en antros y la gente me pedía más y más, lo compraban pues. Eso y que el mar Caribe aún me hablaba, hicieron que me decidiera a seguir ahora en otro plan: haría primero un disco y a lo mejor luego haría la banda. Hacer un *cover* del “Perro negro y callejero” de Lora, se debió a unas mujeres, que creían que uno se la pasaba en el puro ja ja ja y coge y

coge con güeras y turistas; la verdad era otra: muchas noches uno andaba tal como en la rola: sin hogar, sin hembra y sin dinero. Uno le seguía la pista a Lora desde los hoyos fonkys en 1976, quizá más por las letras que por lo demás, bueno, los berridos que pegaba también eran buenos. De su material dudé si meterle mano a la de “Triste canción de amor”, “Avión FZ-10”, “Masturbado” o al “Perro negro y callejero”, opté por esta última por considerar que la letra tenía que ver más con mi condición profesional. Y porque vi que molestaba a las buenas conciencias. La Cecy Sagredo se encargó de permisos y derechos de autor; dijo que al final fue la Chela la que dio el permiso -gran maniobra de Lora para ser el bueno y ella la mala. No recuerdo porqué no fui a la casa de por San Ángel donde ensayaban, ahí hizo el trato la Cecy, quien regresó diciendo divertida que Lora sólo puso una objeción: “¿Y por qué esa?... tengo rolas mejores...” Ella quién sabe qué habrá dicho pero el caso es que salió de ahí con la autorización del compositor y su domadora. Si bien hoy Lora es inofensivo comparado con letras del siglo XXI, para este negro era de los pocos que sí cantaban *blues* y *rock* propio, original, en mexicano y lo mejor era el sentido del humor en un tiempo muy oscuro y solemne, los setentas, con el *rock* prohibido y vetado, con la polarización obligada: o estás con la revolución latinoamericana o eres parte del imperio yanqui... entonces las rolas de Lora eran refrescantes, te reías de todos en especial de gobierno y fantoches, algo intentaba el tipo para rozar imágenes poéticas; el pedo es que Lora era de los más jodidos, de *punks* y bandas que caían en el hoyo, la indiada, el chemo, y eso chocaba durísimo con los puristas: el *rock* debía ser en inglés, ser como los ídolos: igualito en greña, garras y actitud, qué importa si eres prieto y hables mexicano nada más. En el otro extremo era parecido: esa música está manipulada, no denuncia como debe ser, no tiene conciencia revolucionaria y demás pendejadas. Lora insertó el lenguaje de la onda en la lengua mexicana a muchos niveles. Por último, se me hizo conveniente insertar un *cover* entre 15 rolas originales; contemplé hacerlo a una rola del Personal (“Dale de comer al conejito”), luego pensé en una de Real de Catorce (“Azul”), y así me fui hasta mi herencia de la tambora (El Capiro, Las Isabeles...); pero quizá las burlas de aquellas mujeres de Cancún y Playa, o chance acordarse de un mero mero de la música popular mexicana, o más bien por aquello de “no tengo conciencia ni tengo edad...”, empecé el arreglo de “Perro negro y callejero” al *beat* que llamamos *one-drop*, con una cadencia más *roots* que *dancehall*; lo más complicado fue ensamblar la línea del bajo con la melodía de la voz, pero el Gordo Ariel la sacó a toda madre. Diego Benliure (Los Yerberos) puso en la versión su buen toque para que los teclados sonaran negros, un poco al estilo viejo reggae de los '70. En 2015 tuve que volver a tocar por imprevistos, en el repertorio incluimos la del “Perro negro” y no faltó (entre mujeres y hombres) quien se pusiera a dar aullidos a medida que la rola seguía.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Comunicación personal con Ricardo E. Plaisant (vocalista de la banda Bosquimano) durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 31 de mayo de 2018.



Portada 127. V.A. – *Álbum Verde*
[Tributo Reggae a The Beatles] (2005)
(participa Antidoping)

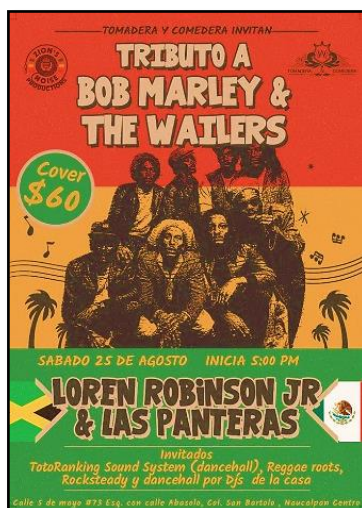


Imagen 462. Cartel del tributo a Bob Marley & the Wailers de Loren Roninson Jr. y Las Panteras



Imagen 463. Cartel del tributo a Caifanes de Vibración Anáhuac

Asimismo, también es posible encontrar algunos covers y tributos a canciones y bandas del reggae mexicano. Entre estas podemos mencionar a Son de Aquí que reinterpretan “El Polecía” de Los Yerberos; la “Cumbia de la perdición” del Mexikan Sound System que versiona “Juego a muerte” de Antidoping, y Operación Kangrejo, con “Mala sangre” de Los Yerberos. Aunque no se concluyó, en 2014 se realizó un tributo a Antidoping por su 20 aniversario en el que participaron varias bandas como Bungalo Dub que realizó una versión en *dub* de “Medicina”, además de las reinterpretaciones de canciones como “Lejos de casa”, “Planeta”, y “La noche cayó en el barrio” por parte de bandas como Viento Roots, Semillas (Perú), y La Minoría, respectivamente.

Los siguientes testimonios señalan algunos casos de covers de canciones de reggae mexicano.¹⁹⁵

VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México): A nosotros nos hicieron un *cover* de nuestra canción “Tu Ser” en norteño, el grupo Zar en Monterrey.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): En el 2015 tuvimos la suerte de que Los Mendez de Pílon, que es uno de los máximos representantes de la *cumbia*



Portada 128. V.A. – Antidoping - Homenaje al 20 Aniversario (2014)

¹⁹⁵ Contribuciones en el tema “Covers de canciones de reggae mexicano”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 29 de mayo de 2018.

wayé, tomarán un tema clásico de I&I, e hicieran una versión *cumbia* del tema “Al Norte”, sin duda uno de los honores más grandes que la música nos ha dado como banda.

Robert Juana Rasta (vocalista en Juana Rasta Band – Tuxtla Gutierrez, Chiapas): Fue un gusto que nuestra música traspase fronteras, tuvimos el honor que Jahmastafari de Cusco, Perú toque “Jah Guide” de nosotros Juana Rasta Band.

Ya sea por parte de otra banda de reggae o por parte de artistas de un género diferente; el surgimiento de canciones versionadas del reggae mexicano refleja un mayor reconocimiento hacia los exponentes de esta escena, así como la intertextualidad de las canciones que pueden llegar a convertirse emblemáticas dentro de la misma.

Diagnosticando la escena

Después de conocer en este capítulo varios aspectos en torno a la dimensión social de la escena, los rasgos distintivos del reggae mexicano, algunas expresiones de glocalización y translocalidad, así como de las diferentes formas de consumo del reggae en el país; es posible realizar un diagnóstico general de la misma. Este incluye aspectos importantes como el estado actual de la escena del reggae en México; su nivel de profesionalización; los éxitos y logros alcanzados; los problemas, dificultades, y conflictos; así como algunas propuestas para el mejoramiento de la misma.

Dentro de la escena del reggae en México conviven representantes de los distintos periodos, regiones, y subgéneros, que presentan diversas reinterpretaciones en torno al género, aunque articuladas simultáneamente dentro de la escena nacional. Sin embargo, hay que señalar que dentro de la escena se encuentran tanto aquellos que tienen mucho tiempo participando en ella y que perciben los cambios que han sucedido en diferentes aspectos; como aquellos con poco tiempo, y que desconocen cómo era anteriormente, así como las distintas etapas que ha habido en el desarrollo de la misma.

Un ejemplo de los cambios recientes en cuanto al estado actual de la escena, sucedió a partir de los compilados realizados por la plataforma argentina PelaGatos en 2015-16, con el surgimiento de un nuevo término para referirse a las bandas de reggae más jóvenes y que buscan diferenciarse de las bandas de reggae mexicano de la generación Razteca de los años noventa; describiéndose como parte del “nuevo reggae mexicano”. En el sitio *web* de Pelagatos explican que los artistas del nuevo reggae mexicano “se ha distinguido por ser

ellos quienes han hecho que las cosas a su alrededor sucedan; son ellos los curiosos, los atrevidos e intrépidos que encontraron en el reggae un canal para expresar sus ideas y que decidieron llevar el género un peldaño más arriba” (Carreón Pérez, Victoria. 2015, 21 de mayo). En ese sentido, Victoria Carreón Pérez (fotógrafa, agente, promotora, y corresponsal de PelaGatos – Monterrey, Nuevo León) comenta que:¹⁹⁶

Hace 20 años había cuatro grupos y ellos eran los principales exponentes del reggae en México: Antidoping, Ganja, Rastrillos y La Comuna. Ahora, la lista es más larga. Sin embargo, no todos los proyectos son tan sobresalientes y creo que tiene un poco que ver con la mentalidad de cada artista y de su visión de las cosas, de no temer a ver esto como un proyecto de vida. Hace falta arriesgar más, pero también hace falta hacer cosas nuevas, con calidad y acostumbrar a la gente a un buen sonido. Por otro lado, la gente que lo escucha no es gente especializada en la música y lo busca más por su sencillez, pero el tener un punto de referencia alto hará que el público les exija más a los artistas. México no tiene un lugar en la escena reggae internacional aún, lo tiene como un lugar destino para otras bandas. Apenas hace algunos años que los grupos del nuevo reggae mexicano empezaron a buscar salir del país. El reggae en México en otros países se sigue viendo más como una cuestión cultural que como parte de la oferta y demanda.

Así, en abril de 2018 el colectivo RootsLand realizó en Toluca el primer festival nacional del nuevo reggae mexicano. Sin embargo, aunque el surgimiento de esta nueva designación alude a diferencias generacionales dentro de la escena; el criterio para saber quiénes son parte del “nuevo reggae mexicano” no es claro, y aunque se refiere a bandas jóvenes, también se incluye a otras que surgieron a inicios de los años dos mil.

Horarios

Horario	Artista	Origen
17:20 - 18:10	CONGAL TIJUANA	(TOLUCA)
16:20 - 17:10	VIENTO ROOTS	(MONTERREY)
15:20 - 16:10	VICTORIA MALAWI	(COMA)
14:20 - 15:10	REAL STYLO	(SAN LUIS POTOSÍ)
13:20 - 14:10	REBEL A ZION	(GUASCALIENTES)
12:40 - 13:10	PIRAMIDE ZULU	(COMA)
12:00 - 12:40	INAGURACION Y BIENVENIDA	(SOUND SYSTEM ROOTS LAND RADIO)

INICIA 11:00 AM | ALAMEDA TOLUCA | ENTRADA LIBRE

REGGAE Mexicano
SÁBADO, 28 ABRIL

#NO DROGAS #NO ALCOHOL #CUIDALASAREAS VERDES #PURA BUENA VIBRA

#COMPARTE #APOYA #DISFRUTA

Tróten, Coca-Cola, ROR

Imagen 464. Primer festival nacional del nuevo reggae mexicano

¹⁹⁶ Contribuciones en el tema “Estado actual de la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 05 de junio de 2018.

Simultáneamente a la convivencia de representantes de distintos periodos, regiones, y subgéneros, la multiplicidad de la escena es compleja y se manifiesta de diferentes maneras. Esto resalta cuestiones importantes acerca de la concepción de esta como una escena muy diversa que se ha ramificado en escenas adyacentes internas, o en cambio, como una escena fragmentada que ha derivado en otras; además del entendimiento de la escena nacional de reggae como la suma de distintas escenas locales y regionales en diferentes estados, y cuyo desarrollo favorece a la consolidación de la misma. Los siguientes testimonios acerca de la situación y el estado actual de la escena del reggae en México presentan dos posturas, por un lado, una orientada a los aspectos negativos que existen en la escena; y por otro lado, los que señalan el mejoramiento de ciertos aspectos.¹⁹⁷

David Iñiguez (vocalista y guitarrista en Viento Wirikuta – Playa del Carmen, Quintana Roo): La escena está fragmentada desde el agandalle de Razteca marca registrada pfff y después coartado por el escaso apoyo y fomento a lo nacional sobre lo latinoamericano.

Alejandro Flores (vocalista y bajista en Raíz Tenoch y payaso infantil – Estado de México): Cero unificaciones y mucho ego en lucha.

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Individualista y totalmente dispersa. Cada quien con su visión y proyectos

Kire Dread (guitarrista en Capital Mex – Ciudad de México): Hay de todo en la escena, un buen de estilos, fusiones y propuestas, pero sí está muy fragmentada y no sólo con los músicos y artistas que conforman la escena, sino hasta con el público, organizadores, lugares y todo.

Iyesus Mel'iktannya (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* – Ciudad de México): En lo personal veo que falta profesión. Quizá soy muy estricto, pero escasos lugares de reggae tienen el equipo básico necesario. Pocos, contados, le invierten a su sonido y su educación musicalmente hablando de reggae.

RasTari MinaJah (MC, cantante y productor audiovisual – República Dominicana/Ciudad de México): Es mediocre, rica, fragmentada y sobre todo muy populista, envidiosa, deshonesto, falsa, se mueve por sección, por *crew*, por barrio, entre amigos. Si alguien es enemigo de alguien tú tienes que serlo también, te cierran puertas. Yo creo que la escena aquí tiene que deshacerse de esa mala polilla que está permeando y dañando el reggae acá, es mi punto de vista, pero seguro

¹⁹⁷ Contribuciones en el tema “Estado actual de la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 05 de junio de 2018.

alguien vendrá contra mí, y me empezarán a postear mierda de mí y mi persona porque aquí no soportan que alguien de afuera opine. Ahora muchos dirán vete de México como siempre. Aquí vivo y no vivo del reggae, aquí jamás sería posible eso con tanta resistencia a lo diferente a lo fresco, mejor prefieren lo rancio y lo que no tiene nada de calidad. Aquí me han engañado varios productores de reggae, me robaron dinero, he hecho *shows* gratis y luego esa misma gente sale a criticarme y a hablar mal de mí, me han dejado a horas de distancia de mi casa y no llegan a recogerme a eventos donde me anuncian. Y cómo no soy de aquí, es que veo las cosas malas que muchos aquí no quieren ver, lo que dice la frase “desde fuera se ven mejor las jugadas”, yo sí agradezco a mucha gente acá, pero a muchas por igual les prendo fuego, porque esa gente sea mexicana o dominicana no son amigos del reggae.

Dulce Maria Go Go (diseñadora gráfica, locutora y productora en Reggae.mx y Vibraciones del Reggae – Ciudad de México): La escena es rica su diversidad, pero nos estacionamos en alguna vertiente, así mismo la vamos fragmentando. La suma de distintas escenas locales, pero finalmente somos reggae. Aunque los de allá no van por acá, siento que sí existe esta consciencia de ser una misma escena.

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): Es una escena diversa como fragmentada, cada quién acarrea y jala a dónde puede con sus conocidos. Muchos de los esfuerzos por colaborar y hacer la red más amplia se quedan en habladas de dientes para afuera. En efecto, la escena nacional es la resulta de distintas escenas locales en torno a distintos subgéneros del reggae. La escena del reggae no es reconocida por todos, aunque todos quieren incluir reggae en lo suyo. Todo esfuerzo por consolidar y unificar ha devenido en segregación, separación, descontentos y que cada quien acabe acarreado agua para su molino. Ahora la escena reggae nacional difícilmente es reconocida en el extranjero.

Entre los aspectos favorables de la escena que se mencionan son la gran actividad en torno al reggae en el país, el surgimiento de escenas en torno a un subgénero, un mejoramiento técnico en aspectos como el audio y la iluminación de los conciertos y festivales, así como la creación de circuitos de trabajo dentro de la una escena nacional que se ha ramificado, así como la consciencia de ser una misma escena. Algunos de los aspectos desfavorables de la escena que se mencionan son la apropiación del nombre del festival Razteca como una marca registrada; una segmentación que no solo incluye a los proyectos musicales dependiendo qué tipo de reggae interpreten, sino también a otro tipo de actores y lugares, e incluso a la audiencia. Igualmente, la conformación de una escena dispersa con poca unidad, profesionalización, y educación musical; y con mucha segregación, individualismo, y malinchismo.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Personalmente y como extranjero en México veo las cosas de manera diferente. Comienzo diciendo que, efectivamente no hay llegada del reggae mexicano al resto del mundo, salvo ocasiones. Sin embargo, internamente hay mucha más movida que en otros países. Puede que cada uno tenga una experiencia diferente tras bambalinas, pero como espectador (nuevamente recalco como extranjero), me contenta saber que hay *campings*, conciertos y bandas con diferentes estilos propios del reggae. En mi país no es así, y es un problema entre los que crecimos con el reggae brazuca y los del sur que crecieron con *ska* y reggae. Me contenta saber que hay tanta gente con *dreads* en la ciudad. Tanta gente con reggae en la cabeza. Que hay clubs de reggae que trajeron grandes cantantes y bandas. Es uno de los pocos países, y el único del continente que yo sepa, que tuvo una estatua de Bob Marley, y que el día de su inauguración tocó Ky-Mani Marley, en la frontera con Belice, y no en la capital. En mi país fue un gran logro traer a The Wailers a mi provincia, y hasta ahí llegamos. En muy pocos lugares he visto que se toque reggae *nyahbinghi* en la plaza central de la capital de un país, y que sea el centro de atención del lugar, como lo hicimos con la Binghi Bongo Band en el zócalo de la ciudad, representando a Jamaica. Y creo también que no se debe ignorar la cantidad de músicos del extranjero que vienen a este país, y que de aquí arrancan. Entre ellos muchos jamaicanos, haitianos, dominicanos y cubanos que nutren al reggae de aquí, incluso a las nuevas generaciones de reggae de México y en México, como es mi caso. Finalmente, considerar que el reggae mexicano está detenido es ignorar el comienzo de eventos de entrega de premios, conciertos de bandas emergentes, giras por el mundo y difusión de reggae en los medios (en verdad, en mi país no hay un programa FM dedicado totalmente al reggae como Reggaeolucion), y, sobre todo, ignorar tus/sus/mis propios logros. No lo niego, sea por cuestión cultural o por intereses distintos, hay distanciamientos, pero es parte de un crecimiento. Ya llegará el tiempo en que tengamos 70 años, y que todas esas cosas, o la mayoría, queden en el olvido, y el reggae mexicano se consolide en los cabos sueltos que hoy andan deambulando. Creciendo independiente pero finalmente deambulando. No se olvide a las empresas y proyectos que giran alrededor del reggae: pulques, comida, cosmética, ropa, CD, tianguis. Y la propia identidad que se creó, y para pesar de unos y bien de otros: los Raztecas.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): Yo considero que el reggae en México sí está creciendo comparando con los eventos que había hace veinte años, de las cosas que han mejorado en cuestión técnica indudablemente es el audio y la iluminación, antes fallaba mucho el sonido, hasta le faltaba más potencia de volumen y hoy en día ya existen producciones con muy buen nivel de audio y de iluminación, por que antes no existía las robóticas y los láseres que hoy hacen lucir más los *shows*. Los escenarios también son mejores y los lugares ya están más abiertos para los conciertos de reggae, aunque algunos foros no tengan buena acústica, ejemplo Sala de Armas y Palacio de los Deportes. A tal grado va el crecimiento de la escena que ya se han creado *sound systems* de

excelente calidad para los amantes del *dub* y también cantantes de *dancehall*, y es muy importante el crecimiento que se va dando en diferentes estados de la república donde otros géneros son mucho más fuertes, pero ya están teniendo presencia bandas nuevas y con muy buena calidad. Yo espero que siga creciendo y se tengan más festivales para que sean partícipes los nuevos talentos y las nuevas propuestas.

Gómez Alberto (bajista en Alto Grado – Ciudad de México): Lo que me parece interesante es que se trata de circuitos. Cada subgénero de fiestas y/o eventos del reggae forman escenas locales; primero es un circuito pequeño, al conectarse y conocerse entre sí la gente que produce dicha escena, DJ, MC, *sound systems*, promotores, proyectos musicales, músicos individuales, artistas visuales, foros, y demás ramas. Ese circuito crece, y se añaden a la agenda de unos, las propuestas y posibilidades de otros. Así, un artista local, que lleva su música a un solo sector, tiene oportunidad de conectarse y navegar entre circuitos cada vez más amplios. Mi opinión es que no está fragmentada, sino que se trata de circuitos de trabajo. Mientras más profesionalizado sea el trabajo hecho desde cualquier rama, más posibilidades tiene un elemento de llegar a trabajar entre circuitos más amplios y por ende llegar a más gente.

Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo): Me atrevo a opinar que incluso la escena de la música reggae tiene más escenarios que otros géneros. Por la popularidad mundial que ha obtenido, ya es un hecho que la imagen más utilizada es la de Bob Marley en todo, *souvenirs*, películas, series o redes sociales, ya dejó atrás a las del Che, John Lennon, Mandela, etc. En las pláticas diarias ya es una referencia las canciones más famosas del “Rey del Reggae”. En México ya conocen el reggae en cualquier rincón y no les hacen el feo a sus intérpretes. En conclusión: la escena ha mejorado, aunque siga siendo por cada quien en sus propias luchas y medios. Lo digo por sacar de todo lo que sabemos de lo difícil, las cosas rescatables. Hace algunos años o dos décadas sólo había reggae en nuestro estado [Quintana Roo], ahora se puede ir a cualquier ciudad, pueblo o rincón de nuestro glorioso México, y siempre hay alguien o un lugar que pone música reggae. Esto lo digo porque yo me sentía “solitario” en otros lugares en los que, si no llevaba mi reggae en mi *disk walkman*, *MP3 player*, o demás artefactos, no lo podía oír. Ahora de alguna manera se oye música reggae en muchos bares (aunque no necesariamente sean bandas en vivo) y que no tienen necesariamente playas y costas que relacionamos con el género y es agradable sentir ese ritmo que a muchos nos da vida.

La página de *Facebook* llamada “Reggae Mexicano”, compartió en su muro una publicación titulada “Música Reggae en México”, en la que mencionan varios aspectos del estado actual de la escena. Entre los temas que señala destaca la necesidad del reconocimiento al trabajo de las bandas nacionales, y la importancia de que los DJ

mexicanos incorporen canciones de reggae mexicano dentro de sus presentaciones como una manera de fortalecer la escena.

Hemos visto un gran crecimiento y mayor participación de bandas nuevas del reggae mexicano en los últimos años, y aún persiste la controversia entre los circuitos que existen para la difusión de la escena, ya que vemos a las bandas tocando comúnmente en eventos de géneros hermanos como lo es el *ska* y el *rock* lo cual refresca, sin embargo, no vemos muchos festivales del género reggae, al menos no tantos como quisiéramos. Si bien hay festivales muy grandes que se han reafirmado en esta época la pregunta sigue siendo: ¿qué falta para que el reggae hecho en México de el paso?, ¿de verdad son los medios los culpables de la poca difusión?, ¿es que a las bandas les falta calidad? Estas preguntas destacan en muchas entrevistas, debates y clínicas acerca del género. ¿Qué falta para que nuestras propuestas tengan cada vez más apoyo? La realidad es que hay un punto en el que coinciden bandas y organizadores. El reggae tiene muchos subgéneros y vertientes, entre ellos el *dancehall*, *roots*, *dub*, *jungle*, etc. y quienes son los encargados de hacer fluir esta música son los DJ. Mucho se habla de la responsabilidad de los selectores actuales ya que poco a poco han interactuado y figurado más dentro del género. ¿Qué pasaría si tocaran más música hecha en México? Necesitamos recuperar ese amor y reconocer el arduo trabajo de las bandas para realizar y materializar su música, contamos con bandas y exponentes de gran calidad, nuevamente es el mexicano el que puede ayudar al mexicano y no hacer lo contrario como comúnmente se dice que hacemos. Invitamos a los DJ mexicanos a tocar más reggae mexicano. Ya se acabó aquella idea de que el músico de reggae era tomado como *hippie*, y donde se confundía la cultura con la música. Hoy en día el mensaje de paz, de revolución, de amor y de positivismo sigue imperando en cada nota de nuestros exponentes. Tú eres parte de este movimiento, comparte la música que se hace en nuestro país y abraza los sonidos que emergen de nuestra tierra tomando como referencia este ritmo cadencioso que nos une. Reggae mexicano (Música reggae en México. 2017, 03 de julio).



Imagen 465. Reggae mexicano, en apoyo a la escena del reggae mexicano

Se ha mencionado la necesidad de una profesionalización de la escena para incrementar la calidad y el desempeño de las actividades y el trabajo dentro de esta. Sin embargo, ¿qué significa profesionalizarse para la escena del reggae?, ¿bajo qué parámetros

puede considerarse que un proyecto se ha profesionalizado?, ¿cuáles son las distintas maneras de profesionalizarse?, ¿qué diferencia un proyecto *amateur* de uno profesional?, o ¿por qué es importante la profesionalización del reggae en México? Los siguientes testimonios señalan cuáles son los aspectos más importantes acerca de la profesionalización del reggae en México.¹⁹⁸

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): Puliendo el diamante: sonido, cuestión visual, imagen, no verlo como vicio o diversión, por mencionar algo, presencia escénica, *show*, visuales, no sé hay que echarle creatividad. Respetar los espacios en que piden a los artistas que no consuman alcohol o estupefacientes durante su *soundcheck*, antes o después de cada *show*.

Oliver Dub (promotor cultural y DJ en Rootical Sessions – Ciudad de México): La profesionalización, es decir, tomar clases de canto, composición y música es básico no sólo en el reggae en cualquier género, puedes tener la mejor intensidad, el mejor *look*, la mejor ideología, pero si no manejas herramientas tan básicas, tu música o tu voz no destaca, pues se queda en un estatus de bajo nivel y eso cualquier productor o el público lo detecta y aprecia, eso siempre lo he mencionado hay muy buena onda en el género pero poca preparación.

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máximo – Ciudad de México): Lo primero es definir profesión: “Actividad habitual de una persona, generalmente para la que se ha preparado, que, al ejercerla, tiene derecho a recibir una remuneración o salario.” Lo segundo es entender el reggae como expresión cultural y si sólo nos enfocamos en la música y a su vez tenemos idea de todo lo que abarca la industria musical, sabremos pues la importancia de hacer del reggae una profesión la cual implica un trabajo en equipo de verdaderos profesionales de cada área como ejecutantes, *mánagers*, ingenieros de audio, técnicos, *community managers*, iluminadores, etc. Que resulte en una forma de vida que genere riqueza cultural y económica.

David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): Considero que tiene que ver mucho con ser parte de un círculo profesional, como toda empresa o negocio hay que registrar nombre de agrupación, logotipo, obra plural o singular, definir un nicho y receptores meta, y tener como todo negocio, la capacidad de resolver y ser un valor agregado como producto de entretenimiento. Proveer y tener los elementos necesarios para ser un “producto útil”. Es decir, si se obtiene una retribución a través de el trueque de tu trabajo posiblemente se podrá hablar de hacerlo profesionalmente, como en todo, puede que seas un changarrito, una PyME o una gran empresa. Ante una producción, el hecho de proporcionar

¹⁹⁸ Contribuciones en el tema “Profesionalización del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 30 de mayo de 2018.

factura de tu servicio de entretenimiento te puede mostrar y definir como profesional. Lo del talento y el *click* con la gente, eso es otra historia por que ahí hablaremos de magia y para eso no hay manuales ni requisitos.

Estos testimonios señalan que la profesionalización del reggae implica dedicarse a la música como un trabajo serio y no como un pasatiempos o *hobby*. Concebir el reggae como una profesión remunerada requiere entender que la música también constituye una empresa o negocio que involucra profesionales de distintas áreas. Aunque no existe una enseñanza formal del género en el país, contar con una educación musical es importante para lograr un mejor desempeño, sin embargo también es necesario considerar aspectos como la imagen y la presencia escénica. La profesionalización, al ser percibida por los productores de eventos y la audiencia, puede posibilitar una mayor remuneración y cantidad de trabajo. El testimonio de Manuel Caffarena (productor y baterista en León Conquistador – Buenos Aires/Ciudad de México) es muy ilustrativo en relación a la profesionalización del reggae.

Ser músico profesional va más allá de estilos, razas y colores, es tomar la música como una profesión y como algo sagrado. Estudiar el instrumento, tratar de tener mejor equipo para brindar una mejor experiencia sonora al oyente y a uno mismo, estudiar lo más posible de técnica que ella nos dará la posibilidad de que nuestro cuerpo exprese lo que viene del corazón, del cerebro o de una partitura de la manera correcta. Estudiar a los músicos que nos gustan, transcribirlos, leer que fue de sus vidas y por que, ir a conciertos, escuchar mucha música de toda la posible, si te gusta un estilo en este caso música jamaicana, sumergirte durante unos cuantos años en ella, rastrear sus orígenes, coincidencias con otros estilos, entorno político social, cambios tecnológicos, forma, estilo y filosofía de vida, de esta forma lo más seguro es que estés “*in*” adentro de la música, de ser posible ahorrar a como de lugar y viajar a la isla a vivirla en persona; luego podrás seguir con tu vida oyendo de todo y/o tocando de todo, pero todos los estilos típicos de una región o país hay que mamarlos y mucho, no se trata tanto de la dificultad de lo que se toca sino más bien entender el sonido, la intención, la presión y sobre todo, lo que NO se toca. Esto no significa que debas ser rasta para tocar buen reggae ni fumar ni nada. Y si fumar, agarrar la fiesta, rezar o lo que quieras lo haces más que estudiar música y practicar, seguramente serás un filosofo y contarás historias increíbles, sabrás mucho de historia, tendrás un *look ad hoc* para el estilo, pero la música es otra cosa, poca gente nace con un don total, el resto tenemos que cultivarlo diario con estudio, respeto, amor y responsabilidad. Eso en la parte personal; y en la parte grupal entender que el tiempo es lo más valioso que tenemos en esta vida y cuando uno no llega a un ensayo o no sacó lo que tenía que sacar se está cagando en lo más valioso que los demás presentes ofrendaron para consumir en hermandad por un bien común que obviamente si esta realmente bien hecho nos dará remuneración económica, pero además no olvidemos que somos muy poderosos y podemos

mover a la gente desde nuestro instrumento, como decía Marley “*We free our people with music*” a veces la liberamos a veces la despertamos, a veces sólo lo hacemos olvidar un día de mierda o una vida de mierda pero movemos emociones esto es un responsabilidad muy grande que no podemos dejar al azar. Estas cosas te hacen profesional y posiblemente un día te darán de comer en este estilo que es el que más amas o en el que sea.

Hablar de éxito dentro de la escena del reggae nacional es un tema muy subjetivo, pero incluye los logros de cada artista, banda, DJ o proyecto, que permitan considerarlo como exitoso. El significado de éxito varía para cada quien, y puede consistir en lograr grabar un álbum, aparecer en la televisión y en la radio, presentarse en otros países, conseguir fama y popularidad, alcanzar gran calidad en su trabajo, permanecer activos, entre otros aspectos que pueden significar “armarla” dentro de la escena. Los siguientes testimonios abordan qué puede significar tener éxito dentro de la escena del reggae en México y si este es reflejo de su calidad artística, además de qué logros se considera que ha alcanzado la escena del reggae nacional.¹⁹⁹

Kire Dread (guitarrista en Capital Mex – Ciudad de México): Creo que la definición del éxito es una sola no importa el ámbito en que se ocupe y es un “resultado en especial feliz, de una empresa o acción emprendida, o de un suceso” ejemplo, si para X banda su propósito era que su proyecto le genere dinero y lo están generado obviamente están teniendo éxito, pero si objetivo era que su música estuviese sonado en ciertos lugares y esto no se está logrando ni en lo más mínimo a pesar de que les esté generando buen dinero pues obviamente no están teniendo el éxito que buscan, simplemente están generando un recurso para seguir intentando conseguirlo.

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Una escena comprende a todos los que participan en un movimiento (productores, artistas, público, medios de comunicación), para que haya éxito debe haber un círculo virtuoso entre todos los que participen en un algo para convertirse en un todo, el éxito puede ser subjetivo de acuerdo a las expectativas de cada miembro de este círculo virtuoso, hay varios ejemplos por menciones y muchos etcéteras más para definir el éxito, la pregunta me ha hecho pensar en muchos escenarios de un movimiento que poco a poco va creciendo a través de esfuerzos aislados pero muy significativos cada uno de ellos.

Ras Tadeo (ex vocalista en Tierra Jaguar – Ciudad de México): Creo que el éxito dependerá de la persona, tal vez para algunos el éxito sea fama o dinero, otros discos, tocadas, creo que el éxito de toda música o arte es cuando creas reacciones en la gente, cuando se conecta y hace que ese momento vibre, creo que ahí está el éxito en lograr mover emociones.

¹⁹⁹ Contribuciones en el tema “Éxito en la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 03 de junio de 2018.

Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán): Tomando en cuenta que cada cabeza es un mundo y por ende cada persona tiene diferentes parámetros para medir el éxito. Para mí el éxito está en la permanencia pese a la adversidad y el saber que hay público que decide pagar un boleto o comprar un disco para oír y cantar las composiciones de tu banda.

Vemos que el éxito es algo subjetivo y que depende de las metas y objetivos de cada proyecto, sin embargo, podemos preguntarnos si este es reflejo de su calidad artística o si se debe a otros aspectos.

Tony Cuerdas Gruesas Rodríguez (bajista en La Verde Amarillo & Rojo – Querétaro): Pienso que hay muchos factores que influyen, entre ellas la difusión que el artista en cuestión haga, el impacto que logre y obviamente la aceptación por parte del público, éstas generan una serie de variantes con las que muchas veces la calidad del artista y su obra no son recompensadas con el “éxito” que creemos deberían tener ya sea por el contenido de su obra o el artista en sí.

Víctor Rizos Rislash (guitarrista y voz en Reezlash, guitarrista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México): No siempre, a veces sólo es éxito mediático, hay que caerle bien a los medios y organizadores, si no estás frito. He visto más proyectos pegar por “influyentismo” o por el físico que por calidad musical.

Magdalena De Gante Cortez (miembro de la audiencia – Ciudad de México): No creo, el mejor ejemplo es Jah Fabio, que, a mi gusto, el hombre ha logrado su éxito a base de buenas relaciones públicas y no porque tenga mucho talento.

Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México): No. La fama tiene que ver con qué facilidad entra tú producto en los medios masivos. Le llamo producto porque en México la música es un producto de entretenimiento. Pocos artistas, exitosos en su exploración artística, logran la fama, eso no los hace menos exitosos en sus carreras.

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México): No necesariamente, pienso que un buen plan de *marketing*, muchos contactos y el público juegan un papel importante ya que ellos son quienes ponen a las bandas, selectores o MC, etc. en ese lugar y algunas veces la forma y el contenido (hablo de los artistas) carece de buen audio, buena ejecución, letras mal escritas, desafinaciones, mezclas que no están en el tempo, etc.

Tony Cerruti (músico y miembro de la audiencia – Chetumal, Quintana Roo): Los *reggae fest* que acontecen en distintas partes del país, han dado literalmente un lugar especial para el reggae en los distintos contextos sociales entre los que se desarrolla, genera una zona de tolerancia y amistad donde convergen distintas culturas. A su vez, el reggae se convierte en un evento de agenda cultural a considerar anualmente por las administraciones públicas y privadas. Ha logrado

empatía en muchos estratos sociales pues, gracias a su “popularidad internacional” existe inversión y derrama económica para varios sectores de la localidad donde se lleve a cabo cuando artistas internacionales son incluidos.

La escena de reggae engloba los numerosos logros aislados de cada proyecto, sin embargo, aunque son muy significativos, son individuales; y el éxito de esta depende también de logros colectivos como el grado de aceptación del género fuera de la escena, la continuidad y permanencia de los proyectos (festivales, programas de radio, clubes) y el crecimiento de una audiencia activa y participativa en torno a este. Además, el éxito, en sus distintas formas, de un artista o una banda mexicana, también puede ser un catalizador que estimule a otros al ser considerados como ejemplos de calidad y rentabilidad.

Hay que señalar que, aunque la escena requiere desarrollar y profesionalizar varios aspectos que fomenten su unidad y consolidación, como lo son el desarrollo de una industria propia, y la generación de una identidad particular en torno al reggae mexicano, esta ha creado figuras protagónicas al interior de la misma, generalmente consideradas como las de mayor éxito y popularidad.



Por otra parte, la existencia de diversos problemas, dificultades, y conflictos es un tema polémico que se encuentra presente de diversas maneras, en distintos ámbitos, y en diferentes lugares de la escena del reggae en México; por lo que es importante abordarlo, ya que algunos impiden, dificultan, o ralentizan el crecimiento y consolidación de la misma.

Poca autogestión y trabajos colectivos; propuestas artísticas improvisadas; escasa profesionalización; envidias y descalificaciones; rencillas personales; un sector de la audiencia con altos niveles de malinchismo y que no le interesa los proyectos nacionales;

gran interés en importar bandas más que en exportar las propuestas nacionales; carencia de una industria propia dedicada al reggae; reducida presencia mediática; débil proyección internacional; esfuerzos y avances fragmentados; desunión; poco reconocimiento y colaboración interna; ausencia de una identidad particular en torno al reggae mexicano; inconvenientes ocasionados por el consumo de cannabis; son solo algunos de los aspectos que la escena afronta hoy en día como parte de su problemática.

Los siguientes testimonios presentan diferentes perspectivas acerca de cuáles son los problemas, dificultades, y conflictos de la escena del reggae, si esta comparte los mismos problemas que cualquier otra escena musical o si existen dificultades específicas, y cómo repercuten los conflictos personales en esta, entre otros aspectos.²⁰⁰

Rafael Ortega (*singjay*, productor – Ciudad de México): Es un tema muy amplio y difícil de abordar; principalmente el problema es de educación, una persona con valores y educación adquirida desde casa respeta, valora, reconoce y sobre todo trabaja y deja trabajar. Seguido de problemas de auto confianza e identidad, egocentrismo y vanidad. Todo esto hace un conjunto de emociones que permiten al ser humano sobrepasar sus propias convicciones al decir que tiene cierta ideología y demostrar incongruencia entre su dicho y su acto. Esto ha ido formando una cultura de malinchismo provocando que tanto proyectos nuevos como los viejos, tomen malas actitudes y decisiones, cerrando espacios que al mismo tiempo se abren en otros lados, pero dividen la escena. Otro problema importante creo yo es la educación que se le ha ido dando al público mexicano, porque los promotores, artistas, DJ y gente inmiscuida en la escena termina por educar musicalmente al público, y en nuestro país se ha educado al público para consumir música extranjera, a ser una imitación musical y no a formar una escena propia. Sin embargo, existen más puntos que influyen directamente.

David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): La problemática creo que es la misma que en cualquier otro género (favoritismos, traiciones, monopolios, etc.), la diferencia es que en lo que al reggae concierne existió mucho tiempo de confusión y malas referencias. Problemática de los “rastas” vs los cantantes y bandas de reggae (porque no cantaban a rastafari); de las bandas vs los *singjays* o con el concepto *sound system* (porque no era en vivo, casi, casi karaoke), de los creadores de música vs los que la ponen es decir, DJ (los DJ que emiten su opinión sin saber hacer música dicen que no suenan a Jamaica y por eso no los programan en eventos o bien por falta de calidad de grabación); promotores vs artistas nuevos nacionales (no les pagan igual que a los extranjeros y muchas veces es de igual o mejor calidad). Los que dicen que sólo hay reggae vs los que dicen que hay reggae mexicano (comúnmente queja de los que no son

²⁰⁰ Contribuciones en el tema “Problemas, dificultades, y conflictos de la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 12 de junio de 2018.

músicos y los que sí lo son). Si los que escuchan reggae fuman marihuana vs los que no la necesitan para escucharlo. Y una infinidad de situaciones que pueden seguir creando confusión. Cabe mencionar que hay muchos que no se meten en estos problemas y seguro me salté por ahí uno que otro, como en todo hay gente muy profesional y gente que no. La problemática real en mi particular punto de vista, es que tanto conflicto confunde y aleja a una masa de público que podría estar cautivo, no identifica hoy en día a las nuevas generaciones. Sin duda habrá que seguir buscando la evolución a través de nuevas temáticas, sonidos, mensajes que atraigan y que identifiquen más a nuestra sociedad con el reggae, porque ahora, el rastafarismo, las buenas energías y la resistencia está lejos de la tendencia de escuchas. Personalmente creo que es posible y que simplemente estamos en una transición y búsqueda que se solucionará con la competencia sana y que algún día llegará a punto de oferta y demanda.

Diego Benlliure Conover (vocalista y tecladista de Los Yerberos – Ciudad de México): Se habla de muchos problemas que no son específicos del reggae en México, sino que más bien son comunes en casi todos los ámbitos. Estoy muy apartado de la escena desde hace muchos años, pero creo que hay cosas que persisten. Tal vez hay que diferenciar entre las cuestiones estrictamente musicales formales, las cuestiones que implica el reggae como cultura (una serie de discursos más o menos coherentes, aunque a veces muy contradictorios, como es el caso de su horripilante homofobia), y las cuestiones que tienen que ver con la industria del entretenimiento (foros, empresarios, distribución, grabación, promoción). Primero un tema cultural complejo: las raíces rastafari son algo ajenas a la cultura mexicana, por ejemplo, me desespera oír alabanzas a Haile Selassie (un dictador asesino y genocida con su propio pueblo) sólo porque los “Rastas” lo hacen. Creo que el reggae es lo suficientemente universal para hablarle y enlazar a mucha gente, pero todavía nos falta terminar de digerirlo e incorporarlo a nuestra realidad (aquí creo que Los Rastrillos han hecho un muy buen esfuerzo). Mientras sigamos pensando en que el reggae se trata de tener *dreads* hasta el culo, fumar marihuana y repetir discursos que no entendemos estará estancado. Esto en el ámbito cultural. En el aspecto formal, creo que falta ser más atrevidos, está muy bien saber tocar *roots*, y para aprender hay que empezar copiando a Bob Marley, a Cultura Profética o a quién quieras; pero luego tienes que lograr tu propio lenguaje e identidad y eso apenas empieza a suceder (otra vez pienso en la brecha que abren Los Rastrillos). En tercer lugar, el ámbito de industria, que quizá es lo más complicado porque el reggae es un patito feo: los *rockeros* nos desprecian por *tropicaleros* y el entorno tropical nos desprecia por *rockeros*, no hacemos *reggaeton*, en fin, una tribu rara y aislada. Los Yerberos tratamos de traspasar estas fronteras tocando muchísimas veces en salones de baile alternando con grandes orquestas de *salsa*, *cha cha cha* y *danzón*, pero no era fácil. El reggae carga con un estigma por sí mismo, las disqueras *mainstreams* le huyen como de la peste, y esto puede ser una fortuna, pero hace falta crear sociedades más autogestivas. Cabría preguntarse hasta qué punto el reggae se segrega solo, se ha convertido en un colectivo que no conecta con grandes segmentos de la sociedad porque se aferra a sus símbolos, en lugar de

invocar su vocación social y de conexión entre la gente. Por último, hay un tremendo problema de actitud: no bastan los *dreads*, no basta fumar harta *ganja*, no basta tirar unos choros mesiánicos horribles en los toquines. La comunidad del reggae en México es de los colectivos más hipócritas e incongruentes que he conocido, por eso salí corriendo de ahí y soy feliz de que me acusen de fresa o mamón o lo que quieran. Creo que hace falta muchísima autocrítica. Las bandas tienen cosas que decir, piensen bien lo que dicen y aprendan a decirlo bien.

Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia): Yo la neta, no veo tantos problemas, sólo si se quiere que se comercialice el material, que se difunda masivamente o sea reconocido por los expertos. Hay muchos grupos buenísimos en México, y las dificultades son casi las mismas a las que podemos encontrar en los diferentes géneros o en las disciplinas artísticas/culturales.

Joselo Cklan (saxofonista en Corpusklan – Cancún, Quintana Roo): ¡Malinchismo! Debes de salir en alguna gran revista, o presentarte en algún gran festival o algo así, para que la gente diga “oye sí eres de los buenos”, y pues prefieren a los de afuera que a veces hacen lo mismo, sólo que con el apoyo de nuestra gente. Y el éxito, al menos en un *show* en vivo lo da la gente, su vibra y el apoyo en todos los sentidos de la producción, como que te dejen llevar tu ingeniero, que tu presentación sea en el escenario principal y en buen horario etc.

Daniel Prieto (administrador del sitio *web* Reggae Vibration's Mexico – Ciudad de México): Los promotores se han encargado de traer “pan con lo mismo”, haciendo de lado el talento nacional, sin embargo, no es culpa de ellos finalmente, sino del público, que es malinchista y en ocasiones no se dan el tiempo de escuchar y valorar lo que el país produce.

Paxx Uno (vocalista en Reggae la Tinta – Guanajuato): Los escuchas no asisten mucho a los eventos, o no cooperan con las causas musicales, a veces parece que faltan oyentes del reggae. Las bandas casi no se apoyan. Los organizadores de eventos casi no promueven a los grupos nuevos. En la actualidad es difícil que se tome en cuenta el concepto/mensaje de cada banda. Además, falta compromiso de las bandas en mejorar su música.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): El problema dentro de la escena del reggae, desde mi punto de vista, es principalmente el auto reconocimiento de sus logros. Desprestigiarse unos a otros, es la autoflagelación del reggae mexicano. A partir del auto reconocimiento, se logra la unión de muchos cabos sueltos: empresas importantes del reggae, músicos con talento, emprendedores, etc. Si la cultura reggae de México lograra conseguir esto, los medios enfocarían su vista a este público y darían difusión.

Josué Manzano (Jahshua) (*singjay*, cantante en Bungalo Dub – Ciudad de México): La economía y la casi nula profesionalización de todos los actores en este medio, también un público comprometido con la música que le gusta.

Africa Videriqa (vocalista y saxofonista en Zimbabwe - Ciudad de México): La falta de apoyo hacia el arte y la situación económica en el país.

Miguel Nava (productor en Natural Skankers – Ciudad de México): La situación económica del país, no hay industria dedicada al reggae y muchas veces la mentalidad del público hacia el reggae nacional.

Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México): La principal dificultad para el artista de reggae en México es que no gana para vivir decorosamente, en general los artistas tienen que hacer otras actividades para resolver su economía, y no es queja, muchos de los que tomamos la decisión de dedicarnos a una actividad artística sabemos que no es nada sencillo. Ser artista de reggae en México y vivir de ello es un ejercicio muy difícil, tengo casi 30 años en esto de ser músico de reggae y conozco a muy pocos compañeros que vivan de tocar exclusivamente esta música y están en las zonas turísticas de Quintana Roo y tocando *covers*, no música original.

Daniel Prieto (administrador del sitio *web* Reggae Vibration's Mexico – Ciudad de México): En esta, como en cualquier otra actividad, la lucha de egos está muy fuerte, no se puede unificar cuando desplazan o no consideran por ejemplo a medios o páginas pequeñas. Los mismos músicos y productores se quejan de la falta de difusión, sin embargo, no se dan cuenta que esas páginas o *fan pages* de *Facebook*, *Twitter* o cualquier otra red social, hacen la chamba de medio por el mero gusto sin afán de buscar alguna retribución.

Estos testimonios señalan aspectos muy importantes en relación a los problemas que existen dentro de la escena del reggae, aunque varios no exclusivos de esta, como la situación económica en el país, la falta de difusión, y poco profesionalismo. Además del mencionado malinchismo y predisposición de la audiencia, existen casos de rencillas personales y de desprestigio recíproco que alejan o desaniman a ciertas personas de la audiencia, así como la dificultad de comercializar y difundir el material discográfico del reggae mexicano. El género tiende a ser estigmatizado por parte de las disqueras, lo cual obliga a la escena a autogestionarse, y buscar generar su propia industria en torno al género. Además, las posibilidades de dedicarse exclusivamente a la música reggae de forma remunerada, suele ser únicamente interpretando *covers* en las zonas turísticas del Caribe mexicano. Por lo que, la mayor parte de artistas de reggae en México realiza otras

actividades como sostén económico. Otra dificultad que presenta la escena del reggae es que, a pesar de su gran propagación y fuerte aceptación, las reinterpretaciones nacionales del género tienden a reproducir discursos que no se adecúan a su contexto y que no le permiten conectar con segmentos más amplios de la sociedad, ni lograr crear una identidad propia.

En relación a si la escena del reggae tiene los mismos problemas que cualquier otra escena, o tiene dificultades específicas, Ricardo Tepache (director de RootsLand México y corresponsal de PelaGatos – Ciudad de México) ha destacado, además de la preferencia por eventos de bandas extranjeras sobre las nacionales por parte de la audiencia; distintas problemáticas en torno al consumo de cannabis, como que se nieguen o se cierren espacios que para otros géneros pueden estar abiertos, debido a su potencial consumo en los eventos de reggae (González, Ricardo. 2016, 28 de noviembre). Sin embargo, existen otras problemáticas específicas de esta escena:



Imagen 467. Escucha más reggae mexicano



Imagen 468. Reggae y cannabis

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México): Pues no sé si sea así en todas partes, pero si no le cantas a Jah, no usas *dreadlocks* y no fumas *ganja* no te dejan entrar, aunque vayas a tocar, me ha pasado algunas veces. Es decir, veo en la gente que están casados con el estereotipo y eso definitivamente no ayuda a nada.

Conscious Brown Leon de Levi (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* en S-King Lion – Ciudad de México): También es que cada uno tomé su lugar. Que los de reggae dejen de usar a rastafari para sus negocios. Déjenlo a los que en verdad saben de qué hablan. Siempre está el estilo jamaicano, para hacer bailar. Pero la cultura rastafari ha sido usada sin siquiera apoyar a la comunidad que aquí vive. Eso alejó a los rastas de ese espacio, pues el público veía mucho farsante y eso le quitó credibilidad al movimiento.

Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México): En la escena del reggae sí hay problemas económicos a diferencia de otros géneros, los artistas con sus bandas completas cobran muchos dólares, miles. Hay que estar conscientes de nuestra economía, no es lo mismo la economía en Europa que la de países latinos y ellos cobran igual, debería haber tarifas especiales para los países latinoamericanos. Otro gran problema es el monopolio de los espacios que sólo los tiene OCESA, mafia de lugares, *tickets* y todo el *show* y espectáculos. Al reggae siempre lo relegan porque les beneficia más una banda de *pop* que una de reggae, lo de la *ganja* sólo son pretextos para no dejar crecer el movimiento porque a veces no les conviene que las letras lleguen a más gente, las de protesta, las de conciencia, por eso siempre bloquean, pero aun así con todas las trabas debe seguir creciendo, viva el reggae por siempre.

Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México): Bueno, sinceramente un problema que nadie menciona y creo que es un fenómeno del mexicano promedio es que no quiere invertir (como espectador) nada de dinero en espectáculos. Siempre quiere los precios de las entradas regalados. Un boleto de \$200 pesos ya se le hace carísimo (incluido yo la verdad en ciertas ocasiones). Sabiendo que ese costo es porque detrás hay una producción y también artistas que viven de eso y que también tienen el derecho de cobrar por su profesión. Cuando en una ida al cine, al fútbol o cualquier viernes de peda lo pagan. Es esta clásica situación en que no se apoya al artista local. Porque cuando vienen los artistas internacionales si pagan boletos de \$600 hasta \$1,000, y no me refiero a eventos ni artistas legendarios, recién vino Hollie Cook y hasta se abrió nueva fecha. Creo que esto tiene que ver con que el reggae siempre se piensa para el barrio, para lo hippie, para el estereotipo de los coquitos. Tanto público como productores esperan que ahí medio salga el evento, en lugar de llevar todo a niveles de alta producción. Afortunadamente recién va cambiando la cosa, pero falta trabajo y conciencia de ello.

En esta escena existen situaciones particulares como lo es la permanencia de un fuerte estereotipo en torno a quienes tocan y escuchan reggae; el uso de iconografía rastafari para ser identificados como músicos de reggae y aficionados al género, aunque no compartan ese estilo de vida; problemas económicos y falta de patrocinios; restricciones para el uso de espacios; relegación por parte de la industria discográfica; bajo poder adquisitivo y de consumo por parte de la audiencia, especialmente en relación a los proyectos nacionales. Además, los conflictos y rencillas personales repercuten de distintas maneras en la escena del reggae en México, como señala el siguiente testimonio.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Al existir conflictos, se generan distanciamientos que gestan percepciones negativas entre los que están en disputa.

El apoyo de terceros con total desconocimiento del asunto agrava peor la situación. Lastimosamente, es común hablar de la escena del reggae nacional e indudablemente hablar y criticar a algún personaje dentro del relato, y esto potencia las enemistades. Esto hace que el sector del reggae sea despreciado por la opinión pública, y debido a las enemistades, este desprecio es aceptado por los integrantes del reggae, reafirmando al mismo tiempo que se culpa al otro de esta situación.

No obstante, como señala este testimonio, las distintas situaciones en torno a los problemas, dificultades, y conflictos de la escena del reggae no deben frenar su desarrollo:

Roy Rebelde Aranzolo (MC y DJ en Jah Child Crew - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): He estado en otros países y como escena, industria, fiestas, etc., estamos en pañales. Tristemente tenemos una de las “escenas” reggae/*dancehall* más estancadas de Latinoamérica. Nadie, pero nadie... (DJ, cantantes, bandas, bailarines, *sound systems*, bares, organizadores, promotores, productores, medios, etc.), nadie tiene la autoridad única y solemne que le permita minimizar el trabajo de otro. Ojalá no sea tarde para que se den cuenta que todos somos parte de un rompecabezas, y que, aunque no queramos, el trabajo de uno ayuda a los otros y viceversa. Todos de alguna manera se han beneficiado del trabajo de otros. Todos han entrado por puertas que otros abrieron, los viejos y los nuevos. Todos. Enfoquémonos en mejorar, en seguir trabajando. La pieza más importante es el público y es ahí donde debemos mirar, en ofrecer siempre cosas de mejor calidad acorde a las posibilidades de nuestro país. Es triste que cuando viene gente de fuera no se lleve una idea clara del talento que hay en México, sino que se van con la idea de que en México pelean todos con todos. Ni los *dubseros*, ni los *rootseros*, ni los *dancehalleros* han consolidado una industria. ¡Nadie! Llevar 100 personas a un evento en un país de 120 millones de habitantes no hacen dueño de una escena a nadie. Todos tienen eventos buenos y eventos con poca gente y donde la sufren. Todos han tocado gratis y todos hoy cobran lo que pueden. Todos han ganado dinero y todos han perdido. Todos amamos el reggae/*dancehall*, trabajemos para hacerlo crecer. Envidias siempre habrá, celos siempre habrá, mala vibra siempre habrá, aprendamos a sobrellevarlo de una manera inteligente. La competencia es para mejorar y para ofrecer mejores posibilidades al público, no para estarnos tirando mierda entre todos. Sigamos trabajando, sigamos estudiando, sigamos preparándonos, sigamos intentando ofrecer cosas buenas al público. Para gustos se hicieron los colores. Hay gente que le gusta Bob Marley, a otros no y así todo lo demás. Si hay broncas personales arréglenlas de persona a persona y si de plano no tiene arreglo pues no se hablen, pero no embarren de basura a la música que es de las pocas cosas sagradas que nos quedan en este mundo. ¡Siempre pa'lante! siempre positivos! *One Love!*²⁰¹

²⁰¹ Del *Facebook* de Roy Rebelde Aranzolo, 15 de octubre de 2018.

La escena del reggae en México tiene casi tres décadas, si bien el género llegó al país en los años setenta, la escena en torno a este comenzó a generarse a inicios de los noventa, y desde entonces hasta hoy, han surgido diferentes problemas, dificultades y conflictos que impiden o dificultan el crecimiento, desarrollo y consolidación de la misma. Algunos problemas, son culturales y reflejan otras situaciones de la sociedad mexicana, como el malinchismo o la estereotipación; algunos problemas son comunes a otras escenas y otros son específicos de la del reggae; algunos son recientes y otros tienen mucho tiempo arrastrándose; algunos están identificados y se reconocen y otros aún no; a algunos les interesa el progreso de la escena y a otros solamente el de su propio proyecto.

Actualmente existen diversas problemáticas en la escena del reggae que impiden, obstaculizan, o ralentizan la consolidación de la misma. Las principales complicaciones se derivan de la falta de profesionalización de algunos actores tanto musicales como extramusicales; la falta de una industria en torno al reggae; la permanencia de un fuerte estereotipo de quienes producen y consumen este género; la poca autogestión y colaboración entre los distintos sectores de la escena; un fuerte malinchismo de la audiencia; la relegación por parte de la industria discográfica; la escasa presencia mediática; y una débil proyección internacional. Además de la falta de una identidad propia en torno al reggae mexicano que pudiera agrupar las diversas propuestas segmentadas dentro de la escena.



Imagen 469. Campaña de RootsLand #El reggae no es igual a marihuana



Imagen 470. Memes que señalan distintas situaciones de la escena del reggae mexicana



Imagen 471. Meme en el que aparece David Bailey, músico jamaicano radicado en México

No obstante, consideramos que la mayoría de estos problemas y situaciones podrían resolverse y solucionarse a través de la comunicación, participación, y colaboración entre los distintos actores, sectores, circuitos, generaciones, estilos, regiones, y proyectos que conforman la escena del reggae en el país. En ese sentido, se mencionan aspectos básicos

que deben fortalecerse y que incluyen, además de educación, respeto, responsabilidad, y humildad; el fomento al consumo de los proyectos nacionales, aumentar la calidad de los proyectos, alentar la colaboración y el apoyo recíproco; así como desarrollar una industria que genere ingresos justos y que establezca contratos de trabajo. Los siguientes testimonios ofrecen algunas sugerencias y propuestas acerca de qué necesita la escena para lograr una mayor consolidación, profesionalización, y proyección; además de cómo generar comunicación y unificación entre los distintos participantes de la escena que posibilite solucionar dichos aspectos.²⁰²

Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México): De entrada, como músico debes valorar tu trabajo cobrando lo justo (existen fórmulas matemáticas para lograrlo), ser constante en la creación musical cumpliendo estándares de calidad con respecto a la ejecución, composición y producción de material audiovisual, esforzarse al máximo por hacer un buen *show*. Pienso que sería el inicio de una industria del reggae en México.

Ernesto Neto (tecladista en Mystical Bass – Ciudad de México): Uniendo a los productores de eventos y formando una industria. Así solitos llegan patrocinadores, la onda es hacer un trabajo más serio, hasta manejar contratos para que los eventos sean más serios.

Lij Uka (cantante, percusionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México): Mejorando el *performance* de la escena. Siendo nosotros un público más exigente, y ser artistas con disciplina y real dedicación a la música. Conseguir patrocinio de otros proyectos. No necesariamente Corona debe patrocinar un evento para que salga todo excelente, sino diferentes empresas, micro empresas. Todas ellas tienen un público determinado, si un *sponsor* tiene 1,000 *likes* en su página, puede que en un evento asistan 100 de sus contactos. Si ahora se logra enlazar con 10 *sponsors* con la misma cantidad, serán 1000 concurrentes. El estudio de mercado es necesario también para que la música repercuta. No sólo “que vayan si les gusta”.

Seu Jorge Moran (vocalista y guitarrista en Pachedub Collective – Querétaro): Generar escenas locales consolidadas. No todo es CDMX, de hecho, creo que la escena reggae es más amplia en lugares como Guadalajara, Monterrey y ahora tenemos una escena muy fuerte musicalmente hablando en Querétaro. Momento de entender que los principales “promotores” un argentino caimanero que trae seguido a bandas de Argentina y otro mexicano que se la pasa en el *booking* con artistas de fuera y con grandes contactos, no están interesados en la escena reggae nacional (si hay posibilidad traen sólo a algún consagrado de la generación Razteca) pero al

²⁰² Contribuciones en el tema “Sugerencias y propuestas para el mejoramiento de la escena del reggae en México”, durante el levantamiento del 1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México, 13 de junio de 2018.

final no recaen en el reggae nacional y por último, mejorar en calidad humana y musical, los proyectos, autogestión, ser coherentes con lo que cantemos día a día.

Abraham Molina (artesano, miembro de la audiencia - Ciudad de México): Cumpliendo con lo prometido tanto con el artista (pago, *catering*, traslados, escenario, audio, etc.) como con el público (precio justo, acceso digno al evento, que el artista anunciado se presente y con buena actitud, buen audio, alimentos y bebidas a buen precio, sanitarios limpios, que se cumplan los horarios). Así creo que la escena se fortalecerá.

Una mayor remuneración económica, la creación de una industria, la obtención de patrocinios, reducir el centralismo, y el mejoramiento de los eventos y la experiencia de la audiencia, son distintas maneras de fortalecer la consolidación de la escena. Sin embargo, la posibilidad de solucionar muchas de las problemáticas existentes requiere lograr mayor comunicación y unidad entre los distintos actores, sectores, generaciones, estilos y regiones de la escena. En ese sentido, existen algunas propuestas interesantes, aunque poco probables, como realizar una asamblea general del reggae en México, o crear el sindicato del reggae mexicano, como lo señalan los siguientes testimonios.

David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México): Yo propongo dos de muchas que faltan. Primera propuesta: realizar una asamblea entre productores de eventos en donde se tengan como tema principal el fortalecimiento de la escena nacional. Programación de música y rotación de proyectos para su exposición con el fin de apoyar a la escena del país. Parámetros y criterios para realizar estas acciones y garantizar la calidad expuesta a los oyentes. Segunda propuesta: generar un circuito de información acerca de las temáticas actuales. La sociedad es la misma, comprensión de a quién va dirigida la música y el mensaje. Solicitar a los DJ más compromiso para difundir el reggae del país tomando una balanza entre los veteranos y las nuevas propuestas que tengan la calidad musical deseada. Solicitar a los medios de difusión más exposición de manera uniforme y divulgar en la medida de lo posible la música de dichos proyectos al menos una vez al mes dedicado.

Iyesus Mel'iktennya (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* – Ciudad de México): Hacer una organización oficial, una sociedad civil, un sindicato; para así generar una autoridad con mayor potestad. Uniendo esfuerzos. Con una organización, que trate con seriedad el trabajo de todos los actores de la escena asociados. Afianzarse en lo legal. Generar contratos, registrar derechos, distribución, etc. Es lo que pasa, vas a tocar y no tenemos salario, ¿quién paga tu trabajo?, ¿quién lo valora? Ahora estoy consciente que a muchos nos falte más producción, pero esto se vuelve un círculo cuando el mismo público no ve seriedad en las producciones. No se generan propuestas de medios. Esto tiene mucho que ver con oferta y demanda. El reggae es un producto bien redondo y sano en toda la extensión. Quienes escuchan reggae

consciente tienen otra forma de pensar. Debe llegar más lejos, más fuerte, mejor calidad. En fin, todo esto es nada sin el apoyo de todos, desde el público hasta el músico. Con una organización. Habría que convocar formalmente a todos los interesados. Crear oficinas. Oficina central. Darle esa seriedad colectivamente. Acordar estatutos, normas y reglas. Y pues es lo que no sé si todos estén dispuestos a formalizar.



Imagen 472. Apoya a las bandas locales



Imagen 473. Apoya el dub local

El estado actual de la escena del reggae en México, así como muchos de los aspectos que hemos mencionado, es una situación general que se sabe, se ignora, se sufre, y se arrastra dentro de la escena. En ese sentido, es interesante la postura de Rush Riddim Maker (Ricardo Vargas) (vocalista y trombonista en Nognes y Krucial Reggae Band – Ciudad de México), quien señaló:

Estoy muy contento y orgulloso de lo que está pasando en la escena reggae nacional, veo que todos los proyectos; colectivos, *crews*, DJ, bandas, MC, productores, artistas gráficos, estamos trabajando para generar contenido de calidad y eventos bien hechos y bien pensados. Desgraciadamente la segregación y la competencia desleal opaca todo esto que llevamos de gane. Estoy enfermo y cansado de los dimes y diretes que se generan casi a diario en redes sociales. A mí en lo personal me gusta estar en paz con todos y de hecho llevarme bien con la mayoría, sé que es imposible caerle bien a todos y viceversa, pues tampoco se trata de hipocresía y falsedad pues lo que fluye se da de forma natural. Simplemente considero que muchas veces ni siquiera conocemos a las personas y por lo que hablan los demás nos dejamos llevar formando barreras y conceptos erróneos de la gente. Sé que es casi imposible pensar en unificarnos todos como escena, pero simplemente podemos dejar de criticar (en mal sentido) y hablar mal del trabajo que todos y todas estamos realizando como comunidad reggae en México. Este es el comienzo de un largo camino de reconciliación y acción colectiva en la cual cabemos todos, sólo es cuestión de actitud voluntad y cooperación. Por lo cual aparte de nuestro trabajo cada día en lo que más amamos que es el *reggae music*, les exhorto a trabajar por la unidad y la no segregación de nuestra hermosa escena nacional, siempre con los brazos abiertos a los extranjeros. Pero cuidando a nuestra gente y nuestra extensa familia. *#somosoneloove* es un *hashtag* que no sé si ya está en uso, ni quién lo inventó, la verdad no es relevante, porque lo haremos nuestro para apoyarnos como actores de un sentimiento en común que es la música y la

cultura así; a nuestro modo. Así que de modo simbólico propongo el uso de este *hashtag* para mostrar apoyo y buena energía a nuestros y nuestras compañeras en sus eventos o cualquiera que sea su propuesta. Saludos y seguimos trabajando (Rush Riddim Maker. 2018, 01 de septiembre).

Este tipo de llamados a la unificación de la escena y a una mayor colaboración entre los sectores que la conforman, se han visto reflejados recientemente de distintas maneras. Cada uno de los siguientes casos muestra el interés que existe por el fortalecimiento de la escena.

En en mayo de 2018 surgió el “Directorio de la cultura del Sound System en México” creado por Sound System Culture MX quienes explican que este proyecto:

Nace a partir de la idea de concentrar en una plataforma la mayor cantidad de Sistemas de Sonido existentes y también los que están en proceso de construcción a lo largo y ancho del territorio nacional mexicano, cuyas raíces provienen de los Sistemas de Sonido jamaicanos e ingleses. Este sitio está siendo creado por y para todos, agradecemos a quienes han compartido biografías de sus proyectos autogestivos que han sido pieza clave para la construcción de esta plataforma sin fines de lucro. La finalidad es simple, compartir (Directorio de la cultura del Sound System en México, s/f).



Imagen 474. Sound System Culture MX

La canción “Eclipses”, que se estrenó en el programa de radio Reggaevolución el 29 de septiembre de 2018, es una colaboración que reunió a varios músicos de la escena del reggae nacional como Carlos Bajonero ‘Mowgli’, Salvador Zepeda, Juan Pérez (Ganja), ‘Chino’ Velázquez (Los Rastrillos), Edgar Estrada ‘Panther’, Alexis Chacón, (La Comuna) y Hans Mues (Los Yerberos), entre otros, y da muestra de los trabajos colaborativos dentro de la escena.

En abril de 2019 se realizó un concierto en el que participaron varias bandas y DJ de la escena a beneficio de David Bailey, uno de los músicos de reggae jamaicanos con mayor tiempo dentro de la escena, para recaudar fondos para cubrir sus tratamientos médicos, debido a que atraviesa por problemas de salud.



Imagen 475. Volante del concierto a beneficio de David Bailey, 14 de abril de 2019

Ese mismo mes se anunció un proyecto próximo que consistirá en la creación del “Museo del Reggae en México”, y al que hemos sido invitados a colaborar. Este proyecto es encabezado por Ricardo Tepache (director de RootsLand México y corresponsal de PelaGatos – Ciudad de México) quien es conocido en la escena por crear los Premios Rootsland y el Bazar del Reggae, él explico que este es su proyecto de titulación de licenciatura y comenta que:

La idea del museo es crear un espacio para poder plasmar lo que ha pasado en el reggae dentro del país, mostrar el verdadero sentido de él, cultura que puede cambiar perspectivas y que pueda informar a los que estén interesados. Tener el espacio para proyectos que quieran exponer su trayectoria a través de un recorrido, un espacio que tengan para poder hacer conferencias de prensa, hablar de cómo llegó, en dónde, por quiénes, mostrar un antes y un después. [El proyecto] lo organizo yo, con algunos compañeros de la universidad que me ayudarán primeramente como voluntarios, el pequeño equipo de RootsLand México y personas que como tú quieren aportar. La reacción de la gente ha sido bastante positiva, tienen mucha curiosidad, en tan solo un día de haber creado la página, ha tenido más de 3,000 seguidores, a muchas personas les interesa. Ya tengo el lugar para ponerlo, será sobre Avenida Zaragoza, por el metro Agrícola Oriental, me hace falta un poco de dinero e investigaciones, pero ya lo tengo en mente, mi intención es abordar más la historia del reggae en el país.²⁰³



Imagen 476. Anuncio del próximo Museo del Reggae en México

El anuncio de este “Museo del reggae en México” generó muchos comentarios y diferentes reacciones, como las siguientes (Ricardo Tepache, s/f).

Ricardo Ramírez (mánager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México): Un museo de un género musical donde no existe una escena musical...

Arturo Montes (promotor cultural, locutor y administrador del sitio web Irie Move - Chetumal, Quintana Roo): A estas fechas me parece de muy corta visión afirmar que no hay una escena de reggae en México. Es tan amplia y variada que seguro será una chinga tu proyecto. ¡Ánimo!, hay mucho que investigar, exhibir, conservar

²⁰³ Comunicación personal con Ricardo Tepache, 08 de abril de 2019.

y compartir sobre el reggae en México (los amigos de Rastreando el Reggae lo saben bien). Me gusta que sea un museo del reggae en México y no sólo de reggae mexicano, creo que es innegable la contribución de muchas culturas al enriquecimiento e historia del reggae en nuestro país. Además, me late el reggae sin fronteras, ese que rompe barreras como el lema de Channel One. Igual apoyo el esfuerzo de muchos compañeros del movimiento nacional y comprendo el resentimiento de algunos hacia lo que llega de afuera pero también conozco a algunos que ahí van abriéndose camino para llevar su trabajo fuera de sus estados y del país. Muy bueno, poder conocer todo eso en un espacio. Mucha fuerza y unidad al reggae y en lo que les pueda apoyar, con gusto.

Por último, el 25 de junio de 2019, una noticia agitó a la escena virtual del reggae en México en las redes sociales *online*. Reggaevolución, el programa radiofónico más importante para el reggae en el país; anunciaba que saldría del aire debido a los recortes presupuestales del gobierno federal al Instituto Mexicano de la Radio (IMER) que alberga la estación Reactor 105.7 en la que se realiza este programa con más de veintidos años de trayectoria. En las cuentas oficiales de este programa, realizado por Gerardo ‘Zopi’ Pimentel (vocalista y bajista en Los Rastrillos) y Josué Gómez (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor), anunciaron que:

Nos acaban de avisar que por recortes presupuestales Reactor 105 sale del aire. Es una lamentable noticia en IMER, Instituto Mexicano de la Radio. Acompañenos este sábado 29 de junio a nuestra última emisión de Reggaevolucion. #IMER_SOS (Reggaevolucion, s/f).



Imagen 477. Anuncio de la conclusión del programa radiofónico Reggaevolución

Esta noticia generó cientos de comentarios ya fuera expresando su apoyo al programa, lamentando que este saliera del aire, o relatando desde hace cuánto lo escuchan; tanto de parte de músicos de reggae nacionales, como de la audiencia del reggae en varias

ciudades del país. La mayoría reconocía la importancia de este programa dentro de la escena, como el siguiente comentario:

Cine Adriatzin Jorge (documentalista y locutor en Tercera Vibración: Raíces y cultura – Ciudad de México): Mi solidaridad con Joshua Gomez Montoya y con todo el equipo de Reggaeolucion quienes por más de veinte años llevaron a cabo, lo que pocos, la misión de mantener un programa de radio a través de la radio pública (IMER). A pesar de muchísimas vicisitudes; trabas sindicales, censuras y algunas veces reteniendo su salario, los integrantes del equipo mantuvieron a capa y espada lo que hoy es el programa de culto de reggae a nivel nacional. Larga vida!

Sin embargo, al día siguiente la directora del IMER anunció que había logrado obtener el presupuesto para que el instituto siga en operaciones. De modo que los productores de este programa anunciaron que:

Nos complace informar, como muchos de ustedes sabrán, se lograron resolver las condiciones para que el IMER y sus estaciones, entre ellas Reactor, puedan continuar operando con normalidad. Queremos agradecer a todos los radioescuchas por su apoyo y sus palabras de aliento, pero sobre todo por defender la radio pública, un espacio que es de todos. Revalorar esta radio donde el reggae ha tenido un lugar como parte de la cultura musical de este país. Seguiremos haciendo lo que más nos gusta, hacer radio, y compartir la música con tod@s ustedes.

El equipo de Reggaeolución.

#SomosRadioPública. #IMER_SOS (Reggaeolucion, s/f).



Este incidente demostró la enorme audiencia y apoyo que tiene este programa radiofónico, pero a la vez, evidenció la escasez y necesidad de otros espacios dedicados a la música reggae dentro de la radio en México y demostró que la escena requiere fortalecer y mejorar su presencia mediática. Si este programa hubiera salido del aire, habría dejado un importante vacío en la escena del reggae en México, especialmente porque representa la principal opción para la difusión masiva del reggae mexicano, así como de las distintas actividades en torno a esta escena.

Algunas acciones estratégicas que consideramos que ayudarán a fortalecer la escena musical del reggae en México al interior son revertir la tendencia a adoptar muchos más elementos externos que los que se aportan como propios y fomentar una glocalización más dialógica del reggae mexicano. Fomentar una mayor comunicación con Jamaica y los artistas, bandas y productores jamaicanos, invitarlos a participar en los proyectos de artistas mexicanos y aprender de ellos, pero también mostrarles cómo tocan reggae los mexicanos. ¿Cómo reaccionará el público jamaicano de hoy con las principales bandas de reggae mexicano presentándose en vivo en los grandes festivales de Jamaica como el *Reggae Sumfest*? Igualmente, consolidar la escena con más productores y sellos discográficos nacionales que fomenten el desarrollo de una industria nacional del reggae. Lograr una mayor presencia internacional, especialmente a nivel continental en Latinoamérica por ser países hispanohablantes. Generar una mayor producción de videoclips que permitan su difusión global. Lograr una mayor inserción y presencia en la escena global del reggae y en festivales internacionales como el Rototom Sunsplash en España, o el Jamming Festival en Colombia. El fomento de colaboraciones con artistas internacionales y la participación en los grandes festivales ayudará a visibilizar la escena del reggae en México a nivel internacional y a colocar de manera más notoria al reggae mexicano en el mapa global del reggae. Lograr una mayor difusión de la escena a través de fortalecer su presencia mediática. Finalmente, la profesionalización de cada uno de los aspectos de esta escena ayudará al desarrollo de una industria en torno al reggae que le permita ser rentable y redituable para todos los participantes.

En este capítulo pudimos conocer las particularidades, las prácticas, y la situación de la escena musical actual del reggae en México a través del acercamiento a algunos temas como los niveles de localidad; su proyección internacional tanto en la escena latinoamericana como en la escena global del reggae; la presencia de proyectos mexicanos en Jamaica; los subgéneros y estilos dentro de la escena; así como algunos de los problemas que presenta y sugerencias para su mejoramiento y progreso.

Así, hemos podido responder la pregunta acerca de qué particularidades presenta esta escena y qué relación se establece entre lo local y lo global a partir de la adopción, adaptación y reinterpretación de este género en diferentes contextos del país, logrando conjugar estos aspectos en una expresión mexicanizada del género y que da origen a un reggae mexicano flexible y heterogéneo. Podemos señalar que algunas de las

particularidades de este reggae a la mexicana son que generalmente se canta en español (aunque a veces también en inglés y hasta en francés) y frecuentemente incluye regionalismos y jerga popular mexicana, además de algunos casos recientes que lo interpretan en varias lenguas indígenas; así como la mención de las situaciones sociales y los problemas del país en su lírica y la incorporación ocasionalmente de algunos instrumentos musicales tradicionales mexicanos.

Este eje modal brinda la última de las coordenadas necesarias para ubicar a los participantes de esta escena, a partir de los subgéneros y estilos a los que se orienten, así como de otros elementos performativos distintivos. Conocer cómo se expresan y muestran los distintos participantes, actores y elementos de esta escena, permiten la contextualización de los mismos, así como la identificación de elementos nuevos.

CONCLUSIONES



Conclusiones

Reggae poderoso original,
Roots en la mañana, en la tarde *dancehall*
 Toda la energía y el corazón
 Desde temprano me pongo en acción
 ¡Disfruto la vida!
 Es lo que tengo
 Todo lo que vez y nada más pretendo
 Pues he buscado y esto es lo que entiendo:
 Que mi corazón está tratando de decirte algo.
 Antidoping “Lo Que Tengo” (2019)

Los temas que dieron origen y guiaron a esta investigación derivan de fenómenos culturales como la internacionalización y posterior globalización del reggae jamaicano. Este proceso ha generado el surgimiento y desarrollo de escenas musicales locales, como es la del reggae en México, que, en su desarrollo, ha mostrado diversificación a nivel regional y local. Estas múltiples escenas además de contar con diversos elementos y actores, expresan frecuentemente aspectos glocalizados en torno al reggae y sus subgéneros a través de filtros culturales particulares que les añaden elementos performativos, instrumentos musicales, expresiones lingüísticas, contenidos líricos, significados e identidades locales. Al mismo tiempo estas escenas locales poseen un carácter translocal al estar en comunicación constante entre sí y con las escenas locales del reggae en otros países.

A lo largo de esta investigación hemos conocido y examinado el surgimiento, desarrollo e internacionalización del reggae, así como la trayectoria histórica del género en México, la conformación de varias escenas musicales del reggae en el país y sus componentes (musicales y extramusicales), diferentes expresiones de glocalización y translocalidad, algunas particularidades, e incluso, un breve diagnóstico de la escena. De modo que es importante señalar los aportes de este trabajo.

Un primer aporte de este trabajo es presentar una historia periodizada del reggae mexicano; explicando los criterios de periodización y los procesos más significativos de la escena, hasta llegar a su estado actual. El primer momento en esta historia es delineado por las primeras reinterpretaciones de música popular jamaicana en una etapa previa, la llegada del reggae al país, y el surgimiento de las primeras agrupaciones en el Caribe mexicano; conformando así un primer periodo. El segundo periodo es determinado por una etapa de transición con bandas de *rock* influenciadas por el reggae, y posteriormente por los primeros conciertos de artistas internacionales, la aparición de las primeras bandas de

reggae mexicano, la realización de los primeros festivales, la incorporación del género en algunos programas radiofónicos, y el comienzo de la escena del reggae en México. Por último, el tercer periodo es caracterizado por la diversificación y la expansión de esta escena en el país. En el momento actual del desarrollo del reggae en México conviven y se relacionan artistas y exponentes que surgieron en distintos periodos, en diferentes regiones, y que interpretan diversos subgéneros y estilos. Así, podemos decir que no existe una única escena en el país, en realidad esta es una escena contenedora que se compone de varias escenas a su interior y que a su vez incluye diversos circuitos.

Otro aporte de esta tesis es identificar los parámetros que conforman la escena del reggae en México, la diversidad de actores y los distintos niveles de localidad que adquiere la escena. Realizar el “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”, fue un reto metodológico debido a que este acercamiento tan amplio requirió de adecuaciones etnográficas y discursivas en las que la inclusión de una diversidad de voces y experiencias ha sido muy importante. La etnografía digital realizada nos permitió, además de llevar a cabo el censo, tener comunicación con actores de esta escena que viven en distintas ciudades del país, que pertenecen a diferentes generaciones, y que hubieran sido muy difíciles de contactar con métodos más tradicionales. Al mismo tiempo, este ejercicio generó también comunicación e intercambio de opiniones entre los diversos miembros de la escena. Más allá de las contribuciones de músicos y actores, el censo representó un ejercicio de reflexión importante hacia el interior de la misma, poniendo a discusión diversos temas.

Un aporte importante de esta investigación es señalar que el reggae no es sólo un género musical, sino una práctica social colectiva que ha servido para la expresión de identidades y formas de relación social en una escena musical que se ha diversificado y expandido. El reggae también es un espacio social colectivo que cobra vida cada vez que sus integrantes se reúnen, interactúan y se relacionan en torno al este. Sin embargo, aunque pueda considerarse como una escena marginal en comparación con otras escenas musicales en el país (como lo muestra la encuesta de Consulta Mitofsky que presentamos en el capítulo 4), esta es una escena muy significativa con presencia a nivel nacional.

En 2018 se celebraron los primeros cincuenta años del surgimiento del reggae. Por su parte, el reggae mexicano tiene poco más de tres décadas, al igual que el reggae argentino (una de las reinterpretaciones más visibles del reggae latino), sin embargo, el

lugar que tienen ambas reinterpretaciones del género a nivel latinoamericano y a nivel mundial es muy diferente. Es necesario conocer, en cada caso, qué determina el lugar de una escena a nivel global, y qué importancia tiene la trayectoria, la cantidad, la profesionalización, y la mediatización de sus exponentes. En este sentido es relevante observar cómo se presentan los diversos elementos que conforman la escena del reggae en México logrando generar identidades propias.

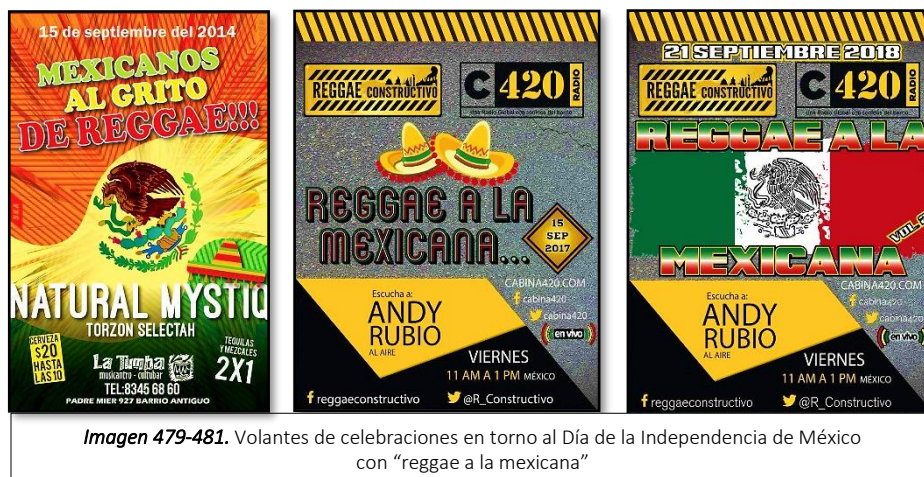
De esta forma, otro aporte que ofrece el presente trabajo es el análisis de lo que representan las particularidades identitarias del reggae mexicano. Algunas de estas son que generalmente (aunque no exclusivamente) se canta en español y frecuentemente incluye regionalismos y jerga popular mexicana, además de algunos casos que lo interpretan en varias lenguas indígenas; así como la mención de las situaciones sociales y los problemas del país en su lírica, y ocasionalmente la incorporación de algunos instrumentos musicales tradicionales mexicanos. Así, hemos podido corroborar nuestra hipótesis de que la reinterpretación del reggae en México posee particularidades expresadas a través de un proceso histórico periodizable en el que surge el reggae mexicano y su escena musical como parte de la diversificación y segmentación de otra escena ya consolidada previamente; mostrando diversas rupturas y continuidades en la relación global-local de este género. Y que un acercamiento histórico y etnográfico posibilita la identificación de dichas particularidades, y la caracterización de esta escena y sus actores, respectivamente.

En esta escena un tema que genera controversia es la “autenticidad” del reggae mexicano. Dentro de esta existen distintas opiniones; desde las que tratan de sonar como jamaicanos o al menos incluir a un músico jamaicano en la banda para que brinde legitimidad; las que dicen que el reggae mexicano no es reggae y “que lo llamen como quieran pero que no lo llamen reggae”; las que defienden cualquier reinterpretación del género; y las que buscan respetar el lenguaje musical del reggae, pero añadiéndole una identidad propia. Más allá del sonido de cada banda y de las preferencias de subgéneros y orientaciones estilísticas de cada exponente, en general, los músicos tienden a comprender el reggae mexicano como identitariamente mexicano, y muy pocos intentan hacer reggae al estilo jamaicano. La fusión del reggae, el llamado *groove*²⁰⁴, y el contenido lírico, son algunos de los elementos que según su opinión caracterizan al reggae mexicano y le dan

²⁰⁴ El *groove* es la “sensación” cadenciosa creada por la sección rítmica de una banda.

identidad propia. El reggae mexicano no es solo la versión mexicana del reggae, es la apropiación y reinterpretación mexicanizada del género que ha dado origen a un sonido propio que se caracteriza por su heterogeneidad y una fuerte mezcla con varios otros ritmos y géneros. El reggae mexicano es un reggae dirigido a los gustos locales, los cuales han sido formados con la idea de lo que es el reggae en México (y en algunos casos con la influencia del reggae latino), y no dirigido ni pensando en una audiencia jamaicana o internacional.

De modo que el reggae en México es consecuencia de la internacionalización y posterior globalización del reggae, y el reggae mexicano es resultado de la glocalización de este género. Sin embargo, esto va más allá del territorio o la nacionalidad de quienes lo reinterpretan y surge de la concepción mexicanizada de lo que se entiende por reggae, de qué significa, de cómo se toca, de cómo debe sonar, y de cómo se vive. El reggae mexicano es en realidad un reggae al modo mexicano, al gusto de los músicos y audiencias mexicanas; un reggae a la mexicana que no ignora como “debe” sonar el reggae, sino que prefiere y decide reinterpretarlo de maneras propias en las que se expresan diferentes influencias musicales.



Aunque es difícil definir el sonido heterogéneo del reggae mexicano, una de sus características principales es la incorporación de otros géneros y otros ritmos. El reggae mexicano es un reggae con identidad propia que hace uso de su riqueza y herencia musical local a diferentes niveles. La escena del reggae en México presenta situaciones y circunstancias que comparte con las escenas musicales de otros géneros musicales, además

de otras que comparte con las escenas en torno al reggae en otros países, pero también posee otras que son características de los diversos contextos culturales y sociales mexicanos.

Debido a que no existe un modo único de abordar o estudiar una escena musical, tuvimos que decidir qué parámetros la definen y los niveles que se trabajarían; por lo que el estudio de la escena del reggae en México requirió de adecuaciones metodológicas particulares. Así, fue necesario identificar y ordenar todo aquello que consideramos que constituye esta escena; así como ubicar qué elementos son nucleares y dan carácter a esta escena, y cuáles son periféricos y son compartidos por otras escenas, acorde a las condiciones de México.

Además, el ejercicio de estudiar y entender el campo del reggae mediante el concepto de escena ha implicado una reflexión que arroja cuestionamientos teóricos interesantes, especialmente acerca de dos aspectos: ¿cómo estudiar un género musical local que se globaliza y que se adopta y se adapta en otros contextos?; y ¿cómo se estudia una escena musical a nivel nacional? Si se considera que el reggae representa algunas características de su localidad de origen que además de enraizarlo a la cultura jamaicana, le otorgan autenticidad y lo ubican dentro de una herencia genealógica; el reggae mexicano, entonces, representa la apropiación de un género que se internacionalizó enormemente; logrando ser adoptado y adaptado a los gustos locales a través de reinterpretaciones y resignificaciones que lo legitiman y lo ubican entre los géneros musicales foráneos con mayor presencia en el país.

Aunque los estudios de escena se enfocan generalmente al desarrollo de escenas musicales en sus propios lugares de origen; el estudio de escenas musicales locales en torno a géneros foráneos implica rastrear la llegada y la posible entrada del género al país, para entender qué posibilitó su presencia y el posterior surgimiento de una escena a torno a este. Por otro lado, los estudios de escena, no han determinado cómo delimitar la amplitud espacial que define a una escena, y si los parámetros que la delimitan varían dependiendo de su extensión; el estudio de la escena del reggae en México muestra que considerar los distintos niveles de localidad para observar que la escena nacional incluye escenas regionales que contienen distintas escenas locales.

El estudio de la escena del reggae en México nos ha llevado a plantear un modelo de acercamiento sencillo que nos ayuda a explicar nuestra propuesta de abordaje a partir de la

metáfora de un árbol, debido a que esta muestra la interconectividad entre los distintos elementos que la conforman. Este modelo señala que es necesario partir de la historia del género para posteriormente abordar su internacionalización y su llegada al país; la trayectoria histórica de este en el país, incluyendo el surgimiento del reggae mexicano y la diversificación y expansión de la escena del reggae en México. A partir de este desarrollo vemos que se despliegan los componentes de esta escena (musicales y extramusicales); sus niveles de localidad (local, regional, y nacional); su relación con lo local y global; sus particularidades; sus formas de consumo; y su proyección internacional; aspectos que, en conjunto, nos permiten analizar la situación actual de la escena del reggae en México. De manera que este trabajo, además de ser un estudio acerca de la escena musical del reggae en México, ofrece una propuesta de cómo abordar una escena musical para su análisis.

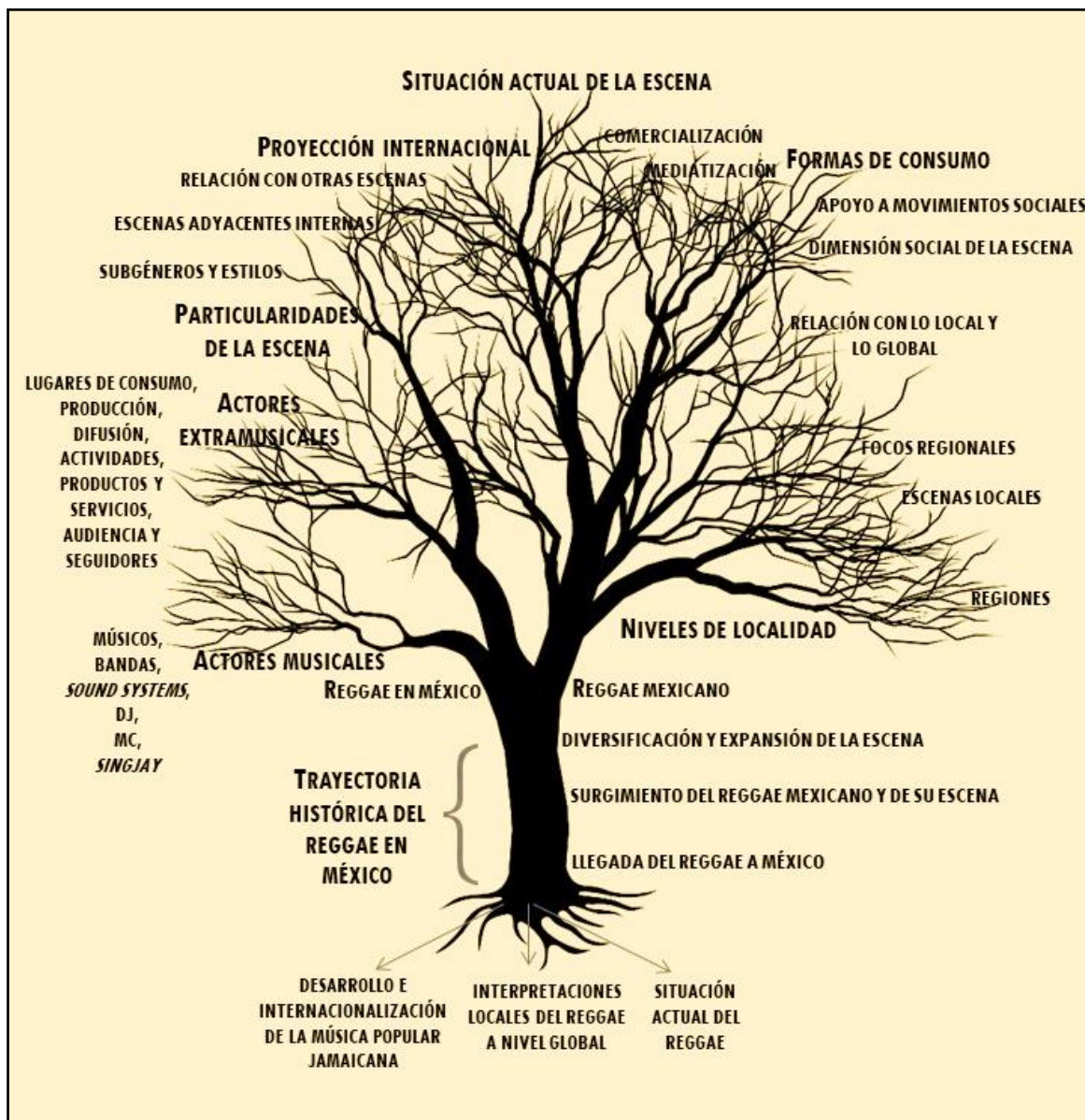


Figura 17. Modelo de acercamiento para el estudio de la escena del reggae en México

Al mismo tiempo, cuándo, dónde y cómo, son los tres principales ejes para situar a los actores y exponentes de la escena del reggae en México. A partir de ubicar a qué periodo pertenece, en qué localidad se encuentra y qué subgénero o estilo de reggae interpreta, o qué elemento extramusical aporta, podemos localizar y contextualizar a los diferentes participantes de esta escena. Así, el eje temporal brinda una de las coordenadas necesarias para ubicar a los participantes de esta escena y resulta de la suma y la acumulación de periodos anteriores. El eje espacial brinda otra de las coordenadas necesarias que resulta de la suma de diversos niveles de localidad que incluyen lo local, lo regional, y lo nacional; y el eje modal brinda la última de las coordenadas necesarias a partir de los subgéneros, reinterpretaciones, elementos extramusicales, y rasgos distintivos. Igualmente, es importante entender que, si bien la articulación de estos ejes puede direccionarnos para contextualizar determinada expresión del reggae y consecuentemente encontrar rasgos distintivos de cada periodo, de cada nivel de localidad o de cada estilo; también es posible encontrar alguna expresión que no sea característica, ni frecuente pero que igualmente forma parte del desarrollo de la escena y que puede, o no, crecer y consolidarse. Igualmente es significativo examinar el aspecto glocal de estos tres ejes y comprender de qué manera se relaciona lo local y lo global mutuamente en torno a las cronologías, las localidades y las maneras específicas en que se interpreta. De este modo, será posible observar correspondencias o especificidades de la escena del reggae en México con las escenas de otros países, e incluso ubicar su lugar dentro de la gran escena transnacional.



Foto 232. Jah Fabio en el festival Rototom

A lo largo de este trabajo hemos intentado responder las preguntas de investigación planteadas al inicio del mismo. En el primer capítulo, dedicado al surgimiento, desarrollo e

internacionalización del reggae, obtuvimos un panorama de la música reggae desde sus orígenes hasta hoy que se celebran sus primeros cincuenta años, y explicamos qué es el reggae y cómo se internacionalizó, generando posteriormente adaptaciones y escenas locales en diversos países. En el segundo capítulo, enfocado a la trayectoria histórica del reggae en México, conocimos el arribo y la historia de la música popular jamaicana en México, y explicamos cómo llegó y cómo han sido los procesos de traducción, adopción, adaptación y reinterpretación de este género en el país, además de su relación con otras escenas antes de generar la suya propia. La periodización de este desarrollo nos ha permitido contextualizar distintos momentos que han ido dando forma al reggae mexicano y a su escena musical actual. En el tercer capítulo, dedicado a conocer la escena musical del reggae en México, expusimos qué parámetros conforman la escena a nivel nacional. Además, pudimos entender la transposición entre el reggae en México y el reggae mexicano, así como las escenas locales y los focos regionales en el país en torno al género; la localización de los proyectos musicales en cada estado, y los elementos y actores extramusicales de la escena. En el cuarto capítulo, explicamos qué particularidades presenta esta escena y qué relación se establece entre lo local y lo global, a través de algunos temas como los niveles de localidad y la territorialización del reggae en México, la proyección internacional de la escena, algunos rasgos distintivos como la presencia de diversos mexicanismos, y un diagnóstico general de la escena actual.

De esta forma, algunos de los aspectos que consideramos más relevantes de esta investigación son: la periodización del desarrollo del reggae en el país; la distinción entre la llegada del género al país y la conformación de una escena musical en torno al mismo (pues la escena no nace cuando arriba el género, sino cuando se consolidan ciertos elementos); la visibilización de los actores extramusicales de esta escena y su diversidad; el énfasis en los niveles de localidad de la escena (local, regional, y nacional); la existencia de escenas locales que funcionan como focos regionales; el entendimiento de esta como una escena contenedora de otras escenas internas en torno a subgéneros específicos que simultáneamente se vinculan a la red transnacional y translocal del reggae; la articulación del concepto de escena musical con los de glocalización, y translocalidad; y la construcción de un objeto de estudio a partir de la comunicación y la información generada con el ejercicio del “1er Censo de la Escena Musical del Reggae en México”.

Respecto a este último punto, hay que señalar que un censo, desde el punto de vista estadístico, es más complejo e incluye metodologías elaboradas para su realización, por lo que, en realidad, este ejercicio se trató más de crear un padrón de los actores musicales (bandas, *sound systems*, DJ, *singjays*) de la escena del reggae en el país en el que sea posible ubicar cuándo y dónde han surgido.



La conjugación de los conceptos de escena, glocalización, y translocalidad, ha sido primordial para aproximarnos a la historia, desarrollo y estado actual de la escena del reggae en el país. La importancia de abordar el reggae con un enfoque de localidad ayuda a distinguir distintos contextos socioculturales, múltiples resignificaciones y reinterpretaciones locales con diversas particularidades lingüísticas, identitarias, o en su instrumentación. Además de visibilizar las escenas locales, este enfoque también permite observar los distintos niveles de localidad y las relaciones centro-periferia que existen en torno al reggae a lo largo del país. Respecto a su glocalización, podemos observar, por un lado, que las diferentes reinterpretaciones del reggae en México se relacionan con lo global de forma distinta. Por ejemplo, en Tijuana, en la Ciudad de México y en el Caribe mexicano en Quintana Roo; una ciudad fronteriza, la capital del país, y uno importante destino turístico, respectivamente, se relacionan de maneras diferentes con lo global y por lo tanto se glocalizan de forma distinta. En las tres localidades podemos encontrar diferentes expresiones del reggae con reinterpretaciones propias y que se dirigen a distintas audiencias. Por el otro lado, podemos observar que la participación de México en la escena global de reggae aún es limitada. Aunque algunos artistas y bandas mexicanas han comenzado a invitar a músicos de otros países para que realicen colaboraciones con ellos como una estrategia para insertarse dentro de la escena internacional, en realidad el reggae mexicano tiene poco peso a nivel global y aún son pocas las propuestas mexicanas que

realizan presentaciones en otros países, especialmente sudamericanos. Hay que añadir que el “malinchismo” pone en desventaja a muchas bandas y artistas de reggae mexicanos frente a los artistas y bandas extranjeras que visitan México. De este modo, la escena del reggae en México glocaliza más hacia adentro que hacia afuera, y existe una tendencia a adoptar muchos más elementos externos que los que se aportan como propios. Además, en términos generales, a los músicos mexicanos no les preocupa demasiado si los jamaicanos consideran el reggae mexicano como reggae o no; eso da cuenta de que están produciendo para la audiencia en México y que no está en su marco de aspiraciones principales el internacionalizarse o que los legitimen desde afuera del país.

Como hemos mencionado, si bien ha existido una predominancia de ciertos subgéneros del reggae que han caracterizado el desarrollo de determinado periodo, actualmente nos encontramos en un momento en el que conviven artistas y bandas representantes de las distintas etapas y subgéneros; conformando así la escena musical nacional del reggae en México a través de varias escenas locales que conviven y coexisten articuladas simultáneamente. Cada una de estas escenas internas que giran en torno a determinados subgéneros o estilos del reggae, han conformado diversos circuitos e identidades que se manifiestan en formas de vestir específicas, el uso de ciertos cortes de cabello o peinados, estilos de baile distintivos, e incluso ciertas conductas o actitudes. Sin embargo, estas no son excluyentes y aunque existen identidades específicas en torno a cada subgénero, varios códigos son compartidos y esto permite una convivencia enriquecedora, especialmente visible en los festivales en los que se presentan artistas y bandas de distintos subgéneros. Asimismo, estas identidades no son estáticas y son fuertemente afectadas por el lugar y la época en que se expresan, aunque giren en torno a un mismo subgénero del reggae.

La escena del reggae en México es fuerte y vigorosa en varios aspectos y débil y endeble en otros, simultáneamente. México no es visto como un exportador de proyectos de reggae sino como un destino con un éxito casi garantizado para los proyectos extranjeros. No obstante, esta escena es rica y diversa y dentro de su heterogeneidad se encuentran proyectos que se han presentado con éxito en diversos países.

Otro aporte del presente trabajo fue someter a escrutinio el concepto de escena. Respondiendo la pregunta planteada al inicio acerca de si el concepto de escena musical es de utilidad para el estudio de los actores, lugares y actividades en torno al reggae en

México; podemos decir que este ha sido fundamental para nuestra investigación. Sin embargo, para el caso del reggae mexicano tuvimos que flexibilizar el concepto o afinarlo en sus dimensiones espaciales. No obstante, al estudiar la escena del reggae en México desde esta perspectiva, hemos observado algunas limitaciones que la teoría de escena no explica cómo abordar. Algunos de estos son ¿cómo estudiar las escenas que simultáneamente son locales, translocales y virtuales?; ¿cómo reconocer y delimitar los niveles de localidad de una escena?; ¿cómo examinar la dimensión histórica de la escena que confluye en el estado y configuración actual de la misma?; y ¿cómo identificar el papel de los circuitos como mecanismos internos de la escena, así como el surgimiento de escenas adyacentes internas?, entre otros.

En relación a otros posibles aportes, consideramos que estos contribuyen tanto al campo de la etnomusicología, como a los estudios de música popular, los estudios de escena, y los estudios de reggae. Además de mostrar la conjugación de los conceptos de escena, glocalización, y translocalidad, este trabajo puede ser un aporte a nivel global y a nivel local simultáneamente, al estudiar un género local que se globaliza y genera vertientes particulares en otras localidades. Es decir, abona a las investigaciones que analizan el impacto de géneros musicales fuera de su país de origen, y al mismo tiempo, a los trabajos acerca de la presencia de estos en México. En cuanto a los estudios de reggae, consideramos que, por un lado, esta investigación colabora a los trabajos acerca de la internacionalización del reggae y de su impacto global, y por el otro, se suma a los incipientes trabajos que abordan este género en México. Acerca de los estudios de música popular, en los que se ha abordado cualquier género musical, incluyendo el reggae, consideramos que aproximarnos a este género mediante el concepto de escena nos ha permitido, por un lado, establecer una manera de ordenar un enorme campo/género musical para su estudio, y por el otro, mostrar la pertinencia de este concepto y también algunas de sus limitaciones. Así, este estudio de la escena musical del reggae en México representa un aporte, tanto por abordar el reggae y su proyección global que ha generado reinterpretaciones con especificidades locales, como por ofrecer un marco de acercamiento que pueda ser un referente para estudiar otros géneros locales que se globalizan y se adoptan a las condiciones de otros países. Respecto a los estudios de escena, la identificación de parámetros o elementos que definen esta escena como son los niveles de localidad, puede ser un aporte, incluso teórico. Metodológicamente, el uso de la etnografía

virtual representa un aporte, especialmente en relación al alcance que permite, tanto espacial como temporal, debido a que posibilitó la comunicación con actores de esta escena que provienen de distintos periodos y regiones, aunque al mismo tiempo presentó límites en relación al nivel de profundidad de la información obtenida y de la interacción con los diferentes actores. Este tipo de etnografía implicó el monitoreo permanente de la vertiente virtual de esta escena, establecer distintas narrativas transmediáticas, la explicación constante de los objetivos de este trabajo, y el compartir los avances del mismo. Además, explicar qué compone una escena musical, a partir del reggae mexicano, es un aporte a los estudios de escena, ya que hemos ofrecido acercamientos teóricos y metodológicos en torno a qué elementos y parámetros definen la escena en este caso, debido a que estos varían en cada género, así como también la importancia y valoración de cada uno de ellos acorde a cada contexto. Por último, esta investigación representa un aporte al campo de la etnomusicología, debido a la incorporación de los estudios de música popular, los estudios de escena, y los estudios de reggae; mostrando que estas perspectivas pueden ampliar los enfoques y los temas abordados por la disciplina.

La interrelación entre lo global y lo local es altamente compleja en el ámbito de la cultura popular contemporánea, especialmente en sus expresiones musicales. El estudio de la escena musical del reggae en México, permite entender que el reggae mexicano es la apropiación y reinterpretación mexicanizada del género que da origen a un sonido propio que se caracteriza por su heterogeneidad y a lo que se entiende por reggae en esta resignificación en donde la fusión y la mezcla del reggae con otros géneros musicales es uno de sus principales rasgos, por lo que muchos exponentes de esta escena afirman que el reggae que ellos hacen es *reggae fusión*.

Además, hay que considerar siempre el contexto de cada escena local del reggae en el país en una dimensión histórico, cultural, social y económica para dimensionar su tamaño, alcance e impacto específico. En ese sentido, recordemos que la escena del reggae en México, si bien ha crecido, se ha diversificado y cuenta con una historia propia, ésta aún es considerada como una escena de “baja afición” en un país en el que los géneros musicales que más se consumen son la ranchera, balada, grupera, banda, norteña, *salsa*, y *cumbia*, considerados de “alta afición”. Muy pocos de los actores involucrados en la escena del reggae se dedican única y exclusivamente al reggae, la mayoría además de tocar, producir, o participar con agrupaciones musicales de otros géneros musicales considerados

de afición regular o alta, también trabajan en muchas otras actividades. Hacer reggae en México en cualquiera de sus modalidades, tanto musicales como extramusicales, es una inversión de tiempo, dinero, y trabajo que, aunque sin duda puede llegar a ser redituable y hasta volverse muy comercial y empresarial, generalmente surge del gusto por el reggae y del interés en ser parte de esta escena y de su desarrollo.

Finalmente, las conclusiones que se derivan de este trabajo enlazan entre sí los principales aportes de esta investigación, los cuales destacamos a continuación.

Mediante un recorrido histórico sobre la internacionalización y globalización del reggae hemos podido observar cómo llegó este género a México.

El acercamiento histórico posibilitó apreciar que el reggae mexicano puede ser periodizado delimitando etapas marcadas por acontecimientos específicos de su propio desarrollo que lo dividen en: llegada del reggae a México; surgimiento del reggae mexicano y de su escena; y diversificación y expansión de la escena del reggae en México.

La etnografía digital nos permitió advertir que la escena del reggae mexicano se conforma de parámetros musicales y extramusicales, cuya diversidad es reflejada a través de bandas, *sound systems*, DJ, MC, y *singjays*, así como de lugares, producción, difusión, actividades, productos y servicios, y audiencia, respectivamente.

El análisis de la relación global-local explicó dos aspectos muy importantes. En primer lugar, que el reggae mexicano es resultado de la glocalización de este género caracterizándose por particularidades como ser cantado en español mexicano, incluir regionalismos y jerga popular mexicana, la mención de situaciones y problemas locales en su lírica, y la incorporación de instrumentos musicales tradicionales mexicanos. Estas particularidades se aprecian en su sonoridad; el uso de mexicanismos en el contenido lírico, el discurso visual y la iconografía musical del género; las reinterpretaciones de diferentes subgéneros; su apropiación por parte de jóvenes indígenas; sus vínculos con movimientos sociales; y su relación con otras escenas musicales. En segundo lugar, que los niveles de localidad de la escena nacional subsumen escenas locales, y focos regionales que concentran gran porcentaje de la producción y consumo de reggae.

El estudio de la escena del reggae en México implicó ajustar el concepto de escena debido a las circunstancias y particularidades que esta presenta como son su simultaneidad local, translocal y virtual; la amplitud espacial y los parámetros que definen a una escena

nacional; sus niveles de localidad; los circuitos de la escena y el surgimiento de escenas adyacentes internas.

Por último, algunas de las líneas abiertas por esta investigación incluyen la realización de futuros trabajos etnográficos dedicados a profundizar en el desarrollo de las escenas en cada región, lo cual enriquecerá el entendimiento del proceso que ha tenido el reggae en México. En ese sentido, algunos de los aspectos que abordaremos con más profundidad etnográfica son las expresiones del reggae en lenguas indígenas, y el surgimiento de los “Rastachinelos”. Sin embargo, otro de los temas que ya hemos comenzado a estudiar es el de las repercusiones y el impacto de la patrimonialización del reggae en relación a sus reinterpretaciones locales. Actualmente el reggae es un elemento cultural tan importante en la identidad de Jamaica que ha llevado al gobierno de ese país a promover su inclusión en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Además de observar qué implicaciones tendrá esta patrimonialización en el desarrollo del género; es importante señalar un cuestionamiento pertinente, ahora que la música reggae de Jamaica ha sido incluida en esa lista: ¿cómo se considerará en términos de autenticidad a las expresiones locales que han surgido de la música popular jamaicana desde hace varias décadas en distintos países y en diversas lenguas alrededor del mundo?

Recordemos que, desde sus inicios, hace cincuenta años, la música reggae ha sido una expresión viva y en continuo cambio; su historia y sus orígenes son, indudablemente, parte de la rica herencia cultural jamaicana. Pero las expresiones locales que han surgido a nivel mundial; incluyendo el reggae mexicano; también forman parte de la riqueza cultural de cada país en donde han germinado reinterpretaciones de la música popular jamaicana desarrollando escenas musicales propias. De modo que, la presencia del reggae en México generó el nacimiento de varias expresiones de reggae mexicano que enriquecen la diversidad cultural del país y forman parte de las culturas musicales mexicanas.

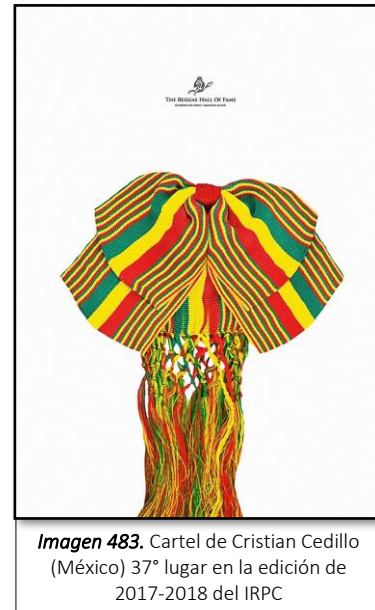


Imagen 483. Cartel de Cristian Cedillo (México) 37° lugar en la edición de 2017-2018 del IRPC

Referencias

- ¿Qué está pasando con MixUp? (2015, 25 de octubre). *Merca2.0*. Recuperado de <https://www.merca20.com/que-esta-pasando-con-mixup/>
- Academia Mexicana de la Lengua. (2010). *Diccionario de mexicanismos*. México: Siglo XXI Editores.
- Acosta Nieto, Anasella. (2000, 30 de julio). En el Monumento a la Revolución, canto de hermandad y amor. *La Jornada* (México). (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/07/30/06an2esp.html>
- Aguilar Vargas, Mario. (2013, 04 octubre). El Bule y nuestros recuerdos. *El espacio de Mario*. Recuperado de <https://miaguilucho.wordpress.com/2013/10/04/el-bule-y-nuestros-recuerdos>
- Alleyne, Mike. (1999). “Positive Vibration? Capitalist Textual Hegemony and Bob Marley”. En Edmondson, Belinda (ed.) *Caribbean Romances* (pp. 92-104), Charlottesville: University Press of Virginia.
- _____. (2000). “White Reggae: Cultural Dilution in the Record Industry”. En *Popular Music and Society*, 24 (1) (pp. 15–30), London: Taylor & Francis.
- _____. (2009). “Globalization and commercialization of Caribbean music”. En *Popular Music History*, 3 (3) (pp. 247–273), Sheffield: Equinox Publishing.
- _____. (2012). *The Encyclopedia of Reggae: The Golden Age of Roots Reggae*. New York: Sterling.
- Álvarez Barbosa, Daniel. (2004, enero). El Movimiento Razteca y el Reggae en América Latina. Entrevista con Tomás Paterson. En *La Guirnalda Polar* Núm. 87. Recuperado de <http://lgpolar.com/page/read/438>
- Analco, Aída y Horacio Zetina. (2000). *Del negro al blanco: breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud.
- Antidoping. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/pg/antidopingoficial/about/>
- Appadurai, Arjun. (1996). *Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arana, Federico. (1985). *Guaraches de ante Azul. Historia del Rock Mexicano*, México: Editorial Posada.
- Arca Producciones. (s/f). Recuperado de <http://www.arcaproducciones.mx>

- Aretz, Isabel, y Ramón y Rivera, Luis Felipe. (1976). “Áreas musicales de tradición oral en América Latina. Una crítica tentativa de reestructuración de los ‘cancioneros’ establecidos por Carlos Vega”. En *Revista Musical Chilena*, 30 (134) (pp. 9-55), Universidad de Chile.
- Auslander, Philip. (2006). “Musical Personae”. En *TDR/The Drama Review*, 50 (1) (pp. 100-119), Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Awards & Honors. Recognizing A Legend. (s/f). *Bob Marley*. Recuperado de <http://www.bobmarley.com/history/>
- Awards & Winners. (s/f). *Grammy Awards*. Recuperado de <https://www.grammy.com/grammys/awards>.
- Bárcenas Cruz, Oliver. (2008). *Rastafarismo: identidad y expresión en los jóvenes de México* (Tesis de licenciatura en sociología), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Barnett, Michael. (2013). *The Rastafari movement ideological, theological and philosophical considerations*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press.
- Barrington Edmonds, Ennis. (2003). *Rastafari: From Outcasts to Culture Bearers*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Behague, Gerard. (2006). “Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music (1985-95)”. En *Latin American Music Review*, 27 (1) (pp. 79-90), Texas: The University of Texas.
- Benavente, Carolina. (2005). “Unidad y subalternidad en el rasta-reggae hispanoamericano. Una aproximación de texto e hipertexto a los casos de México y Chile”. En *Jóvenes: la diferencia como consigna. Ensayos sobre la diversidad cultural juvenil*. (pp. 287-304), Santiago de Chile: Centro de Estudios Socio-culturales.
- _____. (2006). “¿Dónde está el toque jamaicano?: reggae y Rasta-reggae en México, D.F.”. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL 2005)*. Buenos Aires, Argentina: IASPM-LA / Dir. Gral. de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación / Centro Nacional de la Música.
- Bennett, Andy and Jodie Taylor. (2012). “Popular music and the aesthetics of ageing”. En *Popular Music*, 31 (2) (pp. 231-243), Cambridge University Press.
- Bennett, Andy and Steve Waksman. (2015). *The Sage Handbook of Popular Music*, London: Sage Publications.
- Bennett, Andy, and Richard A. Peterson (eds.) (2004). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

- Bennett, Andy, Barry Shank, and Jason Toynbee (eds.) (2006). *The Popular Music Studies Reader*. New York: Routledge.
- Bennett, Andy. (2001). *Cultures of popular music*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- _____. (2004). "Consolidating the music scenes perspective". En *Poetics*, 32 (3), (pp. 223-234), Amsterdam: North-Holland.
- _____. (2005). *Culture and Everyday Life*. London: Sage Publications.
- _____. (2015). "The Global and the Local". En *The Sage Handbook of Popular Music*, London: Sage Publications.
- Berzerk, Ricardo. (2017, 19 de mayo). Dub Experience: 360° del soundsystem mexicano. *Urbanbits*. Recuperado de <http://urbanbits.mx/2017/05/dub-experience-360o-del-soundsystem-mexicano/>
- Bondía, Ami. (2015, 21 de abril). ¿Cuál es el papel de l@s fans en la nueva Industria de la Música? *IndustriaMusical.es*, España. Recuperado de <https://industriamusical.es/cual-es-el-papel-de-ls-fans-en-la-nueva-industria-de-la-musica/>
- Breen, Marcus. (1991). "A Stairway to Heaven Or a Highway to Hell?: Heavy Metal Rock Music in the 1990s". En *Cultural Studies*, 5 (2) (pp. 191–203), London: Taylor & Francis.
- Brickell, Katherine, and Ayona Datta (eds.) (2011). *Translocal Geographies, Spaces, Places, Connections*. Burlington: Ashgate.
- Burawoy, Michael. (2000). *Global Ethnography: Forces, Connections and Imaginations in a Postmodern World*. Berkeley: University of California Press.
- Caballero, Jorge. (2000, 17 de abril). Yerberos y Rastrillos pusieron a bailar a ritmo de reggae a más de 300 fans. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/17/esp2.html>
- _____. (2001, 20 de febrero). El concierto del 3 de marzo, en el Azteca, no es un acto oportunista, dice Fher, de Maná. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/02/20/15an1esp.html>
- _____. (2001, 20 de febrero). El concierto del 3 de marzo, en el Azteca, no es un acto. (2001, 28 de febrero). Habrá concierto skasero en pro a la causa zapatista. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/02/28/09an1esp.html>
- Campbell, Howard. (2010). "Chris Blackwell and the Internationalization of reggae". En *Jamaica Journal*, 33 (1-2) (pp. 36-39), Kingston, Jamaica: Institute of Jamaica.
- Carlo, Mario O. (1994). "Festival Internacional de Reggae, 1994, México". En *Banda Rockera*, No. 112, (p. 12), México.

- Carreón Pérez, Victoria. (2015, 21 de mayo). PelaGatos presenta: Nuevo Reggae Mexicano Vol. 1. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.pelagatos.com.ar/portal/nuevo%20reggae%20mexicano>
- _____. (2016, 26 de diciembre). PelaGatos presenta: Nuevo Reggae Mexicano Vol. 2. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.pelagatos.com.ar/portal/reggae%20mexicano%202>
- Casa Rasta the big mix by DJ Vampire. (2014). Recuperado de <https://www.mixcloud.com/vampiredj/casa-rasta-the-big-mix-by-dj-vampire/>
- Casa Rasta. (2011, 23 de octubre). Recuperado de <http://djanecdotes.blogspot.mx/2011/10/casa-rasta.html>
- Cedillo Rodríguez, Cristian, (et.al.) (2013). *Una Nota de reggae/Somos Re-Latinos*. (libro periodístico/documental). Proyecto de titulación en comunicación y cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe) (2017), *Situación de las personas afrodescendientes en América Latina y desafíos de políticas para la garantía de sus derechos*. (LC/TS.2017/121) (pp. 9-11), Santiago: Naciones Unidas.
- Cerrillo Garnica, Omar. (2012). “Las comunidades del rock en la Ciudad de México: un estudio cronotópico”. En *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, 7 (13) (pp. 33-60), Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México.
- Cerveza Indio. (s/f). Recuperado de <https://indio.com.mx/>
- Chang, Jeff. (2005). *Can't Stop Won't Stop*. New York, Picador.
- Cisneros Morales, Jorge. (1998a). “El Ska: de Jamaica para las urbes del mundo”. En *Bembé: Revista de información afroamericana*, 1 (8) (pp. 16-17), México.
- _____. (2001, 20 de febrero). El concierto del 3 de marzo, en el Azteca, no es un acto. (1998b). “De Paso por Jamaica: el Dancehall”. En *Bembé: Revista de información afroamericana*, 1 (9) (pp. 34-35), México.
- _____. (1998c). “Aswad: todos somos uno”. En *Bembé: Revista de información afroamericana*, 1 (11) (pp. 14-15), México.
- Cohen, Sara. (1991). “Popular Music and Urban Regeneration: The Music Industries on Merseyside”. En *Cultural Studies*, 5 (3) (pp. 332-346), London: Taylor & Francis.
- _____. (1993). “Ethnography and Popular Music Studies”. En *Popular Music*, 12 (2) (pp. 123-138), Cambridge University Press.
- _____. (1999). “Scenes”. En Horner, Bruce and Thomas Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 239–250), Oxford: Blackwell.
- Colectivo Eckos. (s/f). Recuperado de <https://dee-j-i-tal.wixsite.com/colectivo-eckos/info>

- Connell, John and Chris Gibson. (2003). *Sound tracks. Popular Music, identity and place*. Londres: Routledge.
- Constant, Denis. (1982). *Aux sources du reggae: Musique, société et politique en Jamaïque*. Paris: Parenthèses.
- Cooper, Carolyn, and Vidigal, Leonardo (eds.) (2018). *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 9 (1), London: Interactions.
- Cooper, Carolyn (ed.) (2012). *Global Reggae*. Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- _____ (2012a). "Jamaican Popular Music A Yard & Abroad". En Cooper, Carolyn (ed.) *Global Reggae*, (pp. 1-19), Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- _____ (2012b). "Reggae Studies at the University of the West Indies". En Cooper, Carolyn (ed.) *Global Reggae*, (pp. 301-314), Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- Cox, Kevin R., and Andrew Mair. (1989). "Levels of Abstraction in Locality Studies". En *Antipode: A Radical Journal of Geography*, 21 (2) (pp. 121-132), New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Crang, Mike and Nigel Thrift (eds.) (2000). *Thinking Space: Critical Geographies*. London: Routledge.
- Crang, Phillip. (1999) "Local-Global". En Goodwin, Mark, Paul Cloke, and Philip Crang (eds.), *Introducing Human Geographies*, (pp. 24-34). London: Arnold.
- Cruz Bárcenas, Arturo. (2007, 11 de noviembre). Pioneros del reggae en México. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2007/11/11/index.php?section=espectaculos&article=a09n2esp>
- _____ (2010, 30 de mayo). Conquista Puebla versión sinfónica de Bob Marley. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/05/30/espectaculos/a07n2esp>
- Cruzvillegas, Jesús. (2016). *Pasos sonideros*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones.
- Cunin, Elisabeth. (2012). "En Chetumal, no somos rasta pero nos gusta el reggae": música afrocaribeña en la frontera México-Belice". En *Alteridades*, 22 (43) (pp. 79-94). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- _____ (2014). "Blackness and mestizaje: Afro-Caribbean music in Chetumal, Mexico". En *Journal of Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 9 (1) (pp. 1-45), New York: Routledge.
- D'aquino, Brian. (2017). "Reggae in Europe". En *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World - Volume XI*, (pp. 629-634), London: Bloomsbury.
- Dachary, Alfredo César, y Stella Maris Arnaiz Burne. (2005). El Caribe mexicano: la construcción de una frontera. En *Boletín Geográfico*, No. 26 (pp. 61-74).

- Dagnini, Jérémie Kroubo. (2010). "The Importance of Reggae Music in the Worldwide Cultural Universe". En *Boletín de Études caribéennes* No. 16, France. Recuperado de <https://etudescaribeennes.revues.org/4740>
- Davies, C. L. (1993). "Aboriginal Rock Music: Space and Place". En Bennett, Tony. et al, *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, (pp. 249-260), London: Routledge.
- Dávila Aguilar, Nancy. (2013). *Formas identitarias de la cultura Rasta en México ante la posmodernidad* (Tesis de licenciatura en etnología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Davis, Stephen, and Peter Simon. (1983). *Reggae International*. New York: R & B.
- Davis, Stephen. "Reggae". (2016). *Grove Music Online*. Oxford University Press. Recuperado de www.grovemusic.com
- Daynes, Sarah. (2004). "The musical construction of diaspora: the case of reggae and Rastafari". En *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Burlington, VT: Ashgate.
- De La Serna, Rodrigo. (2016, 17 de mayo). Apuntes sobre la escena musical 2016 V. *Noticaribe*. (Quintana Roo). Recuperado de <http://noticaribe.com.mx/2016/05/17/apuntes-sobre-la-escena-musical-2016-v-por-rodrigo-de-la-serna/>
- Demcisin, Georg. (2008). *Tracing the roots of Ska. A musicological and music-sociological approach*. Germany: VDM.
- Directorio de la cultura del Sound System en México. (s/f). Recuperado de <https://www.soundsystemculturemx.com/>
- Discodelic, Discos viajantes de otras dimensiones. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/pg/discodelic.records/about/>
- Domínguez Barbosa, Harry Jonathan. (2018). *Identidades suburbanas en el Caribe anglófono: el caso de los llamados ghettos del sur de la ciudad de Belice y del oeste de Kingston* (Tesis de maestría en estudios latinoamericanos), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Domínguez Prieto, Olivia. (2017). "El disco vinil como objeto de colección frente al mundo virtual". En *Diacronías. Revista de divulgación histórica*, 10 (17) (pp. 105-123), Ciudad de México.
- Dowd, Timothy J., Kathleen Liddle, and Jenna Nelson. (2004) "Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn's Music, and Skate Punk Music Scenes". En Bennett, Andy, and Richard A. Peterson (eds.) *Music scenes: local, translocal and virtual*. (149-167), Nashville: Vanderbilt University Press.

- El Chombo explica que es un 'baita'. (2018, 07 de febrero). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fFdvPY-xHjg>
- El Dengue. (s/f). Recuperado de http://www.rockmx.com.mx/bioGrupo.php?id_Grupo=43
- *El Mostrador*. (2000, 29 de julio). Jimmy Cliff celebró caída del PRI. *El Mostrador*. (Chile). Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2000/07/29/jimmy-cliff-celebro-caida-del-pri/>
- *El Universal*. (2017, 20 de marzo). Cierran bar Cultural Roots en el Centro Histórico. *El Universal* (México). Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2017/03/20/cierran-bar-cultural-roots-en-el-centro-historico>
- Elias, Adam. (s/f). Rhetoric of Reggae "The Commercialization and Westernization of Rastafari and Reggae Music". *Dread Library*. Recuperado de <https://debate.uvm.edu/dreadlibrary/Elias.htm>
- Elorduy, Pablo. (2015, 03 de marzo). La juventud como categoría social está muriendo de éxito. *Periódico Diagonal*, Madrid, España. Recuperado de <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/25747-la-juventud-como-categoria-social-esta-muriendo-exito.html>
- Encinas Rayón, Juan Carlos. (2016). *'Mi genio es festivo, el asunto trágico'. Denuncia, ironía y nostalgia en la expresión musical de Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio (1989-2000)* (Tesis de maestría en historia), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Enríquez Montes, Florencio Arturo. (2010). "Hermandad Caribe, la escena reggae en el Caribe mexicano". *Programa de Estímulo a la Creación al Desarrollo Artístico (PECDA)*. Quintana Roo: Conaculta/Secretaría de Cultura de Quintana Roo.
- *Excelsior*. (2015, 02 de febrero). Bob Marley, el músico que globalizó el reggae. *Excelsior* (México). Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/funcion/2015/02/02/1006077>
- Feixa, Carles. (1998). *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*. México: SEP-Causa Joven.
- Fernández Monte, Gonzalo Javier. (2012). *El ska en España: escena alternativa, musical y transnacional* (Tesis de doctorado en musicología), Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid.
- Festival Quetzalcóatl. (s/f). *GritaRadio*. Recuperado de <http://gritaradio.com/festival-quetzalcoatl>
- Finnegan, Ruth. (1989). *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Fisher, Jonathan. (2014). "Sonidero City. Sound systems in Mexiko", En *Riddim Magazine* No. 72, (pp. 66-73), Berlin, Germany.

- Flores Rodríguez, Ímuris Félix. (2015). *Rastafari y negritud: dúo-cosmovisión de identidad geopolítica-religiosa en Kingston, Jamaica* (Tesis de licenciatura en relaciones internacionales), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Frith, Simon. (1987). "Towards an Aesthetic of Popular Music". En *Music and Society* (pp. 133-149), Cambridge: Cambridge University Press.
- Fullerton, Jamie. (2016, 22 de febrero). China's first reggae band are back with their second album. *TimeOut – Beijing*. Recuperado de <http://www.timeoutbeijing.com/features/Music-Preview/148735/Chinas-first-reggae-band-are-back-with-their-second-album.html>
- Furé Davis, Samuel. (2009) "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean: fluctuations and representations of identities". En *Black Music Research Journal*, 29 (1) (pp. 25-50), University of Illinois Press.
- _____. (2011). *La cultura Rastafari en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- _____. (2012). "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean". En Cooper, Carolyn (ed.) *Global Reggae* (pp. 95-125), Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- García Martínez, Bernardo. (2008). *Las regiones de México: breviario geográfico e histórico*. México, D.F.: El Colegio de México.
- García, Pedro y Toni Face. (2014). *50 años de música reggae en España: Ska, Rocksteady & Reggae: las ediciones españolas del nuevo sonido de Jamaica*. España: PGYPG.
- Garrido, Juan S. (1974). *Historia de la música popular en México*. México: Extemporáneos.
- Geijerstam, Claes af. (1976). *Popular Music in Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Gibson-Graham, J.K. (2002). "Beyond global vs local: Economic politics outside the binary frame". En Herod, Andrew, and Melissa W. Wright (eds.), *Geographies of Power: Placing Scale* (pp. 25-60), Oxford: Blackwell Publishers.
- Gilroy, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Giovannetti, Jorge L. (2001). *Sonidos de condena: sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- _____. (2005). "Jamaican Reggae and the Articulation of Social and Historical Consciousness in Musical Discourse." En *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. The University of North Carolina Press.
- Glass, Ramon. (2006). *Merengue ¡Ritmo contagia! Historia del merengue en Mexico*. México: Plaza y Valdes.

- Global Reggae Charts. (s/f). Recuperado de <https://globalreggaecharts.com/en/>
- Goialde Palacios, Patricio. (2013). "Música popular/músicas urbanas: Introducción." En *Musiker. Cuadernos de música*, No. 20, (pp. 7-18), España: Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza.
- Gómez, Josué. (2005). Plática presentada en el *Festival Reggae Pal' Oriente*. Evento realizado en la Ciudad de México.
- _____. (2016,19 de marzo). Reggae, DJ, en un inicio en México. *La historia del sound system en México*. Evento realizado en la Ciudad de México.
- Gómez, Rubén. (2002, 16 de noviembre). Denuncian plagio del festival Razteca. *Crónica* (México). Recuperado de <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/34996.html>
- González Rodríguez, Martha Arcelia. (2006). *Una mirada al Caribe: religiosidad y vida cotidiana en el movimiento Rastafari beliceño* (Tesis de licenciatura en antropología social), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- González, Juan Pablo. (2008). "Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?". En *Revista Transcultural de Música* 12 (artículo 15), Barcelona, España: Sociedad de Etnomusicología.
- González, Ricardo. (2016, 28 de noviembre). ¿Por qué el reggae en México no se desarrolla como debería? *RootsLand*. Recuperado de <http://rootsland.wixsite.com/rootsland/single-post/2016/11/28/%C2%BFPor-qu%C3%A9-el-Reggae-en-M%C3%A9xico-no-se-desarrolla-como-deber%C3%ADa>
- Grammy Award Category Description Guide. (2009, 06 de agosto). Recuperado de https://web.archive.org/web/20091027172820/http://www.grammy.com/PDFs/Recording_Academy/52guide.pdf
- Grieves, Victoria L. (2017). "We have survived the whiteman's world": Reggae in Aboriginal Australia, the African Diaspora and Black Power". Paper presented at the *Global Reggae Conference* at UWI, Kingston Jamaica on February 10, 2017.
- Guber, Rosana. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Norma.
- Guilbault, Jocelyne. (2005). "On Redefining the 'Local' Through World Music". En Post, Jennifer C. (ed.) *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, New York: Routledge.
- Guimaraes, Antonio Sérgio. (1999), "Raça e estudo de relações raciais no Brasil". En *Novos Estudos* CEBRAP, 54 (pp. 127-146), São Paulo.
- Gyan Marcos Crossed to the Other Shore. (2011, 11 de mayo). *Osho News*. Recuperado de <https://www.oshonews.com/2011/05/11/gyan-marcos/>

- Haenfler, Ross. (2015). "Punk Rock, Hardcore and Globalization". En Bennett, Andy and Steve Waksman (eds.) *The Sage Handbook of Popular Music* (pp. 278-296), London: Sage Publications.
- Hall, Stuart. (1981). "Notes on Deconstructing 'the Popular'". En R. Samuel (ed.) *People's History and Socialist Theory* (pp. 227-239), London: Routledge.
- Hansing, Katrin. (2001). "Rasta, Race, and Revolution: Transnational Connections in Socialist Cuba." En *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27 (4) (pp. 733-747), London: Routledge.
- _____. (2006). "Rastafari in a Different Kind of Babylon: The Emergence and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba." En *Caribbean Studies*, 34 (1) (pp. 61-84), Universidad de Puerto Rico.
- Hebdige, Dick. (2004). *Subcultura: el significado del estilo*. Paidós, Barcelona
- Hermandad Rasta. Historia. (s/f). Recuperado de <http://www.hermandadrasta.com/historia.html>
- Hernández González, Luis Javier. (2012). *Un regalo de Jamaica: la música del reggae: su desarrollo en México (1970-2010)* (Tesis de maestría en historia y etnohistoria), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Herod, Andrew. (2003). "Scale: the local and the global". En Clifford, Nicholas, Gill Valentine, and Sarah Holloway (eds.), *Key Concepts in Geography* (pp. 229-247), London: Sage.
- Herrera, María del Socorro. (1995). "Los Rastafaris de Jamaica: movimiento social de resistencia". En *América Negra* (9), (pp. 109-134), Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Herschmann, Micael. (2013). "Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais". En Sá, Simone y Jeder Janotti Jr. (orgs.). *Cenas Musicais* (pp. 41-56), Guararema: Anadarco.
- Hill, Keisha. (2014, 23 de marzo). Reggae Poster Competition Highlights Jamaica-Mexico Ties. *The Gleaner* (Jamaica). Recuperado de <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20140323/arts/arts3.html>
- Hine, Christine. (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.
- Hope, Donna P. (ed.) (2013). *International Reggae: Current and Future Trends in Jamaican Popular Music*. Kingston, Jamaica: Pelican Publishers.
- _____. (ed.) (2018). *ReggaeStories: Jamaican Musical Legends and Cultural Legacies*. Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press.
- Hoy comienza el Festival Día de la Tierra en el Faro de Oriente. (2004, 20 de abril). *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/04/20/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=>

- Hsu, Hua. (2017, 17 de julio). Manufacturing Bob Marley. A new oral history shows just how much of his story is up for grabs. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2017/07/24/manufacturing-bob-marley>
- Huerta, Josué. (2017, 24 de febrero). Rastachinelos surgen en carnavales de Morelos. *México Desconocido*. Recuperado de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/rastachinelos-nueva-generacion-de-chinelos-de-carnaval.html>
- IRPC World-A-Reggae Exhibition in Mexico City. (2015, 11 de mayo). *International Reggae Poster Contest*. Recuperado de <http://www.reggaepostercontest.com/exhibitions/irpc-world-a-reggae-exhibition-in-mexico-city/>
- Isimat-Mirin, Teddy. (2012). "Reggae in the French Caribbean". En Cooper, Carolyn (ed.) *Global Reggae* (pp. 127-148), Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- It's Not Just Reggae, Says Chronixx: Call It 'Black Experimental Music'. (2017, 21 de agosto). *National Public Radio, Inc.* Recuperado de <https://www.npr.org/2017/08/21/542628389/it-s-not-just-reggae-says-chronixx-call-it-black-experimental-music>
- Jamaica Music Museum. (s/f). *The Institute of Jamaica*. Recuperado de <http://instituteofjamaica.org.jm/divisions/jamaica-music-museum/>
- Janotti, Jeder. (2012). "Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies". En *Compos*, 15 (2), Brasilia: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Järvenpää, Tuomas. (2015). "Listening to Intergalactic Sounds – Articulation of Rastafarian Livivity in Finnish Roots Reggae Sound System Performances". En *Temenos - Nordic Journal of Comparative Religion*, 50 (2), (pp. 273-293), Finlandia: Finnish Society for the Study of Religion.
- _____. (2016). "Jumping Nyahbinghi Youths: Local Articulations of Roots Reggae Music in a Rastafarian Dancehall in Cape Town". En *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society*, 40 (1), (pp. 5-26), Finlandia: Finnish Anthropological Society.
- _____. (2017). *Roots reggae from Cape Town to Helsinki. An ethnographic study of local belonging and cosmopolitan imagination in Rastafarian reggae music*. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Jewell, Catherine. (2016, junio). El reggae: el regalo de Jamaica al mundo. *Revista de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Recuperado de http://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2016/03/article_0004.html
- Kraidy, Marwan and Patrick D. Murphy. (2003). *Global Media Studies: An Ethnographic Perspective*. London: Routledge.
- Krims, Adam. (2007). *Music and urban geography*. London: Routledge.

- La Comuna. (s/f). *Reggae Mexicano. El portal del reggae en México*. Recuperado de <http://www.reggaemexicano.com/la-comuna/>
- *La Jornada*. (2002, 11 de noviembre). Después de dos años, volverá a realizarse el Festival Razteca. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/11/06an1esp.php?origen=espectaculos.html>
- _____. (2002, 11 de noviembre). Ex Movimiento Razteca se desvincula. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/11/06an2esp.php?origen=espectaculos.html>
- Lagos Acuña, Rafael. (2010). *Cultura negra; meditaciones sobre la dimensión ritual del orden Rastafari Boboshanti en Chile* (Tesis de licenciatura en antropología social), Universidad Bolivariana, Escuela de Antropología, Chile.
- Lara, Luis Fernando. (1996). *Diccionario del español de México*, México: El Colegio de México.
- Leymarie, Isabelle. (1998). *Músicas del Caribe*. Madrid: Akal.
- Lira Chegüe, Alfredo. (2002). *El Caribe: historia del movimiento de redención cultural negra (del colonialismo al reggae)* (Tesis de licenciatura en historia), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México.
- Loadenthal, Michael. (2013). "Jah people: the cultural hybridity of white Rastafarians". En *Glocalism. Journal of Culture, Politics and Innovation*, 1 (1) (pp. 1-2), Milan, Italy: Globus et Locus.
- López Cano, Rubén. (2004). Favor de no tocar el género. Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. En Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del VII Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura (pp. 325-337). Versión online [descargado 21 de marzo de 2019] (pp. 5-6).
- _____. (2010). "La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital". En *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*. No. 5 (pp. 171-185), Buenos Aires.
- López de Jesús, Lara Ivette. (2003). *Encuentros sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Estado Libre y Soberano de Quintana Roo: Siglo XXI Editores.
- López Moya, Martín, Ascencio Cedillo, Efraín y Zebadúa Carbonell, Juan Pablo (eds.) (2014). *Etnorock. Los rostros de una música global en el sur de México*. México D.F.: Juan Pablo.
- López Vallejo, Catalina. (2006). *Más que dreadlocks y ganja: construcción de la identidad de la cultura juvenil Rastafariana en la ciudad de México* (Tesis de licenciatura en comunicación), Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, México.
- López-Negrete Miranda, Christian Eugenio. (2010a). *Belice Rasta. Un acercamiento etnomusicológico a la importancia sociocultural de la música de los Rastafari en Belmopán, Belice* (Tesis de licenciatura en etnología), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

- _____ . (2010b). “Reggae Music’s Influence on Rastafari Emergence and Development in Mexico”. Ponencia presentada en la Inaugural *Rastafari Studies Conference - Negotiating the African Presence: Rastafari Livity and Scholarship*, University of the West Indies, Kingston, Jamaica, agosto 20, 2010.
- _____ . (2010, 20 de agosto). Reggae Music’s Influence on Rastafari Emergence and Development in Mexico. Ponencia presentada en la *Inaugural Rastafari Studies*. Evento realizado en Kingston, Jamaica.
- _____ . (2013). “El reggae que llegó a México”. En Cedillo Rodríguez, Cristian; Adrián Jorge Rosales y Edgardo Rodríguez Rosales. *Una Nota de reggae/Somos Re-Latinos* (pp.10-15). (libro periodístico/documental). Proyecto de titulación en comunicación y cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- _____ . (2014a). “60th Anniversary of the visit of H.I.M. Haile Selassie I to Mexico in 1954”. En *Ras Tafari: The Majesty and the Movement Exhibit Catalogue* (pp. 39-40), Addis Ababa: National Museum of Ethiopia.
- _____ . (2014b). *Nyahbinghi y reggae: convergencias y divergencias en la música Rastafari* (Tesis de maestría en etnomusicología). Escuela de Música, UNAM, México.
- _____ . (2017) “Aproximación a la escena musical del reggae en México”. En Valente, Heloísa de A. Duarte et al. (orgs.), *Visões da América, Sonoridades da América*. Atas do XII Congresso da IASPM-AL (pp. 247-253), São Paulo: Letra e Voz.
- _____ . (2017, 03 de junio). Seminario Reggae y Música Popular Jamaicana: Orígenes Desarrollo e Internacionalización. *Etnomusicólogos. Diálogos con y sobre músicas*. Recuperado de <https://etnomusicologos.wixsite.com/etnomusicologos/bienvenida/2017/05/09/Rese%C3%B1a-del-seminario-Reggae-y-M%C3%BAsica-Popular-Jamaicana-Origenes-Desarrollo-e-Internacionalizaci%C3%B3n>
- _____ . (2018a). “La escena musical del reggae en México: expresiones locales de una escena translocal”. En *Cuadernos de Etnomusicología* N°12. (pp. 177-183), España: SIBE-Sociedad de Etnomusicología.
- _____ . (2018b). “Levels of locality and recent expressions of reggae in Mexico”. En Cooper, Carolyn and Leonardo Vidigal (eds). *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 9 (1) (pp. 79–98), London: Interactions.
- _____ . (2018c). “Nyahbinghi y reggae: convergencias y divergencias en la música rastafari”. En *Anales Del Caribe 2017 - Bob Marley: Time Will Tell* (pp. 214-220), Cuba: Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.
- _____ . (2018d). “The Development of Reggae Music in Mexico: A Periodization of Its Adoption and Adaptation”. En Hope, Donna P. (ed.) *ReggaeStories: Jamaican Musical Legends and Cultural Legacies* (pp. 66-92), Kingston, Jamaica: University of the West Indies Press.
- _____ . (2018, 02 de marzo). Rastreado el Reggae: El Censo. Avances de la investigación en torno a la escena musical del reggae en México. (Plática presentada en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora). *Seminario del AMEC*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=s9xTVmD5A18&feature=share>

- Los Rastrillos. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/Rastrillos/about/?ref=page_internal
- Luton, Daraine. (2013, 06 de julio). Safeguarding Reggae - Damion Crawford Wants UNESCO Protection for Cultural Heritage. *The Gleaner*. (Jamaica) Recuperado de <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20130706/ent/ent1.html>
- Maceda, Elda. (2000, 26 de julio). ¿Arma Jimmy Cliff su propia revolución? *El Universal* (México). Recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/5188.html>
- Maldonado, León Felipe. (2013, junio). México: ¿Qué música nos gusta? *Consulta Mitofsky: México opina*. Recuperado de <http://consulta.mx/index.php/estudios-e-investigaciones/mexico-opina/item/573-mexico-que-musica-nos-gusta>
- Manabe, Noriko. (2015). "Hip-Hop and Reggae in Recent Japanese Social Movements." En Bridges IV, William H. and Nina Cornyetz (eds.), *Two Haiku and a Microphone: Traveling Texts and the Work of Afro-Japanese Cultural Production* (pp. 209-222), Lanham, MD: Lexington Books.
- Manuel, Peter, Kenneth Bilby, and Michael Largey. (2006). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. (2nd edition). Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Manuel, Peter. (2001). "World popular music". En Sadie, Stanley & Tyrrell John (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. www.grovemusic.com
- Marcus, George E. (1995). "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography." En *Annual Review of Anthropology* 24 (pp. 95-117); Palo Alto, CA: Annual Reviews.
- _____. (1998). *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Márquez, John D. (2013). "Mexica Binghi I: Chicano Reggae in San Diego". En Hope, Donna P. (ed.) *International Reggae: Current and Future Trends in Jamaican Popular Music* (pp. 328-345), Kingston, Jamaica: Pelican Publishers.
- Martí, Gabriel. (2000). "La emoción artística en el fenómeno fan". En *Thémata: Revista de filosofía*. No. 25 (pp. 273-277), España.
- Massey, Doreen. (1993). "Questions of Locality". En *Geography: Journal of the Geographical Association*, 78 (2), (pp. 142-149), London.
- _____. (1994). *Space, Place, and Gender*, Minneapolis: Minnesota University Press.
- Máynez, Pilar. (2010). "En torno al concepto y uso de 'mexicanismos'". En *Estudios de cultura náhuatl* Vol. 41, (pp. 217-230), México, UNAM, IIH.

- Mendívil, Julio and Christian Spencer Espinosa. (2016a). "Debating Genre, Class and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World". En Mendívil, Julio and Christian Spencer Espinosa (eds.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music* (Routledge Global Popular Music Series) (pp. 1-22), New York, NY: Routledge.
- _____ . (2016b). "Reconsidering Music Scenes from a Latin American Perspective". En Mendívil, Julio and Christian Spencer Espinosa (eds.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music* (Routledge Global Popular Music Series) (pp. 160-164), New York, NY: Routledge.
- Mennel, Barbara. (2008). *Cities and Cinema*. New York: Routledge.
- Mexicanismo. (2018). *Versión electrónica de la 23.ª edición del Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=P8uQneH>
- Middleton, Darren J. N. (2015). *Rastafari and the Arts: An Introduction*. New York: Routledge.
- Middleton, Richard. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- _____ . (2001). "Popular music". En Sadie, Stanley and John Tyrrell, (Eds). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. Recuperado de www.grovemusic.com
- MixUp. (s/f). *Grupo Sanborns*. Recuperado de <http://www.gsanborns.com.mx/MixUp.html>
- Moguel, Anwar. (2018, 23 de abril). Por vandalismo, reubicará ICA estatua de Bob Marley en Chetumal. *Política QR*, Chetumal. Recuperado de <http://www.politicaqr.com/nacionales/por-vandalismo-reubicara-ica-estatua-de-bob-marley-en-chetumal/>
- Molina Ramírez, Tania. (2009, 23 de octubre). El reggae está vigente por su espíritu combativo: Los Rastrillos. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2009/10/23/espectaculos/a08n1esp>
- _____ . (2010, 20 de febrero). Bob Marley era una encarnación moderna de los antiguos profetas. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/20/opinion/a07n1esp>
- Montes, Arturo. (2014). *Reggae en el Caribe Mexicano*. México, D.F.: Editorial Alebrijez.
- Moreno Rivas, Yolanda. (1979). *Historia ilustrada de la música popular mexicana*. México: PROMEXA.
- Moskowitz, David V. (2006). *Caribbean Popular Music an Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Murray, Warwick E., and John Overton. (2005). *Geographies of Globalization*. London: Routledge.

- Música reggae en México. (2017, 03 de julio). Reggae Mexicano. Recuperado de <https://www.facebook.com/reggaenmexico/posts/1576507539048509>
- Myers, Helen, (ed.). (1992). *Ethnomusicology: An Introduction*. London: McMillan Press.
- Negus, Keith. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Nemetz, Brian. (s/f). Reggae Español: Jamaican Music in Spanish-speaking Countries. *Dread Library*. Recuperado de <https://debate.uvm.edu/dreadlibrary/nemetz.html>
- *Noticieros Televisa*. (2014, 01 de marzo). Inauguran exposición World a Reggae. *Noticieros Televisa*. Recuperado de <http://noticieros.televisa.com/mexico/1403/inauguran-exposicion-world-reggae>
- O'Reilly, Greg. (2005). *Why White Men Skank. White Appropriation of Reggae Culture in Ireland* (Tesis de maestría en filosofía en estudios étnicos y raciales), Trinity College. Department of Sociology, University of Dublin.
- Oakes, Tim and Louisa Schein (eds.) (2006). *Translocal China, Linkages, Identities, and the Reimagining of Space*. London: Routledge.
- Olivares, Juan José. (2000, 15 de abril). Notas que acarician el espíritu. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/04/15/esp6.html>
- _____. (2001, 01 de septiembre). Lleno total en la actuación de Alpha Blondy en el teatro Metropolitán. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2001/09/01/18an1esp.html>
- _____. (2001, 30 de agosto). El reggae mexicano se mantiene a base de resistencia: Rastrillos y Antidoping. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2001/08/30/18an1esp.html>
- _____. (2002, 12 de mayo). Realizarán homenaje a Bob Marley en el Metropolitán, a 21 años de su muerte. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2002/05/12/18an1esp.php?origen=espectaculos.html>
- _____. (2005, 16 de octubre). El reggaetón es una imposición del mercado musical: Rastrillos. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2005/10/16/index.php?section=espectaculos&article=a16n2esp>
- Oliver, Juan José y Jorge Cisneros. (1994). "International Mexico". En *Reggae Report*, 12 (7) (p. 27), Miami, Florida.
- Onwuegbuna, Ikenna Emmanuel. (2016). "Operational Arrangement of Rhythm in Nigerian Reggae Songs". En *Nsukka Journal of the Humanities*, 24 (2) (pp. 106-120), Nsukka: Faculty of Arts, University of Nigeria.
- Ortelli, Juan. (2012, enero). "Cumbre Reggae". *Rolling Stone Argentina*, No. 166, Buenos Aires. Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/1437457-rs-enero-cumbre-reggae>

- Ortiz M., Ramón. (2012, 02 de febrero). “Festival Razteca. La fiesta del no pedir permiso”. *Barrio Babylonia*. Recuperado de <http://bbabylonia.blogspot.com/2012/02/festivalrazteca-la-fieta-del-no.html>
- Pacini Hernández, Deborah. (1996). “Sound Systems, World Beat, and Diaspora Identity in Cartagena, Colombia.” En *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 5 (3) (pp. 429–466), Toronto: University of Toronto Press.
- Palacios Cortés, Claudia Edith. (2010). *El ska como factor de construcción socio-cultural juvenil en México: el caso de Toño Quirazco en la década de los 60* (Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Panic Dub///Mr. Zebre feat. Booba Roots. (2017, 23 de diciembre). [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zAOYLfIC_hc&feature=youtu.be
- Paredes, José Luis y Enrique Blanc. (2010). “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”. En Tello, Aurelio (coord.) *La música en México: panorama del siglo XX* (pp. 395-467), México: Fondo de Cultura Económica.
- PelaGatos. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/PelaGatosOk/about/?ref=page_internal
- Pelinski, Ramón. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Peñaloza, Patricia. (2001, 02 de diciembre). Mira al cielo, festival-taller para aprender a observar las estrellas. *La Jornada* (México). Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2001/12/02/21an1esp.html>
- Pereira, Joseph. (1998). “Translation or Transformation: Gender in Hispanic Reggae.” En *Social and Economic Studies*, 47 (1) (pp. 79–88), Kingston: UWI.
- Pérez Montfort, Ricardo. (2015). Entre lo local y lo global. Logros y fracasos de la globalización en la cultura mexicana, 1960-2010. En *La cultura (vol. IV de la colección México contemporáneo, 1808-2014)* (pp. 209–284). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos: Fundación Mapfre: Fondo de Cultura Económica.
- Picech, María Cecilia. (2010). “Apropiaciones del movimiento Rastafari en un país donde ‘no hay negros’. Ponencia presentada en las Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA (Instituto Ravnani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA), 29 y 30 de septiembre de 2010.
- _____. (2011a). “Creencia negra global a ‘la criolla’: la transnacionalización de Rastafari en Argentina.” Ponencia presentada en el X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario Buenos Aires.

- _____ . (2011b). “Rastafari y nación: una opción de alteridad”. En *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEALA* (pp. 583–597), Instituto Ravignani: Universidad de Buenos Aires.
- Pimentel, Gerardo. (2004). El reggae, desde sus orígenes hasta su fusión con las raíces mexicas. Plática presentada en el *Festival Reggae Pa'l Oriente*, México. Evento realizado en la Ciudad de México.
- _____ . (2011, 20 de septiembre). El reggae dentro del rock. Plática presentada en el *IV Foro Rastreado el Reggae*. Evento realizado en la Ciudad de México.
- _____ . (2013, 25 de agosto). La música, creación y creatividad hacen que las ciudades se mantengan iluminadas. *Roots, rock, reggae*. Recuperado de <http://pontereggae.blogspot.com/>
- Pineda, Ricardo. (2014, 15 de julio). Agüita de Jamaica pa´mi negra: guía breve del ska mexicano. *Noisey*. Recuperado de <https://noisey.vice.com/es/article/6w55my/aguita-de-jamaica-pa-mi-negra-gua-breve-del-ska-mexicano>
- Poesía en Voz Alta.06. (s/f). *Casa del Lago*. Recuperado de <http://www.casadellago.unam.mx/sitio/index.php/actividades/festival-poesia-en-voz-alta/2006>
- Premios RootsLand 2017. (s/f). Recuperado de <https://www.facebook.com/events/222408461560499/>
- *Proceso*. (1992, 04 de julio). Explican los dueños de LUCC el fracaso de público en “Rola 92” en el Palacio de los Deportes. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/159660/explican-los-duenos-de-lucc-el-fracaso-de-publico-en-rola-92-en-el-palacio-de-los-deportes>
- _____. (1995, 03 de julio). Rastrillos grabará “Puskeondismo”, concierto de ópera-reggae en la Covarrubias. En *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/169533/rastrillos-grabara-puskeondismo-concierto-de-opera-reggae-en-la-covarrubias>
- _____. (1997, 02 de agosto). Revista Bembé, de Ernesto Márquez, todo sobre afroamérica. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/176144/revista-bembe-de-ernesto-marquez-todo-sobre-afroamerica>
- Production - Management – Booking. (s/f). *Produbzion*. Recuperado de <https://www.produbzion.org/>
- Queipo, Pablo. (2012, 04 de mayo). Las tiendas de discos de rock en México. Recuperado de <http://rockamerika.blogspot.com/2012/05/las-tiendas-de-discos-de-rock-en-mexico.html>
- Raman, Reuben. (2015, 09 de octubre) “5 Core Elements of Reggae”. Recuperado de <https://splice.com/blog/5-core-elements-reggae/>
- Ramírez Canul, Marcos. (1999). *Antología de la Música Popular Quintanarroense*. México: Gobierno del estado de Quintana Roo.

- Ramírez Cuevas, Jesús. (2004, 01 de febrero). El movimiento skinhead en México. Los pelones y los chicos rudos mexicanos. *La Jornada* (Suplemento Masiosare) (México). Recuperado de <http://www.jornada.com.mx/2004/02/01/mas-pelones.html>
- Rangel González, Rubén 'Ruffy'. (2008). *Aggro: Skins + Reggae = TNT*, México: Impresores Montoya.
- Rastreando el Reggae. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/rastreando.elreggae>
- _____. (s/f). Recuperado de <http://rastreandoelreggae.blogspot.com>
- Reckord, Verena. (1977). "Rastafarian Music: An Introductory Study." En *Jamaica Journal*, 11 (1-2) (pp. 2-13), Kingston, Jamaica: Institute of Jamaica.
- Reggae Festival Guide. (s/f). Recuperado de <http://reggaefestivalguide.com/>
- Reggae Latino. (s/f). Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCC2nhMNwAzh8OESYAQBVIJQ>
- Reggae Poster Exhibition at SRE. (2014, 05 de marzo). Recuperado de <http://www.posterposter.org/reggae-exhibition-visits-mexico-city/>
- Reggaeville. (s/f). Recuperado de <https://www.reggaeville.com/>
- Reggaeolución. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/reggaeolucion>
- Reguillo Cruz, Rossana. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá, Colombia: Ed. Norma.
- Reza Rosas, María Beatriz. (2008). *Historia política e identidad: el uso del reggae en Jamaica de 1970-1980* (Tesis de licenciatura en historia), Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Ribeiro, Darcy. (1984). "La civilización emergente". En *Nueva Sociedad*, No.73 (pp. 26-37).
- Ricardo Tepache. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/ricardotepache>
- Rice, Timothy. (2008). "Toward a mediation of field methods and field experience". En Barz, Gregory and Timothy J. Cooley (eds.) *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. (2da edición) (pp. 42-61), New York, Oxford University Press.
- Riesman, David. (1981). *La muchedumbre solitaria*. Barcelona: Paidós.

- Robertson, Roland. (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage.
- _____ . (1995). “Glocalization Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. En Featherstone, Mike, Scott Lash, and Roland Robertson (eds.) *Global Modernities* (pp. 25-44), London: Sage Publications.
- _____ . (2000). “Social theory, cultural relativity and the problem of globality”. En King, Anthony D. (ed.) *Culture, globalization and the world system* (pp. 69–90), Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Robinson, Jason. (2013). “Dubbing the Reggae Nation: Transnationalism, Globalization, and Interculturalism”. En Hope, Donna P. (ed.) *International Reggae: Current and Future Trends in Popular Music* (pp. 284-327), Kingston, Jamaica: Pelican Publishers.
- Rodríguez Galicia, Oswaldo. (2015). *Significaciones, apropiaciones e identidades a través del discurso, dentro de la cultura reggae* (Tesis de maestría en comunicaciones), Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México.
- Rodríguez, Jaime. (2017, 10 de febrero). La noche en que Benny y su Grupo reaparecieron... luego de 16 años, el calypso y el reggae sonaron como en sus mejores épocas. *Soñando en estéreo, cayendo al abismo sónico*. Recuperado de <http://abismosonico.blogspot.mx/2007/02/>
- Romero Contreras, Alberto. (2006). *El León de Judá En México*. México: Editorial Siguiendo al León.
- _____ . (2011a). *La identidad de Rastafari. El fundamento de una nación frente a la diáspora internacional*. México: Editorial Siguiendo al León.
- _____ . (2011b). *La identidad de Rastafari: el fundamento de una nación frente a la diáspora internacional* (Tesis de licenciatura en antropología social), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- _____ . (2013). *Los Rastafari de Jamaica y su búsqueda por el reconocimiento de su indigeneidad: la lucha política y jurídica por los derechos colectivos* (Tesis de maestría en antropología social), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- _____ . (2018). *Etíopes en el extranjero: ¿ciudadanos en casa? La repatriación de la diáspora Rastafari a Shashemane, Etiopía* (Tesis de doctorado en antropología), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Rototom Reggae Contest Latino. (s/f). Recuperado el 29 de junio de 2017 de <https://es-la.facebook.com/reggaecontestlatino/>
- RootsLand México. (s/f). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de <https://www.facebook.com/rootslandmx>
- Roudometof, Victor. (2016a). *Glocalization: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- _____ . (2016b). “Theorizing Glocalization: Three Interpretations.” En *European Journal of Social Theory*, 19 (3) (pp. 391-408), Sage Publications.

- Rózga Luter, Ryszard. (2001). “Región y Globalización”. En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 8 (25) (pp. 83-102), Universidad Autónoma del Estado de México.
- Ruiz Coria, Héctor Eduardo. (2011). *Música reggae, sonido más allá del volumen: mix esclavo del dub* (Tesis de licenciatura en comunicación y periodismo), Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, México.
- Rush Riddim Maker. (2018, 01 de septiembre). Cuenta oficial de *Facebook*. Recuperado de https://www.facebook.com/search/top/?q=Estoy%20muy%20contento%20y%20orguloso%20de%20lo%20que%20est%20C3%A1%20pasando%20en%20la%20escena%20reggae%20nacional&epa=SEARCH_BOX
- Salter, Richard. (2008). “Rastafari in a global context: affinities of ‘ortognosy’ and ‘oneness’ in the expanding world”. In Boxill, Ian (ed.) *The Globalization of Rastafari* (pp. 10-27), Kingston, Jamaica: Arawak Publications.
- Schettini, Patricia, e Inés Cortazzo. (2015). *Análisis de datos cualitativos en la investigación social*. Buenos Aires: Universidad de la Plata.
- Scolari, Carlos Alberto. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*, Barcelona: Gedisa.
- Screti Galatone, Francesco. (2013). “Fido Guido: postmodernismo y glocalismo en la música vernácula reggae-raggamuffin de Italia meridional”. En *Cultura, lenguaje y representación: revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*. Vol.11 (pp. 125-143), Castellón, España.
- Se presenta en la SRE Exhibición del Concurso Internacional de Carteles sobre el Reggae (2014, 28 de febrero). Recuperado de
- <https://www.gob.mx/sre/es/galerias/se-presenta-en-la-sre-exhibicion-del-concurso-internacional-de-carteles-sobre-el-reggae>
- Shank, Barry. (1994). *Dissonant identities: the rock'n'roll scene in Austin*. Texas: Wesleyan University.
- Shuker, Roy. (1994). *Understanding Popular Music*. London: Routledge.
- _____. (2005). *Popular Music Culture: The Key Concepts* (Routledge Key Guides), London: Routledge.
- Ska Yeyé. (s/f). Recuperado de <https://www.taringa.net/comunidades/skaclub/3194426/Ska-Yeye.html>
- Skandal, Chema. (2004). “Entrevista a Antonio Quirazco López”. Transcrito por Cristopher Ahumada Rodríguez, En *Liquidator* #7. Recuperado de <http://quirazcoska.blogspot.mx/2008/06/entrevista.html>

- Smith, S.J. (1994). "Soundscape". En *Area* (26) (pp. 232-240), London: Wiley-Blackwell.
- Soto, Francisco. (2013). "Pampas Reggae: Orígenes del reggae en Argentina". XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Stanbury, Lloyd. (2015). *Reggae Roadblocks. A Music Business Development Perspective*. Canada: Abeng.
- Steffens Roger. (1998). "Bob Marley: Rasta Warrior". En Murrell, Nathaniel Samuel, William David Spencer, and Adrian Anthony McFarlane (eds.) *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader* (pp. 253-265), Philadelphia: Temple University Press.
- Steffens, Roger and Peter Simon. (2007). *Reggae Scrapbook*. San Rafael, CA: Insight.
- Sterling, Marvin. (2006). "The Symbolic Constitution of Japanese Dancehall". En *Social and Economic Studies*, 55 (1-2) (pp. 1-24), Kingston, Jamaica: Sir Arthur Lewis Institute of Social and Economic Studies, University of the West Indies.
- _____. (2010). *Babylon East: Performing, Dancehall, Roots Reggae, and Rastafari in Japan*. Durham NC: Duke University Press.
- Stokes, Martin. (1994). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. New York, NY: Berg Publishers.
- Straw, Will. (1991). "Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music". En *Cultural Studies*, 5 (3) (pp. 361-375), London: Taylor & Francis.
- _____. (2001). "Scenes and sensibilities". En *Public*, vol. 22/23 (pp. 245-257), Toronto: Public Access Collective.
- _____. (2004). "Cultural scenes". En *Loisir et société/Society and Leisure*, 27 (2) (pp. 411-422), Université du Québec à Trois-Rivières: Taylor & Francis.
- Sunsplash 90. (2000, diciembre). Recuperado de http://niceup.com/writers/pilgrim/sunsplash_90
- Tagg, Philip. (1982). "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." En *Popular Music* 2 (pp. 37-67), Cambridge University Press.
- _____. (1989). "Open Letter about 'Black Music,' 'Afro-American Music' and 'European Music,'" En *Popular Music*, 8 (3) (pp. 285-298).
- Tello, Aurelio (coord.). (2010). *La música en México: panorama del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- *The Jamaica Observer*. (2016, 12 de septiembre). Jamaica signs cultural MOU with Mexico, Marley statue unveiled. (Jamaica). Recuperado de <http://www.jamaicaobserver.com/news/Jamaica-signs-cultural-MOU-with-Mexico--Marley-statue-unveiled>

- Thompson, Dave. (2002). *Reggae & Caribbean Music*. San Francisco: Backbeat Books.
- Thornton, Sarah. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Titan Music Group, LLC. (2015). “*The Austin Census Music Report*”: *Austin Music Census. A data-driven assessment of Austin's Commercial Music Economy*. Austin, Texas. Recuperado de <http://www.austintexas.gov/department/austin-music-census-report>
- Torquillo Cavalcanti, María Cristina. (1984). *Rastafari, filosofía de resistencia* (Tesis de licenciatura en antropología social), Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- _____. (1985). “Rastafari: los caminos autónomos hacia la identidad.” En *El Caribe Contemporáneo*, No. 10, (pp. 123–128) UNAM: México.
- Turner, Victor. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- UNESCO. El reggae de Jamaica. Inscrito en 2018 (13.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. (s/f). *Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-reggae-de-jamaica-01398?RL=01398>
- _____. Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial - Artículo 2: Definiciones. (s/f). *Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO*. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n#art2>
- Valadez, Roberto. (2014, 01 de julio). Sanborns exportará sus tiendas de música. *Milenio* (México). Recuperado de <https://www.milenio.com/negocios/sanborns-exportara-sus-tiendas-de-musica>
- Vergara, Abilio. (2013). *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. México: ENAH / INAH / Navarra.
- Vidigal, Leonardo. (2012). “Reggae Music Documentaries in Brazil”. En Cooper, Carolyn (ed.) *Global Reggae* (pp. 149-168), Kingston, Jamaica: Canoe Press.
- Walla. (s/f). *Producciones P&P*. Recuperado de <http://pyp.com.mx/index.php?pageId=45A8DBEF-81D7-B341-92C4-6B2C24619175>
- White, Bob W. (2011). “Introduction: Rethinking Globalization through Music”. En Bob W. White (ed.) *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington: Indiana University Press.
- World A Reggae. (s/f). Recuperado de <https://www.worldareggae.com/>

Videografía

La siguiente sección ofrece los video documentales citados o utilizados organizada cronológicamente

- La Vigencia del Reggae a 40 Años (2008) de José Luis Aragón. [Archivo de audio]. Recuperado de <https://www.mixcloud.com/jose-luis-aragon/la-vigencia-del-reggae-a-40-a%C3%B1os-parte-1/>
- La historia del reggae en Guadalajara (2010) de Omar de León. (4 de febrero de 2010). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Dj9dIpO-okA>
- Ely Combo Historia (2010) Instituto de Cultura de Quintana Roo. (13 de enero de 2011). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nYQS4xHwb4w>
- Reggaeolucion, 15 Años de Resistencia (2012) de Voces en Resistencia. (03 de febrero de 2012). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=8XN8RgC9Y3E>
- Charly Herb DJ Historia de Reggae en México (2012) de Richard Parker. (01 de diciembre de 2014). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ypFepBbhi5Q>
- Una Nota de Reggae (2013) de ACE Films. (19 de diciembre de 2014). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h2zpgK6L4pQ>
- Antidoping: 20 años inyectando ruido positivo (2014) de Kynesthesia. (27 de abril de 2014). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LHldTrPrS5w>
- Feel da reggae (2014) de Luis Ramos. (18 de agosto de 2014). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zEW4OahTt8U>
- “El Personal” De Guadalajara fue de quien yo me enamoré (2015) de XurdoFilms. (06 de mayo de 2015). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eGpHM0Vggkk>
- Música reggae en Tijuana: Identidad e Historia (2015) (trailer) de Aznet San Román. (13 de noviembre de 2015). [Archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=acvzygvVEfc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0qIezleJOxp64hq7wYWecVLyhXTx_f36XfIDkP17R-_hzb9D-8uV5-1a0
- León (cine minuto) (2018) de Adrián Jorge. (28 de febrero de 2018). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1Wa-2GyVDiE>
- Sonografía (teaser) de Dub Jam High. (28 de marzo de 2018). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=edw-jWRCyXc>
- La escena musical del reggae en México (2018) de Christian López Negrete Miranda. (23 de septiembre de 2019). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/IE1ojAnvzUY>

Discografía

La siguiente sección ofrece la discografía citada o utilizada, organizada cronológicamente.

- Mighty Sparrow. *Sparrow*. Trinidad & Tobago: RCA – LPB-9035, 1959. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Rebeldes del Rock – *Rockin Rebels*. México: DIMSA – DML-8161-DIM-1, 1960. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Rebeldes del Rock – *Los Rebeldes del Rock Vol.2*. México: Orfeon – LP-12-301, 1961. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Lord Kitchener. *Lord Kitchener*. Trinidad & Tobago: RCA Victor – LPB 3027, 1964. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Millie. *My Boy Lollipop*. UK: Fontana – TF 449, 1964. Vinilo, 7" (45 r.p.m.).
- Pyly Gaos. *Aburrida y sola*. México: RCA, S.A. DE C.V. – MKE-548, 1964. Vinilo, 7" (45 r.p.m.).
- Conjunto Siboney de Benito Merceron. *Bailando Ska*. México: Gamma GX-07 239, 1965. Vinilo, 7" (45 r.p.m.).
- Toño Quirazco y su Hawaiiana. *Jamaica Ska*. México: DIMSA – DML-8330, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Socios del Ritmo. *SKA*. México: CBS – CBS DCA-418, 1965. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Yorsy's. *Jamás - Jamaica Ska*. México: Musart – EX 45657, 1965. Vinilo, 7" (45 r.p.m.).
- Los Batman. *Los Batman - Hugo*. México: Musart – Ex-45804, 1966. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- The Wailing Wailers. *The Wailing Wailers*. Jamaica: Studio One – S1001, 1966. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Larry Marshall. *Nanny Goat*. Jamaica: Studio One – SO-017683, 1968. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- The Beltones – *No More Heartaches*. UK: Trojan Records – TR-628, 1968. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- The Maytals, Beverley's All Stars. *Do the Reggae/Motoring*. Jamaica: Beverley's Records, 1968. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- Johnny Nash. *Hold Me Tight*. US: JAD – JS-1207, 1968. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- The Beatles. *Ob-La-Di Ob-La-Da*. France: Apple Records – FO 148, 1968. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- Byron Lee and The Dragonaires. *Reggay*. Jamaica: Dynamic Sounds – Dynamic 0010, 1969. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Desmond Dekker y Los Ases. *Israelitas*. México: Tizoc – ED 330, 1969. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).

- Jimmy Cliff. *Wonderful World, Beautiful People (Mundo maravilloso, gente amable)*. México: Philips – 6264 001, 1970. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- Dave and Ansell Collins. *Double Barrel*. US: Big Tree Records – BTS 2005, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Lord Rhaburn Combo. *Reggae*. Guatemala: Fonica – SF-7151, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Rosario. *Doble Barril*. México: Philips – 6250 02, 1971. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- The Maytals. *Simio*. México: Philips – 6256 002, 1971. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- V.A. – *Vibraciones del 11 de septiembre de 1971*. México: Fontana – 10013-A2, 1971. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Benny y su Grupo. *El nuevo ritmo regué*. México: RCA Camden – CAMS-866, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Ely Combo y Anthony Jones. *El increíble reggay*. México: Son-Art – D-493, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Johnny Nash – *I Can See Clearly Now*. UK: CBS – 64840, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Paul Simon. *Paul Simon*. US: Columbia – KC 30750, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Three Dog Night. *Seven Separate Fools*. US: ABC/Dunhill Records – DSD-50118, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- V.A. – *The Harder They Come (Original Soundtrack Recording)*. UK: Island Records – ILPS-9202, 1972. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Led Zeppelin. *Houses of The Holy*. UK: Atlantic – K50014, 1973. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- The Wailers. *Catch A Fire*. UK: Island Records – ILPS 9241, 1973. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bob Marley & The Wailers. *Natty Dread*. UK: Island Records – ILPS 9281, 1974. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Byron Lee and The Dragonaires. *Carnival In Trinidad*. Jamaica: Dynamic Sounds – Dy-3349, 1974. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Eric Clapton. *461 Ocean Boulevard*. US: RSO – SO 4801, 1974. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Jacob Miller. *Who Say Jah No Dread*. Jamaica: Rockers International, 1975. Vinilo, 7" (45 r.p.p.).
- Los Cuervos. *Los Cuervos*. México, 1975. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Patti Smith Group. *Radio Ethiopia*. US: Arista – AL4097, 1976. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- The Rolling Stones. *Black and Blue*. UK: Rolling Stones Records – COC 59106, 1976. Long Play (33 1/3 r.p.m.).

- The Clash. *The Clash*. UK: CBS – S CBS 82000, 1977. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bob Marley & Lee Perry. *Punky Reggae Party*. Jamaica: Tuff Gong, 1977. Vinilo, 12" (45 r.p.p.).
- Bob Marley & The Wailers. *Exodus*. UK: Island Records – ILPS 9498, 1977. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- 10cc. *Greatest Hits 1972-1978*. UK: Mercury – 6310 505, 1979. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Elvis Costello. *This Year's Model*. UK: Radar Records, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- The Police. *Outlandos D'Amour*. UK: A&M Records – AMLH 68502, 1978. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- The Slits. *Cut*. UK: Island Records – ILPS 9573, 1979. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Blondie. *AutoAmerican*. US: Chrysalis – CHE 1290, 1980. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Pecker. *Pecker Power*. Japan: Better Days – YX-7267-ND, 1980. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bob Marley & The Wailers. *Uprising*. UK: Island Records – ILPS 9596, 1980. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Stevie Wonder. *Hotter Than July*. US: Tamla – T8-373M1, 1980. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bob Marley. *Chances Are (Son Cambios)*. México: WEA – LWI-6082, 1981. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Sombrero Verde. *Sombrero Verde*. México: Ariola – LAN-362, 1981. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bad Brains. *Bad Brains*. US: ROIR (Reachout International Records) – A106, 1982. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Sacbé – *Street Corner*. US: Discovery Records – DS-864, 1982. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Abuelos de la Nada. *Vasos y besos*. Argentina: Interdisc – SLIN 3440, 1983. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Super Nandi. *Treatment*. Panamá: Prodim S. A., 1984. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Ritmo Peligroso. *En la mira*. México: Comrock – LRM 2004, 1985. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Radio Futura. *La canción de Juan Perro*. España: Ariola – 5F 208203, 1987. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Los Pericos. *El ritual de la banana*. Argentina: EMI – 7 48870 2, 1987. CD.
- Chalice. *I'm Trying*. México: Discos NCL – NCL-LP-0085, 1988. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- V.A. – *MIIP: Reggae From Around The World*. US: RAS Records Inc. – RAS CD 3050, 1988. CD.

- V.A. – *Festival internacional de cultura del Caribe: Quintana Roo, México 1988*. México: Música Tradicional – MT F1/F3, 1988. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Bob Marley & The Wailers. *Bob Marley & The Wailers*. México: Peerless – PEE-20055-8, 1989. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- El Personal. *No me hallo*. México: Ediciones Pentagrama – APCD 190, 1989. CD.
- Maldita Vecindad y los Hijos del 5to. Patio. *Maldita Vecindad y los Hijos del 5to. Patio*. México: Ariola – LAN 855, 1989. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Splash. *El mañana*. México: Discos NCL, 1989. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Nando Boom. *Ellos Benia (Dem Bow)*. Jamaica: Shelly's Records – SRD 29, 1990. Vinilo, 12" (45 r.p.p.).
- Nando Boom. *Reggae Espanol*. US: Shelly's Records – SRCO 07, 1991. CD.
- Splash. *Basta ya*. México: Discos NCL – NCL-LP-ALB-2003, 1991. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- V.A. – *1er archirrecontrasuperfestivalazo internacional de reggae y calypso*. México: Discos NCL – NCL-ALB-LP-2001, 1991. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- V.A. – *Dancehall Reggaespañol*. US: Columbia – CK 48526, 1991. CD.
- Inner Circle – *Bad to The Bone*. Jamaica: WEA – 9031-76520-1, 1992. CD. Long Play (33 1/3 r.p.m.).
- Rastrillos. *Revolución latinoamericana*. México: Rock N Roll Circus, 1992. CD.
- V.A. – *The Story of Jamaican Music (Tougher Than Tough)*. US: Mango – 518 399-2, 1993. CD
- V.A. – *Culebra I*. US: BMG – BL2 17702, 1993. CD.
- Bosquimano. *Bosquimano*. México, 1994. CD.
- El Dengue. *El Dengue*. México: Mercury Latino – 314 522 922-2, 1994. CD.
- Los Yerberos. *Los Yerberos*. México, 1994. CD.
- V.A. – *Culebra 2*. México: Culebra – 52222, 1994. CD.
- Los Cafres. *Frecuencia Cafre*. US: Ras Records – RAS CD 3133, 1994. CD.
- Los Yerberos. *A filo de machete*. México: BMG Ariola, 1995. CD.
- Benny y su Grupo. *Homenaje a Benny y su Grupo*. [Vigésimo Aniversario del Estado de Quintana Roo]. México: Gobierno del Estado de Quintana Roo, 1995. Casete.
- Gyan Marcos. *Renacer*. México: Paraíso, 1996. CD.
- Antidoping. *Búscalo*. México: GP Records, 1996. CD.

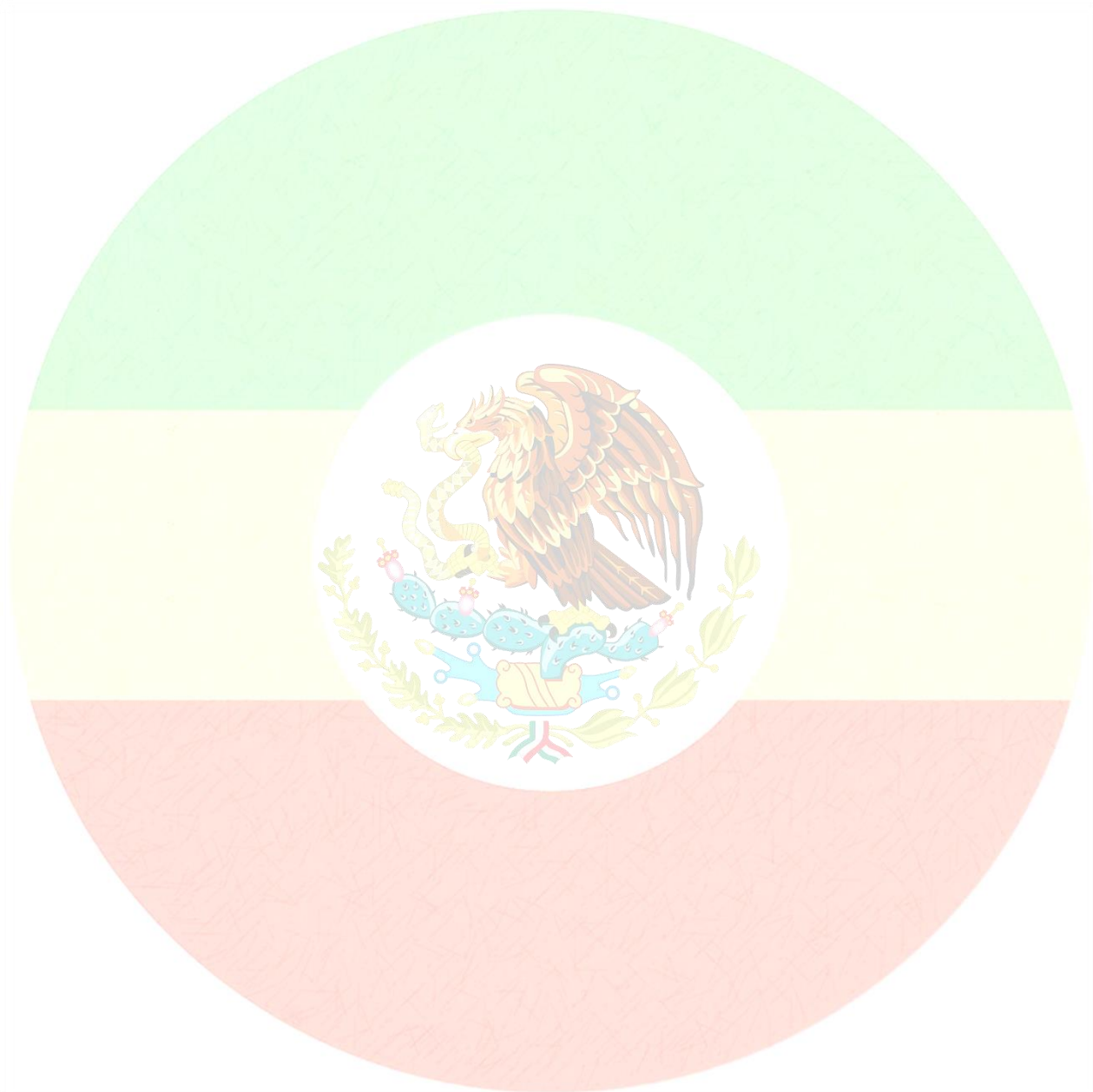
- Lumumba. *Lumumba*. Argentina: Resiste Records – MCD 50017, 1996. CD.
- Lumumba. *Raíces y cultura*. Argentina: Todos Tus Muertos Discos – TTM 51526, 1997. CD.
- V.A. – *Rock en tu idioma diez años*. México: RCA – CDP2 743214823521, 1997. CD.
- V.A. – *Rock en tu idioma diez años II*. México: RCA – CDLX2 743215316824, 1997. CD.
- Gondwana. *Gondwana*. Chile: BMG Chile S.A. – 74321 54168-2, 1997. CD.
- La Yaga. *Liberación*. México, 1998. CD.
- Rastrillos. *A 4 Vientos*. México: RAZ Producciones, 1998. CD.
- Antidoping. *Un lustro inyectando ruido positivo*. México: Opción Sónica, 1998. CD.
- V.A. – *Skuela de baile Vol. 1*. México: Pepe Lobo Rekords, 1998. CD.
- V.A. – *Viva la Rasta, reggae en español*. US: Aztlan Records – AZT-1401, 1998. CD.
- Cultura Profética. *Canción de alerta*. Puerto Rico: CDT, Tuff Gong, 1998. CD.
- V.A. – *Acoplado Razteca - Todos somos hijos del sol*. México: RAZ Producciones – CD-RAZ01, 1999. CD.
- V.A. – *Rock en tu idioma diez años III*. México: Ariola – CDLX2 743216880126, 1999. CD.
- Ganja. *Reggae mexicano*. México, 2000. CD.
- Rastrillos – *Códigos del alma*. México: Producciones P&P – CDPYP-013, 2000. CD.
- Soldiers of Jah Army. *Soldiers of Jah Army*. US: Soja Music – SOJA 002, 2000. CD.
- V.A. – *Acoplado Razteca - Sinergia Razteca en movimiento*. México: RAZ Producciones – CD-RAZ02, 2000. CD.
- Alvrix. *Chetumal Rasta*. México: RC Producciones, 2001. CD.
- La Comuna. *VibrAliviana*. México, 2001. CD.
- V.A. – *Estudio raíces y cultura presenta: Por siempre amando a Jah*. Chile: Visión Discos – VSD 22104, 2002. CD.
- Antidoping. *Fuera el ejército de Chiapas - En Vivo*. México, 2002. CD.
- Jamaica 69. *Recuerdos de Kingston*. México: PP Lobo Records, 2002. CD.
- V.A. – *Acoplado Razteca - Sexto festival Razteca*. México: RAZ Producciones – CD-RAZ03, 2002.
- V.A. – *Festival de rock y ruedas en Avándaro Valle de Bravo*. México: Viva Music Group – 0671032, 2002. CD.

- Jamaica 69 – *Matehuala Rides Again!!!*. México: Colibrí Records – CO-001, 2003. Vinilo, 7" (45 r.p.p.), y CD.
- Leones Negros. *Raíces de fuego y esperanza*. México, 2004. CD.
- V.A. – *Putumayo presents: World Reggae*. US: Putumayo World Music – PUT 221-2, 2004. CD.
- V.A. – *Ska Rude Boys & Rocksteady*. México: PP Lobo Records – PPLB-053, 2004. CD.
- Rastrillos – *Se acabó el reve*. México: Producciones P&P – CDPYP064, 2005. CD.
- Kushia Bonton. *Batik ta na (Vamos a casa)*. México, 2005. CD.
- V.A. – *Álbum Verde [Tributo Reggae a The Beatles]*. Argentina: Dadadistribucion., 2005. CD.
- Victoria Malawi. *Victoria Malawi*. México, 2005. CD.
- Mad Professor. *En el juego del dub*. México: Rootical Soundz, 2005. CD.
- Dread Mar-I. *Hermanos*. Argentina: Sony BMG Music Entertainment – 8869 704884-2, 2006. CD.
- Bungalo Dub – *Dub Attack!* México: Iguana Records – ICDEM-176, 2007. CD.
- Unidub Estación. *Unidub Estazion*. México: Green Beats Netlabel, 2007. CD.
- Vieja Guardia. *All Stars*. México: Mantequilla Records, 2007. CD.
- La Comuna. *Natura*. México, 2007. CD
- Alborosie – *Soul Pirate*. Jamaica: Forward Recordings, 2008. CD.
- Rastrillos. *En Vivo en Canadá Tour 2007*. México: PyP Producciones – CDPYP088, 2008. CD.
- V.A. – *Motown Flies Jamaica*. Europe: Jamaican Airlines – JA002-LP, 2008. CD.
- V.A. – *Putumayo presents: Latin Reggae*. US: Putumayo World Music – P273SL, 2008. CD.
- El Aarón. *Fuego en el barrio*. México: Invasión Records, 2009. CD.
- V.A. – *Reggae Argentino - La antología del reggae argentino*. Argentina: Music Brokers – MBB4003, 2009. CD.
- Lengualerta. *Resonante*. México: Invasión Records, 2010. CD.
- Ras Levy. *Ríos de fuego*. México: Seven Records, 2010. CD.
- Walla – *La lucha sigue*. México: P&P Producciones, 2010. CD.
- V.A. – *Mexska is dead (Nuestra escena Vol 1)*. México: Living Dead Records, 2011. CD.
- Antidoping. *Tercera Raíz*. México, 2011. CD.

- Gerardo Ortiz. *Entre Dios y el diablo*. US: Sony Music Latin – 8869 791251 2, 2011. CD.
- Aliens Dread. *Cosmic Dubbers* (EP). México: Liga Mexicana del Bass, 2012. Álbum digital.
- Mexikan Sound System. *Ritmo Mundial*. México: El Cuartito de a Jah Records, 2012. CD.
- Roy Rebelde. *Danzall también es reggae*. México: Veretta Records, 2012. CD.
- V.A. – *Out of Many: 50 Years of Reggae Music*. US: VP Records – VPCD1962, 2012. CD.
- V.A. – *Reggae Golden Jubilee - Origins of Jamaican Music 50th Anniversary*. US: VP Records – VP 1963, 2012. CD.
- Rastrillos – *Luces*. México: Fonarte Latino, 2013. CD.
- Fuego Ardiente. *The Lion of The Tribe of Judah*. México, 2013. CD.
- Leona de Etiopía. *Emaye*. México: Seven Records, 2013. CD.
- Sangre Maíz. *Estamos presentes*. México, 2013. CD.
- Santos Santiago. *Wayak Maacewaal (El sueño Maya)*. México, 2013. CD.
- V.A. – *Sociedad secreta del dubstep*. México: Green Beats Netlabel, 2013. Álbum digital
- VibraMuchá. *Música con esencia reggae*. México, 2013. CD.
- Black Star Band. *Tributo a la música latina Vol. 1*. México, 2013. CD.
- Antidoping. *Renacer*. México, 2014. CD.
- La Sexta Vocal. *Ode Mabaxä (Sueño Zoque)*. México, 2014. CD.
- V.A. – *Antidoping - Homenaje al 20 aniversario*. México, 2014. Álbum digital.
- Jah Fabio. *Más vida*. México: Hotta Lava Music, 2015. CD.
- V.A. – *PelaGatos presenta: nuevo reggae mexicano Vol. 1*. Argentina, 2015. Álbum digital.
- VibraMuchá. *Vibritas*. México, 2015. CD.
- Viento Roots. *La manzanilla sessions*. México: Spinnup, 2015. CD.
- Abbaba Soul. *Abbaba Soul*. México: Ghetto Foundation, 2016. CD.
- Chronixx. *Chronology*. Europe; Virgin EMI Records – CDV 3167, 2017. CD.
- Leona de Etiopía. *Uhuru*. México, 2018. CD.
- V.A. – *PelaGatos presenta: nuevo reggae mexicano Vol. 2*. Argentina, 2016. Álbum digital.
- Ozomatli. *Non-Stop: Mexico to Jamaica*. US: Cleopatra – CLO 0545, 2017. CD.

- Chan Santa Roots. *Kanlajun Baktun*. México, 2018. CD.
- Jashua Soundman. *Digitalizing*. México: Obeah Sounds, 2018. CD.
- Carlos Thunder – *Una década de dancehall*. México, 2018. CD.
- V.A. – *Piel de bronce*. México: El Cuartito de a Jah Records, 2018. Álbum digital.
- V.A. – *Trojan 50 Box Set*. UK: Trojan Records – TROJAN50, 2018. CD.
- Antidoping. *Knock Out*. México, 2019. CD.
- Los Yerberos – *Sesiones para los leones*. México, 2019. Álbum digital.
- Los Rastrillos – *30 Años, Vol. 1*. México, 2019. Álbum digital.
- Pancho Barraza. *Un sueño*. US: RB Music, 2019. CD.

APÉNDICE

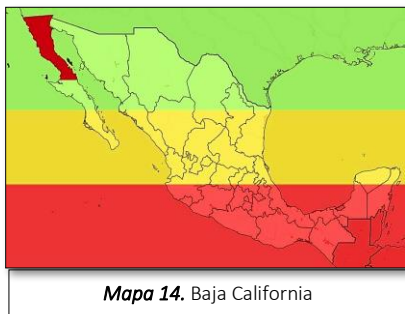


Proyectos musicales de reggae en México ubicados en cada estado

Como hemos explicado, para la localización del reggae mexicano nos hemos enfocado en los porcentajes de proyectos musicales a nivel nacional y de los estados que conforman cada región del país; por lo que el procesamiento de la información acerca de otros porcentajes que muestren las proporciones por año, por subgénero y por formato (banda, *sound system*, DJ, MC, etc.) se concluirá próximamente. Estos serán compartidos a través del *blog* de Rastreado el Reggae²⁰⁵ junto con cualquier afinación o actualización que sea necesaria en relación a los porcentajes de los proyectos musicales de reggae ubicados en cada estado. Los casos en los que no obtuvimos ninguna respuesta fueron señalados con s/r (sin respuesta).

Reggae en el noroeste de México

Baja California.



Este estado fue fundado en 1952 y se divide en 5 municipios. Su capital es Mexicali y su ciudad más poblada es Tijuana, ambas ubicadas sobre la frontera con Estados Unidos. Es en estas ciudades donde más proyectos entorno al reggae han surgido en este estado, principalmente Tijuana, generando un foco importante para el desarrollo de la escena del reggae, no sólo en el estado sino en la región, en donde además juega un papel importante su relación con San Diego, California, en Estados Unidos debido a su proximidad. Los proyectos de reggae bajacaliforniano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Almalafa	1994	Tijuana

²⁰⁵ <http://rastreadoelreggae.blogspot.com>

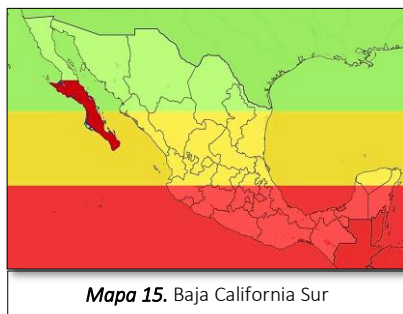
Army Roots Reggae	2011	Ensenada
Baja Roots	s/r	
Barda de Juana	2010	Tijuana
Bocina Blasting Sound	2014	Tijuana
Botanika Orquesta Tiburonera	2015	Ensenada
Cáñamo	2004	Tijuana
Cartel De Zion	2010	
Checho	s/r	Tijuana
Colectivo Ilegal	s/r	
Conspiración Frontera	s/r	
Daniel I MC	2008	Tijuana
Dj Poño (Jesús Mario Pérez)	2001	Tijuana
Doping Positivo	s/r	Tijuana
Dubus	2001	Tijuana
El Motero	2011	Mexicali
El Ojo Kiliwa	2013	Mexicali
Erre Seis Cuatro - R64 (DJ)	s/r	
Esencia Reggae Band	s/r	Tijuana
Esquina Babylon	s/r	
Estazion 64	2009	Tijuana
Familia Reggae	s/r	
Ghetto Sound Krew	2007	Tijuana
Imperial Lions Crew	2009	
Invazion Reggae	2013	Tijuana
Jah Es Uno	2010	Tijuana
Jahlan Reggae Sound System	s/r	
Jammin Green Shop	2010	Tijuana
Jawar	s/r	
Kalifa Souls	s/r	Tijuana
Khimo Habrika	1994	Mexicali
King Don Miguel	s/r	Tijuana
Klandestino	2008	Mexicali

Kupf Dub Ites Sound System	s/r	
La Burra Pinta	2011	Tijuana
La Cachimba	2007	Mexicali
La Chelsea	s/r	Mexicali
La Ganjah Revoluzion	2008	Mexicali
Lamat MC	2008	Mexicali
Lemon Jaze (DJ)	s/r	
Likkle Tano	s/r	Mexicali
Llama Verde	s/r	
Los Hijos del Santo	2006	Tijuana
Luna Caracol	2017	Mexicali
MaDre Iwanna	2012	Tijuana
Marea Roja	2012	Ensenada
MC Axion	s/r	
MC Klown	s/r	
Miss Lulú (DJ)	2007	Tijuana
Moare Reggae	s/r	
Mykol Orthodox (MC)	2012	Tijuana
Natural Reggae Band	1998	Tijuana
Noala Guerra	2007	Mexicali
Nosis	2001	Tijuana
Nyahman	2013	Tijuana
Palos Verdes Oficial	2006	Tijuana
Pipa Jones Dub	s/r	Tijuana
Puppa Tlalok Singjay	2008	Mexicali
P-Lion Selektah	2014	Tijuana
Queen Kalafia	s/r	
Radio Trueke Sound System	s/r	
Raíz de Amarantha	1994	
Revolver	s/r	
Riddim Lions Band	2012	Tijuana

Rising Roots	s/r	
Rubydub's	2016	Tijuana
Salvia Real	2009	Tijuana
Saoko	2010	Tijuana
Semi Jah's	2012	Ensenada
Sistah Jahz	s/r	Mexicali
Sistah Luz	2008	Mexicali
Soma Reggae	2015	Tijuana
Somos Uno Sound System	2003	Tijuana
Subersivo	s/r	Mexicali
Tecate Roots	s/r	
The Calafians	s/r	Mexicali
The Ghostownians	2006	Tijuana
Tía Juana	s/r	Tijuana
Tijuana No!	1989	Tijuana
Tribu del Cala	2016	Tijuana
Tlalok Mc	2008	Mexicali
Tocadiscos Trez (DJ)	s/r	
Varela & Los Cuatro Veintes	2012	Tijuana
Yumanos	2003	Tijuana

Tabla 22. Proyectos musicales de reggae en Baja California

Baja California Sur.

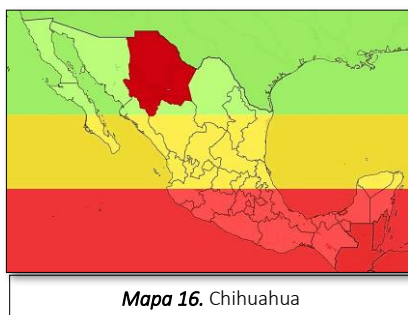


Este estado fue fundado en 1974 y se divide en 5 municipios. Los proyectos de reggae sudcaliforniano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Ciam Felica	2012	Guerrero Negro
Karma Rush	s/r	La Paz
Kl Reggae	2003	La Paz
Nopolution Reggae Band	2013	La Paz
Riddim Forz	s/r	La Paz
Salamalay	2006	Santa Rosalía
Tercera Raíz	s/r	La Paz
The Why's	s/r	La Paz
Yellow Fingers	s/r	San José del Cabo

Tabla 23. Proyectos musicales de reggae en Baja California Sur

Chihuahua.



Mapa 16. Chihuahua

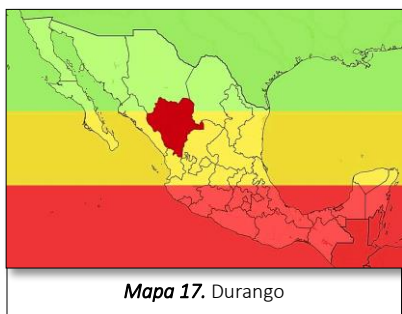
El Estado de Chihuahua comparte al norte y al noreste una larga frontera con los Estados Unidos adyacente a los estados de Nuevo México y Texas.²⁰⁶ Este estado fue fundado en 1824 y se divide en 67 municipios, su capital es Chihuahua y su ciudad más poblada, Ciudad Juárez. Los proyectos de reggae chihuahuense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Chillin Reggae Band	2009	Chihuahua
Desertores Reggae	2013	Cd. Juárez
Kaktus Reggae (MC)	s/r	
Los del Fondo Ska	2014	Chihuahua
Malayerba Latin Band	2005	Chihuahua
Pachamama Ska Roots	2011	Cd. Juárez

²⁰⁶ La frontera México-Estados Unidos atraviesa grandes áreas urbanas y zonas desérticas. De oeste a este comienza en las ciudades de Tijuana, en Baja California, México e Imperial Beach, del condado de San Diego, en California, Estados Unidos; y termina en el municipio mexicano de Matamoros, Tamaulipas y el condado estadounidense de Cameron, Texas. La vida en la frontera norte de México ha generado una mezcla de culturas y tradiciones; lo que ha originado diferencias culturales entre las poblaciones de los estados fronterizos y los demás estados.

Semáforo Reggae	2006	Chihuahua
<i>Tabla 24.</i> Proyectos musicales de reggae en Chihuahua		

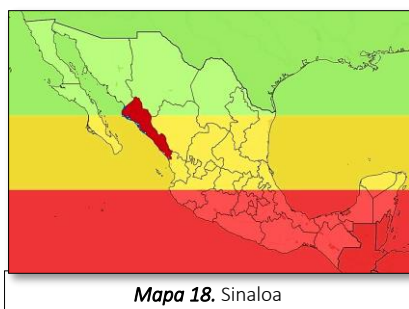
Durango.



Este estado fue fundado en 1563 y se divide en 39 municipios, su capital y ciudad más poblada es Victoria de Durango. Los proyectos de reggae duranguense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Mufangga Roots	2003	Durango
Robledo	s/r	
<i>Tabla 25.</i> Proyectos musicales de reggae en Sinaloa		

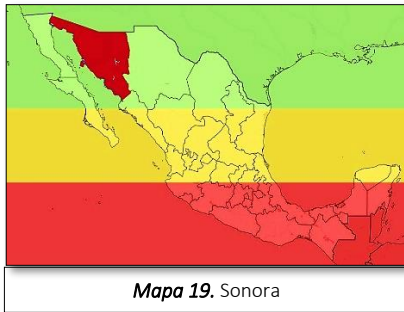
Sinaloa.



Este estado fue fundado en 1830, se divide en 18 municipios, su capital y ciudad más poblada es Culiacán. Los proyectos de reggae sinaloense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Kanebeats	s/r	Culiacán
Los Espantaperros	2014	Los Mochis
Los Guerrilleros	2014	Mazatlán
Zion Roots Band	2007	Mazatlán
Rootsterford	2009	Mazatlán
<i>Tabla 26.</i> Proyectos musicales de reggae en Durango		

Sonora.



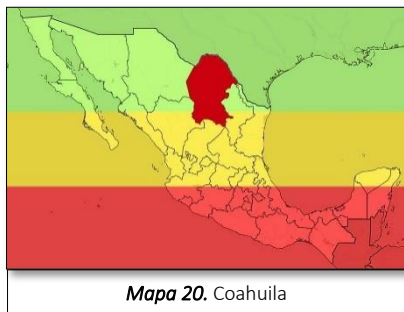
Este estado fue fundado en 1824, su capital y ciudad más poblada es Hermosillo, se divide en 72 municipios. Los proyectos de reggae sonorenses que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Buena Vibra Social Sound	2006	Hermosillo
Raíz Vital	2009	Hermosillo

Tabla 27. Proyectos musicales de reggae en Sonora

Reggae en el noreste de México

Coahuila.

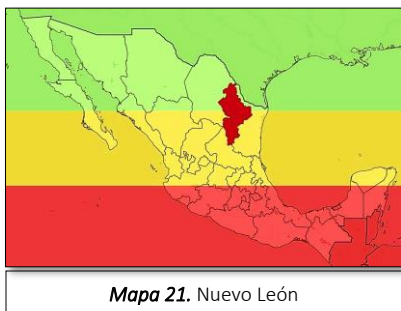


Este estado fue fundado en 1824, su capital y ciudad más poblada es Saltillo, se divide en 38 municipios. Los proyectos de reggae coahuilenses que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Coco Dub	2015	Saltillo
Humo RagDub	2015	Saltillo
Radio Revuelta	2006	Saltillo
Reggae con Mango	s/r	Torreón
Roots Maffia	2013	Saltillo
Skamaica Reggae Roots	2008	Saltillo

Tabla 28. Proyectos musicales de reggae en Coahuila

Nuevo León.

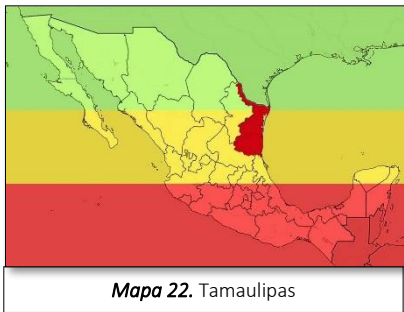


Este estado fue fundado en 1824, se divide en 51 municipios, su capital y ciudad más poblada es Monterrey, que, junto con otros municipios, forman la Zona Metropolitana de Monterrey; la tercera más importante del país. Los proyectos de reggae regionomontano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Bamboo	2000	Monterrey
Colectivo Continente	2008	Monterrey
Guyarati	2003	Monterrey
Ho' Opono Pono	s/r	
Jamaican Connection Sound System (DJ)	s/r	
La Smoka Reggae Band	s/r	
La Verbena Popular	1999	Monterrey
Leño Green	2014	Guadalupe
Los Cande	2015	Monterrey
Monte Verde Reggae	2009	Escobedo
More Fyah Crew Sound System	2012	Monterrey
Naked Dub	2014	San Nicolás de los Garza
Natos Sound System	2014	Monterrey
Natural Mystic	s/r	
Peces Pretus	s/r	Monterrey
Rootstico	2010	San Nicolás de los Garza
Soul Fyah Sound System	2012	Escobedo
The Mighty Black Bears	2015	Monterrey
Toy Selectah (DJ)	1995	San Pedro Garza García
Viento Roots	2010	Monterrey
Viento Wirikuta	2012	Monterrey

Tabla 29. Proyectos musicales de reggae en Nuevo León

Tamaulipas.



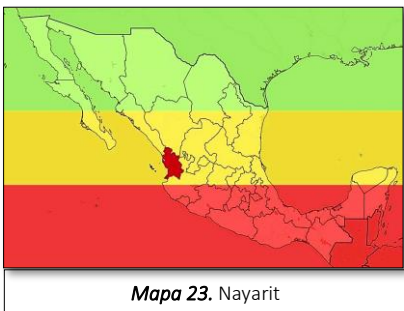
Este estado fue fundado en 1824, se divide en 43 municipios, su capital es Ciudad Victoria y su ciudad más poblada Reynosa. Los proyectos de reggae tamaulipeco que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Ein Sof	s/r	Tampico
Puerto Babylon	2014	Tampico
Sangre Unida	s/r	Tampico
Sion Sound System	s/r	Tamaulipas

Tabla 30. Proyectos musicales de reggae en Tamaulipas

Reggae en el occidente de México

Nayarit.



Este estado fue fundado en 1917, se divide en 20 municipios, su capital y ciudad más poblada es Tepic. Los proyectos de reggae nayarita que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Jade 420	2015	Tepic
Reggae Nayarit	2015	Tepic
Sayulions Roots Reggae	s/r	Sayulita

Tabla 31. Proyectos musicales de reggae en Nayarit

Jalisco.



Mapa 24. Jalisco

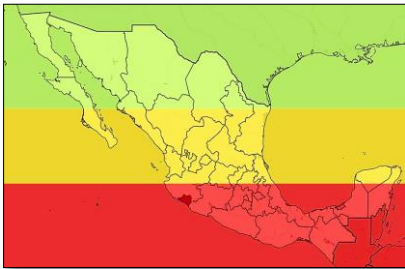
Este estado fue fundado en 1823, se divide en 125 municipios, su capital y ciudad más poblada es Guadalajara, que junto con otros municipios forma la Zona Metropolitana de Guadalajara, la segunda más importante del país. Los proyectos de reggae jalisciense que hemos ubicado en Jalisco son:

Nombre	Año	Localidad
Alabanza y Poder	2015	Guadalajara
Alba Roots	s/r	Guadalajara
Arbol Crew	s/r	Guadalajara
Charales-K	2002	Chapala
Color Hermano	2014	Guadalajara
Combo Revolución	2012	Guadalajara
Divina Zion	2010	Zapopan
Dub Iratation Sound System	2007	Guadalajara
El Cerco	1990	Guadalajara
El Mito	s/r	
El Personal	1985	Guadalajara
Golden Ganga	2006	Zapopan
Grand Mama	2000	Guadalajara
Horacio 'Dr Myal' Arreola (MC)	s/r	Guadalajara
Io Muzik	2016	Guadalajara
Jah Fabio	2002	Guadalajara
Jezz- I Selectress (DJ)	2008	Guadalajara
King Yanga (Ras Ariel)	2015	Guadalajara
La Bendita	2014	Guadalajara
La Bonanza	2011	Guadalajara
La Celestina	s/r	Guadalajara
La Fuerza Del Leon	2013	Guadalajara
La Santa Misa	1999	Guadalajara

La Yaga	s/r	Guadalajara
León Tribal	s/r	Guadalajara
Los Afro Brothers	2006	Guadalajara
Los Profets	s/r	Guadalajara
Los Steadys	2012	Guadalajara
Majesty	2014	Guadalajara
Meskal Roots	s/r	Guadalajara
MonteBong	2001	Guadalajara
Natalia Natty Martínez	s/r	Guadalajara
Natty Congo Crew	2002	Guadalajara
Original Lyon-I	2015	Guadalajara
Profetazion	s/r	
Quinta Kalavera	2011	Guadalajara
Rebel Sound Band	2011	Guadalajara
República Feeling	2013	Tlaquepaque
Reviviendo Raíces	2015	Guadalajara
Romie King	2000	Guadalajara
Semiyero	2000	Guadalajara
Ska Gour Met	s/r	
Sobredosis Power Roots	2011	Guadalajara
Taco Bambú	2013	
Terremoto	s/r	Guadalajara
The Trimmers	s/r	
Vibra Positiva Band	2010	Zapopan
Warrika Sound System	2011	Guadalajara
Womad Reggae Band	2011	Guadalajara
Yabtal	2015	Guadalajara
Yahweh Rastafaris	2010	Guadalajara
Ye Man	2009	Guadalajara

Tabla 32. Proyectos musicales de reggae en Jalisco

Colima.



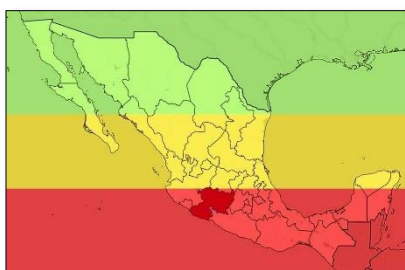
Mapa 25. Colima

Este estado fue fundado en 1856, se divide en 10 municipios, su capital y ciudad más poblada es Colima. Los proyectos de reggae colimense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
8 Pulgadas	2012	Colima
Antídoto para Locos	s/r	Manzanillo
Dub & Dread	2011	Colima
Jahnuman	s/r	
Kayocolimot	2004	Manzanillo
Kolli	2013	Colima
La Kaya	s/r	
La Solitaria	2000	Colima
Papa Lion	2015	Manzanillo
Raíz Reggae Mexicano	s/r	Colima
Tostadas de Pata	s/r	
Sin Grilletes	s/r	
ZakatI Putuni	s/r	

Tabla 33. Proyectos musicales de reggae en Colima

Michoacán.



Mapa 26. Michoacán

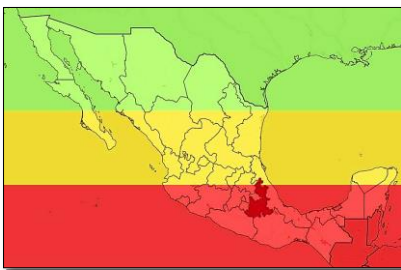
Este estado fue fundado en 1823, se divide en 113 municipios, su capital y ciudad más poblada es Morelia. Los proyectos de reggae michoacano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Macehual	2006	Morelia
Meketrefes	2006	Morelia
Ras D.A.I.M.	2006	Morelia
The Skautomatiks	2006	Morelia
Tierra Libre	2016	Morelia
Vergelions	2011	Uruapan

Tabla 34. Proyectos musicales de reggae en Michoacán

Reggae en el oriente de México

Puebla.



Mapa 27. Puebla

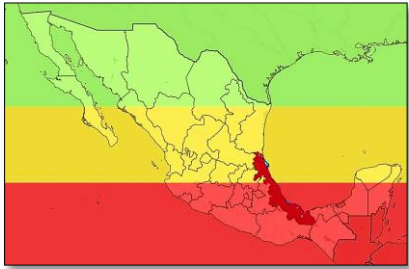
Este estado fue fundado en 1823, está dividido en 217 municipios, su capital y ciudad más poblada es Puebla de Zaragoza. Los proyectos de reggae poblano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Abbaba Soul	2007	Cholula
Black Familya	s/r	
Dan Kick (MC)	s/r	
Espiralia Dub	2015	Puebla
Libertario Fyah (MC)	2005	Cholula
Los Guanábana	2002	Puebla
Macklarents	s/r	Puebla
Mon Dongó	s/r	Cholula
Palabras de Jah (MC)	s/r	Puebla
Ras Kn	2008	Zacatlán
Ritmo Bonobo	2011	Puebla

Ska Makers	2018	Puebla
The Runstones	2014	Puebla
The Santitos Roots Ska	2002	Cholula

Tabla 35. Proyectos musicales de reggae en Puebla

Veracruz.



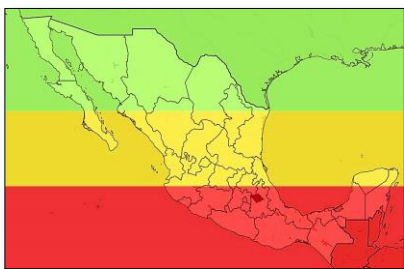
Mapa 28. Veracruz

Este estado fue fundado en 1823, se encuentra dividido en 212 municipios, su capital es Xalapa y su ciudad más poblada, Veracruz. Los proyectos de reggae veracruzano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Los Aguas Aguas	2005	Xalapa
Los Choclok	2009	Cosoleacaque
Obeah Sounds	2005	Xalapa

Tabla 36. Proyectos musicales de reggae en Veracruz

Tlaxcala.



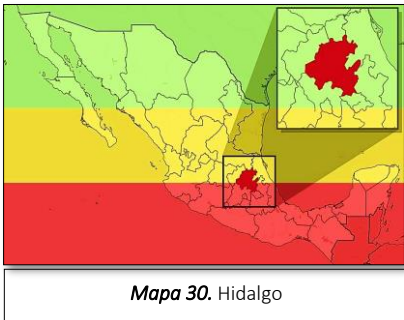
Mapa 29. Tlaxcala

Este estado fue fundado en 1856, se encuentra dividido en 60 municipios, su capital es Tlaxcala de Xicohténcatl y su ciudad más poblada, San Pablo del Monte. Los proyectos de reggae tlaxcalteca que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Aire Rústico	2009	Tlaxcala
Roots From Zion Band	2012	Tlaxcala

Tabla 37. Proyectos musicales de reggae en Tlaxcala

Hidalgo.



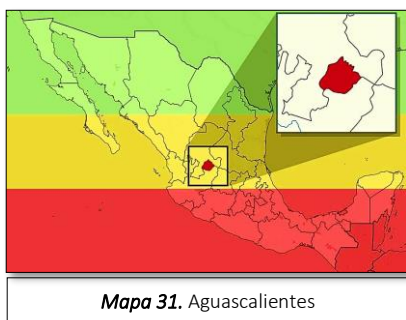
Este estado fue fundado en 1869, se encuentra dividido en 84 municipios, su capital y ciudad más poblada es Pachuca de Soto. Los proyectos de reggae hidalguense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Jahuel	s/r	Apan
Mottake	s/r	Tula
Negus Anbessa Rey León (MC)	s/r	Epazoyucan
Raíz de Calle	2015	Pachuca
Son de Kalunga	2014	Pachuca

Tabla 38. Proyectos musicales de reggae en Hidalgo

Reggae en el centro norte de México

Aguascalientes.



Este estado fue fundado en 1857, se encuentra dividido en 11 municipios, su capital y ciudad más poblada es Aguascalientes. Los proyectos de reggae aguascalentense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Bam Bam Beat	2013	Aguascalientes
Dub Vibes Outernational	2015	Aguascalientes
Chichahual Bong	2015	Jesús María

El Coko Ska	2006	Aguascalientes
GanjahmaNDreadlocks	2012	Pabellón de Arteaga
La Guaya Roots Safari	2011	Pabellón de Arteaga
La Meskalina	2011	Aguascalientes
Los Pajaroskaidos	2008	Pabellón de Arteaga
Mata la bacha	2004	Aguascalientes
Ras Mexica	s/r	
Zahmaruts	s/r	

Tabla 39. Proyectos musicales de reggae en Aguascalientes

Guanajuato.



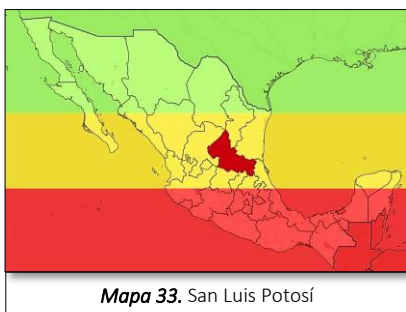
Mapa 32. Guanajuato

Este estado fue fundado en 1823, se encuentra dividido en 46 municipios, su capital es la Ciudad de Guanajuato y su ciudad más poblada, León. Los proyectos de reggae guanajuatense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Blaze & The Exiles	2016	León
Dubjan	2016	León
Esencia Ámbar	2007	León
Factory Ganja	2017	León
Fuego Verde	2009	León
Livity Clap	2013	
More Fire S.S. Family	2009	León
Mighty Ganja	s/r	Celaya
Nana Zänä	2014	León
Oh My Jah	2005	Irapuato
Reggae La Tinta	2012	Guanajuato
Soul Mystic Band	2016	León

Tony Surfoso	s/r	
Tabla 40. Proyectos musicales de reggae en Guanajuato		

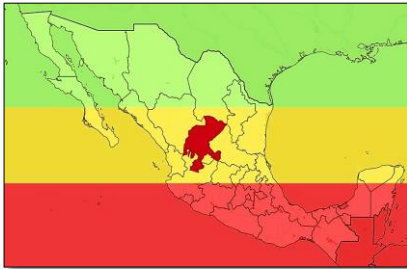
San Luis Potosí.



Este estado fue fundado en 1592, se encuentra dividido en 58 municipios, su capital y ciudad más poblada es la homónima San Luis Potosí. Los proyectos de reggae potosino que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Don D Lion	2016	San Luis Potosí
Don Kano	s/r	San Luis Potosí
Freedom	s/r	San Luis Potosí
Jamaica 69	1999	Matehuala
Rahim Selekhtha	s/r	
Kawasound System (DJ)	2008	San Luis Potosí
Los 4 Vientos	2005	Matehuala
Los Pacha Reggae	s/r	
Los Skars	2016	San Luis Potosí
Makeroots	2017	San Luis Potosí
Real Stylo	2008	San Luis Potosí
Reggae Lovers Band	s/r	
Rebeleon Sound Crew	2008	San Luis Potosí
Resistencia Kultural	s/r	
Street Roots Sound	s/r	
Vibrations Train	2013	San Luis Potosí
Tabla 41. Proyectos musicales de reggae en San Luis Potosí		

Zacatecas.



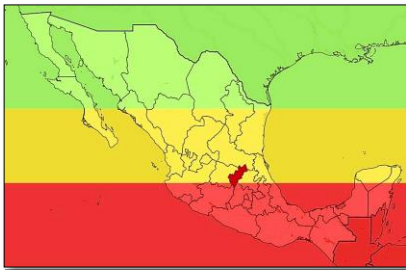
Mapa 34. Zacatecas

Este estado fue fundado en 1588, se encuentra dividido en 58 municipios, su capital y ciudad más poblada es la homónima Zacatecas. Los proyectos de reggae zacatecano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Lophophora	s/r	Zacatecas
Rules Cross (MC)	s/r	Zacatecas

Tabla 42. Proyectos musicales de reggae en Zacatecas

Querétaro.



Mapa 35. Querétaro

Este estado fue fundado en 1823, se encuentra dividido en 18 municipios, su capital y ciudad más poblada es Santiago de Querétaro. Los proyectos de reggae queretano que hemos ubicado son:

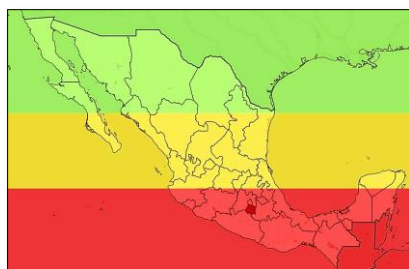
Nombre	Año	Localidad
Adonai	s/r	
Agüita de Jamaica	2012	Querétaro
Army Dread	2014	Querétaro
Atletas Campesinos	2004	Corregidora
Dr. Yesca	2012	Querétaro
Elex Samkiah (DJ)	s/r	
Junkunus	s/r	
Kedice	s/r	
Korazound	2012	Querétaro

La Maganza	2010	
La Otra Voz	2009	Querétaro
La Verde Amarillo & Rojo	2016	Querétaro
La Vibra Roots	2014	Querétaro
Leones Negros	2012	Querétaro
Lolo Samo (MC)	s/r	
Pachedub Collective	2012	Querétaro
Powa Sound	s/r	
Salomón S.S.	s/r	
Sinsemijah	2002-2006	Querétaro
Sistema Omega	s/r	
Yerbabuena Kajahla	2003	Querétaro

Tabla 43. Proyectos musicales de reggae en Querétaro

Reggae en el centro sur de México

Morelos.



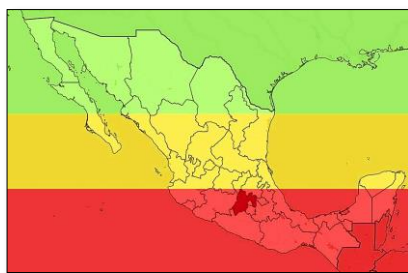
Mapa 36. Morelos

Este estado fue fundado en 1869, se encuentra dividido en 33 municipios, su capital y ciudad más poblada es Cuernavaca. Los proyectos de reggae morelense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Armada Reggae	s/r	Cuernavaca
Kuija Fusion	s/r	Cuernavaca
La Hoja Ensemble	s/r	Cuernavaca
La Resortera	1998	Cuernavaca
María Cantú	2000	Cuernavaca
Mezcalito and Bros	2016	Cuernavaca

Tabla 44. Proyectos musicales de reggae en Morelos

Estado de México.



Mapa 37. Estado de México

Este estado fue fundado en 1824, se encuentra dividido en 125 municipios, su capital es Toluca de Lerdo y su ciudad más poblada, Ecatepec de Morelos. El Estado de México también ha generado un foco importante para el desarrollo de la escena del reggae. Los proyectos de reggae mexiquense que hemos ubicado son:

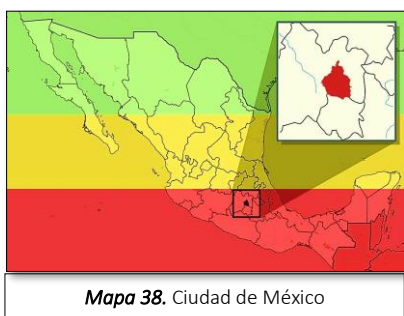
Nombre	Año	Localidad
5 Roots Reggae	2007	Chalco
Ajahmey Faray Seleкта	s/r	
Bip Seleкта (DJ)	2017	Huehuetoca
Black Lions Sound System	2000	
Black Pioneers	s/r	
Cannabis Social Club	2001	
Carlos Roots (DJ)	s/r	
Congal Tijuana	s/r	Toluca
Danz K	2005	Atizapán
DJ Vampi Skratch Raz	2004	Nezahualcóyotl
Dojä	s/r	
El Jahmado	2009	Chalco
El Señor del Dub	2011	Nezahualcóyotl
Error en el Sistema (MC)	2014	
Foundation Rank	2013	Toluca
Gaby Queen	s/r	
Gaby Red	2014	
Hoja Santa Colective	s/r	
Hermanos León	s/r	Cuautitlán
Human Jeska (MC)	2015	Huehuetoca
Ideología Vigente	2005	Tultitlán
Irie Foundation Rank	2013	Toluca
Jah Child Crew	2000	Cuautitlán

Jah Nesta (MC)	s/r	
Jah Sound System	2008	Nezahualcóyotl
Jasser Contreras Cervantes	s/r	
Jah Lions Sound	2010	Atizapán
Jahrdin Roots Colective	2008	Chalco
Junior Mali (MC)	s/r	Ixtapaluca
Junior Mause (MC)	s/r	Ecatepec
Kan'Ek	2013	Texcoco
King Ruff (DJ)	s/r	
King Sound Crew	s/r	
Kuarta Komarka Zion Crew	s/r	
Las Panteras Reggae Band	2015	Toluca
Los Remedios	2006	Atizapán
Lost Avengers	2011	Toluca
Malinalli	2013	Coacalco
Mensajeros I&I	2007	Texcoco
Mexican Stepper	2009	
Mr. Chango	2011	Cuautitlán
Muñeca Mashai	s/r	
Mystic Revelation	2001	Nezahualcóyotl
Nuevo Mundo	s/r	
Nyah Ioer (MC)	s/r	
Paradojah crew (MC)	s/r	
Quetzáliba	s/r	Texcoco
Raíces en Movimiento	s/r	
Rango Bwoy (MC)	2004	
Ranking Lion	2003	Tlalnepantla
Ras Tadeo (MC)	s/r	
Ras Vichini & The Judah Ambassadors	s/r	
Revolution Colective	2009	Coacalco
Rootsman Selecta (DJ)	2008	Nezahualcóyotl
Roy Rebelde (MC)	2007	Cuautitlán

Rzdan Selectha	2005	Nezahualcóyotl
Selekta Lyon Vibration	2008	
Semijah Nueva	s/r	Ixtapaluca
Skafonicos	s/r	Ecatepec
Soul Lions	2014	Chalco
Tan Mood	2016	
Taupe Man	s/r	
Té de Jamaica	2010	
The Soul Lions	2014	Valle de Chalco
Trackmer (DJ)	s/r	
Travelers All Stars	2010	
Tule Sound	2015	Atizapán
Tupacamaru	2003	Texcoco
Victoria Malawi	2002	Ecatepec y Nezahualcóyotl
Yehuda Muffin	s/r	
Zona Kingston	2007	

Tabla 45. Proyectos musicales de reggae en Estado de México

Ciudad de México.



La Ciudad de México, anteriormente conocida también como el Distrito Federal, se erigió en 1824, se encuentra dividida en 16 alcaldías. La Ciudad de México representa el foco más importante para el desarrollo de la escena del reggae, no sólo en la región, sino a nivel nacional. Los proyectos de reggae chilango que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
38,400 Voces	1992	
Antidoping	1992	Coyoacán
Afrika Original Sistema Sonoro	1998	

Baboons Team	2018	
Babuino Jungle (DJ)	s/r	
Bahía Ganya	2017	Suroeste
Beat Mundial	2012	
Binghi Bongo Band	2014	
Bionix Proyect	2015	
Black Fury Of Dub	2015	Centro
Bungalo Dub	2002	Iztapalapa
Capital Mex	2015	
Casa Verde Colectivo	2007	
Cerrito Roots	2014	
Charly Herb (DJ) (Hermandad Rasta Sound System)	1991	
Chau el Eskeleto	2013	
Chinodread Selecta (DJ)	s/r	
Chris Irie Selektah (DJ en Stamma Sound Crew)	2016	Iztapalapa
Chvchamama	2016	
Colectivo Eckos	1995	
Cuicanitl	1999	
Dee J I-Tal	1999	
DJ Chilakil	1990	
DJ Vampire (Carlos Flores)	1989	
Dub Command	2009	
Dub Dillah	s/r	
Dub Shaman	s/r	
El Aarón	2001	Iztapalapa
El Coto Reggae	s/r	
El Dengue	1993	
Estación Jamaica	2012	
Female Power Sound	2015	
Fuego Ardiente	2005	
Fuego En Babylon	s/r	

Ganja	1995	
Ghettoimc Reggae (MC)	2006	Pantitlán
Ghetto's Band	2000	
Gogo Ras (MC)	1995	
Gyan Marcos	1995	
Hashis	2003	
Hazael SanJuan (King Kong) (DJ)	s/r	
Hermandad Rasta	1995	Centro
Ignacio Martínez (DJ)	s/r	
Ignacio Ortiz (DJ) (Hermandad Rasta Sound System)	1995	
Iguana Reggae Rock	2005	
Iman Souljah (MC)	2010	
Israel Rosas (DJ)	s/r	
Iyesus Mel'iktennya	1998	Norte
Jacobo Govea and the Positive Vibration Band	2018	
Jah Command	2010	
Jah My-T (Bass Revelation Sound System)	2015	
Jahby Ras	s/r	
Jahder Selecta	s/r	
Jahrón (Hermandad Rasta Sound System)	s/r	
Jahwar Drums	2016	Centro
Jahzzer	2012	
Jamaica Sonora	s/r	
Jamaican Rocket	2008	
Jamx	2018	
Jashua Soundman	s/r	
Jazz in Reggae Band	2016	
Juan Stepper	s/r	
K-Buto Man	s/r	

Kingdom Reggae	2016	
Kinich Pakal	2013	Gustavo A. Madero
Kuntideva	2011	
Kushia Bonton	2003	Venustiano Carranza
La Casa de Todos	2000	
La Cepa	2014	Poniente
La Comuna	1998	Sur
La Medicina	2014	Norte
La Minoría	s/r	Azcapotzalco
La Reggaeta	s/r	
Lágrima de Hierro (MC)	s/r	
Lengualerta	2006	
León Roots	2017	
León Conquistador	s/r	
Leona de Etiopía	2007	Gustavo A. Madero
Liga Mexicana del Bass	s/r	
Likkle Nyah	s/r	
Lion Sound Klick Crew	s/r	
Los Aguacates	s/r	
Los Babuinos	2008	
Los Chilangos	2013	
Los Gravediggers	2006	
Los Locos del Pueblo	2014	
Los Maycols	s/r	
Los Perroz	s/r	
Los Rastrillos	1989	Iztapalapa
Los Yerberos	1992	
Madera Santa	2006	
Maiky Dee (DJ)	1999	
Majestic Sound	2010	Coyoacán
Malaria	1996	
Maremotto	s/r	

Mateo Sqb I&I a.k.a. Suppahsmokah (MC)	2003	Gustavo A. Madero
Máxico	2014	
Mexican Dub Warriors	s/r	
Mexican Reggae Rockers	2015	
Mexikan Sound System	2004	
Micro Flow Seleкта (MC)	2011	
Mike Dread (DJ y MC)	1999	
Moisés Faray (MC)	2008	
Mystic Sound Of Revolution	2008	
Mystical Bass	s/r	
Nagual Dub	s/r	
Nahuatl Sound System	2010	
Narahari Chautengo	2002	
Natural Skankers	2016	
Negro Seven Wisdom	s/r	
Neguesti Zewditu Love	2004	Centro
Nehualyome Dub	2008 - 2012	
Nognes Reggae Clan	2003	
Olinka	2000	Centro
Om Mani Padme Hum Soundsystem	2010	
Orient Side Sound System	2000	Iztapalapa
Orqueska International	2018	
Parnasá Cumbia Reggae	s/r	
Patwa	2017	Oriente
Pixan Dab	s/r	
Prometheus Sound System	2015	
Punto Portal	2015	Sur
Raíz Anáhuac	s/r	
Raíz Tenoch	2014	
Ras Chino (MC)	2011	Iztapalapa
Ras Levy	2001	Iztapalapa

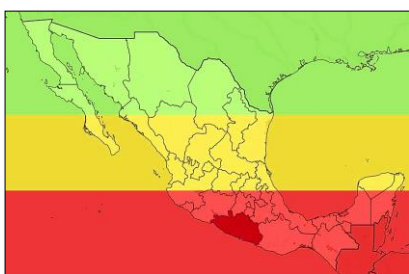
Ras Manuherbs	2011	Iztapalapa
Realidub	2011	Centro
Reall Stars	s/r	
Reezlash	2018	
Reggaeambulante	2007	
Reggae Vibrations Sound System	s/r	
Reggata	s/r	
Roberto Delas Torres (King Crab)	2002	
Roots Side New Crew	2008	
S.A.F.T.	s/r	
Saint Banana	2016	Sur
Sangre Maíz	2009	Centro
Selecter Joshua (DJ)	2002	Venustiano Carranza
Selekta Jahkoer	s/r	
Selah Sons Crew	s/r	
Semillas y Raíces	2015	
Simia Felipa	2000	
Sistah Freedom	s/r	
Sister Ivonne (Artslove Leecraft)	s/r	
Sendero Mictlán	2016	
S-King Lion	2004	Iztapalapa
Son de Aquí	2010	
Sonidos de Jamaica	s/r	
Sound Fire On System	2001	Oriente
Sound Sisters	2013	
Spiritual Sounds Sound System	2014	
Stamma Sound	2016	
Star Hill Sound System	2018	Iztapalapa
System Reggae Band	2017	
Taapa Groove	2008	
Tepexicuapan Soundsystem	2006	

The Warriors	2019	
Tiempo Irie	s/r	
Tierra Jaguar	2016	Iztapalapa
Tierra Mojada	s/r	
Tritón Soundsystem	1999	
Unidub Estación	2005	
Unidub Estereo	2009	
VibraMuchá	2007	
Vibración Anáhuac	2016	Sur
Walla	1992	
Weedical Sounds	2012	
Xicury Dub	2011	Centro
Ya-Lo	s/r	
Zimbabwe	2010	

Tabla 46. Proyectos musicales de reggae en Ciudad de México

Reggae en el suroeste de México

Guerrero.



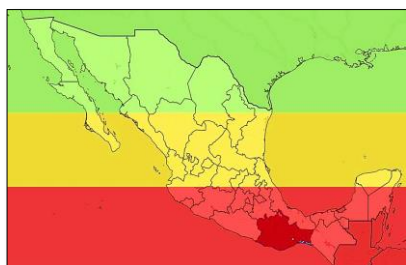
Mapa 39. Guerrero

Este estado fue fundado en 1849, se encuentra dividido en 81 municipios, su capital es Chilpancingo de los Bravo y su ciudad más poblada, Acapulco de Juárez. Los proyectos de reggae guerrerense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Acapulquito Reggae	2009	Acapulco
Jah's Vibes	s/r	
Kukulcan Sonido Antisistema	2009	Tlapa
José Youalli García Torres (MC)	2003	Zihuatanejo
Sangre de Iguana	s/r	Zihuatanejo

Zihuatlán Vibration	s/r	
Tabla 47. Proyectos musicales de reggae en Guerrero		

Oaxaca.



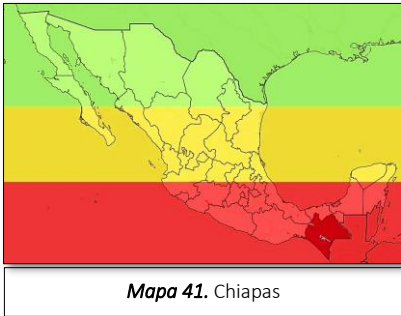
Mapa 40. Oaxaca

Este estado fue fundado en 1823, se encuentra dividido en 570 municipios, su capital y ciudad más poblada es Oaxaca de Juárez. Los proyectos de reggae oaxaqueño que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Ayuuk Jaay SS	s/r	Oaxaca
Blandas Y Tlayudas Band	2012	Oaxaca
Brixton Sounds	2004	Tlacolula
El Pinche Enxamble	2016	Oaxaca
El Sur en la Piel	2014	Oaxaca
Güilli Ska	2011	Teotitlán del Valle
La Chávez Special Band	2005	Oaxaca
La Ceiba Groove	s/r	
La Reggae	2014	Oaxaca
Leukaena Roots	s/r	Río Grande
Los Cumbia Roots	2014	Oaxaca
Los Variantes	s/r	Oaxaca
Mezcalito and Bros	2016	Oaxaca
Oax-Juanos	s/r	Oaxaca
Obsidiana	2010	Tlaxiaco
Ruina De Jade	1992-2015	Oaxaca
Skaladub Reggae	s/r	
Yaca Roots	2012	Río Grande

Tabla 48. Proyectos musicales de reggae en Oaxaca

Chiapas.



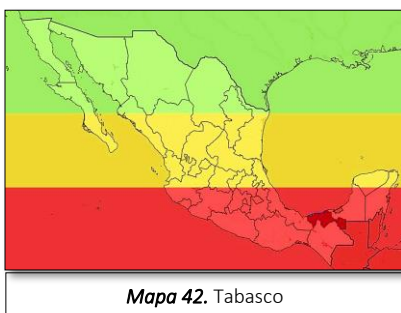
Este estado fue fundado en 1786, se encuentra dividido en 125 municipios, su capital y ciudad más poblada es Tuxtla Gutiérrez. Los proyectos de reggae chiapaneco que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Aire Nuevo	2009	Tuxtla Gutiérrez
Bakté	2000	San Cristóbal de las Casas
Dubchis Reggae	2004	Tuxtla Gutiérrez
Erizos Reggae	2004	Tapachula
Hektal	2009	Zinacantán
Juana Rasta	2002	Tuxtla Gutiérrez
Karencia	s/r	
Manik B (MC)	1999	San Cristóbal de las Casas
Riddim Prediction	2014	San Cristóbal de las Casas
Yuca	2008	San Cristóbal de las Casas

Tabla 49. Proyectos musicales de reggae en Chiapas

Reggae en el sureste de México

Tabasco.

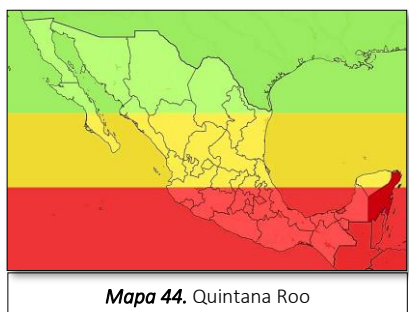


Este estado fue fundado en 1824, se encuentra dividido en 17 municipios, su capital y ciudad más poblada es Villahermosa. Los proyectos de reggae tabasqueño que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Ganyaway	s/r	
Kirash	2002	Charito
Neymi Rasta	s/r	Villa Hermosa
Romel Vibration	s/r	Villa Hermosa
Tanque y Roll	s/r	
Weedskunksin	2012	Villa Hermosa

Tabla 50. Proyectos musicales de reggae en Tabasco

Quintana Roo.



Quintana Roo posee un mosaico cultural que incluye influencias culturales del Caribe debido las relaciones que se dan en la frontera sur.²⁰⁷ Este estado fue fundado en 1974, se encuentra dividido en 11 municipios, su capital es Chetumal y su ciudad más poblada, Cancún. Chetumal también ha generado un foco importante para el desarrollo de la escena del reggae, no sólo en el estado sino

en la región. Los proyectos de reggae quintanarroense que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Alberto Paraíso	2015	Chetumal
Alvrix	2000	Chetumal
Alvin	s/r	
Ámbar	s/r	
Atlay Francis Morales Longsworth	s/r	Cancún
Awa Dulce	2016	Bacalar
Baalam Wailers	s/r	

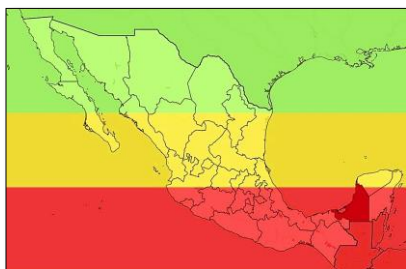
²⁰⁷ La frontera sur de México colinda con los países centroamericanos de Belice y Guatemala, en la parte mexicana se encuentran los estados de Chiapas, Tabasco, Campeche, y Quintana Roo. La frontera con Guatemala está formada por los ríos Suchiate, el Usumacinta y la de Belice coincide con el cauce del río Hondo. La vida en la frontera sur de México también ha generado una mezcla de culturas y tradiciones; lo que ha originado diferencias culturales entre las poblaciones de los estados fronterizos y los demás estados.

Benny y su Grupo	1970 <i>circa.</i>	Chetumal
Blitz	s/r	
Bosquimano	1991	Playa del Carmen
Calambre Colectivo	s/r	
Chan Santa Roots	2006	Felipe Carrillo Puerto
Corpusklan	2004	Cancún
Despika	2009	Chetumal
Dopa2	2010	Felipe Carrillo Puerto
Dubcomander	s/r	Playa del Carmen
Dukhanda	s/r	Chetumal
Efecto Dopamina	2007	Cancún
Ely Combo	1970 <i>circa.</i>	Chetumal
El Tormento de la Urraca	2015	Bacalar
Hierba Santa	2008	Chetumal
Hijos de su Mangle	2014	Playa del Carmen
Jade Roads & Holon Colours	2013	Cancún
Kathy Wilson	s/r	
Kingston Reggae Band	s/r	
Kon Tiky	s/r	
Korto Circuito	2004	Chetumal
Laurasia Reggae	2015	Cozumel
La Flota	s/r	
La Unión Reggae	2013	
Los Crackers de Chetumal	s/r	
Los Cuervos	1975 <i>circa.</i>	
Los Galabeats	2015	
Los Xyaat	s/r	
Maddafunky	s/r	
Mahima Son	s/r	Chetumal
Malaria	s/r	
MC Xaman Ek'	s/r	
Operación Kangrejo	2011	Puerto Morelos

Opus 6	s/r	
Paax ti'al xiknal	s/r	Chetumal
Orquesta Incomplot	s/r	Chetumal
Pablocks Selector	2003	Cozumel
Paax & Love	s/r	
Planeta Tierra	2007	Playa del Carmen
Playa Sur	2014	Cancún
Santos Santiago	s/r	Felipe Carrillo Puerto
Santuario Reggae	s/r	Playa del Carmen
Sativoz	s/r	
Selah	1990	
Signos Distantes	1989	
Splash	1982	Puerto Morelos
The Pipo Dreads	s/r	Chetumal
Treefunkers	s/r	Puerto Morelos
Tropical Voodoo	s/r	
Vibrazion Natural	s/r	Felipe Carrillo Puerto
Wayas Beat	2018	Bacalar
Wisdom Ogbor (Roots and Wisdom)	1988	Felipe Carrillo Puerto
Zapata Roots	s/r	

Tabla 52. Proyectos musicales de reggae en Quintana Roo

Campeche.



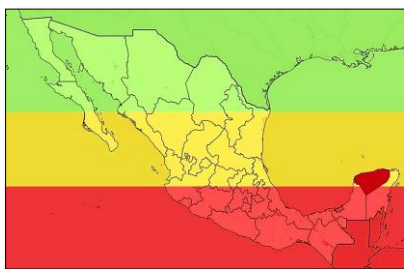
Mapa 43. Campeche

Este estado fue fundado en 1863, se encuentra dividido en 11 municipios, su capital y ciudad más poblada es San Francisco de Campeche. Los proyectos de reggae campechano que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Maya Ganja	2008	San Francisco de Campeche
Roll Circus	2004	San Francisco de Campeche

Tabla 51. Proyectos musicales de reggae en Campeche

Yucatán.



Mapa 45. Yucatán

Este estado fue fundado en 1823, se encuentra dividido en 106 municipios, su capital y ciudad más poblada es Mérida. Los proyectos de reggae yucateco que hemos ubicado son:

Nombre	Año	Localidad
Flor de Jah	s/r	
I & I	1999	Mérida
Jam Gorila	s/r	
Jammin'	2014	Mérida
Kaya Root's	2012	Mérida
La Libélula Reggae	s/r	Izamal
Los Bolontiku	2009	
Mayan Reggae Roots	2016	Tahmek
Ochenkai	s/r	
Orden Calavera	s/r	
Polok Tolok	2005	Mérida
Ras Markkus	2004	Mérida
Roots and Flowers Collective	2016	Mérida

Tabla 53. Proyectos musicales de reggae en Yucatán

Presencia internacional de músicos de reggae en México

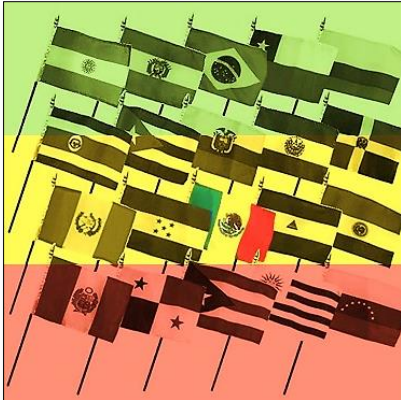


Imagen 484. Presencia internacional de músicos de reggae en México

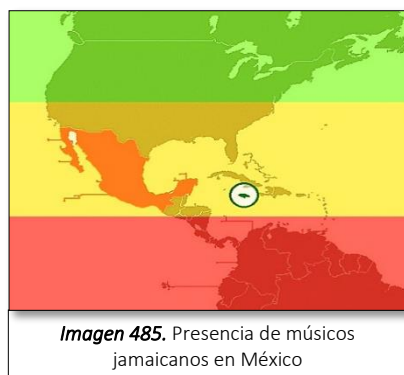
Los músicos de reggae originarios de otros países, que radican en México, y que enriquecen y forman parte de la escena del reggae nacional, proceden de países como Estados Unidos, España, Francia, Venezuela, Argentina, Haití, Chile, Cuba, República Dominicana, Uruguay y Nigeria. Los proyectos de reggae migrante que hemos ubicado en el país son:

Nombre	Año	Proveniente de
Brittany Jade Gelmici (Jade Roads)	s/r	Canadá
Choco Light (Philippe Baptiste)	s/r	Haití
Colectivo Continente	2010	Venezuela
David Jahmexico Greene	2009	EUA
General Mufaya	2002	Francia
Héctor Guerra	s/r	España
Jah Zaka	s/r	Haití
Lij Uka	2017	Argentina
Mandrill Locks	s/r	Venezuela
Margarett Álvarez	s/r	Venezuela
Maurice English Hughes	s/r	Inglaterra
Moyenei	1996	Chile
Ras Cocoman	s/r	Cuba
Ras Tari Minajah	1995	Rep. Dominicana
Reggie Roots	s/r	Haití
Riddim Forz	s/r	San Vicente
Sax N Dub	2014	Uruguay
Wisdom Ogbor (Roots and Wisdom)	1988	Nigeria

Igualmente, varios músicos extranjeros han participado en distintas bandas mexicanas

Alejandro Gornalousse 'Asere' (con Los Rastrillos)	s/r	Cuba
Fabian Astor (con Los Yerberos)	s/r	Alemania
Gael Mondesir (con Los Yerberos)	s/r	Martinica
Gustavo Adolfo Miranda Hernández (Parnasá Reggae Cumbia)	s/r	Venezuela
Hernán Campodónico 'Perikles' (con Los Rastrillos)	s/r	Argentina
Jean Felix Benoit (con Los Yerberos)	s/r	Haití
Sylvie Henry (con Antidoping)	s/r	Haití

Tabla 54. Presencia internacional de músicos de reggae en México



Presencia de músicos jamaicanos en México.

La música es un ámbito donde los jamaicanos tienen presencia en México y encontramos proyectos de reggae como Kreation Reggae Band que llegó al país en 2005, y The Black Star Band que en 2013 grabó su álbum *Tributo a la Música Latina*, que contiene versiones en reggae de éxitos de músicos populares mexicanos como José José, Marco Antonio Solís, Joan Sebastian, Ana Gabriel, entre otros. Sin embargo, aunque actualmente existen más colaboraciones entre jamaicanos y mexicanos, usualmente tienden a tocar solamente entre ellos, y algunos han señalado que el reggae mexicano no es realmente reggae.

Nombre	Año
Black Star Band	2000
David Bailey (Jamex)	2001
Desmond Lowe (en Los Yerberos)	s/r
Carl Balliston	s/r
King Marathon	s/r

Kreation Band	2002
Krucial Reggae Band	s/r
Lance George Brown	s/r
Morris Porter	s/r
Patrick Jaffo	2001

Tabla 55. Presencia de músicos jamaicanos en México

Localización del reggae mexicano a nivel regional y local

Reggae en el noroeste	16 %	San Luis Potosí	16
Baja California	84	Zacatecas	2
Baja California Sur	9	Querétaro	21
Chihuahua	7	Reggae en el centro sur	36%
Durango	2	Morelos	6
Sinaloa	5	Estado de México	71
Sonora	2	Ciudad de México	172
Reggae en el noreste	4 %	Reggae en el suroeste	5 %
Coahuila	6	Guerrero	6
Nuevo León	21	Oaxaca	18
Tamaulipas	4	Chiapas	10
Reggae en el occidente	11 %	Reggae en el sureste	12 %
Nayarit	3	Tabasco	6
Jalisco	53	Campeche	2
Colima	13	Quintana Roo	59
Michoacán	6	Yucatán	13
Reggae en el oriente	3 %	Extranjeros	4 %
Puebla	14	Presencia internacional de músicos de reggae en México	18
Veracruz	3	Presencia de músicos de reggae jamaicanos en México	12
Tlaxcala	2	Total	695
Hidalgo	5	Tabla 56. Localización del reggae mexicano a nivel regional y local	
Reggae en el centro norte	9 %		
Aguascalientes	11		
Guanajuato	13		

Participantes

CUESTIONARIOS *ONLINE*

- André France (flautista – Kingston, Jamaica)
- Andrea M. Davis (consultora de industrias creativas – Kingston, Jamaica)
- Carolyn Cooper (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica)
- David Katz (escritor, periodista musical, fotógrafo, DJ, e historiador – Londres)
- Donna P. Hope (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica)
- Heather Augustyn (periodista y profesora – Chicago, E.U.A.)
- Ian Boxill (profesor e investigador de la UWI – Kingston, Jamaica)
- Jérémie Kroubo Dagnini (académico y escritor – Orleans, Francia)
- Joseph Pereira (profesor e investigador de la UWI – Kingston, Jamaica)
- Kurt Orderson (cineasta – Ciudad del Cabo, Sudáfrica)
- Lloyd Akin Palmer (tecladista en The Uprising Roots Band – Kingston, Jamaica)
- Lloyd Stanbury (abogado – Kingston, Jamaica)
- Makeda Cheatom (directora y fundadora del WorldBeat Cultural Centre – San Diego, California, E.U.A.)
- Marcos Álvarez Igarzabal (director de PelaGatos – Buenos Aires, Argentina)
- Michael Thompson (Freestylee) (diseñador gráfico – Kingston, Jamaica)
- Mike Alleyne (profesor, periodista, y crítico musical – Tennessee, E.U.A.)
- Mike Bennett (productor musical – Kingston, Jamaica)
- Pete Lilly (coeditor de la revista *Riddim* – Colonia, Alemania)
- Pier Tosi (periodista y locutor de radio – Bolonia, Italia)
- Roger Steffens (periodista, conferencista, editor, archivista, fotógrafo y productor – Los
- Ángeles, California, E.U.A.)
- Santi Palazzo (conductor en el programa de radio La de Dios – Buenos Aires, Argentina)
- Sébastien Carayol (periodista, museógrafo y documentalista – París, Francia)
- Sonjah Stanley Niaah (profesora e investigadora de la UWI – Kingston, Jamaica)
- Tanya Henry (Primera Secretaria de la Embajada de Jamaica en México – Ciudad de México)

1er CENSO DE LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO

- Abraham Bones Bernal (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Abraham Molina (artesano, miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Adrián Anbusa López Gonzales (comerciante - Tultitlán, Estado de México)

- Adrián Chávez Sánchez (DJ Ital) (DJ y productor, Colectivo Eckos - Ciudad de México)
- África Videriqa (vocalista y saxofonista en Zimbabwe - Ciudad de México)
- Ajahmey Faray (DJ - Teotihuacán, Estado de México)
- Alberto García (vocalista en Soma Reggae – Tijuana, B.C.)
- Alejandro Carlos Lyon I (MC en King Yanga - Guadalajara, Jalisco)
- Alejandro Flores (vocalista y bajista en Raíz Tenoch y payaso infantil – Estado de México)
- Alejandro Santiago (realizador y editor en Medula films - Estado de México)
- Alexis Chacón (productor musical y bajista en La Comuna – Ciudad de México)
- AlfaOmega FJ (diseñadora textil - Ciudad de México)
- Alfonso Herrera Maldonado (productor musical en Novenastudio - Monterrey, Nuevo León)
- Alfonso Quetzalcóatl Carbajal Pérez (cantante – Chetumal, Quintana Roo)
- Alfredo Flores Hernández (productor y promotor cultural – Estado de México)
- Andy Rubio (locutor en Reggae Constructivo – Ciudad de México)
- Ángel Zambrano (guitarrista en Antidoping, Realidub y León Conquistador – Ciudad de México)
- Angélica Ramírez (dreadmaker – Ciudad de México)
- Ángel Dan Chimalacoatl (productor audiovisual – Ciudad de México)
- Antonio Cruz (DJ – Tijuana, B.C.)
- Ariel Almeida Barroy (productor, exbajista en Splash y Antidoping – Querétaro)
- Armando Hernández (DJ en Mystic Revelation – Nezahualcóyotl, Estado de México)
- Artshadow Ras (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Arturo Montes (promotor cultural, locutor y administrador del sitio web Irie Move - Chetumal, Quintana Roo)
- Aurely Khata Monraz Sandoval (productora y MC en Somos Uno – Tijuana, B.C.)
- Aznet San Román (licenciada en historia y miembro de la audiencia – Tijuana, B.C.)
- Azteca W. Cortes Cárdenas (luchador – Guadalajara, Jalisco)
- Baltazar Gamarra (productor en No Rules Crew – Buenos Aires, Argentina)
- Barto RealHopa (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Bingham Cns (DJ y Selecter en Star Hill Sound System – Ciudad de México)
- Bishi Dubstral (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Carlos Bladimir Pavón Solís (ex baterista de Roots and Flowers Collective – Mérida, Yucatán)
- Carlos Flores (DJ Vampire) (DJ en Casa Rasta – Ciudad de México)
- Carmelo Castro (vocalista en Operación Kangrejo y ex guitarrista en Los Rastrillos – Puerto

- Morelos, Quintana Roo)
- Cazador de Viniles (coleccionista y comerciante - Nezahualcóyotl, Estado de México)
- Cecilia Josefina (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Cecilia Perezgasga (locutora de Off Beat y Puerto Caribe – Ciudad de México)
- Cerco Guadalajara Jalisco (banda surgida en 1990 en Guadalajara, Jalisco)
- Cerón Cerón (miembro de la audiencia y comerciante – Ciudad de México)
- César Carmona Cruz (vocalista y bajista en Guyarati Reggae – Monterrey, Nuevo León)
- Chacmol Haymuchoserizosenel mar (productor – Zacatecas)
- Chan Santa Roots (banda surgida en 2006 en Felipe Carillo Puerto, Quintana Roo)
- CHema Skandal (DJ en Tritón Sound System y artista gráfico – Chicago, Estados Unidos)
- Chewie Muluk Ponce (miembro de la audiencia – Monterrey, Nuevo León)
- Chrissvan RuMe (miembro de la audiencia – Monterrey, Nuevo León)
- Cine Adriatzin Jorge (documentalista y locutor en Tercera Vibración: Raíces y cultura – Ciudad de México)
- Cisman Bass (bajista en Sangre Maíz y Nehualyome Sounds – Ciudad de México)
- Coché Skatalite (miembro de la audiencia – Mexicali, B.C.)
- Cocomarley Rastaman (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Concious Brown León de Levi (percusionista *nyahbinghi*, *singjay* en S-King Lion – Ciudad de México)
- Cristóbal López Carrión (maestro en antropología y coleccionista de vinilos)
- Dago Puentes Ramírez (saxofonista en Skafonicos - Ecatepec, Estado de México)
- Damaris Olivo (bailarina e instructora en Twerk Booty Jam - Monterrey, Nuevo León)
- Damián Capitán Colibrí Calderas (realizador de videos – Ciudad de México)
- Dani VazMay (guitarrista y percusionista en Paax ti'al xiknal – Chetumal, Quintana Roo)
- Daniel De La Rosa (ingeniero en audio y miembro de la audiencia – Comitán, Chiapas)
- Daniel Martz (baterista en Aire Nuevo – Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)
- Daniel Prieto (administrador del sitio web Reggae Vibration's Mexico – Ciudad de México)
- Daniel Silva Valencia (*staff* de Los Yerberos y guitarrista en El Coto Reggae – Ciudad de México)
- Daniel Trujillo (vocalista y guitarrista en Aire Rústico – Tlaxcala)
- David Hiedra (MC en Mr. Chango - Cuautitlán Izcalli, Estado de México)
- David Iñiguez (vocalista y guitarrista en Viento Wirikuta – Playa del Carmen, Quintana Roo)

- David Saft (empresario, propietario de Casa Rasta y vocalista y guitarrista en Zaft Band y Parnasá Reggae Cumbia – Ciudad de México)
- Dayana Zendejas (bailarina - Cuautitlán Izcalli, Estado de México)
- Deya Martin (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Diego Benlliure Conover (vocalista y tecladista de Los Yerberos – Ciudad de México)
- Diego Nicolás Arellano (Locutor en Natty Radio – Ciudad de México)
- DreadLocks Rastas Toluca (dreadmaker – Toluca, Estado de México)
- Dukas Omar (productor musical en Bungalo Dub y director de Seven Records México – Ciudad de México)
- Dulce Maria Go Go (diseñadora gráfica, locutora y productora en Reggae.mx y Vibraciones del Reggae – Ciudad de México)
- Ed Dread More Fyah Crew (MC en More Fyah Crew –
- Monterrey, Nuevo León)
- Eddie Ortega (periodista y locutor en Vibración Rastaman, y Reggae y Otras Yerbas – Chetumal, Quintana Roo)
- Edgar André Castañón (trombonista en Ya-Lo, La Comuna, y Antidoping – Ciudad de México)
- Edgar Guzmán (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Eduardo Jiménez (DJ – Nezahualcóyotl, Estado de México)
- EkBalam Tamayo (miembro de la audiencia - Cuautitlán Izcalli, Estado de México)
- El Personal (banda surgida en 1985 en Guadalajara, Jalisco)
- Elba Capuchino Herrera (locutora en Reggae Beat y promotora cultural – Cancún, Quintana Roo)
- Eli Husim Ruiz (vocalista y guitarrista en La Chávez Special Band – Oaxaca)
- Eltonman Leones Negros (MC y vocalista en Leones Negros y en Atletas Campesinos – Querétaro)
- Emilio Mendoza (vocalista en Kingdom Reggae – Ciudad de México)
- Emmanuel Romero (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Emmanuel Tapia (DJ, selecter y administrador en Vibraciones del Reggae – Ciudad de México)
- Enrico Guzmán Alonso (DJ - Cuautitlán Izcalli, Estado de México)
- Enrique Noguez (tecladista en Ya-Lo y en Los Rastrillos) – Ciudad de México)
- Eriick De La Rosa (bajista en Positive Vibration Band – Ciudad de México)
- Erika Torres (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Ernesto Avilez (guitarrista en Vibración Anáhuac – Ciudad de México)
- Ernesto Neto (tecladista en Mystical Bass – Ciudad de México)
- Eunice Ortiz-Sánchez (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Fabs Luna (fotógrafa – Ciudad de México)

- Faria Roots (productor, ingeniero de audio y realizador de videos – Ciudad de México)
- Fernando Riveros “El Gato” (miembro de la audiencia, fotógrafo y buzo – Cancún, Quintana Roo)
- Francisco Rodríguez (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Gabo Revuelta (MC en Mexikan Sound System – Ciudad de México)
- Gerardo Acevedo (administrador del sitio web Rap & Reggae Latino – Ciudad de México)
- Gerardo Argel Quiroz (miembro de la audiencia - Chihuahua)
- Gerardo Mariz Soler (miembro de la audiencia - Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)
- Gerardo Rb (bajista en Punto Portal - Ciudad de México)
- Ginseng A Vera Montoya (miembro de la audiencia y comerciante - Ciudad de México)
- Giuseppe Granados (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Gómez Alberto (bajista en Alto Grado – Ciudad de México)
- Griska (fotógrafa y miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- G-rras Leyva (comerciante, DJ y selecter en Roots Side Crew – Ciudad de México)
- Gustavo Adolfo Miranda Hernández (bajista en Zaft Band y Parnasá Reggae Cumbia – Ciudad de México)
- Gustavo Ashanti (productor en La Chakra Records – Lima, Perú)
- Harry Domínguez (maestro en estudios latinoamericanos y miembro de la audiencia)
- Héctor Córdova (baterista en Los Rastrillos y en Máxico – Ciudad de México)
- Hiram Espinosa (locutor en Resistencia – Tapachula, Chiapas)
- Hortical Selektá (DJ – Mérida, Yucatán)
- Ignacio Ortiz (DJ Nacho Miller) (DJ en Hermandad Rasta y propietario del Cultural Roots – Ciudad de México)
- Ilumi Natty (dreadmaker – Ciudad de México)
- Imperial Lion (promotor, DJ y boxman en Mexican Dub Warriors – Ciudad de México)
- Irving Madariaga (guitarrista en Jazz in Reggae Band – Ciudad de México)
- Isaías Rabanales Damián (trompetista en Lost Avengers – Toluca, Estado de México)
- Israel Rosas (DJ – Ciudad de México)
- Iván León (miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Iyesus Mel'iktennya (*singjay*, percusionista *nyahbinghi* – Ciudad de México)
- Jacinto Jaz Castañeda (vocalista y bajista en Splash – Xalapa, Veracruz)
- Jahcky Villegas (dreadmaker y miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Jahmigo Valencia (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Jaime Arturo Álvarez Cervera (compositor, guitarrista y promotor)

- cultural – Chetumal, Quintana Roo
- Jaime Páginas (guitarrista en Saint Banana – Ciudad de México)
- Jasser Contreras Cervantes (MC – Estado de México)
- Jess Lioness (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Joel Nieto Figueroa (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Jonás Kmo (baterista en Sangre Maíz – Ciudad de México)
- Jorge Cisneros (productor en Reggae y Algo Más, reportero y periodista – Ciudad de México)
- Jorge Coronel (productor, locutor en El Color de la Tierra – Querétaro)
- Jorge Kawasound Martínez (DJ en Kawasound System – San Luis Potosí)
- Jorge Vásquez (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Jorge Zamora Real (baterista en Treefunkers – Puerto Morelos, Quintana Roo)
- José Enrique Argil González (ingeniero de sonido y miembro de la audiencia – Cuernavaca, Morelos)
- José Hernández (baterista de Ganja – Estado de México)
- José Miranda (baterista de Stupid School, Ciudad de México)
- José Valdemar Martínez Castro (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Joselo Cklan (saxofonista en Corpusklan – Cancún, Quintana Roo)
- Joshua Gómez Montoya (Selecter Joshua) (diseñador, DJ, selecter, productor y locutor en Reggaeenergación y Reggaevolución – Ciudad de México)
- Josué Manzano (Jashua Soundman) (*singjay*, cantante en Bungalo Dub – Ciudad de México)
- Juan Luis Gómez (miembro de la audiencia – Reynosa, Tamaulipas)
- Kenji Fukushima (ex guitarrista en Antidoping – Ciudad de México)
- Kinich Pakal (banda surgida en 2013 en Ciudad de México)
- King Don Miguel (cantante y vocalista de Natural Reggae Band – Tijuana, B.C.)
- Kiraba Jabari (licenciada en etnología y miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Kire Dread (guitarrista en Capital Mex – Ciudad de México)
- Koyoakan Bastida (miembro de la audiencia, comerciante, artesano – Ciudad de México)
- Lalo Pérez (guitarrista en Splash – París, Francia)
- Leonard Dillon (Locutor en Jamaica pa Ti – Tijuana, B.C.)
- Leonardo Bernal (DJ Chilakil) (DJ – Ciudad de México)
- Lij Uka (cantante, percussionista *nyahbinghi* en Binghi Bongo Band y en Jahwar Drums – Misiones, Argentina/Ciudad de México)
- Lily Espinoza (bailarina, instructora en Twerk Sensation – Tijuana, B.C.)

- Luis Buendia (baterista en Reggae Lovers Band – San Luis Potosí)
- Luis Enrique Lezama (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Luis Kaifo Arevalo Estrella (vocalista en Oh My Jah – Guanajuato)
- Luis Muchá (integrante de VibraMuchá – Ciudad de México)
- Luis Salazar (productor – Colima)
- Luna Caracol (guitarrista en La Ganjah Revoluzion – Mexicali, B.C.)
- Magdalena De Gante Cortez (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Mandrill Locks (vocalista y guitarrista en Natural Mystic – Monterrey, Nuevo León)
- Manuel Caffarena (productor y baterista en León Conquistador – Buenos Aires/Ciudad de México)
- Maquinamaya Larregui Daniels (fotógrafa – Chihuahua)
- Marcush Black (percusionista *nyahbinghi* en León Conquistador, Sangre Maíz, Binghi Bongo
- Band y The Warriors – Ciudad de México)
- María Campos (bailarina – Monterrey, Nuevo León)
- Mario Serralde (diseñador gráfico, miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Marla Av (bailarina – Ciudad de México)
- Matty Dread (DJ en Reggae Vibrations Sound System – Ciudad de México)
- Mau Palabras (artesano, miembro de la audiencia - Ciudad de México)
- Mauren Mendo (vocalista y baterista en La Comuna – Ciudad de México)
- Michel Segura Pérez (productor audiovisual – Ciudad de México)
- Mictlan Selektorh (DJ y selecter – Guadalajara, Jalisco)
- Miguel Ángel Cabuto (ex bajista y vocalista en Antidoping y en la Simia Felipa – Tapachula, Chiapas)
- Miguel Nava (productor en Natural Skankers – Ciudad de México)
- Miguel Tajobase (promotor cultural,
- comerciante y vocalista en La Revuelta Propia – Ciudad de México):
- Mike Yerbabuena Kajahla (vocalista y bajista en Yerbabuena Kajahla – Querétaro)
- Misachael J. Solís (productor audiovisual – Ciudad de México)
- Misael Flores Hernández (locutor en Reggae Razson y Desertzion – Hermosillo Sonora)
- Mitze Maíz (vocalista en Sangre Maíz – Ciudad de México)
- Mixer Hans Mues (baterista en Los Yerberos, ex guitarrista en Antidoping, ingeniero de audio y productor musical en The Freak Room – Ciudad de México)
- Moisés Barba Roja Ayala (vocalista en Combo Revoluzion – Guadalajara, Jalisco)
- Moisés Faray (*singjay* – Ciudad de México)
- Mónica Mosqueda Castro (Manager, agente, y promotora – Ciudad de México)
- Mora Maya (vocalista en Aire Nuevo – Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)

- Morales Ramos Dvd (baterista en Ruina de Jade – Oaxaca)
- Moykorleone C-lectha (promotor cultural – Celaya, Guanajuato)
- MP Raccoon (productor musical – Puerto Vallarta, Jalisco)
- Naolin Gill Ord (Aztec Noise) (productor en Om Mani Padme Hum Soundsystem – Ciudad de México)
- Natalia Natty Martínez (cantante – Guadalajara, Jalisco)
- Negro Seven (diseñador y MC – Ciudad de México-Guadalajara, Jalisco)
- Neto Cruzob Wailer (vocalista y guitarrista en Chan Santa Roots - Felipe Carrillo Puerto, Quintana Roo)
- Nube Blanca (representante, productora – Querétaro)
- Nyjah loer (MC en Error en el Sistema – Puebla)
- Oliver Dub (promotor cultural y DJ en Rootical Sessions – Ciudad de México)
- Ollin Koatl (artista gráfico – Ciudad de México)
- Omar Jamáfrica Solorio De León (locutor en Jamafrica – Guadalajara, Jalisco)
- Oskr Zárate (productor, manager y representante en Produbzion – Ciudad de México)
- Ozckar Gómez Osorio (bailarín en Pon Di Fyah – Estado de México)
- Pablo León de Zion (DJ y comerciante – Ciudad de México)
- Paco Navarrete (productor, periodista y locutor en El Lado Oscuro del Paraíso – Guadalajara, Jalisco)
- Paco Pakete (ex percusionista en La Comuna y en Casa Verde Colectivo – Ciudad de México)
- Panda Moller Zion (percusionista en Ideología Vigente – Tultitlán, Estado de México)
- Paola Cerecedo (bailarina e instructora en Booty Jam y Pon Di Fyah – Ciudad de México)
- Paola Nolasco (dreadmaker – Guadalajara, Jalisco)
- Patrick Jaffo Lowe (productor, baterista y locutor en Dub Louder Show – Ciudad de México)
- Paxx Uno (vocalista en Reggae la Tinta – Guanajuato)
- Pedro Apodaca (baterista en Antidoping – Ciudad de México)
- Pepe Grella (vocalista y saxofonista en Antidoping y en Fuego Ardiente – Ciudad de México)
- Pérez Pastor (jaranero y percusionista en Los Rastrillos – Ciudad de México)
- Periko Roots León Roots (tecladista en León Roots – Ciudad de México)
- Perla Garrido (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Positive Vibrations (miembro de la audiencia – Estado de México)
- Produbzion Crew (producción, management y booking – Ciudad de México)
- Puppa Tlalok Singjay (*singjay* – Mexicali, B.C.)
- Raciél Manríquez (promotor cultural – Chetumal, Quintana Roo)

- Rafael Bautista (ex bajista en Ya-Lo – Ciudad de México)
- Rafael Ortega (Micro Flow Selektá) (*singjay*, productor – Ciudad de México)
- Ras Hi-C (propietario en Rastaman Vibrations Store – San Diego, California)
- Ras Jahred (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Ras Levy (*singjay*, artista plástico, vocalista en The Warriors, y percusionista *nyahbinghi* en Bingo Bongo Band – Ciudad de México)
- Ras Tadeo (ex vocalista en Tierra Jaguar – Ciudad de México)
- RasMau EsPim (locutor en DifuZion – Ciudad de México)
- Rasta Luis (vocalista en I & I – Mérida, Yucatán)
- RasTari MinaJah (MC, cantante y productor audiovisual – República Dominicana/Ciudad de México)
- Rastreando el Reggae (colectivo de investigación y difusión, estudios de reggae y la cultura rastafari – Ciudad de México)
- Raúl Heri Ruiz (guitarrista en Los Cande – Monterrey, Nuevo León)
- Ricardo E. Plaisant (vocalista y guitarrista en Bosquimano – Playa del Carmen, Quintana Roo)
- Ricardo Ramírez (manager, promotor y locutor en Frecuencia Cuatro Veinte – Ciudad de México)
- Ricardo Tepache (director de RootsLand México y corresponsal de PelaGatos – Ciudad de México)
- Ro Gallegos (baterista en Kan'Ek – Texcoco, Estado de México)
- Robert Juana Rasta (vocalista en Juana Rasta Band – Tuxtla Gutierrez, Chiapas)
- Roberto L. López (bajista en Las Panteras – Toluca, Estado de México)
- Roberto Ojeda (Booba Roots) (productor y melódica en Unidub Estéreo – Ciudad de México)
- Rolando Zarco (saxofonista en Don D Lion – San Luis Potosí)
- Roy Rebelde Aranzolo (MC y DJ en Jah Child Crew - Cuautitlán Izcalli, Estado de México)
- Rubén Flores Rodríguez (fotógrafo en Fotograma.net – Ciudad de México)
- Rubén Ordaz Molina (promotor – Ciudad de México)
- Ruler Dub Ranking (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Rush Riddim Maker (Ricardo Vargas) (vocalista y trombonista en Nognes Reggae Band y Krucial Reggae Band – Ciudad de México)
- Rzdan Selectha (DJ – Nezahualcóyotl, Estado de México)
- Sacha Triujeque (productor e ingeniero de audio – Cuernavaca, Morelos)
- Salvia Real (Abram Serratos) (vocalista en Salvia Real – Tijuana, B.C.)
- Saulito Vev (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Sergio Ferrer (periodista, promotor y MC – Tlapa, Guerrero)
- Sésar Silva (miembro de la audiencia – Temixco, Morelos)
- Seu Jorge Moran (vocalista y guitarrista en Pachedub Collective – Querétaro)

- Sharaguas Franyutti (ex baterista en Bosquimano y en La Flota – Playa del Carmen, Quintana Roo)
- Shayyna Banda (bailarina – Monterrey, Nuevo León)
- Shrty Loaeza (diseñador y productor – Ciudad de México)
- Skata Da Selektor (DJ – Ciudad de México)
- Sund Nesta (administrador en el sitio web 2ToneRoom y Zion's Noise Radio & Collective – Ciudad de México)
- Thee DunNer (administrador en Reggae Adictivo – Córdoba, Veracruz)
- Tony Cerruti (músico y miembro de la audiencia – Chetumal, Quintana Roo)
- Tony Cuerdas Gruesas Rodríguez (bajista en La Verde Amarillo & Rojo – Querétaro)
- Tony Surfoso (cantante e instrumentista – Guanajuato)
- Transito Gutiérrez (bajista en Taapa Groove y en Jamx – Ciudad de México)
- Uqux ReggaePaax (fotógrafo – Ciudad de México)
- VibraMuchá (banda surgida en 2007 en Ciudad de México)
- Víctor Jiménez (miembro de la audiencia – Estado de México)
- Víctor Rizos Rishash (guitarrista y voz en Reezlash y guitarrista en Nognes y en Krucial Reggae Band – Ciudad de México)
- Victoria Carreón Pérez (fotógrafa, agente, promotora, y corresponsal de PelaGatos – Monterrey, Nuevo León)
- VJ Sietece (diseñador gráfico y VJ – Ciudad de México)
- Xaman Ek' (MC – Felipe Carillo Puerto, Quintana Roo)
- Xicury Dub (productor en Banzai Producciones – Ciudad de México)
- Ximena Cortes (miembro de la audiencia – Ciudad de México)
- Yamal Hernández (director de Natty Radio y Reggae.mx – Chihuahua)
- Yasser Serrano (productor en Mexican Stepper – Tecámac, Estado de México)
- Yumali Love (administradora de Que el Reggae Mexicano se Haga Escuchar – Ciudad de México)
- Zopi Lotl (vocalista y bajista en Los Rastrillos y locutor en Reggaeneración y en Reggaevolución – Ciudad de México)

Guion de preguntas realizadas

CUESTIONARIO ONLINE

- Además de Jamaica, ¿cuál es tu opinión acerca de la música reggae que se produce en otros países?
- Además del inglés, ¿qué piensas de la música reggae interpretada en otros idiomas?
- ¿Cuál es tu opinión acerca del reggae en español y del reggae latinoamericano?
- ¿Cuál es tu opinión acerca del reggae mexicano y qué lugar crees que éste ocupa en la escena reggae internacional?
- ¿Cuál es tu opinión acerca de la participación de artistas de reggae provenientes de América Latina, África, Europa y Asia en los principales festivales internacionales de reggae?
- ¿Cuáles crees que son las razones por las que la música reggae ha sido adoptada en tantos países y culturas fuera de Jamaica?
- ¿Cuál es tu opinión acerca de la fusión de la música reggae con otros géneros?

1er CENSO DE LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO

ACTORES MUSICALES

- ¿Cuál es el nombre de tu proyecto en la escena del reggae?
- ¿En qué año surgió el proyecto?
- ¿Qué tipo de reggae toca?
- ¿Incorporan elementos de la música popular o tradicional mexicana en su producción musical? ¿Cuáles?
- ¿Consideras que la música rastafari *nyahbinghi* ha sido un aporte para este proyecto? ¿Cómo?
- ¿El proyecto cuenta con producciones discográficas? ¿Cuáles son y de qué año?
- ¿Cuántas canciones del proyecto cuentan con videoclip? ¿Cuáles?
- ¿Cuál es su canción más representativa? (Nombre y año)
- ¿Cuentan con colaboraciones de músicos extranjeros en alguna canción? ¿Cuál canción, con qué artista?
- ¿Dónde ubicarías geográficamente este proyecto dentro de tu ciudad?
- A partir de sus presentaciones en vivo, cuál consideras que ha sido el alcance del proyecto: local, regional, o nacional.
- ¿Se ha presentado el proyecto fuera del país? ¿Dónde y cuándo?
- ¿Ha participado en eventos o festivales internacionales? ¿En cuáles?
- ¿Qué otros exponentes de reggae que interpreten un estilo similar al de tu proyecto conoces en tu ciudad?

ACTORES EXTRAMUSICALES

Festivales

- ¿Cuáles fueron los primeros festivales de reggae en México?
- ¿Cuáles festivales han tenido mayor impacto en la escena del reggae?
- ¿Qué festivales de reggae anuales existen actualmente en México y en cuántas ocasiones se han realizado?
- ¿Qué presencia tiene el reggae mexicano en esos festivales?
- ¿Qué artistas internacionales se han presentado en estos festivales?
- ¿Qué papel han tenido las producciones independientes y cuál las producciones de grandes empresas y corporaciones?
- ¿Qué festivales de reggae se realizan en tu ciudad?

Campamentos

- ¿Qué campamentos de reggae conoces?
- ¿En dónde han tenido lugar?

Clubes

- ¿Qué clubs o bares existen actualmente en tu ciudad?
- ¿Cuáles fueron los primeros en tu ciudad?
- ¿Qué lugares existían en los ochenta para escuchar reggae en tu ciudad?
- ¿Cuáles eran los lugares para escuchar reggae en tu ciudad en los noventa?
- ¿En los años dos mil qué espacios para escuchar reggae surgieron en tu ciudad?
- ¿Cuáles son los lugares más recientes, desde los la década de dos mil diez, dedicados al reggae en tu ciudad?
- ¿Fuera de la Ciudad de México, qué lugares para escuchar reggae existen en los estados?
-

Puestos de venta

- ¿Dónde se ubican, desde cuándo, y qué venden?

Programas de radio

- ¿Qué programas radiofónicos hay o ha habido, especializados en música reggae, transmitidos tanto en FM como en AM, incluyendo estaciones de radio públicas, privadas, comunitarias, libres?
- ¿Qué programas conocen, cuáles escuchan?, ¿en qué año surgieron?

Programas de radio por Internet

- ¿Qué programas de radio por internet hay en México especializados en música reggae?
- ¿Qué programas conocen, cuáles escuchan?
- ¿en qué año surgieron?

Productores musicales

- ¿Quiénes son los productores musicales dentro de la escena del reggae en México?
- ¿Qué trabajos discográficos han producido?
- ¿Cuál es la importancia de contar con productores nacionales en la escena del reggae?
- ¿Cuál es la relación de estos productores musicales con otros géneros musicales?

Estudios de grabación

- ¿Cuáles son los estudios de grabación dentro de la escena del reggae en México?
- ¿Cuáles han sido los más emblemáticos?
- ¿Cuál es la diferencia de una producción grabada en un estudio casero y en uno profesional?
- ¿Cuáles han logrado profesionalizarse?
- (Acondicionamiento acústico, sala de grabación, sala de control, etc.)

Ingenieros de audio

- ¿Qué ingenieros de audio trabajan en la escena del reggae en México?
- ¿Qué bandas cuentan con su propio ingeniero de audio?
- ¿Cómo influye el trabajo de un ingeniero de audio al sonido de un artista de reggae?

Sellos discográficos

- ¿Qué sellos discográficos han editado el reggae en México?

- ¿Qué sellos discográficos independientes de reggae hay en México?
- ¿Qué *net labels* de reggae hay en México?

Disqueras transnacionales

- ¿Existen casos del reggae mexicano en las grandes compañías discográficas (Sony Music Entertainment, Universal Music Group y Warner Music Group)?
- ¿Han firmado contratos con algún artista o banda de reggae mexicano?
- ¿Qué álbumes de reggae editados en México conocen?

Páginas en internet dedicadas al reggae

- ¿Desde cuando surgieron estos proyectos?
- ¿Cuáles son sus propuestas?
- ¿Cuál ha sido su aporte a la escena del reggae en México?

Publicaciones

- ¿Conoces revistas o publicaciones dedicadas al reggae en México?
- ¿Cuándo surgieron estos proyectos?, ¿Quiénes participaron?
- ¿Cuántos números lograron publicar y en dónde se distribuyó?
- ¿Cuáles son sus propuestas?, ¿Cuál ha sido su aporte a la escena del reggae en México?

Periodismo

- ¿Qué periodistas conoces que hayan abordado el reggae en México?
- ¿Qué trabajos periodísticos conoces acerca del reggae?
- ¿Por qué hay tan poco periodismo en torno al reggae en México?

Documentales

- ¿Qué opinas de los documentales en torno al reggae?
- ¿Qué documentales dedicados al reggae en México conoces?

Realizadores de videos musicales

- ¿Qué videos han realizado?
- ¿Qué videos musicales del reggae mexicano conoces?
- ¿Qué video musical de reggae mexicano has visto en televisión?
- ¿Cuál es tu opinión acerca de los videos musicales de reggae nacionales?

Fotógrafos

- ¿Quiénes son los fotógrafos del reggae en México?
- ¿Dónde han publicado su trabajo?
- ¿Su trabajo se ha utilizado para la portada de algún álbum?
- ¿Cuáles han sido las fotografías más representativas del reggae mexicano

Artistas gráficos

- ¿Quiénes son los artistas gráficos del reggae en México?
- ¿Dónde han exhibido su trabajo?
- ¿Su trabajo se ha utilizado para la portada de algún álbum, cuál?
- ¿Cómo creen que ha impactado su trabajo al reggae mexicano?

Grafitis

- ¿Quién hace grafiti en torno al reggae?
- ¿Cuáles has visto por las calles de tu ciudad, cuáles conoces?

Proyectos dancísticos de *dancehall*

- ¿Qué proyectos dancísticos de *dancehall* hay en México?, ¿Quiénes participan en ellos?
- ¿Dónde han presentado su trabajo?
- ¿Han participado con la coreografía de algún artista de *dancehall*?
- ¿Ha surgido algún paso en México que se haya popularizado?
- ¿Cuál es la relación de los grupos de danza con los artistas de *dancehall* y reggae nacionales?
- ¿Cómo ha impactado su trabajo en la escena del reggae mexicano?
- ¿Qué otros estilos de baile dentro del reggae conoces?

Empresas y productoras

- ¿Qué empresas y productoras del reggae en México conoces?
- ¿Qué eventos han realizado?
- ¿Cómo ha sido su experiencia en diferentes ciudades?
- ¿Cuáles son las dificultades para realizar eventos de reggae?

Managers, agentes, y promotores

- ¿Qué managers, agentes, representantes y promotores musicales en México conocen?
- ¿Qué particularidades tiene trabajar con artistas del reggae?
- ¿Cuál es el impacto de su trabajo en la carrera de los artistas?
- ¿Qué bandas y artistas mexicanas cuentan con estos representantes?
- ¿Cuáles son las bandas y artistas extranjeros con representantes mexicanos?

Pláticas, conferencias y exposiciones

- ¿Qué actividades de este tipo conoces en el país?
- ¿A cuáles has asistido y cuál es tu opinión?
- ¿Cuál consideras que es el aporte de estas actividades?

Trabajos académicos

- ¿Qué trabajos académicos en México acerca del reggae conoces? ¿Has leído alguno? ¿Cuál es tu opinión?
- ¿Qué temas son los que se abordan?
- ¿Cuál consideras que es la importancia y el aporte de estos trabajos?
- ¿Estos autores han dado continuidad a sus investigaciones?

Premiaciones

- ¿Qué premiaciones de reggae en México conoces y cuál es tu opinión?
- ¿Qué es lo que se reconocen con estos premios?
- ¿Cómo se conforma el jurado de estos premios y cuáles son sus criterios?
- ¿Qué impacto tiene para la carrera de un artista recibir alguno de estos premios?
- ¿Cuál es el aporte de estas actividades para la escena?
- ¿Cuáles son las complicaciones más comunes de las premiaciones?

Reggae para niños

- ¿Qué proyectos (eventos, canciones, discos, etc.) conoces en México de reggae para niños y qué opinas de ellos?
- ¿Recuerdas alguna canción infantil en versión reggae?
- ¿Si tus niños escuchan reggae, qué reggae escuchan?
- ¿Cuál es el impacto del reggae en los niños?

Productos alimenticios relacionados con el reggae

- ¿Qué productos de este tipo conoces?
- ¿Por qué surgen estos productos?
- ¿Qué piensas de ellos? ¿A quiénes están dirigidos?

Marcas de ropa y vestimenta

- ¿Qué marcas de ropa y vestimenta relacionada con el reggae existen en México?
- ¿Dónde se venden estos productos?
- ¿Cuál es la importancia de estas marcas y estos productos?
- ¿Qué piensas de ellos?
- ¿Dentro del reggae hay vestimentas distintivas de cada estilo, como *roots*, *dub*, *dancehall*, etc.?
- ¿Piensas que el uso de cierta indumentaria dentro de la escena del reggae es algo necesario?

Dreadmakers

- ¿Quiénes se dedican a hacer *dreadlocks* en México?
- ¿Dónde se encuentran?
- ¿Desde cuándo comenzaron y cómo aprendieron?
- ¿Cuál es la importancia de los *dreadlocks* dentro del reggae en México?
- ¿Qué piensas de los lugares especializados en *dreadlocks*?
- ¿Conoces algún producto mexicano para los *dreadlocks*?
- ¿Cuál es la diferencia entre los *dreadlocks* naturales y los *dreadlocks* elaborados o confeccionados?
- ¿Conoces el significado rastafari de los *dreadlocks*? ¿Consideras que es necesario conocer su significado para quien decide llevar así el cabello?

Reggae y deportes

- ¿Existe alguna relación entre el reggae y el deporte en México?
- ¿Sabes de algún deportista o equipo deportivo que aluda al reggae?
- ¿Cómo y cuándo comenzaron?

VJ's

- ¿Qué VJ's hay en la escena del reggae en México?
- ¿Desde cuándo comenzaron?
- ¿Cuál es la importancia de este aspecto en los eventos de reggae?
- ¿Cuál es su impacto en las presentaciones de los artistas?
- ¿Qué diferencia el trabajo de un VJ con artistas de reggae al que hace con artistas de otros géneros?

Staff

- ¿Qué artistas de reggae cuentan con un equipo de staff que los apoya?
- ¿Por qué son importantes y necesarios para una banda o artista?

- ¿Qué actividades realiza el staff?
- ¿Quiénes se han dedicado a realizar este trabajo dentro de la escena del reggae?

Audiencia y público

- A pesar de su diversidad, ¿cómo describirían a la audiencia del reggae en México?
- ¿Quiénes asisten a los conciertos y festivales de reggae?
- ¿Cuál es su rango de edad y su contexto social?
- ¿Qué diferencia al público del reggae al de otras escenas musicales?
- Dentro de la escena del reggae existen varias escenas específicas en torno a un subgénero o estilo. ¿Se trata del mismo público o de distintos? ¿Qué diferencias y similitudes existen entre estos públicos?
- ¿El apoyo de la audiencia del reggae en México hacia los proyectos locales y nacionales es igual al que gozan los artistas y bandas foráneas?
- ¿En qué ha cambiado la audiencia del reggae en el país a través de los años?

PARTICULARIDADES Y GLOCALIDAD DE LA ESCENA

Relación de la escena con el *underground* y el *mainstream*

- ¿Qué tan *underground* y qué tan *mainstream* es la escena del reggae en México?
- ¿Cuál es la relación entre estos dos en cuanto al reggae?
- ¿Qué hace a un artista, una banda o un club ser *underground* o ser *mainstream*?
- ¿Un artista o banda puede participar tanto en los espacios del reggae *underground* como en los *mainstream*?
- ¿Existen algunos artistas *mainstreams* y otros *underground* dentro de la escena?
- ¿Los artistas *underground* de reggae aspiran volverse *mainstream*?

Relación de la escena de reggae con las escenas de otros géneros musicales

- ¿Qué relación ha tenido la escena del reggae en México con las escenas de otros géneros musicales?
- ¿Con qué otras escenas se vinculan?
- ¿Cómo lo hace?
- ¿Consideras que hay artistas o bandas que participan en más de una escena?

Subgéneros y estilos dentro de la escena

- ¿Qué géneros y estilos coexisten dentro de la escena del reggae en México?
- ¿Cómo distingues la diferencia entre un subgénero y otro?
- ¿Cuáles consideras que han logrado conformar una escena propia?
- ¿Cuál es tu opinión de los proyectos nacionales que interpretan cada uno de estos subgéneros y estilos?
- ¿Consideras que la escena del reggae en México es grande y diversa en su interior o que se trata de múltiples escenas musicales?
-

Reggae en México y reggae mexicano

- ¿De qué forma está presente el reggae en México?
- ¿Qué expresiones de reggae mexicano hay en el país?
- ¿Cuál es la diferencia entre el reggae en México y el reggae mexicano?
- ¿El reggae mexicano es un estilo del reggae; una forma de reinterpretarlo; o es el reggae que tocan los mexicanos?

Escenas locales y regionales

- ¿Qué escenas locales en torno al reggae han logrado conformarse en el país?
- ¿Qué relación hay entre dichas escenas locales?
- ¿Cuáles piensas que son las mayores particularidades o diferencias entre esas escenas locales?
- ¿Qué escenas regionales que hay en el país?

Movilidad dentro de la escena

- ¿Qué tanta movilidad existe en la escena nacional de reggae?
- ¿Por qué es importante para una banda o artista de reggae presentarse en diferentes escenas locales?
- ¿Por qué es significativo que los proyectos procedentes de los diferentes estados del país se presenten en la Ciudad de México?
- ¿Por qué es necesario que los proyectos de la Ciudad de México se presenten en otras partes del país?
- ¿Cómo es la experiencia de los artistas y bandas que son parte activa de varias escenas locales?

Producción, distribución y consumo del reggae hecho en México

- ¿Cómo es el proceso de producción, distribución y consumo del reggae en México?
- ¿Cómo solucionan la producción y distribución de su material las bandas y artistas de reggae en México?
- ¿Cuál es la forma más importante en que llega al público el material de las bandas y artistas de reggae mexicanas?
- ¿Cuál piensas que es la mayor forma de consumo del reggae mexicano (casetes, discos originales, copias, descargas, videos, etc.)

Coleccionistas de discos de vinilo

- ¿Cuál es su opinión acerca de del coleccionismo de discos?
- ¿Quiénes se han dedicado a coleccionar discos de reggae en México, desde cuándo?
- ¿Qué aspectos hace que un disco se considere “de colección”?
- ¿Qué discos de reggae mexicano son considerados “de colección”?
- ¿Cuál es el valor y la importancia de estos discos?
- ¿Cuál es la principal diferencia en relación a otros formatos?
- ¿También existen casetes y CD de colección?

Streaming

- ¿Cuáles son las ventajas de los servicios de *streaming* de música?
- ¿Cuánta presencia de las bandas y artistas de reggae mexicano hay en los servicios de *streaming* de música?
- ¿De qué manera afecta o beneficia al trabajo de los artistas de reggae la reproducción de música vía *streaming*?

Presencia del reggae mexicano en los medios

- ¿Cuál ha sido la presencia del reggae mexicano en los medios de comunicación masiva?
- ¿Qué espacios para el reggae mexicano ha habido en la televisión nacional?
- ¿Cómo ha sido la cobertura de la prensa escrita (periódicos y revistas) de la escena de reggae nacional?

Flyers (volantes) de eventos de reggae

- ¿Cuál es la importancia de los *flyers* dentro de la escena del reggae en México?
- ¿Dentro del reggae, qué elementos en el *flyer* ayudan a diferenciar de qué tipo de evento o subgénero se trata?

- ¿Quiénes son los creadores de estos *flyers* y cómo trabajan?
- ¿Piensas que los *flyers* de eventos de reggae en México son iguales a los de cualquier otro país o qué los diferencia?
- ¿Conservas los *flyers* de los eventos de reggae a los que has asistido?

Reggae mexicano en lenguas indígenas

- ¿Qué proyectos de reggae en lengua indígenas existen en México?
- ¿Qué canciones de reggae en lengua indígena conoces?
- ¿Cuál es la importancia de interpretar reggae en lenguas indígenas?
- ¿Cómo es recibido el reggae por las comunidades indígenas del país?

Rasgos distintivos del reggae mexicano

- ¿En tu opinión cuáles son las características del reggae mexicano?
- ¿Cómo le describirías el reggae hecho en México a alguien que no lo conoce?

México en la escena latinoamericana de reggae

- ¿Qué lugar ocupa México en la escena latinoamericana de reggae?
- ¿Qué tanto se conoce el reggae mexicano en Sudamérica?
- ¿El reggae mexicano se encuentra en la misma situación que el reggae argentino o el reggae chileno?
- ¿Qué diferencias percibes en el sonido del reggae proveniente de esos países con el hecho en México?
- ¿Piensas que el reggae mexicano es parte del “Reggae Latino”?

México en la escena del reggae mundial

- ¿Qué lugar ocupa México en la escena mundial de reggae?
- ¿Qué tanto se conoce el reggae mexicano a nivel mundial?
- ¿Qué bandas y artistas mexicanos se han presentado en otro continente?
- ¿Cómo ha sido la experiencia de quienes se han presentado en Europa?, ¿Cómo ha sido la respuesta del público?
- ¿Quiénes se han presentado en África, Asia u Oceanía?
- ¿Cuál ha sido la presencia de México en los grandes festivales internacionales como el Rototom Sunsplash?

Presencia de mexicanos en Jamaica

- ¿Por qué es importante que los músicos de reggae de otros países visiten Jamaica?
- ¿Qué bandas y artistas de reggae mexicanos han visitado Jamaica?
- ¿Cómo ha sido la experiencia de quienes se han presentado en Jamaica?, ¿Cómo ha sido la respuesta del público?
- ¿Por qué ha habido tan poca presencia de mexicanos en Jamaica?

Papel del reggae en la cultura mexicana

- ¿Cuál es el papel del reggae en la cultura mexicana?
- ¿Cómo ha influido el reggae a México culturalmente?
- ¿Cuáles son los aportes culturales de Jamaica en México?
- Fuera de la escena del reggae, ¿Cuál crees que es el impacto del reggae en la sociedad mexicana?

Reggae y movimientos sociales

- ¿Con qué movimientos sociales se ha relacionado el reggae en México?

- ¿Qué bandas y artistas de reggae en México participan en movimientos sociales?
- ¿Conoces canciones de reggae mexicano en apoyo a algún movimiento social?
- ¿Por qué crees que el reggae ha sido utilizado en distintos movimientos sociales?

Tributos y covers

- ¿Cuál es el aporte de los tributos y los covers dentro del reggae?
- ¿Qué bandas y artistas han grabado algún cover o participado en algún tributo?
- ¿A quién consideras que habría que hacer un tributo por parte del reggae mexicano?
- ¿Conoces covers de canciones de reggae mexicano?

Profesionalización

- ¿Por qué es importante la profesionalización del reggae en México?
- ¿Qué significa profesionalizarse dentro de la escena del reggae?
- ¿Bajo qué parámetros podemos decir que un proyecto se ha profesionalizado?
- ¿Qué diferencia un proyecto amateur de uno profesional?

Éxito

- ¿Qué significa tener éxito dentro de la escena del reggae?
- ¿El éxito artístico es reflejo de su calidad artística?
- ¿Qué logros consideras que ha alcanzado la escena?
- ¿Qué proyectos de reggae mexicano han alcanzado éxito más allá de la escena del reggae?

Estado actual de la escena

- ¿Consideras la escena de reggae en México como una escena muy diversa con escenas adyacentes al interior o como una escena fragmentada y se trata de diferentes escenas musicales?
- ¿La escena nacional de reggae es la suma de distintas escenas locales y regionales en diferentes estados y zonas del país, o la suma de diferentes escenas en torno a distintos subgéneros del reggae?
- ¿Piensas que la escena de reggae nacional tiene reconocimiento internacional dentro de la escena global de reggae?
- ¿Te parece que la escena nacional de reggae es reconocida por parte de otras escenas musicales en el país?
- ¿En tu opinión existe una consolidación de la escena nacional de reggae, o se trata del desarrollo de escenas locales en diferentes ciudades?

Proyección de la escena. Ej. reggae argentino

- ¿Cuáles son las principales diferencias entre los artistas y escena del reggae en Argentina y la de México?

Problemas, dificultades, y conflictos

- ¿Cuáles son los problemas que existen dentro de la escena del reggae en México?
- ¿Cuáles son las principales dificultades para los artistas de reggae en México?
- ¿La escena del reggae tiene los mismos problemas que cualquier otra escena, o existen dificultades específicas?
- ¿Cómo repercuten los conflictos personales en la escena del reggae?
- ¿Qué sugerirías para remediar estos temas?

Sugerencias y propuestas para el mejoramiento de la escena

- ¿Qué necesita o qué le hace falta a la escena del reggae en México?

- ¿Qué sugerirías para mejorar el desarrollo de la escena del reggae?
- ¿Crees que pueden resolverse las dificultades y conflictos al interior de la escena del reggae?
- ¿Qué propondrías para una mayor consolidación de la escena?
- ¿Cómo generar más comunicación y unidad entre los distintos actores, sectores, generaciones, estilos y regiones de la escena del reggae en el país?
- ¿Cómo conseguir ser una escena de calidad, consolidada, profesional y de proyección internacional?

Relatos y anécdotas

- ¿Cómo llegaste al reggae?
- ¿Por qué prefieres el reggae?
- ¿Qué significa ser “reggaesero”?
- ¿Recuerdas el primer evento de reggae al que asististe, o en el que participaste?
- ¿Cuál ha sido tu mejor experiencia dentro del reggae?
- ¿Has vivido alguna situación negativa en un evento de reggae, cuál?

Sugerencias y recomendaciones para este trabajo

- ¿Qué sugerencias tienes para mejorar este trabajo?
- ¿Qué otros temas o aspectos recomendarías que incluyéramos?
- ¿Cuál es tu opinión de este trabajo y qué impacto crees que pudiera tener?

Lista de reproducción

*El DVD que acompaña este trabajo incluye el video “La escena musical del reggae en México”, además de la siguiente selección de canciones en formato mp3:

1.- Título: “Bote de Bananas” Intérprete: Los Rebeldes del Rock Año: 1961	21.- Título: “El Sordo” Intérprete: Tijuana No! Año: 1992	41.- Título: “Ma’ u to’okol to’on” Intérprete: Santos Santiago Año: 2002
2.- Título: “Mi Novio Esquimal” Intérprete: Pily Gaos Año: 1964	22.- Título: “Revolucion Latinoamericana” Intérprete: Los Rastrillos Año: 1992	42.- Título: “El Estuche” Intérprete: Bak’te Año: 2003
3.- Título: “Jamaica Ska” Intérprete: Toño Quirazco y Su Hawaiiiana Año: 1965	23.- Título: “Basta” Intérprete: El Dengue Año: 1994	43.- Título: “Maximun Respect” Intérprete: Atletas Campesinos (feat. Pepe Grela) Año: 2003
4.- Título: “Que Familia” Intérprete: Los Socios del Ritmo Año: 1965	24.- Título: “Perro Negro y Callejero” Intérprete: Bosquimano Año: 1995	44.- Título: “Brownies” Intérprete: Los Guanábana Año: 2003
5.- Título: “Doble Barril” Intérprete: Rosario Año: 1971	25.- Título: “El Polecia” Intérprete: Los Yerberos Año: 1995	45.- Título: “Boogie Reggae San Juan” Intérprete: Tex Tex Año: 2004
6.- Título: “Theme from Shaft” Intérprete: Benny y Su Grupo Año: 1972	26.- Título: “A la Vuelta de la Esquina” Intérprete: Antidoping Año: 1996	46.- Título: “El Jabalí” Intérprete: Kushia Bonton Año: 2005
7.- Título: “Satisfaction” Intérprete: Ely Combo y Anthony Jones Año: 1972	27.- Título: “Jamsvy” Intérprete: Antidoping (feat. Silvie Henry) Año: 1996	47.- Título: “Libérame” Intérprete: Victoria Malawi Año: 2005
8.- Título: “A Bailar Regué” Intérprete: Benny y Su Grupo Año: 1973	28.- Título: “Apapáchame” Intérprete: Gyan Marcos Año: 1996	48.- Título: “Eleanor Rigby (Dub)” Intérprete: Antidoping Año: 2006
9.- Título: “Acércate un Poco Más” Intérprete: Ely Combo y Anthony Jones Año: 1974	29.- Título: “Base 30” Intérprete: 38400 Voces Año: 1997	49.- Título: “Guía y Protección Dub” Intérprete: Mad Professor (feat. Nacho Dread) Año: 2006
10.- Título: “Freedom Street” Intérprete: Los Cuervos Año: 1975	30.- Título: “Liberación” Intérprete: La Yaga Año: 1998	50.- Título: “Changuito Reggae” Intérprete: Plastiko Año: 2007
11.- Título: “Road Block” Intérprete: Los Cuervos Año: 1975	31.- Título: “Babylon System” Intérprete: Cuicanitl Año: 1999	51.- Título: “Loko Motora (radio version)” Intérprete: Unidub Estazon Año: 2007
12.- Título: “Kitty Poo” Intérprete: Sombrero Verde Año: 1981	32.- Título: “Ecológicamente” Intérprete: El Mito Año: 1999	52.- Título: “Solo Para Ti” Intérprete: Fuego Ardiente Año: 2008
13.- Título: “Revolución” Intérprete: Ritmo Peligroso Año: 1985	33.- Título: “Niño” Intérprete: Santa Misa Año: 1999	53.- Título: “Mucho Por Venir” Intérprete: Golden Ganga Año: 2008
14.- Título: “Broche de Oro” Intérprete: El Personal Año: 1988	34.- Título: “Hasta el Final” Intérprete: Ganja Año: 2000	54.- Título: “Invisible” Intérprete: Nognes Reggae Clan Año: 2008
15.- Título: “Como Tengo Pegue” Intérprete: El Personal Año: 1989	35.- Título: “Nejua Chikauk Kotik” Intérprete: Los Rastrillos (feat. Tribu) Año: 2000	55.- Título: “Babylon Say” Intérprete: Somos Uno Año: 2008
16.- Título: “Mujer” Intérprete: Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio Año: 1989	36.- Título: “La Fábula del Aguijón del Avispón” Intérprete: I&I Año: 2000	56.- Título: “Tu Voz” Intérprete: Aire Nuevo Año: 2009
17.- Título: “Llévate la Historia” Intérprete: Real de Catorce Año: 1989	37.- Título: “Chetumal Rasta” Intérprete: Alvrix Año: 2001	57.- Título: “Siguiendo la Verdad” Intérprete: Bungalo Dub (feat. Alika) Año: 2009
18.- Título: “Un Toque Mágico” Intérprete: Tex Tex Año: 1989	38.- Título: “Jamming por la Paz” Intérprete: La Comuna Año: 2001	58.- Título: “Pasos Correctos” Intérprete: CorpusKlan Año: 2009
19.- Título: “¡Ah Pero Que Bien!” Intérprete: Splash Año: 1989	39.- Título: “Orgullo Obrero” Intérprete: Jamaica 69 Año: 2001	59.- Título: “El Amor” Intérprete: El Aarón Año: 2009
20.- Título: “La Copa del Amor” Intérprete: Splash Año: 1991	40.- Título: “Lo Que + Es - Es” Intérprete: Vieja Guardia (feat. Gogo Ras) Año: 2001	60.- Título: “Cumbia Reggae” Intérprete: Los Aguas Aguas Año: 2009

61.- Título: "Don Ernesto y Su Jamaica Sound" Intérprete: Maldita Vecindad y los Hijos del 5to Patio Año: 2009	81.- Título: "Coconut" Intérprete: Sonido Berzerk Año: 2013	101.- Título: "Reggae Mexicano" Intérprete: Ras D.A.I.M. Año: 2018
62.- Título: "Reverdeciendo" Intérprete: Lengualerta (feat. Zion Train) Año: 2010	82.- Título: "Mi Alma Encendida" Intérprete: Taco Bambú Año: 2013	102.- Título: "No Son" Intérprete: Roy Rebelde Año: 2018
63.- Título: "1-Love" Intérprete: Ras Levy Año: 2010	83.- Título: "Buenos Días" Intérprete: Viento Wirikuta Año: 2013	103.- Título: "Sacred Divine Energy" Intérprete: Sax N Dub (Feat. Likkle Nyah) Año: 2018
64.- Título: "Moliendo Café" Intérprete: Taapa Groove Año: 2010	84.- Título: "México Negro" Intérprete: Leona de Etiopía Año: 2014	104.- Título: "Yanga Binghy" Intérprete: Roots & Flowers (feat. Jahwar Drums) Año: 2018
65.- Título: "La Vida es Chida" Intérprete: Walla Año: 2010	85.- Título: "Run One Mile" Intérprete: Binghi Bongo Band Año: 2015	105.- Título: "Sweet Loneliness" Intérprete: Travelers All Stars Año: 2018
66.- Título: "Zona Norte" Intérprete: Cáñamo Año: 2011	86.- Título: "Canciones de Libertad" Intérprete: Casa Verde Colectivo Año: 2015	106.- Título: "Feed Me to The Lions" Intérprete: Los Yerberos Año: 2018
67.- Título: "El Verano Style (Punani)" Intérprete: Iman Souljah Año: 2011	87.- Título: "Yo Soy Mexicano" Intérprete: Illbilly Hitec (feat. Mexican Soundsystem) Año: 2015	107.- Título: "A Tiempo" Intérprete: Jacobo Govea Año: 2019
68.- Título: "11 Versiones de Alcohol" Intérprete: Jamaica 69 (feat. Roberto delas Torres) Año: 2011	88.- Título: "Te Vas" Intérprete: Gaby Red Año: 2015	108.- Título: "Rub A Dub Toda la Noche" Intérprete: Bamboo Año: 2019
69.- Título: "The Only Good System is a Soundsystem" Intérprete: Manik B (feat. Lady Lu) Año: 2011	89.- Título: "La Señal" Intérprete: Natural Wise-Dee J ITal Año: 2015	109.- Título: "Lo Que Tengo" Intérprete: Antidoping Año: 2019
70.- Título: "Raíces Somos" Intérprete: Olinka Año: 2011	90.- Título: "Las Frutas" Intérprete: Vibra Muchá Año: 2015	110.- Título: "Al Oriente" Intérprete: Los Rastrillos Año: 2019
71.- Título: "Con Energía" Intérprete: Real Stylo Año: 2011	91.- Título: "Música Hasta el Fin" Intérprete: Viento Roots (feat. Choko y Tony Hdz) Año: 2015	111.- Título: "Un Sueño" Intérprete: Pancho Barraza Año: 2019
72.- Título: "Smoka Sale De Mi Boca" Intérprete: Reall Stars Año: 2011	92.- Título: "Mystical Father" Intérprete: Abbaba Soul Año: 2016	
73.- Título: "Música de Amor" Intérprete: Despika Año: 2012	93.- Título: "Hot Tonight" Intérprete: Jah Fabio Año: 2016	
74.- Título: "Danzall También es Reggae" Intérprete: Roy Rebelde Año: 2012	94.- Título: "Razteca" Intérprete: Pachedub Collective Año: 2016	
75.- Título: "Este Amor" Intérprete: Gerardo Ortiz Año: 2012	95.- Título: "Demagogia" Intérprete: Rastari Minajah Año: 2016	
76.- Título: "El Microbito" Intérprete: Black Star Band (feat. Chocolight & Ras Cocoman) Año: 2013	96.- Título: "Por la Calle" Intérprete: Natty Martínez Año: 2017	
77.- Título: "A Place to Fly" Intérprete: Kuntideva Año: 2013	97.- Título: "Babylon Song" Intérprete: Operación Kangrejo Año: 2017	
78.- Título: "Reggaehecatl" Intérprete: La Yaga Año: 2013	98.- Título: "Eclipses" Intérprete: Carlos Bajonero y amigos Año: 2018	
79.- Título: "Marihuana en la Azotea" Intérprete: Polok Tolok Año: 2013	99.- Título: "Kimi Wa Yook Ol Kaab (Planeta o Muerte)" Intérprete: Chan Santa Roots Año: 2018	
80.- Título: "Pólvora" Intérprete: Sangre Maíz Año: 2013	100.- Título: "Dem a Criminal" Intérprete: Jahshua and Obeah Sounds Año: 2018	

**LA ESCENA MUSICAL DEL REGGAE EN MÉXICO:
HISTORIA Y EXPRESIONES DE GLOCALIZACIÓN Y TRANSLOCALIDAD**

Christian Eugenio López Negrete Miranda

Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad de México, 2019

