



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

NYAHBINGHI Y REGGAE:

Convergencias y divergencias en la música Rastafari

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestro en Música (Etnomusicología)

PRESENTA:

Christian Eugenio López Negrete Miranda

TUTOR

Mtro. Carlos Ruíz Rodríguez (ENM-UNAM)

MÉXICO, D.F. Octubre 2014



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.

*Dedicado a mi madre,
por tu apoyo incondicional,
tu ejemplo de tenacidad,
y tu inmenso amor.
Porque tuyos son todos mis logros.*

*A Camila,
por todas las alegrías.*

En homenaje a Count Ossie, Pa Ashanti, Cedric Brooks, Mortimo Planno, Bongo Daniel, Ras Bigga, Ras Tawny, Sista Bubbles, Ma Ashanti, Bongo Herman, Ras Michael, Ras Ivi Tafari, Prof-I, Samuel "Time" Williams, y todos aquellos músicos Rastafari que han dedicado su talento a la creación y difusión de la música nyahbinghi en Jamaica y en todo el mundo...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Coordinación de Estudios de Posgrado, y especialmente al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, gracias al cual efectué mis estudios de Maestría. Asimismo, agradezco al Programa de Maestría y Doctorado en Música, a la Escuela Nacional de Música y a cada uno de mis profesores.

Agradezco a mi tutor, el Mtro. Carlos Ruíz Rodríguez, brillante etnomusicólogo, quien aceptó guiarme en esta investigación y quien me ayudó enormemente con sus comentarios y observaciones. Del mismo modo, agradezco al Dr. Rolando A. Pérez, musicólogo extraordinario, por su tutoría a lo largo de mis estudios, por su amistad y por haberme acercado a la etnomusicología hace más de diez años en aquellos seminarios sabatinos en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Agradezco también a mis sinodales lectores, en especial a la Dra. Laura Muñoz Mata, al Dr. Jesús Serna Moreno y al Mtro. Roberto Campos por sus comentarios puntuales y pertinentes que contribuyeron a mejorar el presente escrito.

Agradezco enormemente a varios miembros de la comunidad Rastafari de distintas localidades de Jamaica, así como a diversos músicos de reggae e investigadores, ya que sin su colaboración este trabajo hubiera sido vacío. Agradezco a los miembros del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, a los miembros del *Ethiopia Africa Black International Congress*, a los miembros de las *Twelve Tribes of Israel*, y al *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council*. De manera especial agradezco a: Ras Ivi Tafari, Priest Brown, Ras Asha, Dra. Marcia O. Stewart, Dr. Jahlani Niaah, Lij Uka, Libertario Fyah, Fergad Nazareno, Dra. Donna Hope, Dr. Ian Boxill, Dr. Joseph Pereira, Mike Bennett, Lloyd Akin Palmer, Rubén “Pastor” Pérez, y André France por toda su confianza, y amistad al compartir sus experiencias y perspectivas. Agradezco también a los profesores de la Unidad de Estudios Rastafari y de la Unidad de Estudios de Reggae del Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), por su apoyo para la realización de esta investigación.

A la Dra. Desta Meghoo y a mis *breddas* del Colectivo Rastreando el Reggae y de las distintas organizaciones Rastafari en México por el aprendizaje compartido. A mis

amigos y colegas, David Franco, Monique Posadas, Héctor López, Santiago Astaburuaga, Jahmil Roldán, Cristóbal López, y Sergio García por compartir conmigo sus opiniones.

A mi amada familia por su ejemplo, apoyo y cariño incondicional: a mi madre Sarah Miranda Cárdenas, a mi hermana Edna López Negrete Miranda, y en particular a mi hermano Allan López Negrete Miranda, por la constante complicidad en la generación de ideas.

A mi amada compañera de vida y esposa Nazli Azueta Tovar por todo su amor, apoyo, complicidad, comprensión, paciencia y lealtad.

A mis suegros Elizabeth Tovar y Antonio Azueta por su apoyo.

Finalmente, gracias a JAH.

“La educación desarrolla el intelecto; y el intelecto distingue a hombre de otras criaturas. La educación permite al hombre aprovechar la naturaleza y utilizar sus recursos para el bienestar y la mejora de su vida. La clave para la mejora y la integridad de la vida moderna es la educación. Sin embargo, el hombre no puede vivir sólo de pan. El hombre, después de todo, también se compone del intelecto y el alma. Por lo tanto, la educación en general y la educación superior en particular, deben proporcionar, más allá de lo físico, alimentos para el intelecto y el alma. Porque la educación que ignora la naturaleza intrínseca del hombre y descuida su intelecto y razonamiento puede no ser considerada una verdadera educación.”

Haile Selassie I (1963)

**NYAHBINGHI Y REGGAE:
CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS EN LA MÚSICA RASTAFARI**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I - APROXIMACIÓN AL MOVIMIENTO RASTAFARI	25
¿QUÉ ES RASTAFARI?	25
<i>Rastafari, culto político-religioso</i>	35
<i>Surgimiento del movimiento Rastafari</i>	37
<i>Periodización del movimiento Rastafari</i>	42
RAÍCES DEL MOVIMIENTO RASTAFARI	45
<i>Difusión del movimiento Rastafari</i>	56
<i>Rastafari: su organización y su sistema de creencias</i>	64
ESTRUCTURA RASTAFARI: CASAS Y MANSIONES.....	71
<i>Mansiones; gama de prácticas y principios Rastafari</i>	75
<i>Diversidad doctrinal en el movimiento Rastafari</i>	93
PENSAMIENTO, COMPRENSIÓN, PRÁCTICAS Y ACTIVIDADES RITUALES RASTAFARI	95
<i>Prácticas Rastafari: ital, dreadlocks, iyaric, ganja.</i>	99
<i>Actividades rituales, reasoning, grounding</i>	105
EL MOVIMIENTO RASTAFARI EN EL CONTEXTO GLOBAL	109
CAPÍTULO II - SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA NYAHBINGHI	114
LA MÚSICA TRADICIONAL DE JAMAICA.....	114
ORÍGENES DE LA MÚSICA RASTAFARI	125
<i>La música burru</i>	127
<i>La música kumina</i>	134
<i>Count Ossie y el surgimiento de la música Rastafari</i>	137
MÚSICA NYAHBINGHI	146

<i>Los tambores nyahbinghi, descripción y clasificación</i>	151
<i>Inclusión de otros instrumentos musicales</i>	164
<i>Cantos Rastafari, "chants"</i>	168
CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA MÚSICA NYAHBINGHI	178
<i>Expresiones de pluralidad de la música Rastafari</i>	189
<i>Aspectos compartidos dentro de la música Rastafari</i>	192
EL PERFORMANCE MUSICAL NYAHBINGHI	197
<i>Simbolismo y comunicación</i>	208
<i>Expresiones líricas</i>	216
IMPACTO DE LA MÚSICA RASTAFARI	218
CAPÍTULO III - SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA REGGAE	234
MÚSICA POPULAR JAMAICANA	234
ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA REGGAE	238
DIVERSIFICACIÓN Y MULTIPLICIDAD DE LA MÚSICA REGGAE	256
ASPECTOS PERFORMATIVOS DE LA MÚSICA REGGAE	285
CAPÍTULO IV - RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA NYAHBINGHI Y EL REGGAE	297
COMPARACIÓN GENERAL ENTRE RASTAFARI Y REGGAE	297
LA INTERCONECTIVIDAD DE LA MÚSICA NYAHBINGHI Y LA MÚSICA REGGAE	306
NYAHBINGHI Y REGGAE: DOS EXPRESIONES DE LA MÚSICA RASTAFARI	322
PROPUESTA DE MODELO SINTÉTICO DE CONFORMACIÓN DE LA MÚSICA RASTAFARI	327
LA MÚSICA RASTAFARI EN EL CONTEXTO GLOBAL ACTUAL	338
CONCLUSIONES	359
BIBLIOGRAFÍA	365
DISCOGRAFÍA	376

INTRODUCCIÓN

"Rastafari not a culture, it's a reality"

Bob Marley (1976)

El presente trabajo es un estudio etnomusicológico acerca de la música Rastafari. Es decir, abordaremos la música tomando en cuenta aspectos distintos al análisis de las estructuras musicales para profundizar en sus aspectos históricos, simbólicos, económicos, políticos y religiosos. Nos interesa pensar la música en su sentido sonoro, pero también en su sentido social y cultural, como un fenómeno que adquiere sentido en la vida colectiva. La música tiene un efecto estético, pero también es un vehículo de comprensión del mundo, un elemento ritual, una práctica vinculada a cosmovisiones particulares y, en algunos casos como el que nos ocupa, una expresión sociopolítica. Tanto el movimiento Rastafari, como la música reggae han tenido un importante impacto cultural a nivel internacional desde la década de los setenta y, cada vez, se encuentran más expresiones culturales que aluden a uno u otro provenientes de todos los continentes.

Las motivaciones que dieron origen a esta investigación surgieron en el año 2011, cuando emprendí la organización de la 4ª edición del Foro Rastreado el Reggae en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. En este evento hubo varias conferencias y actividades importantes, entre ellas, las participaciones de la Dra. Desta Meghoo¹, una importante activista panafricanista Rastafari. El título de sus dos conferencias nos dice bastante de su enfoque: "Bongo Watto: Rage against reggae" y "Marcus' message, Marley's music, Africa's aspiration", una de las cosas que más impresionó fue que explicaba la relación entre el movimiento Rastafari y la música reggae desde la perspectiva de los primeros dirigentes Rastafari. El contacto y la comunicación establecidos con esta investigadora despertaron en mí el interés de profundizar en este tema, sobre todo en ahondar en los diversos sentidos de la práctica musical Rastafari. De modo que, el objetivo de este estudio es conocer cuáles son las similitudes, diferencias y relaciones histórico-

¹ Dra. Desta Yeshimabet Meghoo.- Activista panafricanista Rastafari, jurista y coordinadora de conferencias y eventos, como el concierto "Africa Unite" que celebró el cumpleaños sesenta de Bob Marley en Etiopía en 2005. Ella ha sido un enlace con la Unión Africana para el Foro de la Diáspora Africana, y asesora en la exhibición *Discovering Rastafari!* del *Smithsonian Institution* en Washington, D.C. En Etiopía dirige la *D.Y.M.D.C & Associates*, una empresa de consultoría especializada en el desarrollo de la repatriación, así como al desarrollo cultural y socio-económico. También encabeza el Proyecto de la Aldea Infantil para niños desamparados y huérfanos en Addis Abeba. Ella ha sido instruida en el movimiento Rastafari por *elders* como Mortimo Planno, Ras Bonargees, Ma Ashanti, Nana Farika y Ras Sam Brown. Actualmente trabaja como coordinadora de la "Ras Tafari: The Majesty and the Movement Exhibition" inaugurada en el Museo Nacional de Etiopía en Addis Abeba el 25 mayo de 2014.

culturales entre la música nyahbinghi² y la música reggae, En primera instancia, en relación al contexto jamaicano, lugar de origen de ambas expresiones musicales para, posteriormente, poder abordar esta relación en otras localidades, como la Ciudad de México. De manera que, las metas de este trabajo son conocer cómo se relacionan, en qué se parecen y en qué se diferencian ambas expresiones; averiguar cómo es visto y presentado el movimiento Rastafari a través de la música reggae; saber cuál es la opinión de los Rastafari acerca de la música reggae; indagar en qué se distingue la música reggae realizada por un músico Rastafari; investigar cuál es el uso que le da el movimiento Rastafari a la música reggae y cuál es el uso que la música reggae hace de Rastafari.

Desde sus inicios, en los años treinta, el movimiento Rastafari se mostró fuertemente ligado a prácticas musicales. A lo largo de este estudio iremos mostrando diversos usos y funciones de la música. A través de ella, las personas que se adscriben a este movimiento buscan escapar a la frustración y opresión social en la que viven e, incluso, algunos le conceden poderes curativos. Para ellos, la música es la mejor manera de dar gracias a Jah, y además representa un arma y una forma de protesta. Recordemos que el movimiento Rastafari surge en cierta forma como una respuesta a una situación de éxodo provocado por el proceso de colonización del Caribe³. El traslado forzado y la esclavización de la población africana trajeron consigo procesos simbólicos de resistencia y reconfiguraciones del imaginario social que dieron vida a nuevas músicas, religiosidades y discursos políticos propiamente afrojamaicanos.

Jamaica fue colonia española hasta 1655, cuando los ingleses se apropiaron de la isla. En plena expansión colonial se buscaba intensificar la producción y el traslado de mercancías de las colonias hacia Europa. Los ingleses aumentaron el comercio de azúcar y, con ello, intensificaron su producción lo que requería de más mano de obra. Durante dos

² **Música Nyahbinghi.**- Es un toque de tambor específico que, generalmente, se realiza en las asambleas Rastafari llamadas *groundations* como parte de los cantos de alabanza. El nyahbinghi utiliza tres tipos de tambores: el *bass*, el *fundeh* y el *repeater*.

³ **Caribe.**- Es el nombre genérico con el que se conoce la región conformada por el mar Caribe, sus islas y las costas que rodean a este mar. La región se localiza al sureste del Golfo de México y América del Norte, al Este de América Central, y al norte de América del Sur. El nombre Caribe se deriva de los caribes, nombre utilizado para describir la etnia amerindia predominante en la región en la época del primer contacto con los europeos a finales del siglo XV. Después del "descubrimiento" por Cristóbal Colón, el término español de Antillas fue común para este lugar, durante las décadas siguientes el dominio español en este mar fue indiscutible y, por ende, la denominación de Antillas se mantuvo durante muchos años. El término de Indias Occidentales, tradicionalmente, fue dado a las posesiones europeas en los nuevos territorios descubiertos y por descubrir en América, que se inició en el siglo XV, y se refiere, comúnmente, a las islas del Caribe denominadas Antillas y Bahamas. En inglés se les denomina aún *West Indies* (Indias Occidentales), especialmente a los territorios que estuvieron bajo dominio británico, denominación que evoca la creencia de los primeros navegantes europeos, convencidos de haber arribado a las primeras islas de las Indias Orientales, por lo que posteriormente se mantuvo el término con el adjetivo de occidentales para diferenciarlas.

siglos Inglaterra estableció una sólida red de comercio en la que se incluía el traslado de personas que provenían de distintos grupos étnicos africanos. Las tácticas de colonización inglesas se caracterizaron por atacar y neutralizar toda posibilidad de levantamiento, parte de esa estrategia se aplicó con los esclavos, se buscó desmembrar la organización social evitando dejar a la población de un mismo origen étnico y lingüístico en el mismo territorio. De tal forma que en una región habitaban distintas lenguas y costumbres. Hacia 1834 fue oficialmente abolida la esclavitud en Jamaica, pero eso no significó la mejoría o el establecimiento de una buena situación de vida para la población afrodescendiente. A pesar de ello, la población de origen africano creció enormemente durante el siglo XIX hasta convertirse en mayoría. Los conflictos se dieron constantemente, el proceso de sometimiento tuvo múltiples respuestas a lo largo del siglo, lo que explica, en parte, el nacimiento de nuevos imaginarios sociales. La población sometida fue generando una nueva identidad a partir de lo que compartían, que no era la cultura local inmediata sino el haber sido desarraigados, y provenir de un territorio más amplio y que podía ser común a todos: África. De esta forma el origen de todos podía estar arraigado en África, el lugar donde no fueron esclavos, el espacio idílico donde eran libres y adonde querían regresar.⁴

El movimiento Rastafari surgió en los años treinta del siglo XX, siendo evidentemente heredero de todo este proceso histórico. Se trata de un constructo cuyos orígenes poseen elementos de la religión cristiana y de distintas tradiciones africanas, es esta mezcla lo que le da sentido a quienes se han convertido también en la mezcla de ambas expresiones. Lo que se implantó fue una ideología utópica religiosa que tenía como origen Etiopía, representación del pasado idealizado en África. De hecho, este pensamiento ya propiamente afrojamaicano, cuyo origen mítico es africano no podía adoptar ninguna de sus lenguas pues no permitían comunicarse con todos. Tuvo que ser el inglés, o más precisamente el *patwa*⁵, la que fungió como lengua compartida. Se trata de una idea de África construida a partir de lo que todavía se consideraba africano, como los tambores, en

⁴ Ivonne Elizabeth Williams, "Jamaica, ayer, hoy y mañana. La influencia de África en el desarrollo de Jamaica" en Martínez Montiel, L., (coord.), *Presencia africana en el Caribe*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, pp. 363-425.

⁵ **Patwa.**- El *patwa* es un idioma hablado en el área del Caribe (principalmente Jamaica) y otras partes del mundo debido a la emigración jamaicana que se incrementó desde la segunda mitad del siglo XX. Es una lengua criolla, 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 escueta, 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.

contraposición con los instrumentos de cuerdas europeos, una conciencia clara de construirse a sí mismos.

A lo largo del presente trabajo se ofrece un marco histórico tanto de la música nyahbinghi como de la música reggae. En términos generales, la música nyahbinghi es la forma más completa de música Rastafari; ésta se toca en las ceremonias y celebraciones que incluyen el toque de tambores y cantos de alabanza. La música, durante mucho tiempo, ha desempeñado un papel importante en la cultura Rastafari, y la conexión entre el movimiento y diversos tipos de música, principalmente el reggae, el *ska* o el *jazz*, ha sido reconocido, debido a la fama internacional de músicos Rastafari como Count Ossie, Cedric Brooks y Ras Michael entre otros⁶. El tambor nyahbinghi es un símbolo de la africanidad del movimiento Rastafari y algunos de ellos afirman que el espíritu de energía divina está presente en el tambor, que proviene en gran medida de la tradición *burru* de grupos afrojamaicanos descendientes de los ashanti de Ghana. Por otro lado, la música reggae nació a finales de los sesenta en los barrios pobres de Trenchtown, el gueto principal de Kingston, Jamaica, en donde algunos músicos comenzaron a fusionar la música tradicional jamaicana como el *ska* y el *rocksteady* con el *rhythm and blues* y el *jazz* estadounidense, generando, así, la música reggae. Es importante tener en cuenta que el término “reggae” se utiliza actualmente en un sentido muy amplio para referirse a la mayoría de los tipos de música popular jamaicana. Así mismo, el reggae generalmente se asocia con el movimiento Rastafari debido a que muchos de los más prominentes músicos de reggae en la década de 1970 y 1980 eran Rastafari. Sin embargo, los temas de las canciones del reggae abordan muchos tópicos además de los relacionados con el movimiento Rastafari, como la liberación de África, la legalización del cannabis, canciones de amor, referencias sexuales y otras con una fuerte crítica social.

El tema de investigación de este trabajo es, por supuesto, la música Rastafari, y su objeto es la relación entre la música nyahbinghi y la música reggae. En cuanto a la

⁶ “Count Ossie” - Oswald Williams (1926 - 1976). - Fue un Rastafari y percusionista jamaicano, creció en una comunidad Rasta, donde aprendió varias técnicas de canto vocal y tambores de mano, desarrollando y llevando a escena el sonido de la música Rastafari; la música nyahbinghi. A finales de la década de los cincuenta, junto con otros percusionistas, formó el *Count Ossie Group*. Posteriormente, formó un grupo llamado “*Mystic Revelation Of Rastafari*” y durante su vida, publicó dos álbumes que grabó con ellos. Cedric “Im” Brooks (1943).- Era un saxofonista y flautista jamaicano, conocido por sus grabaciones como solistas y como miembro de *The Mystic Revelation of Rastafari*, *The Light of Saba* y *The Skatalites*.

“Ras Michael”- Michael George Henry (también conocido como Dadawah).- Es un cantante de reggae jamaicano, especialista de música nyahbinghi. Fue el primer miembro del movimiento Rastafari, en tener un programa de radio de reggae en Jamaica en 1967 (“*The Lion of Judah Radio*”). Su banda se llama *The Sons of Negus* y son muy reconocidos por sus tambores nyahbinghi.

delimitación espacial de la investigación, ésta no se ubica en un espacio geográfico restringido, sin embargo, el trabajo de campo se centró, primordialmente, en Jamaica y, de manera complementaria, en México. Respecto a su delimitación temporal, la relación entre ambas expresiones musicales se aborda desde finales de los años sesenta, momento de la aparición del reggae, hasta el presente. Sin embargo, es necesario conocer también información previa importante acerca del surgimiento y los antecedentes de la música nyahbinghi. Asimismo, la delimitación semántica de este trabajo requiere tener claridad en cuanto al significado del nyahbinghi y del reggae para poder evitar cualquier tipo de confusión. De esta manera, podemos decir que la música nyahbinghi, por lo general, incluye la recitación de salmos, pero también puede incluir variaciones de cantos cristianos protestantes conocidos y adoptados por los Rastafari y en los que se emplean los tambores nyahbinghi que son comunes a todos los Rastafari. Los ritmos nyahbinghi fueron en gran medida una creación del músico Count Ossie, quien a inicios de los cincuenta incorporó influencias de los tradicionales tambores *burru* con canciones y ritmos extraídos de las grabaciones del músico nigeriano Babatunde Olatunji. Por su parte, en 1968, se escuchó en Jamaica por primera vez la palabra “reggae” en la canción de Toots and the Maytals “*Do the reggay*”, inaugurando así este género como parte de la evolución de la música popular jamaicana.⁷

Esta investigación considera que conocer las similitudes, diferencias y relaciones histórico-culturales entre la música nyahbinghi y la música reggae contribuirá a desarrollar una mejor comprensión y entendimiento de la historia y los aportes culturales de estas expresiones por parte de las propias comunidades y grupos que le dan vida a estas prácticas y también por parte de la audiencia de estos géneros a nivel internacional. De este modo, la investigación se realizó a partir de ubicar, conseguir y analizar los trabajos académicos existentes en torno a estos temas, principalmente el trabajo de investigadores como Verena Reckord, Yoshiko Nagashima, Sebastián Clark, Stephen Davis y Peter Simon, que han abordado el desarrollo de la música reggae que popularizó la cultura Rastafari internacionalmente. El trabajo de campo se realizó en Kingston y en la Ciudad de México, y sirvió para contrastar y recopilar información, realizar entrevistas y grabaciones de campo para aproximarme a la producción, circulación y recepción de la música Rastafari en sus

⁷ En esa época “reggay” había sido el nombre de una forma de baile de moda en Jamaica, pero las canciones conectaron la palabra con la música en sí, lo que llevó a su uso para referirse al estilo de música que se desarrolló a partir de ella.

respectivos contextos, logrando recabar así, importante información etnográfica y etnomusicológica. Como mencionamos, el trabajo de campo se realizó en dos contextos, en primera instancia, en el contexto jamaicano, lugar de origen de ambas expresiones musicales para, posteriormente, contrastar la presencia de esta relación en localidades fuera de Jamaica en donde estas expresiones han sido adoptadas como en la Ciudad de México.

Los estudios sobre el movimiento Rastafari iniciaron en la década de los cincuenta, derivando en la actualidad en una gran cantidad de trabajos académicos. Los investigadores han surgido de todos los continentes buscando el conocimiento del movimiento y se ha documentado el fenómeno Rastafari en diversos idiomas. El Dr. Jahlani Niah explica que existen tres categorías principales de trabajos relacionados con el movimiento Rastafari en general, estos son: 1) los relatos periodísticos, que se desarrollaron desde principios de la década de los treinta, que todavía continúan hoy en día y que por lo general se ubican en las reacciones sensacionalistas o condenatorias al movimiento, 2) las exposiciones académicas, las cuales comienzan en la década de los cincuenta, 3) los testimonios autobiográficos del propio movimiento, por lo general no considerados como académicos, y que se sustentan en diversas expresiones hasta el presente. Algunos de los más conocidos son los de Jah Lloyd, Mortimo Planno, Ras Dizzy, Barbara Makeda Blake Hannah, Donald Davis y Douglas Mack.⁸

Jahlani Niah explica que la mayor parte de los estudios académicos, en torno al movimiento Rastafari en Jamaica, han provenido de académicos y de instituciones europeas y estadounidenses; y que son reconocidos por proporcionar una gran contribución al desarrollo de marcos que instalan lecturas milenaristas en el movimiento, colocando la experiencia Rastafari en un contexto global de pueblos indígenas oprimidos reconstruyendo sus identidades y nociones de libertad. Sin embargo, señala Niah, los marcos comparativos de tales trabajos académicos también pueden ser una limitación, porque implícitamente estas lecturas están incorporadas en los prejuicios hacia la representación del “otro” y existe una lectura que se da por sentado de estado de “falsa conciencia”⁹ por parte de estos “otros”.¹⁰ Al respecto, Katrin Hansing señala que un número de investigadores han argumentado que el movimiento Rastafari es un “culto escapista”. La novela de Orlando

⁸ Jahlani Niah, “Sensitive scholarship: a review of Rastafari literature(s)” en *Caribbean Quarterly* 51, no. 3/4 (September 1, 2005): 11.

⁹ Se denomina falsa conciencia al pensamiento de los individuos que no es consecuente con sus condiciones materiales de existencia, esto, además de no ofrecer una visión fiable de la realidad, dificulta conocer la verdad.

¹⁰ Niah, Jahlani. *Op. cit.* p.12.

Patterson *The Children of Sisyphus* (1964) ha hecho probablemente la mayor parte en exponer esta idea a un público literario más amplio. En su obra Patterson sostiene que los Rastafari están tratando de escapar de la realidad a través de la fantasía de grupo y de doctrinas apocalípticas. Este punto de vista es de alguna forma reiterado por el Padre Joseph Owens, quien fue el primer estudioso no-negro en dedicarse a la investigación etnográfica entre los Rastafari, retrata el movimiento como una expresión religiosa afrocentrica creativa basada en la Biblia. Sin embargo, interesantemente Owens también señala que los Rastafari buscan escapar de la realidad jamaicana pero al hacerlo la han transformado.¹¹

Jahlani Niaah señala que estas caracterizaciones se basaron en gran medida en una “teoría de la privación”¹², aplicada para explicar la aparición del movimiento Rastafari. Sin embargo, es de destacar el hecho de que investigadoras como Carole Yawney han buscado explícitamente cuestionar las opiniones que explican al movimiento Rastafari como una “falsa conciencia”. Asimismo, señala que pareciera que con el desarrollo de las comunidades Rastafari fuera de Jamaica, los investigadores se han visto obligados a prestar atención a la aparente “contagiosidad” del movimiento. Esto ha producido investigaciones provenientes de todo el mundo acerca de la propagación de la fe en esas regiones, el movimiento Rastafari ahora existe en todos los continentes y, ha surgido una perspectiva académica propia conformada por investigadores Rastafari.

Los trabajos más significativos del movimiento surgieron a partir de la antropología social con George Eaton Simpson en 1953; otras aportaciones fundamentales han sido realizadas por Sheila Kitzinger, Leonard Barrett, Klaus de Albuquerque, Barry Chevannes, Carole Yawney, John “Jake” Homiak, Horace Campbell, Frank Jan van Dijk y Nathaniel Samuel Murrell, por nombrar algunos de los más trascendentes. Otros, como Roger Mais, Orlando Patterson, y Joseph Owens han utilizado una forma del método de “descripción densa”¹³ en su tratamiento de el movimiento Rastafari en el marco de la imaginación creativa. También ha habido contribuciones feministas y de género. Estas contribuciones

¹¹ Katrin Hansing. *Rasta, Race and Revolution: The Emergence and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba*. LIT Verlag Münster, 2006. p. 73.

¹² La teoría de la privación relativa sostiene que las apreciaciones dependen de las comparaciones que la gente hace entre su propia situación y la de otras personas, percibiéndose éstas como mutuamente comparables. Robert K. Merton, “Sobre las teorías sociológicas de alcance intermedio” en *Teoría y estructura sociales*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, (1980):56–91.

¹³ En antropología y otros campos, una “descripción densa” de una conducta humana es aquella que explica no sólo el comportamiento, sino también su contexto, de tal forma que la conducta se vuelve significativa para alguien ajeno a ella. El término fue usado por el antropólogo Clifford Geertz en su obra *La interpretación de las culturas* (1973) para describir su propio método etnográfico.

incluyen a investigadoras como Maureen Rowe, Imani Tafari-Ama, Carole Yawney, y Obiagele Lake. Las obras centradas en el movimiento Rastafari en Kingston son de particular importancia, ya que es en el entorno urbano donde gran parte de la política congregacional se ha sintetizado. Algunos Rastas son críticos respecto a la tendencia a utilizar a Kingston para hacer generalizaciones del movimiento. Sin embargo, Niaah explica que el eje *de facto* del movimiento estaba en funcionamiento en el Oeste de Kingston, especialmente entre los años 1954 y 1974. Por lo que podría decirse que el movimiento mostró desde temprano una división entre el movimiento Rastafari rural y el que se desarrolló en el espacio urbano del Oeste de Kingston.¹⁴

Es posible ubicar tres generaciones de investigación académica jamaicana: la de Roger Mais en los cincuenta; la de M.G. Smith, Roy Augier, Rex Nettleford, Patterson, Brathwaite y Chevannes durante los sesenta e inicios de los setenta; y la de los noventa al presente con autores como Clinton Hutton, K'adamawe K'nife, Michael Barnett, y el propio Jahlani Niaah, entre otros. También es necesario señalar que una nueva categoría de literatura Rastafari/reggae surgió después de 1974, debido en gran parte a la popularidad internacional de Bob Marley¹⁵; en esta categoría se encuentran académicos conocidos que han hecho contribuciones sustanciales por ejemplo Peter Manuel, Kenneth Bilby, Carolyn Cooper, Kwame Dawes, y Donna Hope por nombrar unos pocos.¹⁶ Particularmente, entre los autores que han abordado la música Rastafari, Verena Reckord¹⁷ y Yoshiko Nagashima¹⁸, han contribuido de manera importante en la comprensión del desarrollo y la relación entre la música nyahbinghi y la música reggae.

El importante trabajo de Tereza Richards de la Unidad de Estudios de Reggae de la Universidad de las Indias Occidentales, reúne referencias de libros, ponencias en congresos, tesis, artículos de revistas, grabaciones sonoras de discursos y conferencias y da coherencia a los recursos dispersos acerca de la cultura popular jamaicana hecha en la Universidad de las Indias Occidentales y en otros lugares. A pesar de haber pasado quince años desde su

¹⁴ Niaah, Jahlani. *Op. cit.* p.14.

¹⁵ "Bob Marley" - Robert Nesta Marley Booker (1945 –1981). - Fue un músico, guitarrista y compositor jamaicano Rastafari.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Verena Reckord, "Rastafarian Music: An Introductory Study." en *Jamaica Journal* Vol. 11, No. 1–2 (1977):2–13.

Verena Reckord, "Reggae, Rastafarianism and Cultural Identity." en *Jamaica Journal* Vol. 15, No. 46 (1982): 70–80.

Verena Reckord, "From Burru Drums to Reggae Rhythms: The Evolution of Rasta Music." en *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*, ed. Nathaniel Samuel Murrell, Temple University Press (1998).

¹⁸ Yoshiko S. Nagashima, *Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*. (Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa 1984).

publicación y de que, por lo general, no se contemplan trabajos realizados en otras lenguas además del inglés, (ambas razones señalan la necesidad de una actualización de ese trabajo) Richards nos da un excelente panorama del material existente en torno a el movimiento Rastafari y al reggae, a finales del siglo XX.¹⁹

	Reggae	Rastafari	Cultura popular
Libros/ capítulos de libros	51	103	29
Documentos de conferencias	9	4	8
Tesis/disertaciones	9	26	2
Artículos de revistas	65	138	11
Trabajos de investigación	52	45	-
Discursos / conferencias	29	12	5

Tabla 1.- Trabajos académicos acerca de Rastafari según Tereza Richards

Sin embargo, en América Latina en general, existen muy pocos trabajos al respecto; no obstante, comienzan ya a surgir algunos que señalan no sólo la presencia sino la importancia del movimiento Rastafari y de la música reggae en países como México. Jorge L. Giovannetti de la Universidad de Puerto Rico, es quizá la mejor referencia²⁰. Además de algunos otros autores como Joseph Pereira²¹; Deborah Pacini Hernández²²; Katrin Hansing²³; María del Socorro Herrera²⁴; María Cecilia Picech²⁵; Rafael Lagos Acuña²⁶;

¹⁹ Tereza Richards, *Reggae, Rastafari and Popular Culture: A Bibliography*. Kingston: Caribbean Quarterly Cultural Studies Initiative (1999): X.

²⁰ Jorge L. Giovannetti, *Sonidos de condena: sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. (México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2001).

Jorge L. Giovannetti, "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, (2005).

²¹ Joseph Pereira, "Translation or Transformation: Gender in Hispanic Reggae" en *Social and Economic Studies* Vol. 47, no. No. 1 (1998): 79-88.

²² Deborah Pacini Hernández, "Sound Systems, World Beat, and Diaspora Identity in Cartagena, Colombia." en *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* Vol. 5, no. No. 3 (1996): 429-66.

²³ Katrin Hansing, "Rasta, Race, and Revolution: Transnational Connections in Socialist Cuba" en *Journal of Ethnic and Migration Studies* Vol. 27, no. No. 4 (2001).

Katrin Hansing, "Rastafari in a Different Kind of Babylon: The Emergence and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba" en *Caribbean Studies. Universidad de Puerto Rico* Vol. 34, no. No. 1 (2006).

²⁴ María del Socorro Herrera, "Los Rastafaris de Jamaica: Movimiento Social de Resistencia." en *América Negra*, no. No. 9 (1995).

²⁵ María Cecilia Picech, "Creencia negra global a 'la criolla': la transnacionalización de Rastafari en Argentina." Presentado en el X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario Buenos Aires (2011).

María Cecilia Picech, "Rastafari y nación: una opción de alteridad," en *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEAL*, Instituto Ravignani, Universidad de Buenos Aires (2011).

²⁶ Rafael Lagos Acuña, "Cultura negra; meditaciones sobre la dimensión ritual del orden Rastafari Boboshanti en Chile" (Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Bolivariana, Escuela de Antropología, 2010).

Gilbert Ulloa Brenes²⁷ y Carolina Benavente²⁸ de la Universidad de Chile, quien aborda el tema del movimiento Rastafari y la música reggae en México.

Por otro lado, en la Ciudad de México existen también algunas tesis y publicaciones que han abordado la música reggae y el movimiento Rastafari como lo son los trabajos académicos realizados por María Cristina Torquillo Cavalcanti²⁹; Alfredo Lira Chegüe³⁰; Catalina López Vallejo³¹; Martha Arcelia González Rodríguez³², María Beatriz Reza Rosas³³; Oliver Bárcenas Cruz³⁴; Alberto Romero Contreras³⁵; Luis Javier Hernández González³⁶; Nancy Dávila³⁷; Cristian Cedillo Rodríguez, Adrián Jorge Rosales y Edgardo Rodríguez Rosales³⁸; así como mis propios trabajos³⁹. De la misma forma, se encuentran también algunos trabajos publicados en Quintana Roo como los de Eddie Orlando Ortega Ricalde⁴⁰; Elisabeth Cunin⁴¹; y Florencio Arturo Enríquez Montes⁴². Simultáneamente, en la Ciudad de México han surgido, desde inicios del siglo XXI, diferentes foros de

²⁷ Gilbert Ulloa Brenes, "Hipótesis sobre la subversión religiosa en el Rastafarismo", en *Rev. Reflexiones*. Universidad Nacional, 86, 1: 115-126.

²⁸ Carolina Benavente, "¿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*, Buenos Aires, (2005).

²⁹ María Cristina Torquillo Cavalcanti, "Rastafari: los caminos autónomos hacia la identidad" en *El Caribe Contemporáneo*, no. No. 10 (1985): 123-28.

María Cristina Torquillo Cavalcanti, "Rastafari, filosofía de resistencia" (Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1984).

³⁰ Alfredo Lira Chegüe, "El Caribe: historia del movimiento de redención cultural negra (del colonialismo al reggae)" (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2002).

³¹ Catalina López Vallejo, "Más que dreadlocks y ganja: construcción de la identidad de la cultura juvenil Rastafariana en la ciudad de México" (Tesis de Licenciatura en Comunicación, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2006).

³² Martha Arcelia González Rodríguez, "Una mirada al caribe: religiosidad y vida cotidiana en el movimiento Rastafari beliceño" (Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2006).

³³ María Beatriz Reza Rosas, "Historia política e identidad: el uso del reggae en Jamaica de 1970-1980" (Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008).

³⁴ Oliver Bárcenas Cruz, "Rastafarismo: identidad y expresión en los jóvenes de México". (Tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2008).

³⁵ Alberto Romero Contreras, *El León de Judá En México*. (México: Editorial Siguiendo al León 2006).

Alberto Romero Contreras, "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, 2011).

Alberto Romero Contreras, "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, 2013).

³⁶ Luis Javier Hernández González, "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, 2012).

³⁷ Nancy Dávila Aguilar, "Formas identitarias de la cultura Rasta en México ante la posmodernidad" (Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013).

³⁸ Cristian Cedillo Rodríguez, Rosales y Edgardo Rodríguez Rosales, "Una Nota de reggae/Somos Re-Latinos" (Tesis de Licenciatura en Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2013).

³⁹ Christian Eugenio López Negrete Miranda, "El reggae que llegó a México." en *Una Nota de Reggae*. México: UACM/ACE Colectivo, (2013).

Christian Eugenio López Negrete Miranda, "Belice Rasta. Un acercamiento etnomusicológico a la importancia sociocultural de la música de los Rastafari en Belmopán, Belice" (Tesis de Licenciatura en Etnología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010).

⁴⁰ Eduardo Orlando Ortega Ricalde, *Vibración Rastaman*. Quintana Roo, s/f.

⁴¹ Elisabeth Cunin, "En Chetumal, no somos Rasta pero nos gusta el reggae: música afrocaribeña en la frontera México-Belice". *Alteridades* 22, no. 43 (June 2012): 79-94.

⁴² Florencio Arturo Enríquez Montes, "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, 2010).

discusión, páginas de internet y programas de radio, acerca del movimiento Rastafari y de la música reggae que evidencian su importancia en nuestro país, dentro de estos podemos ubicar el foro *Rastreando el Reggae* como uno de los que ha tenido mayor impacto desde el año 2003.

El marco conceptual de esta investigación se conforma en primera instancia, por la definición que brinda George Eaton Simpson del movimiento Rastafari⁴³, como una compleja mezcla de protesta social, doctrina religiosa y culto político-religioso. En segunda instancia, por las propuestas de Philip Tagg en torno al estudio de la música popular,⁴⁴ y de Timothy Rice quien propone la posibilidad de conjugar la perspectiva *outsider e insider* en la investigación etnomusicológica⁴⁵. Por último incluyo tangencialmente la perspectiva de los estudios del performance, en particular la propuesta de Philip Auslander de “*musical personae*” (personas musicales)⁴⁶. Asimismo, es importante tener en cuenta que en este trabajo se emplea el término *performance* y *performance musical* como equivalente a ocasión musical, de forma que se toman en cuenta todos los elementos que forman parte de dicha ocasión y no solamente los musicales.⁴⁷

El marco teórico de esta investigación está conformado principalmente por el trabajo de las investigadoras Verena Reckord y Yoshiko Nagashima quienes han aportado importantes trabajos acerca del desarrollo de la música nyahbinghi y de la música reggae. Y particularmente, por el señalamiento de Nagashima advirtiéndole que “la música Rastafari es la unión entre lo sagrado y el mundo secular. El nyahbinghi es más excluyente, ya que está centrado en la fe, mientras que el reggae es más incluyente, porque la fe está más diluida por una mezcla de sentimientos más humanistas, reclamos, y protesta de los pueblos oprimidos como víctimas del sistema moldeado dentro y fuera de Jamaica.”⁴⁸

La premisa anterior nos ha llevado a plantear la pregunta ¿cómo es que logran sincretizarse elementos diversos de las prácticas musicales Rastafari con los de la música reggae? Por lo que la hipótesis que ha guiado este trabajo es que debido a la estrecha relación histórico-cultural que muestran tanto la música nyahbinghi como la música reggae,

⁴³ George Eaton Simpson, “Rastafarianism” en *The Encyclopedia of Religion Vol. 7*, ed. Eliade, Mircea, (New York: Macmillan Publishing Company, 1987):95

⁴⁴ Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice” en *Popular Music* 2 (1982):40.

⁴⁵ Timothy Rice, “Toward a mediation of field methods and field experience”, en *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, eds. Barz Gregory, and Timothy J. Cooley, New York, Oxford University Press. (1997):50.

⁴⁶ Philip Auslander, “Musical Personae.” en *TDR/The Drama Review* 50, no. 1 (March 1, 2006): 100–119.

⁴⁷ Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*. (London ; New York: Routledge, 1998).

⁴⁸ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 194.

estas convergen, pero también divergen, en distintos aspectos que se articulan de diferentes maneras en la construcción y significación de ambas prácticas musicales, como partes constitutivas de una misma expresión, la música Rastafari. Algunos de estos aspectos son: el contexto cultural en el que surgen, el sistema de creencias que expresan, los símbolos a los que aluden, los elementos estéticos que muestran, la diferenciación de funciones, las influencias en la lírica y en los patrones rítmicos, entre otros.

Metodológicamente, retomo la propuesta de Helen P. Myers en torno a la etnografía musical⁴⁹ y por Artur Simon quien sugiere tres niveles de análisis para realizar la etnografía de la conducta musical⁵⁰. Por otro lado, la etnografía del performance también es muy útil al abordar varios aspectos desde la perspectiva de los estudios del performance, tales como la importancia del contexto, cómo son expresadas las personas musicales de un músico Rasta o de un músico de reggae, y qué pasa cuando la música Rastafari sucede.

De esta forma, tomo como base el método etnográfico aplicado a la etnografía musical durante la realización de un importante trabajo de campo en Kingston, Jamaica y en la Ciudad de México, que tuvo como propósito obtener datos de primera mano en librerías, bibliotecas, hemerotecas y archivos locales en ambos países. No obstante, debido a la escasez de textos que abordan este tema, las entrevistas y testimonios de participantes y colaboradores, tanto músicos de reggae como Rastafari, tienen un peso importante en este trabajo para conocer lo que piensan de sí mismos y de la música que crean. El trabajo etnográfico incluyó la realización de observación participante, registro de diario de campo, entrevistas a músicos y personajes importantes de la cultura Rastafari, registro fotográfico, y la realización de grabaciones de campo en audio. Además, las técnicas o métodos de contrastación empleados incluyeron una documentación y observación sistemáticas y la aplicación de distintos cuestionarios a través de pláticas y entrevistas.

Es importante señalar que entre los trabajos realizados en América Latina y en particular en México, el presente es uno de los primeros en abordar la música Rastafari y la relación entre el nyahbinghi y el reggae.

⁴⁹ Helen Myers (ed.), *Ethnomusicology: An Introduction*. (London, McMillan Press, 1992).

⁵⁰ Artur Simon, "Muzikethnologie" en Ekkehard Kreft *Lehrbuch der Musikwissenschaft* Berlín, (1989). (traducción del Dr. Rolando A. Pérez Fernández).

Contexto de la investigación

La mayor parte de esta investigación se efectuó en el año 2013, por lo que es importante contextualizar los lugares en los que este trabajo se llevó a cabo y donde se realizó trabajo etnográfico.

Durante este año la escena de la música reggae en México continuó adquiriendo más fuerza, tanto con bandas y músicos nacionales que cada vez adquieren mayor proyección dentro y fuera del país, como con la presentación de diversos artistas internacionales de reggae. Asimismo, Lenin Vázquez un diseñador e ilustrador mexicano fue el ganador del 3er lugar del International Reggae Poster Contest 2013. Respecto al movimiento Rastafari en México, la comunidad realizó varias celebraciones del 59° aniversario de la visita a México del Emperador de Etiopía. Haile Selassie I. Del mismo modo, la comunidad Rastafari en México trabajó para participar en la “*Ras Tafari: The Majesty and the Movement Exhibition*” en el Museo Nacional de Etiopía en Addis Abeba en mayo de 2014.

Por otro lado, en el paisaje sociocultural y político de Jamaica vemos que el país se encontraba en el segundo año del segundo mandato de Portia Simpson-Miller, presidente del Partido Nacional del Pueblo y primera mujer en liderar el gobierno de Jamaica. Jamaica celebró el 6 de agosto de 2013 el 51° aniversario de su independencia como colonia británica. La Gran Gala, es el evento principal de esta celebración para disfrutar de los mejores performances populares y tradicionales a la que asistieron miles de jamaicanos, además del Gobernador General de Jamaica, la Primer Ministro, ministros del gabinete y otros funcionarios que se reunieron en el Estadio Nacional de la capital, Kingston. El evento se celebró bajo el lema “nuestra historia, nuestra fuerza”, y mostró el rico legado musical de la nación durante las últimas cinco décadas. La producción llevó a la audiencia en un viaje musical, destacando artistas pasados y contemporáneos, que han tenido enormes éxitos en la escena local e internacional. El espectáculo también rindió homenaje a varios jamaicanos destacados que han ayudado a llamar la atención internacional hacia una isla de menos de tres millones de habitantes. Como parte de las actividades del gran evento se presentaron músicos de reggae como Damian Marley y Queen Ifrica quien durante su actuación realizó declaraciones que glorifican la heterosexualidad masculina, el matrimonio heterosexual y la legalización de la marihuana y que se consideraron extremadamente

homofóbicas e inadecuadas en el contexto de un evento nacional, financiado por el Estado con miles de personas, incluidos niños, que estaban en el Estadio Nacional y miles más viéndolo en televisión.

Como podemos apreciar, un aspecto muy importante en el contexto sociocultural de Jamaica es la música reggae, en relación a ello el paisaje sonoro del reggae actual está conformado por distintos artistas jóvenes como Chronixx, Protoje, Jah 9, Kabaka Pyramid, Dre Island, The Uprising Roots, Kelissa, Keznamdi, Tarrus Riley, I-Octane, Vybz Kartel, Sizzla Kalonji, los Marleys y Jah Bouks con su canción “*Call Angola*”, una de las canciones más populares en Jamaica en 2013. Es necesario añadir también la presencia de las canciones reggae del estadounidense Snoop Lion, en particular “*Red Light*”, colaboración que hizo con el actor Eddie Murphy. En cuanto a grandes eventos de música reggae existen dos principales, por un lado el *Rebel Salute* que comenzó en 1994 y que se celebra el 15 de enero de cada año en la parroquia de Saint Elizabeth o de Saint Ann, conocido por su enfoque en el *roots reggae* y en el *conscious reggae*. Por otro lado, el *Reggae Sumfest* iniciado en 1993 es considerado el festival de conciertos más grande de Jamaica y se celebra cada año a mediados de julio en Montego Bay, en la parroquia de Saint James. Es importante señalar que, aunque en el ámbito de la música popular jamaicana el reggae ocupa un lugar muy importante, la mayoría de los jóvenes prefieren el *dancehall*; sin embargo, muchos jamaicanos consideran que este no es reggae, mientras algunos otros lo siguen considerando como un subgénero del mismo. De la misma forma, otros géneros o estilos como el *ska* o el *rocksteady* son considerados generalmente como anticuados y habitualmente son bailados solamente por la gente de mayor edad.

Respecto al movimiento Rastafari en Jamaica, en abril de 2013, se celebró el 47º aniversario de la visita del Emperador de Etiopía Haile Selassie I a Jamaica, además del 50º aniversario de la Masacre de Coral Gardens y en agosto se celebró la Conferencia de Estudios Rastafari y Asamblea General 2013 (*Rastafari Studies Conference and General Assembly 2013*) organizada por la Unidad de Estudios Rastafari, del Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), Campus Mona, con la participación de todas las organizaciones Rastafari de Jamaica y una importante participación internacional.

Posicionamiento epistemológico

Mi posicionamiento epistemológico en el presente trabajo, se basa en la propuesta de Timothy Rice acerca de la posibilidad del investigador de encontrarse en un lugar sin teorizar por la distinción *insider – outsider*, tan crucial para gran parte del pensamiento etnomusicológico, dentro de un espacio liminal en el que es posible contar con ambas perspectivas. Rice señala que la antropología cognitiva explora las categorías del lenguaje para hacer inferencias acerca de las normas internas, categorías y distinciones que los “nativos” emplean cuando actúan cultural y socialmente; y señala que la postulación de un contraste entre el análisis “*etic*” y “*emic*” ha sido particularmente atractivo para los etnomusicólogos que temen que el análisis de estilo occidental pueda ignorar, entender mal, o, incluso, violar importantes principios que operan dentro de una cultura.⁵¹

En el transcurso de esta investigación y en mi relación personal con la cultura Rastafari durante más de diez años, he conseguido formar parte de esta práctica musical⁵² hasta el punto que ya no solamente puedo hablar de ella sino también tocarla, por lo que me encuentro en lo que Rice señala como los límites de este método en el que los *outsiders* están siempre condenados a comprensiones parciales en comparación con los *insiders*.

Este fuerte involucramiento con la música nyahbinghi fue un acto de apropiación que me convirtió en una persona capaz de participar en esta tradición musical con, al menos, la mínima competencia y, aunque esta transformación por sí sola no me vuelve un *insider*, me permite compartir los procesos necesarios para producir e interpretar esta música. Por lo que mi comprensión de esta práctica no es ni la de un *outsider*, ni la de un *insider*; la perspectiva que he adquirido en el proceso de aprender a tocar de manera competente los tambores nyahbinghi no es ni *emic* ni *etic*, sino, como señala Rice, la mía propia.⁵³ De esta forma, es necesario explicar desde dónde es que me acerco epistemológicamente al tema de investigación de este trabajo, por lo que es oportuno ubicarme como un joven mexicano mestizo capitalino, con una formación académica antropológica y etnomusicológica, miembro de la comunidad Rastafari en México y simpatizante de las *Twelve Tribes of Israel*. En consecuencia, mi acercamiento a las

⁵¹ Timothy Rice, “Toward a mediation of field methods and field experience”, en *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, eds. Barz Gregory, and Timothy J. Cooley, New York, Oxford University Press. (1997):50.

⁵² **Práctica musical.**- Todo el complejo cultural y las redes de relaciones que provoca la música; desde los ejecutantes, los músicos, los bailadores y los ritmos hasta los instrumentos, la difusión, la venta y los espacios donde se toca.

⁵³ *Ibidem* p. 51.

prácticas musicales Rastafari no solamente proviene de un interés académico sino también personal, al buscar no solamente contribuir a la discusión etnomusicológica entre la música tradicional y la música popular a partir del caso de la música Rastafari, sino también aportar elementos y herramientas útiles para una mayor auto comprensión y desarrollo de la comunidad Rastafari local e internacional.

Cronología del trabajo de campo

Durante el trabajo etnográfico realizado en varias localidades de Jamaica, principalmente en Kingston, con miembros de la comunidad Rastafari y músicos de reggae, se llevaron a cabo diversas actividades que me permitieron obtener información etnográfica valiosa. Los tipos de lugares y de actividades a los que asistí como parte del trabajo de campo fueron elegidos a partir de la posibilidad que brindaban para poder presenciar distintos performances musicales, tanto de la música nyahbinghi como de la música reggae. Las principales actividades fueron:

- Acercamiento con diversos miembros de la comunidad Rastafari, músicos de reggae e investigadores académicos locales.
- Adquisición de material bibliográfico en la librería de la Universidad de las Indias Occidentales.
- Visita al famoso sello discográfico de reggae “*Tuff Gong*” y breve encuentro con el músico de reggae Ricky Chaplin, en Kingston el 19 de julio.
- Asistencia al servicio ceremonial de Sabbath en el tabernáculo del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* de *Scotts Pass*, en Clarendon el 20 de julio.
- Asistencia al concierto de música reggae “*The Acoustic Lounge - open Mic*”, en Kingston, el 20 de julio.
- Asistencia a la inauguración de la exhibición “*Rastafari Unquencarable*” en el Museo Nacional de Jamaica el 21 de julio.
- Búsqueda y obtención de información en la biblioteca de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI).
- Asistencia a la celebración del 121° aniversario del nacimiento de Haile Selassie I en el tabernáculo del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* de *Pitfour*, en Granville, Montego Bay el 22 y el 27 de julio.

- Asistencia a la celebración del 121° aniversario del nacimiento de Haile Selassie I en la sede las *Twelve Tribes of Israel*, en Kingston el 23 de julio.
- Asistencia a la 21ª edición del *Reggae Sumfest*, en el Catherine Hall de Montego Bay el 27 de julio.
- Asistencia al evento “*Jamaica Festival Song Top 20 All Time Best*”, en el Ranny Williams Entertainment Centre, como parte de las celebraciones del 51 aniversario de la Independencia de Jamaica, en Kingston el 2 de agosto.
- Asistencia al servicio ceremonial de Sabbath en la sede del *Ethiopia Africa Black International Congress* (EABIC), en Bull Bay, St. Andrew el 3 de agosto.
- Asistencia a la conferencia del Dr. Robert Hill de la UCLA acerca del Reporte Rastafari de la UWI de 1960, en el Instituto Nacional de Jamaica el 4 de agosto.
- Búsqueda y obtención de información en el la Biblioteca Nacional de Jamaica y en la biblioteca del Museo de Marcus Garvey, en Kingston el 8 de agosto.
- Visita al Museo de Música de Jamaica del Instituto de Jamaica, en Kingston el 9 de agosto.
- Asistencia a la reunión en la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía acerca de los ritos de paso y rituales de transición en el movimiento Rastafari, en Kingston el 11 de agosto.
- Adquisición de material bibliográfico en las oficinas del *Caribbean Quarterly*, publicado por la UWI el 12 de agosto.
- Participación en la plenaria “El futuro del cuidado de los *elders* Rastafari” en la UWI el 12 de agosto.
- Asistencia y participación en la 2da. Conferencia de Estudios Rastafari y Asamblea General 2013 (*Rastafari Studies Conference and General Assembly 2013*) organizada por la Unidad de Estudios Rastafari, del Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI) y el Ethio-Africa Diaspora Union *Millennium Council* del 13 al 16 de agosto.
- Participación en la mesa “Globalización de Rastafari”, de la 2da. Conferencia de Estudios Rastafari y Asamblea General 2013, con la ponencia “*The Journey of Rastafari in Mexico: Overview of its Emergence and Development*” el 15 de agosto.
- Plática con el Dr. John “Jake” Homiak, Director del Programa de Colecciones y Archivos del Museo de Historia Natural del Instituto Smithsonian y curador de la exhibición “*Discovering Rastafari!*”, UWI 13 de agosto.

- Participación en la reunión de “Razonamiento de Asuntos Familiares”, en el tabernáculo del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* de Pitfour, en Granville, Montego Bay el 16 de agosto.
- Asistencia a la celebración del 126° aniversario del nacimiento de Marcus Garvey y 60° del príncipe heredero de Etiopía Zera Yacob Amha Selassie, en la sede de las *Twelve Tribes of Israel*, Kingston el 17 de agosto.
- Participación como delegado internacional en las reuniones de trabajo del *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council* (EADUMC), agrupación colectiva de todas las principales organizaciones Rastafari del 17 al 18 de agosto.

Asimismo, durante el trabajo de campo llevado a cabo en la Ciudad de México, con miembros de la comunidad Rastafari y músicos de reggae locales, se realizaron algunas actividades que me permitieron obtener información etnográfica. Las principales actividades fueron:

- Colaboración en el Comité conformado por las distintas organizaciones Rastafari en México para participar en la “*Ras Tafari: The Majesty and the Movement Exhibition*” en el Museo Nacional de Etiopía en Addis Abeba en mayo de 2014.
- Asistencia a la presentación del álbum “Luces” del grupo de reggae Rastrillos en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris” el 20 de abril.
- Asistencia y participación en las distintas celebraciones del 59° aniversario de la visita del Emperador de Etiopía Haile Selassie I a México realizadas por parte de las distintas organizaciones Rastafari en México.

La asistencia a todos estos eventos me permitió entender la diversidad que existe dentro de la música Rastafari, tanto en la música nyahbinghi al ser presentada de manera diferente por las distintas congregaciones Rastafari, como en la música reggae al existir una gran variedad de estilos.



Mapa 1.- Mapa administrativo con las subdivisiones de Jamaica.
<http://maps.nationmaster.com/>

Entrevistas

Es importante explicar que a lo largo de esta investigación se incluye información obtenida durante el trabajo de campo a través de diversas entrevistas realizadas con personajes significativos de la cultura Rastafari y de la música reggae tanto jamaicanos como mexicanos. De modo que siempre que me refiero a estas personas, es en relación a los testimonios orales recogidos con cada uno de ellos, por lo que debido a la importancia de sus voces, presento a quienes fueron entrevistados y atentamente brindaron su perspectiva.



Ras Ivi Tafari

Músico y compositor Rastafari, miembro del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, discípulo de Ras Boanerges (Bongo Watto), miembro de diversas misiones Rastafari internacionales, y autor de varios *chants* Rastafari. Entrevista realizada el 6 de agosto de 2013 en su hogar en May Pen, Clarendon.



Priest Brown

Sacerdote del *Ethiopia Africa Black International Congress*, discípulo de Prince Emanuel Charles Edwards y representante del EABIC en el *Ethio Africa Diaspora Union Millennium Council* (EADUMC). Entrevista realizada el 14 de agosto de 2013 en la residencia universitaria de Nuffield Flats dentro del campus de la UWI.



Ras Asha

Miembro de las *Twelve Tribes of Israel*, discípulo de Vernon Carrington. Entrevista realizada el 2 de agosto de 2013 en la sede de las *Twelve Tribes of Israel* en Kingston.

Dra. Marcia O. Stewart

También conocida como Queen Mother MOSES, miembro de las *Twelve Tribes of Israel*, discípula de Vernon Carrington, representante internacional del *Ethio Africa Diaspora Union Millennium Council* (EADUMC), delegada ante la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de las Naciones Unidas (OMPI) y también delegada de la Comisión Técnica de Expertos de la Diáspora ante la Unión Africana (UA). Entrevista realizada el 18 de abril de 2014 vía internet.



Dr. Jahlani Niah

Antropólogo Rastafari, profesor de Estudios Culturales y Estudios Rastafari en el *Institute of Caribbean Studies* de la *University of the West Indies (UWI)* Campus Mona, en donde coordina la Rastafari Studies Unit. Entrevista realizada el 29 de julio de 2013 en su oficina en la UWI.



Lij Uka

Músico Rastafari argentino radicado en México, miembro del *Taller Nyahbinghi México*. Entrevista realizada el 3 de febrero de 2014 en la Ciudad de México.





Libertario Fyah

Músico Rastafari mexicano radicado en Puebla, miembro del *Taller Nyahbinghi Puebla*. Entrevista realizada el 5 de marzo de 2014 vía internet.



Fergad Nazareno

Músico Rastafari mexicano radicado en la Ciudad de México, miembro de la *Comunidad Rastafari en México Sede Oriente* y del grupo de reggae Rastafari *Los Congos de Canaán*. Entrevista realizada el 10 de abril de 2014 en la Ciudad de México.



Dra. Donna Hope

Directora y Profesora adjunta de Estudios Culturales en el *Institute of Caribbean Studies* de la *University of the West Indies (UWI)* Campus Mona, en donde coordina la *Reggae Studies Unit*. Entrevista realizada el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.



Dr. Ian Boxill

Ha trabajado la presencia del movimiento Rastafari en Nueva Zelanda y actualmente es director del *Centre for Tourism and Policy Research* de la UWI. Entrevista realizada el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.

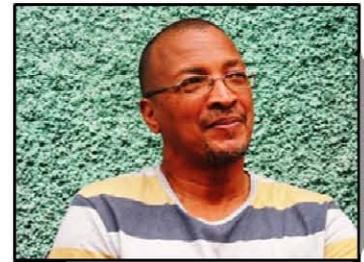
Dr. Joseph Pereira

Actualmente es consultor en la Oficina del Director Adjunto del Campus Mona de la UWI. Aunque su campo de investigación principal ha sido la literatura cubana ha publicado también acerca de otras literaturas del Caribe y de la música popular de Jamaica. Fue director de 1995 a 2005 del *Institute of Caribbean Studies*. Entrevista realizada el 30 de julio de 2013 en el campus de la UWI.



Mike Bennett

Productor de reggae, director general y fundador de *Grafton Studios*. Entrevista realizada el 7 de agosto de 2013 en los *Grafton Studios* en Vineyard Town, St Andrew.



Lloyd Akin Palmer

Músico de reggae jamaicano, poeta y tecladista de The Uprising Roots. Entrevista realizada el 30 de julio de 2013 en el Museo de Bob Marley.



Rubén "Pastor" Pérez

Músico de reggae mexicano, percusionista de Los Rastrillos. Entrevista realizada el 3 de abril de 2014 en la Ciudad de México.



André France

Músico de reggae jamaicano. Entrevista realizada el 26 de julio de 2013 en el Museo de Bob Marley.



Por último, la presente investigación se compone de cuatro capítulos:

El primer capítulo busca brindar un panorama acerca de qué es Rastafari, de su origen, conformación y desarrollo, de su estructura, de su marco de pensamiento y de sus actividades rituales, así como de su contexto global, para entonces poder comprender el significado de sus prácticas culturales, dentro de las que la música resalta por su importancia.

El segundo capítulo se centra en la música nyahbinghi, por lo que comienza ubicándola dentro del contexto de la música tradicional y popular jamaicana para, entonces, conocer sus antecedentes provenientes de las tradiciones *burru* y *kumina* y su desarrollo a partir de la contribución de músicos como Count Ossie. Asimismo, este capítulo brinda un panorama de las características y elementos de la música nyahbinghi, de sus distintas expresiones, de su performance musical y de su impacto en la música popular.

El tercer capítulo se centra en la música reggae y brinda un panorama de la música popular jamaicana para ubicar su surgimiento, abordar sus orígenes, características, diversificación, y algunos de sus aspectos performativos.

Finalmente, el cuarto capítulo explora la relación que existe entre la música nyahbinghi y la música reggae, haciendo una comparación entre las funciones, roles, y estructura entre ambas expresiones, resaltando la interconectividad que existe entre ellas ya que ambas conforman la música Rastafari. Asimismo, en este capítulo se brinda una propuesta de modelo sintético de conformación de la música Rastafari.

CAPÍTULO I

APROXIMACIÓN AL MOVIMIENTO RASTAFARI

*“Rastafari means to live in nature, to see the Creator in the wind, sea and storm.
Other religions pointed to the sky, and while we were looking in the sky,
they dug up all the gold and diamonds and went away with them.”*
Jimmy Cliff

Este capítulo busca brindar un panorama acerca de qué es Rastafari, su origen, conformación y desarrollo, su estructura, su marco de pensamiento y sus actividades rituales, así como su contexto global, para entonces poder comprender el significado de sus prácticas culturales, dentro de las que la música resalta por su importancia.

¿Qué es Rastafari?

El movimiento Rastafari surgió en los años treinta del siglo XX y se formó de la fusión de elementos tradicionales de una religión abrahámica⁵⁴ con un nuevo pensamiento desarrollado de la experiencia de los pueblos africanos en el “Nuevo Mundo”, lo que se conoce como la diáspora africana, es decir, el movimiento y la dispersión de los africanos y sus descendientes a lugares de todo el mundo, predominantemente en América y Europa. El término se aplica en particular a los descendientes de los negros africanos que fueron esclavizados y enviados a América por medio de la trata de esclavos.⁵⁵ El movimiento Rastafari se desarrolló en el Caribe angloparlante, especialmente en Jamaica, y acepta al Emperador de Etiopía, Haile Selassie I (que gobernó de 1930 a 1974), como una encarnación de Dios, fundado en que, como parte de la dinastía salomónica, era el descendiente de Menelik I⁵⁶ de Etiopía, el hijo del Rey Salomón⁵⁷ y la Reina de Saba⁵⁸. El

⁵⁴ **Religiones abrahámicas.** - Son creencias monoteístas que reconocen una tradición espiritual identificada con Abraham. El término es usado principalmente para referirse colectivamente al judaísmo, cristianismo e islam.

⁵⁵ El número de personas de ascendencia subsahariana se estima en al menos 800 millones en África y más de 140 millones en el hemisferio occidental, que representan alrededor del 14% de la población mundial. La dispersión a través del comercio de esclavos, representa una de las migraciones más grandes en la historia humana y el efecto económico en el continente africano fue devastador. Algunas comunidades creadas por los descendientes de los esclavos africanos negros en Europa han sobrevivido hasta la actualidad; pero, en otros casos, los negros se emparentaron con otros grupos étnicos y sus descendientes formaron sociedades locales mestizas.

⁵⁶ **Menelik I.** - Según la tradición etíope, fue el hijo del Rey Salomón y la Reina de Saba. Se dice que llevó el Arca de la Alianza a Etiopía cuando hizo un viaje a Israel para conocer a su padre. El Rey Salomón ofreció a Menelik ser su sucesor y este se negó. A cambio, pidió regresar con gente de su corte para llevar a sus tierras intelectuales y sacerdotes, con lo que pretendía alcanzar los logros de Salomón en su país. Salomón le hizo una copia del Arca de la Alianza, para que pudiera llevársela a Etiopía, sin embargo, Menelik la substituyó por la real y se llevó la verdadera a la capital, Axum, donde algunos cuentan que aún permanece, en la Iglesia de Santa María de Sion. Al volver su madre lo nombró rey, convirtiéndose de esta forma en Menelik I, que proclamó al pueblo etíope como el “pueblo elegido de Dios”.

movimiento Rastafari es un movimiento monoteísta, en el que Dios, llamado “Jah”, es considerado único y omnipotente. Jah es el nombre bíblico de Dios, una forma abreviada de Jehová que se encuentra en el Salmos 68:4 “Cantad a Dios, cantad salmos a su nombre: Exaltad al que cabalga sobre los cielos; Jah es su nombre, y alegraos delante de Él”. La mayoría de los Rastafari ven a Haile Selassie I como como la segunda venida de Jesucristo a la tierra, al igual que el rey escogido por Dios en la tierra.

En su juventud el Emperador de Etiopía era conocido como Lij Tafari Makonnen. Lij se traduce como “niño”, y sirve para indicar que un joven es de sangre noble y su nombre de pila, Tafari, significa “el que es respetado o temido”. Como la mayoría de los etíopes, su nombre personal, Tafari, es seguido por el de su padre, Makonnen, y rara vez por el de su abuelo, Wolde Mikael. Su nombre en ge'ez, Haile Selassie, le fue dado en su bautismo infantil y lo adoptó de nuevo como parte de su nombre real en 1930. Como Gobernador de Harar, se hizo conocido como Ras Tafari Makonnen. Ras se traduce como “cabeza” y es un rango de nobleza equivalente a duque; a pesar de que se suele traducir como príncipe. En 1930, después de la muerte de la emperatriz Zewditu, Ras Tafari fue coronado Rey de Reyes. 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 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.

⁵⁷ **Rey Salomón.**- Es descrito en la Biblia, como el tercer y último rey del Israel unificado (incluyendo el reino de Judá). Logró reinar cuarenta años y su reinado quedaría situado entre los años 970 y 930 a. C.

⁵⁸ **Reina de Saba.**- Es un personaje legendario presentada en los libros Reyes y Crónicas (en la Biblia), en el Corán y en la historia de Etiopía. Fue gobernante del Reino de Saba, antiguo país que, posiblemente, se localizaba en los actuales Etiopía y Yemen. En los textos bíblicos, la reina no es nombrada explícitamente por su nombre. En la tradición etíope es llamada Makeda.

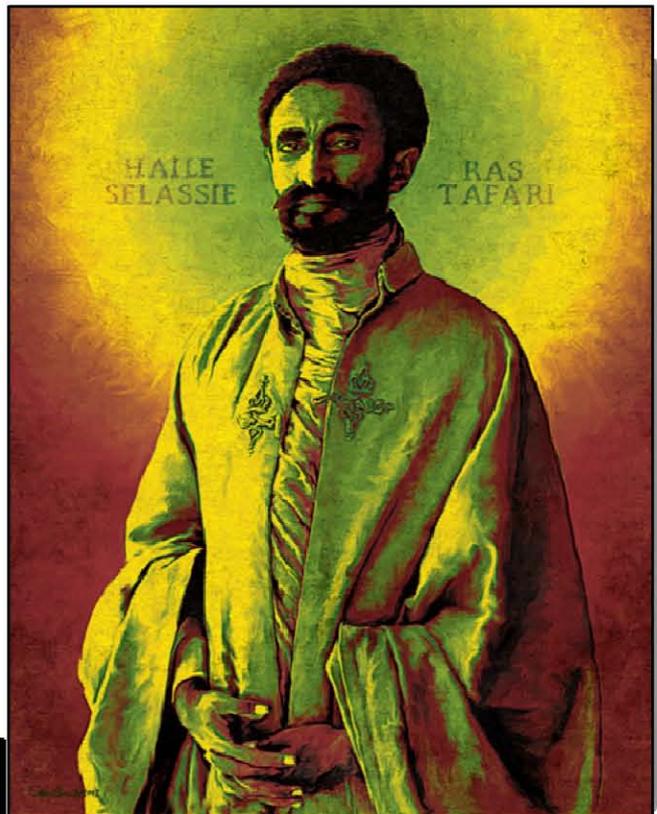


Imagen 1.- Haile Selassie I.
<http://www.buhaybohemo.com>



Fotografía 2.- Emperador Haile Selassie I y la Emperatriz Menen Asfaw,
últimos monarcas gobernantes de Etiopía
<http://www.pinterest.com>

El investigador ghanés Anthony Kwame Appiah y el escritor estadounidense Henry Louis Gates Jr., creadores de la primera enciclopedia científica que toma como su ámbito de aplicación toda la historia de África y la diáspora africana, definen, junto con la investigadora Roanne Edwards, al movimiento Rastafari como:

Un movimiento social y religioso etíope, establecido en Jamaica alrededor de 1930, que, haciendo una interpretación afrocentrista⁵⁹ de la Biblia, combina elementos de profecías religiosas, como la idea de un Dios y mesías negro (Haile Selassie I), la filosofía panafricanista de Marcus Garvey, las ideas de Walter Rodney, líder del movimiento del *Black Power*, y del reggae como una música desafiante.⁶⁰

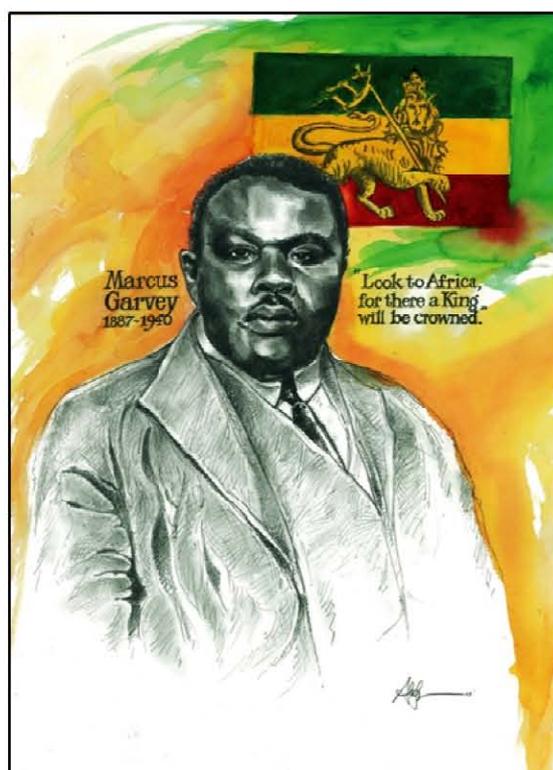


Imagen 2.- Marcus Garvey.
<http://hiphopwired.com>

⁵⁹ **Afrocentrismo.**- El afrocentrismo es una reacción a la represión del pueblo negro en todo el mundo occidental en el siglo XIX y como una reacción contra el racismo científico de la época, que atribuía cualquier civilización avanzada como un resultado de inmigraciones proto-indoeuropeas y de sus descendientes, esta reacción involucra revisar la historia para documentar las contribuciones que la gente negra ha hecho a la civilización mundial.

Panafricanismo.- Es un movimiento político, filosófico y social, que promueve el hermanamiento africano, la defensa de los derechos de las personas africanas y la unidad de África bajo un único Estado soberano para todos los africanos, tanto de África como de las diásporas africanas. La teoría panafricanista ha sido elaborada a partir del siglo XX por activistas como William Edward Burghardt Du Bois o Marcus Mosiah Garvey entre otros.

Marcus Mosiah Garvey (1887–1940).- Fue un editor, periodista y empresario jamaicano y fue el fundador de la *Universal Negro Improvement Association* (UNIA) (Asociación Universal de Desarrollo Negro).

Walter Rodney.- (1942–1980) Historiador guyanés y prominente panafricanista muy importante en el movimiento Black Power en el Caribe y Estados Unidos.

⁶⁰ Roanne Edwards, "Rastafarians", en *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, eds. Kwame, Anthony Appiah y Gates Jr., Henry Louis, New York, Basic Civitas Books (1999):1591.

Desde la perspectiva del movimiento, en un sentido amplio, un Rastafari (sin importar dónde viva o su color de piel) es alguien que está tratando de reestructurar su identidad para vivir conscientemente desde una perspectiva afrocentrica⁶¹. Esto abarca las dimensiones físicas, mentales y espirituales de la vida, por lo tanto, el movimiento Rastafari proporciona un vehículo a través del cual y por el cual los africanos en la diáspora pueden recrear una identidad africana condensada. El estilo de vida Rastafari por lo tanto representa un alejamiento consciente de la participación en una cultura extranjera y es la construcción de una orientación cultural africana en términos de visión del mundo, del *ethos*⁶² e ideología.

Entre 1904 y 1927, el etiopismo llamó la atención de los jamaicanos debido a varios ensayos, artículos, y libros publicados en Jamaica y en Estados Unidos⁶³. Desde el comienzo del siglo XX, y tal vez antes, los jamaicanos han estado entre los negros en el “Nuevo Mundo” que se han identificado con Etiopía a causa de su simbolismo bíblico. Muchos elementos del movimiento Rastafari reflejan sus orígenes en Jamaica, un país con una cultura predominantemente cristiana. El movimiento Rastafari acepta la existencia de un solo Dios, que ha enviado a su hijo a la tierra en la forma de Cristo y de Selassie. Los Rastafari aceptan gran parte de la Biblia, aunque creen que su mensaje se ha corrompido y manipulado y consideran a Etiopía (un país de lengua semítica) como Tierra Santa. El movimiento Rastafari es una ideología espiritual basada en África que surgió en Jamaica y, aunque a veces se describe como una religión, es considerado por muchos adeptos como un “estilo de vida”⁶⁴.

Los miembros del movimiento Rastafari son conocidos como Rastas, aunque es frecuente que se asocie erróneamente dicho término con las personas que usan el cabello en

⁶¹ **Afrocentrismo.**- El afocentrismo o afrocentricidad, es una visión de la historia del mundo que enfatiza la importancia de los africanos en la cultura, la filosofía y la historia, tomándolos como un solo grupo y a menudo transformándose en sinónimo de personas de raza negra. El término se puede remontar a la labor de los intelectuales negros en los siglos XIX y XX, pero floreció debido al activismo de los intelectuales negros en el movimiento de derechos civiles de los Estados Unidos y en el desarrollo de programas de estudios afroamericanos en las universidades. El afrocentrismo mantiene que el eurocentrismo promueve el olvido o la negación de las contribuciones de África y se centra, por el contrario, en un modelo de civilización e historia mundial basado en Europa. De ahí que el afrocentrismo pretenda desplazar el foco de una historia centrada en Europa a una historia centrada en África. De manera más general, el afrocentrismo aspira a distinguir la influencia de los pueblos europeos y orientales de los logros indígenas africanos.

⁶² **Ethos.**- Conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad.

⁶³ **Etiopismo.**- Es un movimiento religioso que comenzó en el sur de África hacia finales del siglo XIX, con una separación de las iglesias anglicana y metodista. Una de las principales razones de este rompimiento fue que las denominaciones fueron percibidas como bajo el control blanco y sin un suficiente alcance de dirigentes africanos. El etiopismo se basa en su interpretación del Salmos 68:31 “De Egipto saldrán mensajeros; Etiopía se apresurará a extender sus manos hacia Dios.”

⁶⁴ **Estilo de vida.**- Es la manera en que vive una persona o un grupo de personas y refleja sus relaciones personales, de consumo, actitudes, valores y su visión del mundo. Tener un estilo de vida específico implica una elección consciente o inconsciente de un sistema de comportamiento frente a otros sistemas.

*dreadlocks*⁶⁵ (lo cual no necesariamente denota a un seguidor del movimiento Rastafari) o incluso con los *dreadlocks* mismos. El modo de vida se refiere, a veces, como “Rastafarismo” o “Rastafarianismo”, pero este término es considerado despectivo y ofensivo por la mayoría de los Rastafari. En la literatura acerca del movimiento Rastafari, se utilizan los términos “Rastafari”, “Rastafarians” y “Rastas” como sinónimos. La palabra *Rastafari* puede emplearse como un sustantivo, refiriéndose ya sea al movimiento Rastafari, o a un practicante Rastafari, un miembro del movimiento Rastafari. Sin embargo, también puede emplearse como adjetivo, para describir algo característico de, o relacionado con el movimiento Rastafari. En inglés se usa el término “Rastafarian” (traduciéndose en español como Rastafariano), empleándose igualmente como sustantivo y como adjetivo. Asimismo se utiliza el término *Rasta*, como abreviación informal usada indistintamente tanto para *Rastafari* como para *Rastafarian*.⁶⁶ De modo que en lugar de decir “soy un miembro del movimiento Rastafari”, simplemente se dice “soy un Rasta”. Por último, el nombre del movimiento tiene su raíz en la unión de Ras Tafari, el título “Ras” y el nombre de Tafari Makonnen (Haile Selassie I) antes de su coronación, motivo por el cual el término Rastafari es considerado como un nombre propio y se escribe con mayúscula.



Fotografía 1.- Rastafari en Jamaica
<http://www.bobmarley1love.org/>

⁶⁵ **Dreadlocks.**- En inglés “*dread*” es un adjetivo que se utiliza para referirse a algo temible o temido; mientras que “*locks*” se utiliza para referirse a un mechón de cabello. El término está relacionado con el miedo que inspiraban en las demás personas durante las primeras etapas del movimiento. Los Rastafari usan los *dreadlocks* como una expresión de espiritualidad interior y para hacer énfasis en su identidad. Consideran que ésta es la forma más natural para dejar crecer el cabello, así como un símbolo de desafío. Los *dreadlocks* para los Rastas simbolizan al León de Judá. Sin embargo, no todos los Rastas usan *dreadlocks* ni todos quienes usan *dreadlocks* son Rastas. Aunque los *dreadlocks* están asociados más estrechamente con el movimiento Rastafari, muchos grupos en la historia antes que ellos han usado *dreadlocks*, incluyendo a los adoradores de Shiva en la India, o los sufíes de Pakistán. Blum, Bruno. *Le Reggae*. París, Libro Musique, 2000. p. 78.

⁶⁶ Ver: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rastafari?showCookiePolicy=true>
<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rastafarian>
http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/Rasta

Los Rastas a menudo argumentan que toda persona negra es “Rasta”, una categoría que indica la unidad y la conexión con África en lugar de la afiliación sectaria o religiosa. Seretha Rycenssa define a un verdadero Rasta “como alguien que cree en la divinidad del monarca etíope, ve al liberacionista negro Marcus Mosiah Garvey como su profeta, se apega a su camino, decide no afeitarse, cortar o alaciar el cabello, rechaza las costumbres de la sociedad de Babilonia, ve su negritud y se esfuerza por preservarla.”⁶⁷ No se incluye entre ellos a la personas a las que Rex Nettleford, investigador jamaicano de la University of the West Indies, llama “*designer dreads*” (*dreads* de diseño), jóvenes de la clase media y *yuppies*⁶⁸ que adoptan el uso de los *dreadlocks*, llevan una apariencia desaliñada, “*raggamuffin*” y escuchan música reggae, pero no tienen compromiso con las enseñanzas Rastafari.⁶⁹ Los Rastafari tampoco consideran como verdaderos Rastas a las personas que llaman “lobos con piel de oveja”, “*rascals*”, “sinvergüenzas” e “impostores”; personajes que se esconden detrás de los *dreadlocks* y la apariencia Rastafari con el fin de cometer delitos y fumar cannabis.⁷⁰

El estilo de vida Rastafari abarca temas tales como el uso espiritual del cannabis⁷¹ (comúnmente llamada *ganja* por los Rastas) y el rechazo de la sociedad materialista y la opresión; siendo parte, todo esto, de la representación de Babilonia o *Babylon*, término que se refiere al gobierno humano y a las instituciones que son vistas en contra del estado de Dios, comenzando con la torre de Babel. En un sentido más general, *Babylon* se refiere a cualquier sistema que oprime o discrimina a la gente y es también empleado por algunos Rastas con el significado más específico de “policía”. Al mismo tiempo el movimiento Rastafari proclama a Sión, en referencia a Etiopía, como el lugar de nacimiento de la humanidad y exige la repatriación y se presenta como un lugar utópico de unidad, paz y libertad, opuesto a “Babilonia”, el opresor sistema de explotación del mundo occidental.

⁶⁷ Seretha Rycenssa, “The Rastafari Legacy: A Rich Cultural Gift”, *Economic Report on Jamaica: Paul Cheng Young and Associates* 4, No.1 (1978): 22.

⁶⁸ **Yuppie.**- (acrónimo para “*young urban professional*”) es un término propio del inglés estadounidense para referirse a un miembro de la clase media alta entre 20 y 43 años de edad aproximadamente, recién graduados en la universidad, que ejercen sus profesiones y tienen ingresos medio-altos, además, están al día tecnológicamente hablando y visten a la moda. El término se empezó a utilizar a principios de los años ochenta, sin embargo, es más utilizado de manera peyorativa para definir al profesional joven, exitoso, arrogante e “inmerecidamente rico”.

⁶⁹ Rex Nettleford, “Discourse on Rastafarian Reality” en *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*, ed. Nathaniel Samuel Murrell, Philadelphia, Temple University Press, (1998): 311.

⁷⁰ Nathaniel Samuel Murrell, “Introduction: The Rastafari Phenomenon”, en *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*. Ed. Nathaniel Samuel Murrell Philadelphia, Temple University Press, (1998): 3.

⁷¹ **Cannabis sativa.**- Es una planta originaria de las cordilleras del Himalaya en Asia. Sus usos van desde la aplicación textil o alimentaria hasta como sustancia psicoactiva. Debido a sus propiedades psicoactivas, es una de las pocas plantas cuyo cultivo se ha prohibido o restringido en muchos países y es conocida popularmente como “marihuana”.

Moviéndose a Etiopía de manera literal físicamente, pero primero mental y emocionalmente. El movimiento Rastafari también abarca diversas aspiraciones sociales y políticas afrocéntricas y panafricanistas inspiradas en Marcus Mosiah Garvey y entre algunas de sus características políticas están las aspiraciones de reivindicación africana.

Desde finales del siglo XX, la conciencia del movimiento Rastafari se ha extendido a lo largo de gran parte del mundo desde Jamaica y ha encontrado personas que se asumen como Rastafari y siguen los principios y creencias de este movimiento más allá de cualquier diferencia étnica o lingüística. Pareciera que, tal como me comentó el *elder*⁷² Bongo Shephan en una meditación durante el trabajo de campo, “las personas de todo el mundo buscan a Rastafari como el agua busca el mar”⁷³.

Es muy importante tomar en cuenta, que este acercamiento internacional al movimiento Rastafari, en gran medida ha surgido del interés generado por la música reggae alrededor del mundo, especialmente debido al enorme éxito internacional del cantante y compositor jamaicano Bob Marley desde finales de los setenta hasta ahora.

Por otra parte, el movimiento Rastafari como fenómeno cultural ha atraído la atención de los jóvenes, los medios de comunicación y los académicos en los campos de la religión, la antropología, la política y la sociología. Sin embargo, entre la década de los treinta y los cincuenta, muy pocas personas se preocuparon de estudiar el significado de los conceptos políticos e ideológicos de la cultura Rastafari. Incluso muchos jamaicanos llegaron a considerarla como otra moda pasajera, que moriría una vez que la novedad se acabara.

Antes de la década de los setenta, las imágenes de los Rastas era la de gente insalubre, fumando cannabis, con *dreadlocks* descuidados, a menudo controlando la delincuencia en las calles infestadas de Kingston u otras ciudades. Esas fueron las percepciones más comunes de la cultura Rastafari. Estos estereotipos siguen existiendo hoy en día entre algunas personas, sin embargo, desde principios de la década de los setenta Rastafari ha sido uno de los movimientos afrocaribeños más populares de finales del siglo XX. Murrell menciona que un estimado de 1997 sitúa en un millón el número de

⁷² *Elders*.- Ancianos altamente valorados por su sabiduría a quienes se les infiere un alto grado de responsabilidad dentro de un grupo Rastafari.

⁷³ Razonamiento personal con el *elder* Nyahbinghi Rastafari Bongo Shepan, el 21 de julio 2013 en el Museo Nacional de Jamaica, en Kingston.

practicantes Rastafari en todo el mundo, con más del doble de simpatizantes y muchos millones más de fans del reggae.

Teniendo en cuenta sus humildes comienzos y el clima hostil en el que nació el movimiento Rastafari, ninguno de sus fundadores podría haber soñado con tal exposición y aceptación internacional. Por consiguiente, es más que pertinente la pregunta de ¿qué es lo que tiene este movimiento desarrollado en los barrios pobres del Oeste de Kingston, Jamaica, que lo hace tan atractivo para la gente de muy diferentes nacionalidades, etnias, situaciones socioeconómicas e intereses académicos?

El movimiento Rastafari ha buscado desafiar las formas tradicionales de concebir y conocer. Como resultado, muchos investigadores y medios de comunicación no han tenido éxito en sus intentos de encasillar el movimiento en categorías preconcebidas y estereotipos como el de “culto religioso”. Como ejemplo, podemos ver la película *Marked for Death* (1990) de Dwight H. Little, la cual es considerada por muchos jamaicanos como anti jamaicana y anti Rastafari; debido a que identifica personajes Rastafari como un segmento brutal de la sociedad de Jamaica. Ejemplos como este muestran estereotipos limitados y en muchos casos tergiversaciones mal informadas, que no comprenden el carácter y *ethos* del movimiento. Por ejemplo, los Rastafari, cuya teología tiene sus raíces en las escrituras judeo-cristianas, tienen una muy fuerte orientación milenarista, creen en la posibilidad de la reforma social, política y religiosa. El movimiento se puede considerar “milenario” en el sentido de que sus miembros se refieren constantemente a un esperado período de paz, alegría y justicia. Eso es característico de otros grupos que hacen hincapié en el sueño del milenio, pero los Rastafari hacen también hincapié en un cambio positivo con una variedad de principios. La creencia de que una inminente salvación total ocurrirá cuando el mundo de los blancos y de sus instituciones políticas opresivas caiga, después de lo cual los negros reinarán en el nuevo milenio, es solamente uno de esos principios.

A pesar de su carácter religioso, el movimiento Rastafari no es ni cristiano ni una religión tradicional africana; en realidad es otro tipo o especie religiosa entre las religiones tradicionales del “Nuevo Mundo”, una que es notoriamente caribeña. Al igual que sus antecedentes dentro de la diáspora afrocaribeña, en lugares como Haití, Cuba, Trinidad y Tobago y Granada; el movimiento Rastafari es un fenómeno cultural moderno afrocaribeño que sincretiza los conceptos de la cultura africana y la experiencia del Caribe (realidades

sociales, históricas, religiosas y económicas) con el pensamiento judeocristiano en una nueva visión sociopolítica y religiosa del mundo. De modo que, mientras que las creencias y prácticas Rastafari son influenciadas por los africanismos en la cultura jamaicana, el levantamiento y la ética de los Rastafari son impulsados por los factores sociales, así como las fuerzas económicas y políticas de la región. En ese sentido, el movimiento Rastafari es más que una religión. Es un movimiento cultural, un sistema de creencias y un estado de conciencia, que propone una visión de supervivencia económica, organización política y estructura que desafía la narrativa política cultural dominante en la “política de Babilonia”. Según la antropóloga canadiense Carole D. Yawney, quien realizó investigación etnográfica sobre el movimiento desde la década de 1970, Rastafari es:

Una constelación de símbolos ambiguos que tiene hoy el poder de focalizar e incluso mediar ciertas tensiones socioculturales que se han desarrollado a una escala global. Los Rastas se consideran a sí mismos como miembros de un movimiento religioso legítimo y una revolución cultural para la paz mundial, la armonía racial, y la reforma social, económica y política. Dos de las políticas declaradas de los Rastafari en la década de 1960 fueron las siguientes: promover el progreso educativo del continente africano, sus idiomas, cultura e historia y reconocer el daño sufrido por el continente africano a través del colonialismo y de dedicar tiempo y energía para el desarrollo de África en todas las contribuciones posibles.⁷⁴

Además, los Rastafari han compartido otras preocupaciones e inquietudes. Muchos buscaban reconocimiento local y libertad de movimiento y de expresión. Muchos otros buscaban poner fin a la persecución por parte del gobierno y la policía. Algunos querían mejorar las condiciones materiales, sociales y económicas, hasta la repatriación. Otros querían disposiciones educativas, incluyendo la educación de adultos, formación técnica y empleo. Algunos sugirieron que se estableciera un fondo especial. Otros demandaron espacios en la radio para contarle a Jamaica acerca de su doctrina y algunos pidieron instalaciones de prensa.

Los Rastafari son “africanistas” que se dedican a la toma de conciencia con respecto a la herencia africana, las religiones negras, el orgullo negro, y una conciencia distinta de estar en el mundo. Esta ideología afrocéntrica es una forma de “concientización” que llama

⁷⁴ Yawney, Carole D. (1976) *Op. cit.* p. 232.

la atención a las distorsiones de la historia de África en las diversas formas de la literatura, que tienden a ensombrecer la contribución del continente en el origen y desarrollo de la civilización occidental. Mucho antes de que el término de “*afrocentricidad*” entrara en uso popular en Estados Unidos, los Rastafari jamaicanos habían abrazado el concepto como la forma de nombrar su realidad y volver a reclamar su herencia negra en la diáspora africana. Los Rastas se reservan el derecho a pensar, conocer, nombrar, reinterpretar y definir su esencia y existencia con categorías propias. Es decir, la conciencia de quiénes son determina su “ser” en relación con nombrar y estar en el mundo, es decir, cada persona define y autentifica la existencia de sí mismo, como una cuestión de interés principal y, luego, se nombra a sí mismo y al mundo en relación al modo de conciencia.

Rastafari, culto político-religioso

Desde la perspectiva de investigadores como el antropólogo estadounidense George Eaton Simpson, la mayor parte de los caribeños con ascendencia africana están afiliados, al menos nominalmente, a una denominación cristiana o a uno de los nuevos cultos⁷⁵ surgidos en esta región. En muchas áreas del Caribe, sin embargo, varias de estas religiones sincréticas han atraído a un gran número de adeptos. Dondequiera que tales cultos son encontrados, también existen personas que participan con cierta regularidad tanto en algún culto como en una iglesia cristiana y en tiempos de crisis muchos de quienes generalmente ignoran los cultos, se acercan a sus rituales mágicos o de curación⁷⁶.

De esta manera, Simpson indica que los cultos religiosos sincréticos encontrados en la región del Caribe pueden ser clasificados en cinco categorías principales para fines teóricos:

1. cultos neo-africanos,
2. cultos a los antepasados,
3. cultos *revivalistas*,
4. cultos de adivinación,
5. cultos político-religiosos.

⁷⁵ **Culto.** - Un culto es visto como algo más parecido a una red que a una institución establecida con un conjunto de reglas fijas. En el culto es el individuo el que decide finalmente qué constituye la verdad, en qué creer y qué practicar, basándose en la propia experiencia. En su forma moderna la palabra culto fue utilizada originalmente por Ernst Troeltsch, que clasifica a los grupos religiosos en Iglesias, sectas, y cultos.

⁷⁶ George Eaton Simpson, “Afro-Caribbean Religions” en *The Encyclopedia of Religion Vol. 7*, ed. Eliade, Mircea, (New York: Macmillan Publishing Company, 1987): 90.

Simpson señala que los cultos político-religiosos suelen aparecer cuando una sociedad se somete a una reorganización severa, como fue el caso en Jamaica con el malestar que acompañó la Gran Depresión de los años 1930. Simpson señala que el movimiento Rastafari, que apareció en la isla durante este período, es una mezcla de protesta social y doctrina religiosa, por lo que él lo considera un culto político-religioso.⁷⁷

La experiencia de los africanos trasladados en condición de esclavos al Caribe modificó irremediamente sus patrones culturales, por lo que crearon religiones nuevas y sistemas seculares avanzados para sobrellevar su situación. Las nuevas instituciones religiosas consistieron en elementos y prácticas de creencias africanas y europeas y, en algunos casos, de tradiciones religiosas amerindias y del sur de Asia. Varias de estas nuevas religiones provinieron de la interacción de tres variables principales: socioeconómicas, psicológicas, y culturales. Diversos factores contingentes influyeron en el desarrollo de estas religiones sincréticas, como las variables ecológica y demográfica, o el grado en el que un grupo de personas había sido aislado física y socialmente de otros segmentos de la población, así como la proporción de la población total constituida por varios grupos étnicos⁷⁸. Estas religiones consiguen expandirse, se adaptan y persisten después de que las condiciones que les dieron origen han cambiado; cuando esto pasa, adquieren nuevos sentidos para sus miembros, así como nuevas funciones.⁷⁹

Las divisiones que existen entre estas categorías son meramente teóricas y en realidad estas religiones no son excluyentes, e incluso toman diversas formas locales, en las que se pueden incluir elementos de algunas de éstas en las creencias y prácticas de otra. Además, desde la década de 1970, un gran número de caribeños ha migrado a muchos destinos, incluso, la diáspora caribeña, reside en muchas de las ciudades más grandes del mundo. A pesar de las tensiones de la vida urbana y las sospechas persistentes sobre estas religiones como mera superstición, los pueblos caribeños han logrado mantener sus creencias y prácticas religiosas en el extranjero. De igual forma, se han adaptado a nuevos contextos que han traído muchos cambios a estas religiones, como el haberse vuelto

⁷⁷ *Ibidem* p. 95.

⁷⁸ **Demografía de Jamaica.**- Según el censo de 2011, la mayoría de la población de Jamaica es de ascendencia africana; la composición étnica es 76.3 % ascendencia africana, el 15.1% afroeuropea, el 3.4% indostanos y afroindostanos, el 3.2 % caucásicos, 1.2% china y el 0.8% otros. Los jamaicanos libaneses, sirios, ingleses, escoceses, irlandeses, alemanes y estadounidenses, constituyen una minoría racial más pequeña, pero influyente tanto social como económicamente. En los últimos años, la inmigración ha aumentado, principalmente procedentes de China, Haití, Cuba, Colombia y países de América Latina. (Censo de Población y Vivienda Jamaica 2011 <http://jamaica-gleaner.com/pages/population-and-housing-census-2011/#/112/>)

⁷⁹ *Ibidem* p. 91.

fenómenos urbanos en la mayor parte de la diáspora y, aunque en general las religiones caribeñas son fenómenos principalmente rurales⁸⁰, se han adaptado bien a la ciudad. El acercamiento de miembros de otros grupos culturales y étnicos, así como la abundancia de bienes en las ciudades hace posible que las personas encuentren la mayor parte de la parafernalia necesaria para los rituales.

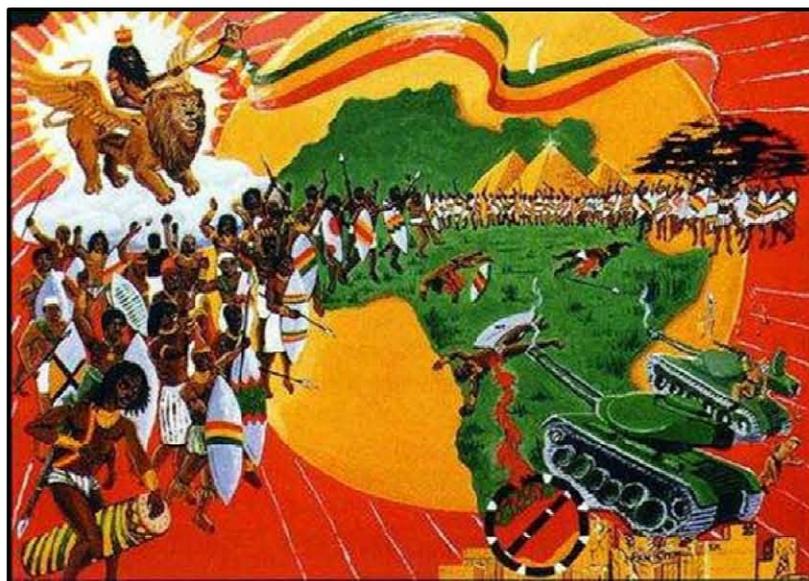


Imagen 3.- Visión del mundo Rastafari.
<http://www.thirdeyemax.com>

Surgimiento del movimiento Rastafari

Al igual que en muchas sociedades caribeñas, en Jamaica la influencia africana en la cultura es prominente y por lo tanto también es la influencia más fuerte en la religión. Como antecedentes del surgimiento del movimiento Rastafari, encontramos que las religiones de origen africano más fuertes son: *myalismo*, *obeah*, *kumina*, *convince*, *pukumina*, *revival zion* y Rastafari⁸¹. Estas son una mezcla de diferentes religiones

⁸⁰ No lo son en el caso de los cultos de origen africano en Cuba debido a la institución llamada 'cabildo', que era eminentemente urbana, y que contribuyó decisivamente a la conformación y conservación de dichos cultos. Observación del Dr. Rolando Pérez Fernández.

⁸¹ **Myalismo.-** Es un culto religioso jamaicano que se centró en el poder de los antepasados, los tambores, el baile, la posesión de espíritus, el sacrificio ritual y la herbolaría. Su versión del cristianismo hizo hincapié en la interacción con los espíritus. Posteriormente el *myalismo* dio origen a otros cultos muy similares como el *revival zion* y el *pokumina*.

Obeah.- Es un término que se utiliza en el Caribe para referirse a la magia y a las prácticas religiosas que se derivaron de África central y occidental. Los esclavos con ascendencia de África occidental, utilizaban el término ashanti "obi" u "obeah" (que significa "brujería") para describir las prácticas religiosas de los esclavos de ascendencia africana central. El *obeah* y el *myalismo* fueron los dos sistemas de creencias basados en tradiciones africanas predominantes en Jamaica en el siglo XVIII. Ambos eran clandestinos, pero mientras que el *myalismo* era un culto grupal, el *obeah* normalmente era una potencia que investía a un solo individuo. El movimiento jamaicano *Black Baptist* fue un impulsor de la rebelión de esclavos de Jamaica en 1831 y estaba estrechamente asociado con *myalismo* y las prácticas del *obeah*.

africanas con el cristianismo que influyeron en la configuración del movimiento Rastafari. Muchos grupos étnicos africanos diferentes conformaron la población de Jamaica y algunos de los más influyentes son los akan, grupo étnico que habita en el sur de Ghana, el Este de Costa de Marfil y partes de Togo. La religión akan ha influenciado a todas las religiones derivadas de África en Jamaica. Para explicar esta base akan de las religiones de Jamaica, son importantes los patrones de la importación de esclavos africanos. Los pueblos akan fueron el grupo más grande que se importó a las colonias británicas en general, particularmente a las de más antigua colonización, tales como Jamaica y Barbados.⁸²

Región de Embarque 1701—1800 ⁸³	%
Senegambia (mandinga, fula, wolof)	1.8
Sierra Leona (mende, temne)	3.5
Costa de Marfil (mandé, kru)	5.2
Costa del Oro (akan, ashanti, fon)	34.5
Golfo de Benín (yoruba, ewe, fon, allada y mahi)	11.2
Golfo de Biafra (igbo, ibibio)	28.9
África Centro-Occidental (kongo, mbundu)	14.5
Sudeste de África (macua, malgasy)	0.1
(Desconocido)	31.0

Tabla 2.-Regiones de embarque de la población de origen africano llevada a Jamaica en condición de esclavos, según Walter C. Rucker.

Así, encontramos una gran cantidad de sincretismos interafricanos, que es la fusión de las costumbres religiosas y deidades entre varios grupos étnicos africanos. La religión akan tomó el nombre de *myalismo* en Jamaica y tomó dos formas, en primer lugar una forma en donde se conservaron algunas deidades akan y siguió llamándose *myalismo* y otra forma más sincrética donde los africanos incorporaron el cristianismo en sus religiones tomando los nombres de *convince*, *pokumina* y *revival zion*. Jamaica experimentó un período de intensa actividad religiosa llamado el *Great Revival* en 1860-1861, cuando gran

Kumina.- Es una religión, un estilo de música y una danza practicada por gran parte de los jamaicanos que residen en el Este de la parroquia de St. Thomas que han conservado los tambores y la danza de los pueblos de lengua bantú del Congo.

Culto Convince.- Culto religioso jamaicano que se caracteriza por la veneración a los ancestros africanos.

Pukumina (Pocomania).- Fue uno de los cultos afrocristianos que surgieron durante el *Great Revival* de Jamaica de la década de 1860 y que fusionaba imágenes y tradiciones tanto africanas como protestantes.

⁸²Simpson, George.*Op. cit.* p. 90.

⁸³ Walter C. Rucker, *The River Flows On: Black Resistance, Culture, and Identity Formation in Early America* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007): 216.

parte de la población se entusiasmó mucho con el cristianismo, sobre todo con el de la Iglesia Bautista, y en el que se incorporaron muchos elementos africanos en las religiones afrocristianas jamaicanas.⁸⁴ Este periodo se inició en los grupos inconformistas de la Iglesia anglicana que comenzaron a emplear un protestantismo vibrante para difundir el cristianismo en todo el país. En 1872 la Iglesia de Inglaterra fue desestabilizada como la iglesia del Estado y a finales del siglo XIX y principios del XX llegaron a Jamaica denominaciones más recientes, como el Ejército de Salvación, la Iglesia Episcopal Metodista Africana, los Testigos de Jehová, la Iglesia Ortodoxa Etíope, la Iglesia de los Santos de los Últimos Días, el bahaísmo y la mayor denominación en Jamaica actualmente, la Iglesia Adventista del Séptimo Día, llegó a Jamaica en 1894. En esta época de fervor religioso, los elementos y rituales africanos, que todavía estaban arraigados en la vida de los antiguos esclavos, se entremezclaron con las creencias cristianas dando como resultado una religión auténticamente jamaicana llamada *revival*, el cual incluye la posesión de espíritus y la música como una característica central de la experiencia de adoración. Poco después, el *revival* generó dos ramas conocidas como *revival zion* y *pukumina*.

Por otra parte, algunos libros introducidos en Jamaica a mediados de la década de 1920 fueron muy importantes para proporcionar la base para la ideología Rastafari. El primero, publicado en Newark, Nueva Jersey, en 1924, fue *The Holy Piby*, escrito por el anguilense Robert Athlyi Rogers como un texto proto-Rastafari, para su utilización en un nuevo culto religioso afrocentrista creado por él en la década de 1920, conocido como *Afro-Athlican Constructive Gaathly*. La teología esbozada en este trabajo veía a los etíopes (entendidos como los africanos), como el pueblo elegido de Dios⁸⁵. El culto predicó autonomía y libre determinación para los africanos, usando la *Holi Piby* como su documento fundacional. Aunque en realidad *The Holy Piby* no es un texto Rastafari estrictamente hablando, fue sin duda una fuente primaria de influencia para el movimiento Rastafari, que ve a Haile Selassie I como Cristo (en su segunda venida) y a Marcus Garvey como su profeta. Además de la *Holi Piby*, es necesario señalar las influencias de la

⁸⁴Simpson, George. *Op. cit.* p. 91.

⁸⁵ De hecho ese era el significado de la palabra 'etíope' desde muchos siglos atrás y hasta el siglo XVII, ya que Etiopía había sido prácticamente la única región del África negra de la cual los europeos tenían noticias desde la Antigüedad (ya en la Ilíada se dice que "Ayer se marchó Zeus al Océano, al país de los probos etíopes, para asistir a un banquete, y todos los dioses lo siguieron".) Observación del Dr. Rolando Pérez Fernández.

*Ethiopian World Federation*⁸⁶, por un lado, y por otro, del *Royal Parchment Scroll of Black Supremacy* publicado en Jamaica en 1926 por Fitz Balintine Pettersburgh, del que el movimiento Rastafari retomaría principalmente las figuras de *King Alpha* y *Queen Omega*. Incluso, Leonard Howell tuvo muy en cuenta este último libro en la obra que publicó en 1935, *The Promised Key*. Estas publicaciones, junto con la aparición de una serie de asociaciones cuyos miembros se limitaban a personas negras, son importantes en el rastreo de los orígenes del movimiento Rastafari. Otros acontecimientos que fomentaron el interés por la tradición etíope y que contribuyeron a la aparición de el movimiento Rastafari, fueron la formación de la *Universal Negro Improvement Association* (Asociación para el Mejoramiento Universal del Negro) (UNIA) en Jamaica por Marcus Garvey en 1914 y la coronación de Haile Selassie (Ras Tafari) como Emperador de Etiopía en noviembre de 1930.

En el período de formación del movimiento Rastafari las luchas fundamentales de los jamaicanos rurales eran acerca de la tierra, la renta y los impuestos. Estas luchas y la presión de la policía dieron lugar a las visiones milenaristas de los primeros Rastafari. En los cincuenta, los Rastafari pertenecían a grupos pequeños y autónomos que se incrementaron por las personas que asistieron a las reuniones o simpatizaban con los objetivos del movimiento. En ese momento, el *revivalismo* (*revival*, *revival zion*, y *pukumina*) tenía un gran número de adeptos, sobre todo entre los trabajadores de bajos ingresos, incluyendo a muchos que estaban desempleados o subempleados. A pesar de las similitudes en los tipos de organización, celebración de las fiestas e incluso en los procedimientos rituales, hubo diferencias importantes entre los dos movimientos. El baile espiritual y el trance de posesión, características invariables del *revivalismo*, nunca se produjeron en una reunión Rastafari. En ese momento, la *ganja* no se fumaba en las reuniones Rastafari y la barba y *dreadlocks* eran una característica menos prominente del movimiento de lo que se convirtieron más tarde. Los *revivalistas* fueron atraídos principalmente por la búsqueda de la salvación personal y las satisfacciones que pudieran obtener a partir de la observancia ritual. Al contrario, los Rastafari estaban preocupados por

⁸⁶ *Ethiopian World Federation* (Federación Mundial Etíope).- Esta organización entró en vigor en Nueva York gracias a los esfuerzos de los afroamericanos que, en 1936, enviaron una delegación que constó de tres figuras prominentes de Harlem, todos líderes de la organización negra conocida como la *United Aid for Ethiopia*; Reverendo William Lloyd Imes, Philip M. Savory y el Cyril M. Philp, quienes viajaron a Inglaterra en 1936 para reunirse con el Emperador Haile Selassie I quien se encontraba en exilio en aquel país debido a la invasión italiana a Etiopía.

las dificultades económicas, la discriminación racial y la repatriación a Etiopía. Aunque muchos Rastafari en la década de 1950 habían participado anteriormente en algún tipo de *revivalismo*, la mayoría se había vuelto hostil a la existencia de esos cultos. El *revivalismo* comenzó a declinar a mediados de la década de 1950 y muchos de los que habían sido adeptos fueron atraídos a el movimiento Rastafari. Durante las siguientes tres décadas, el movimiento Rastafari había crecido rápida y considerablemente. Actualmente, los adeptos y simpatizantes de Rastafari se han extendido a través de los diferentes estratos sociales.⁸⁷

El movimiento Rastafari surgió en los barrios pobres de la Jamaica colonial durante el apogeo de la crisis económica mundial conocida como la Gran Depresión de la década de 1930. Sus primeros predicadores aparecieron en Kingston, provistos de una nueva doctrina que proclamó la divinidad o carácter mesiánico del recién coronado Emperador de Etiopía, Ras Tafari Makonnen, quien tomó como nombre de coronación oficial el título de Su Majestad Imperial, Haile Selassie (“Poder de la Trinidad”), Rey de Reyes, Señor de Señores, León Conquistador de la Tribu de Judá, Elegido de Dios y Luz de este Mundo. Estos títulos, tradicionalmente asociados con Jesucristo en el Nuevo Testamento, hicieron que los Rastafari interpretaran al Emperador como el “Cristo Negro”⁸⁸ y creyeron que Selassie traería la redención y la restauración de la raza negra a su antigua gloria. Apoyados en los discursos de Marcus Garvey que interpretaron como profecías, en especial cuando proclamó en 1916 “Miren hacia África, donde será coronado un rey negro. Porque el día de la liberación está por llegar”. Estos mismos predicadores anunciaron que Etiopía era Sión, la verdadera tierra prometida mencionada en la Biblia; que la gente negra en la diáspora vivía en Babilonia; y que la emancipación, la liberación y la salvación de los pueblos africanos en todas partes solamente podía lograrse a través de un éxodo colectivo de Babilonia que consiga la repatriación a la Madre Patria. Coherentemente con el mensaje que predicaron los primeros Rastafari, estos organizaron a sus adeptos urbanos en organizaciones altamente descentralizadas y policéfalas. Los miembros usualmente provenían de los estratos más pobres de la sociedad de Jamaica y especialmente de entre aquellos que se habían inspirado en el regreso a África predicado por Marcus Garvey y la

⁸⁷ Simpson, “Religion and Justice”, 288.

⁸⁸ **Cristo Negro.**- La creencia de que Jesucristo era de raza negra, al menos en parte, se basa en varios pasajes de la Biblia que describe los antecedentes de los judíos, israelitas y hebreos como un todo. Estos incluyen pasajes que describe la estancia en Egipto en el Libro del Éxodo. Las representaciones de un Jesucristo con características predominantemente africanos han existido durante varios siglos, tales como las mantenidas por la *Ethiopian Orthodox Tewahido Church*.

UNIA durante la década de 1920; incluso Garvey ha sido incorporado en la ideología y la filosofía del movimiento Rastafari, y muchos Rastafari equiparan la figura de Garvey con Juan el Bautista, pues consideran que preparó el camino para la venida de Selassie.

Aunque Rastafari comenzó como un movimiento urbano, la vigilancia y la represión del Estado colonial forzaron al naciente movimiento a trasladarse a campamentos rurales donde durante la década de 1930 y 1940, evolucionó en un estilo de vida y de trabajo comunal. Fue aquí que muchas de las actuales prácticas distintivas del movimiento Rastafari, tales como el uso de *dreadlocks*, el ritual de fumar *ganja*, la orgullosa exhibición de los colores de la bandera etíope (en donde el rojo representa la sangre de aquellos que murieron a causa de la esclavitud, la colonización y las guerras por la independencia; el negro representa la persona negra africana; el dorado representa la riqueza mineral de África, y el verde simboliza los bosques y la riqueza natural), la reafirmación de la dignidad y el orgullo negro, una estrecha identificación con la naturaleza, una antipatía hacia los valores eurocéntricos como el capitalismo y la modernidad y, por supuesto, el toque de tambores y cantos de alabanza *nyahbinghi*⁸⁹ (acerca de los cuales profundizaremos en el segundo capítulo de este trabajo), se desarrollaron por primera vez. En las décadas de 1960 y 1970, los Rastafari emergieron como una fuerza popular a lo largo de la cultura y la sociedad de Jamaica y con la llegada del reggae y el aumento de la migración de jamaicanos a Inglaterra, Estados Unidos y Canadá principalmente durante el mismo período, este movimiento comenzó su expansión global.⁹⁰

Periodización del movimiento Rastafari

El movimiento Rastafari ha logrado gran crecimiento y visibilidad en sus más de 80 años de existencia, ha influido gran parte de la cultura del Caribe y del mundo. No abarca solamente el dominio de la espiritualidad, sino también el de la música y aspectos del estilo de vida. Además, sus componentes estéticos, culturales, y espirituales han sido adoptados por amplios sectores de la sociedad internacional. Tratando de reconceptualizar la trayectoria histórica y actual del movimiento Rastafari, Michael Barnett ha formulado una cronología correspondiente a diversas épocas y señala que actualmente el movimiento

⁸⁹ **Cantos nyahbinghi.**- Por lo general incluyen la recitación de salmos, pero también pueden incluir variaciones de cantos cristianos protestantes conocidos y adoptados por los Rastafari, así como cantos de alabanzas Rastafari originales.

⁹⁰ Randal L. Hepner, "Rastafari in the United States" en *Encyclopedia of African and African-American Religions*, ed. Glazier, Stephen D., New York, Routledge, (2001):272.

Rastafari se encuentra en una encrucijada literal y figuradamente, en el que o bien se puede mover hacia una mayor fragmentación y dilución de su potencial o hacia una mayor unificación, en cuyo caso será capaz de lograr muchos de sus objetivos. Como tal, este es el momento apropiado para la consideración que debe darse acerca del camino o caminos probables que el movimiento transitará en este nuevo milenio.⁹¹

Periodización del movimiento Rastafari		
Época	Comienzo	Final
Primera	1930	1948
Segunda	1948	1966
Tercera	1966	1981
Cuarta	1981	2007
Quinta	2007	Presente

Tabla 3.- Periodización del movimiento Rastafari propuesta por Michael Barnett

Primera época

La primera época del movimiento se extiende desde el 2 de noviembre de 1930 (la fecha de la coronación de Su Majestad Imperial Haile Selassie I) a finales de la década de 1940. En esta época aparecen los fundadores y los primeros líderes del movimiento.

Segunda época

La segunda época del movimiento se inicia a finales de los años cuarenta, con la aparición de los Rastafari con *dreadlocks* y el establecimiento de la mansión⁹² Rastafari *Youth Black Faith* (YBF), precursora de la mansión Nyahbinghi. En abril de 1966, Haile Selassie I visitó Jamaica y, como resultado de la visita, el movimiento Rastafari experimentó un notable aumento de popularidad y comenzó a ser abrazado por muchos músicos que comenzaron a pensar seriamente acerca de Rastafari.

Tercera época

La tercera época del movimiento inicia en julio de 1966 con la demolición del popular enclave Rastafari en Kingston, conocido como *Back-O-Wall*, para dar paso a Tivoli

⁹¹ Michael Barnett, "Rastafari in the new millennium: Rastafari at the dawn of the fifth epoch", en *Rastafari in the New Millennium*, ed. Michael Barnett, Syracuse, New York: Syracuse University Press, (2012):1.

⁹² **Mansión.**- Las mansiones Rastafari son ramas del movimiento Rastafari. El término está tomado del versículo bíblico en Juan 14: 2 "En la casa de mi Padre muchas mansiones hay; si así no fuera, yo os lo hubiera dicho. Voy, pues, a preparar lugar para vosotros".

Gardens como respuesta gubernamental a la popularidad adquirida por el movimiento Rastafari debido de la visita de Haile Selassie a Jamaica tres meses antes. Además es en ésta época cuando surge la música reggae y adquiere una gran influencia del movimiento Rastafari proyectándolo a nivel internacional. Es también la época en la que la música reggae comienza a ser involucrada en cuestiones de la política nacional. Un ejemplo fue el gran concierto celebrado el 22 de abril de 1978 en el Estadio Nacional en Kingston, Jamaica, llamado *One Love Peace* que se llevó a cabo durante una guerra civil política entre los dos partidos políticos principales, el *Jamaican Labour Party* y el *People's National Party*. El concierto reunió a 16 de los artistas de reggae más importantes del momento y fue apodado por los medios como el “Woodstock del Tercer Mundo”. El evento inició con un mensaje de Asfa Wossen, el príncipe heredero de Etiopía, elogiando los esfuerzos de los organizadores para restablecer la paz en Jamaica. El concierto llegó a su punto máximo cuando Bob Marley, figura estelar del evento, unió las manos de los rivales políticos Michael Manley (PNP) y Edward Seaga (JLP). Esto ilustra la creciente influencia del movimiento Rastafari en la cultura jamaicana.

Cuarta época

En la cuarta época, el movimiento Rastafari comenzó a perder su influencia en la industria de la música reggae y durante la década de 1970 su predominancia en este género comenzó a disminuir. Uno de los principales factores fue, sin duda, la muerte de Bob Marley en 1981, sin embargo, la creciente popularidad del dancehall y de canciones con letras orientadas al *slackness*⁹³ jugó también un papel importante.

Quinta época

La quinta época del movimiento comenzó el 12 de septiembre de 2007, que marca el Nuevo Milenio Etíope⁹⁴. Durante este tiempo de gran expectativa por el movimiento en su conjunto, ha tenido lugar una importante iniciativa dentro del movimiento Rastafari de Jamaica, la formación del *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council*. Esta organización Rastafari con representantes de todas las mansiones en Jamaica, fue creada

⁹³ *Slackness*.- El término alude a la vulgaridad al igual que al comportamiento y la música asociados a ella. Actualmente, también se refiere a un subgénero dentro del *dancehall* con letras vulgares o con connotaciones sexuales.

⁹⁴ Página acerca de la celebración del Nuevo Milenio Etíope, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6990298.stm>

principalmente para buscar y proporcionar unidad en el movimiento Rastafari en Jamaica y a través del mundo.

Raíces del movimiento Rastafari

En términos de su desarrollo específico en Jamaica, el movimiento Rastafari refleja una estructura descentralizada y las voces de varios de sus participantes. La historia del movimiento, sin embargo, vincula un amplio número de temas relacionados. Estos incluyen una determinada ética de resistencia al colonialismo y la dominación blanca, una capacidad creativa para recurrir a las raíces culturales africanas y otros recursos simbólicos. En Jamaica y a través de la diáspora, el movimiento Rastafari ha florecido en condiciones de opresión, creando una cultura dinámica de una multitud de fuentes. Los Rastafari hacen hincapié en el recuerdo como la clave en el uso de la historia como una fuente de fuerza colectiva, basándose en el testimonio oral de los *elders* (ancianos) que destacan su negativa a ceder ante Babilonia.

Desde el inicio de la historia Rastafari, los fundadores del movimiento, Leonard Percival Howell, Robert Hinds, Archibald Dunkley y Joseph Nathaniel Hibbert⁹⁵, en su mayoría trabajadores inmigrantes que acababan de regresar a Jamaica después de pasar algún tiempo trabajando en países cercanos como Panamá, proclamaban la divinidad de Haile Selassie I a pequeñas congregaciones de afrojamaicanos en la región de Kingston y St. Thomas. Aunque Robert Hinds y Leonard Howell colaboraron durante los primeros años treinta, Dunkley y Hibbert predicaron en gran medida de manera independiente, de

⁹⁵ **Leonard Percival Howell** (1898 – 1981).- Fue uno de los primeros predicadores del movimiento Rastafari (junto a Henry Archibald Dunkley y Robert Hinds) y a veces se le conoce como el “Primer Rasta”. Él empezó a predicar en 1933 acerca de lo que él consideraba el augurio simbólico para la diáspora africana: la coronación de Ras Tafari Makonnen como Emperador Haile Selassie I de Etiopía. Sus predicas afirmaban que Haile Selassie era el “Mesías devuelto a la tierra”.

Henry Archibald Dunkley. - Fue, junto con Leonard Howell, uno de los primeros predicadores del movimiento Rastafari en Jamaica tras la coronación de Ras Tafari como Emperador Haile Selassie I de Etiopía. Dunkley había pasado mucho tiempo fuera de Jamaica, como empleado de la *United Fruit Company*, y regresó a la isla en 1930, convirtiéndose en un predicador callejero. Sus estudios de la Biblia le habían convencido que el recién coronado Haile Selassie era el Mesías retornado. En 1933, se trasladó a Kingston, donde se había fundado la *King of Kings Ethiopian Mission*. Tras el encarcelamiento de Howell en 1933, Dunkley también fue encarcelado varias veces entre 1934 y 1935. En agosto de 1938, se convirtió en uno de los miembros fundadores de la primera sucursal jamaicana de la *Ethiopian World Federation*.

Joseph Nathaniel Hibbert.- Alrededor de 1911 se trasladó a Costa Rica, donde pasó 20 años en el trabajo de la granja, en donde se convirtió en un miembro de la logia masónica de la antigua orden de Etiopía. Con conocimiento de la Iglesia Bautista de Etiopía, que había sido fundada en Jamaica por el predicador Bautista del siglo XVIII George Lisle, Hibbert regresó a Jamaica en 1931, fundando la *Ethiopian Coptic Faith*, para enseñar la divinidad del recién coronado Haile Selassie después de haber estudiado la traducción etíope de la Biblia. Poco más tarde, se trasladó a Kingston, donde encontró a otro predicador callejero llamado Leonard Howell quien estaba enseñando muchas doctrinas similares. Como Howell y Dunkley, Hibbert fue sometido a arresto y encarcelamiento por las autoridades, y también fue un miembro fundador de la *Ethiopian World Federation*. En 1970, Hibbert invitó formalmente al arzobispo Laike Mandefro (Abuna Yesehaq), quien había sido enviado a Jamaica por Haile Selassie como emisario de la Iglesia Ortodoxa de Etiopía, para enseñar a los Rastafari acerca de la fe ortodoxa, y en 1971, el arzobispo nombró a Hibbert como “Organizador espiritual”.

modo que desde los años de formación del movimiento había múltiples facciones de Rastafari. Debido a su diversidad interna, el movimiento siempre se ha caracterizado por su heterogeneidad y nunca ha sido una entidad homogénea, incluso en los primeros días de su existencia. Generalmente se reconoce que Leonard Howell fue el primer y más exitoso predicador de la doctrina Rastafari y es reconocido como la primera persona que predicó la divinidad de Haile Selassie. En el movimiento Rastafari contemporáneo, solamente un pequeño grupo de ancianos puede atestiguar el haber tenido contacto directo con estos primeros visionarios Rastafari.

Como Marcus Garvey, y prácticamente todos los predicadores Rastafari de la primera generación, Howell fue una persona que había viajado y que tenía experiencia de primera mano con trabajadores caribeños en Norte y Centroamérica. A su regreso a Jamaica en 1931, formó la *King of Kings Mission* y empezó a predicar acerca de Haile Selassie y la repatriación de personas de raza negra a Etiopía, principalmente en el Este de la isla en donde entró en contacto con descendientes de centroafricanos que fueron llevados a Jamaica como trabajadores inmigrantes entre 1845 y 1865. Estas personas se identificaban como *kongos*⁹⁶ y de todos los jamaicanos, ellos eran quienes poseían recuerdos más recientes de África, aunque generalmente, no se toma en cuenta que antes de las predicas de Garvey o de Howell, muchas de estas personas aspiraran a repatriarse al continente africano.

En 1933, Howell fue condenado por sedición por predicar la lealtad a Haile Selassie. Después de pasar dos años en prisión, publicó *The Promised Key*, un texto que introdujo una serie de ideas formativas en el movimiento y su credo. Estos incluyen los conceptos de supremacía negra, la teocracia⁹⁷, la dinastía salomónica y la oposición simbólica entre Sión y Babilonia. Howell introdujo también los símbolos y las celebraciones de la nación africana en el naciente movimiento Rastafari. En 1936, Howell y sus adeptos inauguraron la celebración del 1° de agosto (el aniversario de la emancipación de los esclavos en las Indias Occidentales británicas), como un día de observancia Rastafari. En 1940, Howell se estableció como el líder principal de Rastafari en la isla

⁹⁶ **Kongo.**- Los kongo, también conocidos con el nombre de bakongo, es un grupo étnico bantú que viven en la costa atlántica de África, desde República del Congo hasta Angola en el sur y hasta la República Democrática del Congo.

⁹⁷ **Teocracia.**- Es una forma de gobierno en la que los líderes gubernamentales coinciden con los líderes de la religión dominante, y las políticas de gobierno son idénticas o están muy influenciadas por los principios de la religión dominante; normalmente el gobierno afirma gobernar en nombre de Dios o de una fuerza superior, tal como especifica la religión local.

cuando adquirió un gran terreno conocido como Pinnacle, donde se trasladaron casi un millar de sus adeptos, formando el modelo para futuras comunidades comunales Rastafari. Fue en este lugar al norte de Spanish Town, que Howell formó la *Ethiopian Salvation Society* (Sociedad de la Salvación Etíope) y en donde reescribió un compendio que infundió al movimiento Rastafari con influencias tanto de África como de India. Estas influencias (incluyendo la lengua kikongo⁹⁸, el hindi, la tradición de percusiones congoleesas conocida como *kumina* y cantos tanto africanos como cristianos) formaban parte del ritual y la vida religiosa en el Pinnacle.

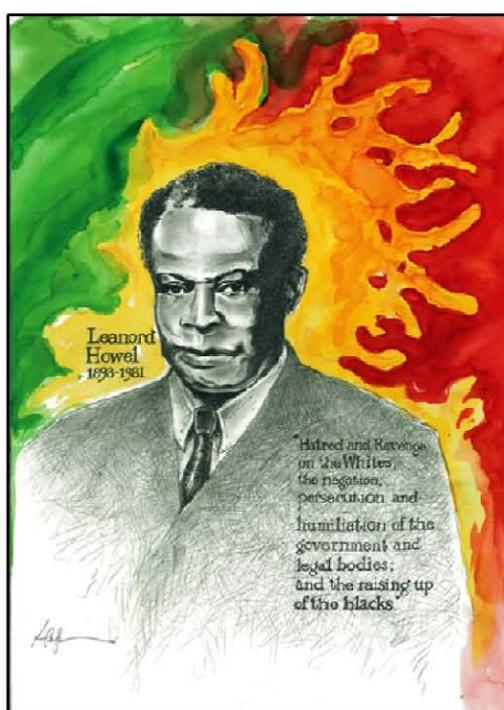
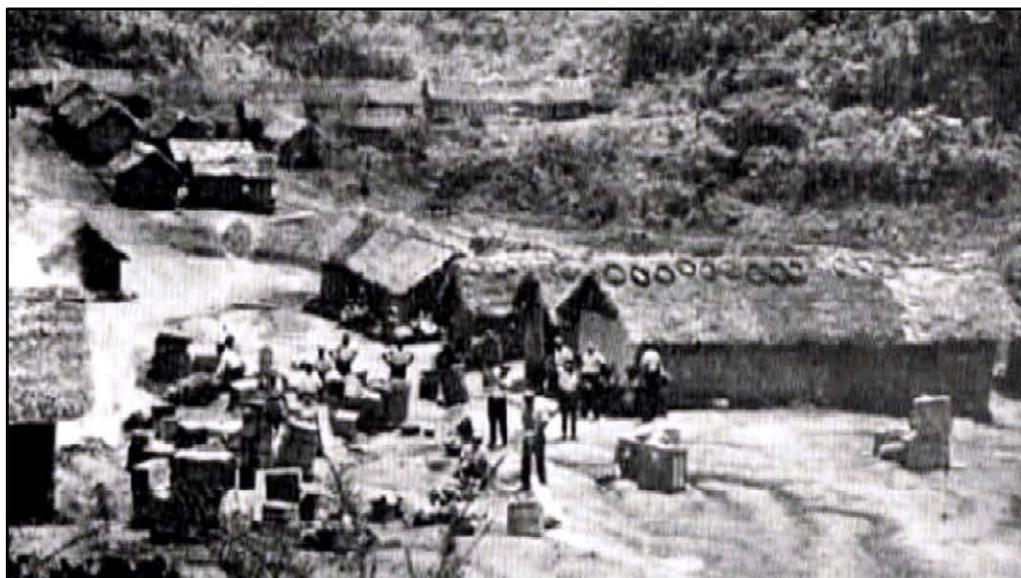


Imagen 4.- Leonard Howell.
<http://repeatingislands.com>

La comunidad de Pinnacle sufrió mucho hostigamiento por parte del Estado y fue allanada por la policía colonial (la primera ocasión en 1941 y la segunda en 1954). Muchos ocupantes fueron perseguidos y expulsados, lo que dio lugar a la dispersión de miles de adeptos Rastafari, muchos de los cuales fueron a residir a Kingston. Aunque Pinnacle fue una comunidad limitada y autosuficiente (algo como un enclave cimarrón), nunca estuvo aislado del amplio movimiento Rastafari ya que los miembros de Kingston y otros lugares

⁹⁸ **Kikongo.**- Es una lengua bantú hablada por los pobladores de la República Democrática del Congo, República del Congo y Angola. Fue utilizada como *lingua franca* en los siglos XVIII y XIX en buena parte de África occidental, específicamente en donde los europeos secuestraban a los esclavos para llevarlos a América. Por esta razón, elementos de la lengua kikongo todavía sobreviven en un grado limitado en el Caribe.

de la isla realizaban visitas regulares para asistir a las ceremonias de Howell. *Elders* como Ras Sam Brown⁹⁹, Ras Boanegers, Lovell Williams, Brother Job y Sister Merriam son algunos de quienes viajaron a Pinnacle desde mediados de los años cuarenta hasta 1954, cuando la comuna fue finalmente destruida por las autoridades coloniales. A través de estas conexiones, la influencia de Howell en el movimiento Rastafari siguió siendo fuerte.



Fotografía 3.- Pinnacle
<http://dseshorts.files.wordpress.com>

Una influencia importante en el movimiento Rastafari en el occidente de Kingston fue la conexión temprana de Howell con el movimiento nyahbinghi, por lo que es necesario conocer un poco acerca de este. El vocablo “nyahbinghi” es una palabra de origen bantú y puede también ser escrita y pronunciada de otras maneras, como por ejemplo “nyabinghi”, “nyabingi” o “niyahbinghi”, e incluso “nyabinji”. El término fue comenzado a usar por los ugandeses y ruandeses nativos del Reino de Ankole (conocido como el reino de Nkore en tiempos pre-coloniales y previamente como Kaaro-Karungi) uno de los cuatro reinos tradicionales de Uganda. El reino estaba situado al sudoeste de Uganda y al oeste del lago Eduardo y era gobernado por un monarca conocido como el Mugabe u Omugabe de Ankole, título dado al monarca del Reino de Ankole y líder de los banyankole (el pueblo Ankole). El término “Omugabe” se traduce con más frecuencia como “rey”. El Omugabe

⁹⁹ “Ras Sam Brown” - Samuel Livemore Brown (1925 - 1998).- Fue un *elder* Rastafari muy conocido en Jamaica después de que participó en las elecciones de 1961 con el *Suffering People's Party*.

provenía del clan real Bahinda, un clan que se considera exclusivo. Históricamente, Ankole era una entidad soberana, pero cuando fue incorporado en el protectorado británico de Uganda por la firma del Acuerdo de Ankole en 1901; el Omugabe se convirtió, en gran medida, en una posición ceremonial, un puesto administrativo en el marco colonial británico hasta que la monarquía fue abolida en 1967 por el presidente Milton Obote.¹⁰⁰ El pueblo de Ankole es conocido como banyankole (singular: munyankole), en el idioma nkore (también llamado nyankore, nyankole, nkole, orunyankore, orunyankole, runyankore, y runyankole), una lengua bantú hablada por los pueblos banyankole y hema del sudoeste de Uganda, en la antigua provincia de Ankole.¹⁰¹

Si bien existe cierto consenso respecto a su significado como “victoria negra” (*niya* - negro, *binghi* - victoria), investigadores como Elizabeth Hopkins y Robert I. Rotberg sugieren que la palabra significa “ella quien posee muchas cosas”,¹⁰² mientras que otros como Leonard Barrett y Horace Campbell afirman que en Jamaica el término significa “muerte a los opresores blancos y negros”, lo que es más una interpretación de la filosofía predominante del movimiento nyahbinghi contra las fuerzas coloniales y sus cómplices negros.¹⁰³ Originalmente, el término se utilizó para describir un movimiento religioso, espiritual y político africano situado al Este de África con mucha presencia en Ruanda y Uganda entre 1850 y 1950, dirigido por una serie de mujeres influyentes espiritualmente y que se centró en acciones militares contra los imperialistas y colonialistas blancos.¹⁰⁴

El movimiento de resistencia fue conocido como culto nyahbinghi, porque se basaba en la veneración del espíritu de la reina Nyahbinghi que luchó contra los colonialistas en Uganda, y era considerado como la resurrección de la diosa guerrera Sejmet (Sekhmet), considerada diosa de la guerra, la venganza y símbolo de la fuerza y el poder en la mitología egipcia. Existen varios nombres para esta reina africana que también se conocía como reina Nyahbinghi en la civilización cusita¹⁰⁵ y hacia las fronteras de Sudán

¹⁰⁰ Martin R. Doornbos. *The Ankole Kingship Controversy*. Regalia Galore Revisited, Kampala, Uganda: Fountain Publishers, 2006.

¹⁰¹ <http://www.ethnologue.com/language/nyn>

¹⁰² Elizabeth Hopkins. “The Nyabingi Cult of Southwestern Uganda.” *Rebellion in Black Africa*, ed. Robert I. Rotberg, Oxford: Oxford University Press, 1971: 62

¹⁰³ Leonard E. Barrett, *The Rastafarians: The Dreadlocks of Jamaica*. (Kingston, Jamaica: Sangster’s Book Stores, 1977):121.

Horace Campbell, *Rasta and Resistance: From Marcus Garvey to Walter Rodney*. (Trenton, NJ: Africa World Press, 1987):72.

¹⁰⁴ <http://www.meekeanddrums.com/history/history-by-sista-irie>

¹⁰⁵ **Cusita.**- Los cusitas son una rama de etnias de la rama afroasiática localizadas en el Cuerno de África (Etiopía, Eritrea y Somalia) y parte de la costa sudanesa del mar Rojo que se caracterizan por hablar lenguas cusitas. Los cusitas reciben ese nombre del reino de Kush, un antiguo Estado (750 a. C.) contemporáneo al Imperio egipcio que se situaba en el norte de Sudán, o Nubia; de hecho Kush significaba Nubia en egipcio.

y Uganda; el nombre Nyahbinghi era sinónimo de Sejmet. Aunque los verdaderos detalles de su vida se han subsumido en leyendas, la reina Nyahbinghi era el arquetipo de la reina-sacerdotisa del Reino de Kush¹⁰⁶ que se rebeló contra la ocupación extranjera, la manipulación externa y la colaboración local. Descendiente del linaje de los antiguos reyes cusitas, esta princesa africana huyó al interior de los grandes bosques y el movimiento nyahbinghi se refugio en los bosques de Congo, Sudán y Uganda, en donde se estableció un grupo guerrillero de rebeldes conocidos como los hijos de Nyahbinghi o *Binghis*, para abreviar, que lucharon contra las fuerzas opresoras.¹⁰⁷

Existen diversas tradiciones orales que explican cómo Nyahbinghi se convirtió en una diosa venerada. Uno relata que alrededor de 1700 dos grupos habitaron la zona de Uganda y Ruanda: los shambo y los bgeishekatwa. La Reina Kitami, quien se dice que poseía un potente tambor sagrado de trance místico y poder desmedido, gobernaba a los bgeishekatwa. Cuando Kitami murió se le dio un estatus inmortal y el nombre Niyabinghi.¹⁰⁸ Otra tradición afirma que la reina Niyabinghi gobernó el reino de Karagwe al noroeste de Tanzania y se casó con el jefe de Mpororo, un reino del suroeste de Uganda, quien celoso del poder de la reina ordenó su muerte produciendo así “horrores indecibles a su reino”.¹⁰⁹ Después de su muerte, su espíritu siguió siendo elogiado y poseyendo el cuerpo de sus adeptos. Las generaciones posteriores la veneraron como un ancestro poderoso afirmando que ella hablaba a través de sacerdotisas que eran curanderas tradicionales elegidas por Nyahbinghi como sus profetas. Usando velos de tela de corteza vegetal entraban en estados de trance con “movimientos temblorosos estilizados” y profetizando en un lenguaje secreto, con voces de tono alto, sosteniendo diálogos con Nyahbinghi y hablando en su nombre. Los bgeishekatwa fueron derrotados finalmente por los shambo que adoptaron los rituales nyahbinghi. Un siglo más tarde, los shambo fueron derrotados por el los kiga del norte de Ruanda y el sur de Uganda (existen leyendas que su derrota se debió al intento de matar a una mujer que estaba poseída por

¹⁰⁶ **El Reino de Kush.**- Forma una parte importante de la historia de Nubia en la época de las antiguas civilizaciones de Egipto, Roma y Grecia. La historia recoge diversos nombres para los habitantes de la región, los cusitas: los egipcios los llamaron *nehesyw* ('negros'), Eratóstenes recoge el nombre *nubai* ('nubios'), los griegos y romanos los denominaban etíopes ('los del rostro quemado').

¹⁰⁷ Jide Uwechia, *Lioness Nyabinghi: Priestess-Queen-Mother of Africa*, <http://www.africaresource.com>

¹⁰⁸ Jim Freedman. *Nyabingi: The Social History of an African Divinity*. Tervuren, Belgique: Musee Royal De L' Afrique Centrale, 1984. p. 63

¹⁰⁹ David Kiyaga-Mulindwa. "Nyabingi Cult and Resistance." *Encyclopedia of African History*. Ed. Kevin Shillington. 3 vols. New York: Fitzroy Dearborn, 2005. p. 1163

Nyahbinghi).¹¹⁰ Una vez que los kiga reinaban en el país, el movimiento nyahbinghi se hizo conocido como un poder matriarcal y su régimen se caracterizó por el reinado de las sacerdotisas Nyahbinghi. Las mujeres que recibieron las bendiciones de Nyahbinghi y que dijeron estar poseídas por su espíritu llegaron a ser llamadas “*bagirwa*” (la forma singular de la palabra “*bagirwa*” es “*mugirwa*”).¹¹¹ Finalmente, las veneradas *bagirwa* ganaron dominio político y se convirtieron en gobernadoras viviendo una doble vida de liderazgo político y espiritual. Las *bagirwa* se mantuvieron gobernando hasta 1930, después de perder sus tierras a manos de los imperialistas británicos, alemanes y belgas, que lucharon por un período de veinte años. Las seguidoras de Nyahbinghi eran tan temibles que los colonialistas invasores las habían tildado de brujas que realizaban rituales con el tambor, por lo que eventualmente el tambor fue condenado. En algún momento, los hombres también se convirtieron en sacerdotes Nyahbinghi¹¹², pero es interesante observar que los guardianes de los tambores nyahbinghi originalmente eran las mujeres, en contraste con lo que ocurre actualmente en el movimiento Rastafari.



Fotografía 4.- Estatua de la diosa Sejmet
<http://wysinger.homestead.com/sakhmet.html>

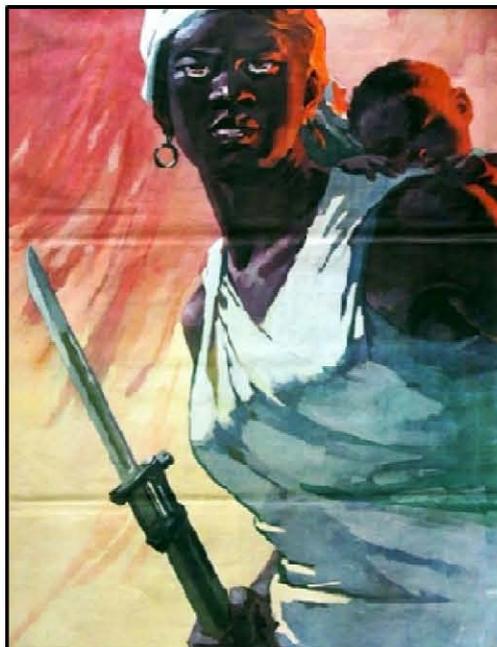


Imagen 5.- Pintura de Muhumusa líder nyahbinghi
<http://atlantablackstar.com>



Fotografía 5.- Guerrera nyahbinghi
<http://1daful.blogspot.mx/2011/07/iones-s-nyahbinghi-priestess-queen.html>

¹¹⁰ Jim Freedman, *Op. cit.* p. 74.

¹¹¹ Elizabeth Hopkins., *Op. cit.* p. 79.

¹¹² Jim Freedman, *Op. cit.* p. 80.

Los esclavistas europeos encontraron la sección ugandesa de la resistencia nyahbinghi cuando buscaron la expansión de sus actividades de comercio de esclavos en el norte de Uganda a finales del siglo XIX. Este movimiento fue dirigido por mujeres que resistieron ferozmente la incursión de los europeos. A principios del siglo XX una de las líderes nyahbinghi más temidas era Muhumusa, una *bagirwa*, una temeraria líder del culto nyahbinghi descrita por los gobiernos coloniales europeos establecidos como un personaje extraordinario debido a que organizó la resistencia armada y varias acciones militares contra los invasores colonialistas alemanes. Sus adeptos creían que Muhumusa estaba poseída por el espíritu de la legendaria reina cusita Nyahbinghi. El movimiento fue despiadadamente perseguido por el gobierno de los europeos y el esfuerzo británico para destruir el movimiento nyahbinghi estuvo implicado en su criminalización como brujería a través de la *Witchcraft Ordinance* (Ordenanza de Brujería) de 1912, que promovió el cristianismo y alentó a otros cultos nativos anti-nyahbinghi. Muhumusa fue finalmente capturada por los británicos en Uganda, de 1913 hasta su muerte en 1945, sin embargo, incluso después de su captura, las revueltas continuaron lideradas por otras mujeres y, ocasionalmente hombres, que de manera similar habían sido poseídas por el poder y la presencia de Sejmet-Nyahbinghi.¹¹³ Debido a la adopción de elementos interafricanos generada por la trata de esclavos en el Caribe, en Jamaica, una vez más se escuchó acerca de Nyahbinghi y a mediados del siglo XX el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* (Reino Teocrático de la Orden Nyahbinghi), una de las mansiones Rastafari más grandes, fue nombrada así debido del culto fundado por Muhumusa y los ritmos nyahbinghi de resistencia han jugado un papel importante en la cultura Rastafari.¹¹⁴ Esta conexión del movimiento Rastafari en Jamaica con el concepto de nyahbinghi se remonta a 1935, el mismo año que Leonard Howell publicó *The Promised Key*. Además, fue durante este año que las tropas italianas de Mussolini invadieron Etiopía (el 3 de octubre de 1935), un evento que exaltó las identificaciones con el etiopismo en todo el mundo africano.

Un vínculo importante, en ese sentido, vino a través de un grupo conocido como *Youth Black Faith* (La Fe Negra de la Juventud) que se formó en Trenchtown¹¹⁵ en 1949,

¹¹³ <http://atlantablackstar.com/2013/10/29/10-fearless-black-female-warriors-throughout-history/5/>

¹¹⁴ <http://www.darcfoundation.org/nyah-binghi.html>

¹¹⁵ **Trenchtown.** - Es un gueto en el Oeste de Kingston, la capital de Jamaica, que al igual que otros barrios pobres ha sido abandonado por los sectores público y privado de la sociedad, entre otros factores por la pobreza y la violencia de las pandillas. El área obtiene su nombre de su anterior designación como Trench Pen, cuando eran tierras agrícolas utilizadas para el ganado por James Trench, un

sus miembros eran jóvenes Rastafari que se rebelaron contra la tradición *revival* y el *obeah*. Respetaban a los *elders* pero estaban buscando una reforma más activa y querían eliminar las prácticas relacionadas con la tradición *revival*, porque buscaban distinguirse a sí mismos. A través de testimonios orales y escritos, se sabe que varios campamentos importantes fundados a principios de la década de 1950 fueron influenciados por esta conexión. Estos incluyen el *Rastafari Repatriation Centre* de Samuel Livermore Brown, la *Church Triumphant* de Ras Shadrack, entre otros.

A principios de la década de 1950, el movimiento Rastafari fue ampliamente asociado con la práctica creciente dentro del movimiento de llevar *dreadlocks*. Según algunos relatos orales, esto fue inspirado, en parte, por el ejemplo de dirigentes keniatas Mau-Mau, que adoptaron esta forma de llevar el cabello en su lucha contra el colonialismo. El levantamiento Mau Mau, fue una organización guerrillera de insurgentes keniatas que luchó contra el Imperio británico durante el periodo 1952-1960. El núcleo de la resistencia fue formado por miembros de la etnia *kikuyu* y en menor número *embu* y *meru*. Aunque militarmente el levantamiento Mau Mau fracasó, precipitó la independencia keniatas en 1963 y alentó la lucha contra las potencias coloniales en otras regiones africanas.



Imagen 6.- Guerrera keniatas Mau Mau usando dreadlocks
<http://mirageswar.com>

inmigrante irlandés. La familia Trench abandonó estas tierras en el siglo XIX y es un error común creer que el nombre proviene del gran alcantarillado abierto que corre a través de este barrio.

Los *dreadlocks* y las barbas, por lo tanto, se convirtieron en una forma militante de mostrar su fe y una postura Rastafari ante la persecución y opresión de la sociedad en general, aunque muchos de los que ingresaron al movimiento en este momento rechazaron cualquier criterio formal de adhesión. La mayoría de los *elders* contemporáneos en Jamaica surgieron durante este período y las represalias contra el movimiento Rastafari por el gobierno colonial eran comunes. Durante la década de 1950 y 1960 sufrieron una fuerte persecución por su fe, por lo que desarrollaron un principio de separación de la sociedad occidental en general que se conoce como *livity* Rastafari¹¹⁶.

Es muy importante para este trabajo señalar que fue en las comunidades Rastafari de Wareika, Back-O-Wall, Trenchtown y Dungle en donde las celebraciones religiosas nyahbinghi Rastafari comenzaron a desarrollarse, ya que el corazón de estos rituales se centra alrededor de los tambores nyahbinghi (también conocidos como tambores *akete*). El nyahbinghi es un toque específico de tambor que se realiza en las asambleas Rastafari llamadas *groundations*¹¹⁷ (también conocidas como *grounation* o como *Binghi*), como canto de alabanza a Jah o al Emperador Haile Selassie. El ensamble nyahbinghi consta de tres tambores y dentro desde la perspectiva Rastafari son simbolizados de la siguiente forma: 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 imitando el crepitar del fuego. El movimiento Rastafari considera estos tambores como el equivalente al arpa del Rey David y son los instrumentos con los cuales se hacen alabanzas a Jah.

A finales de la década de 1950, Ras Boanerges¹¹⁸ desarrolló gran parte de la estructura formal que vendría a caracterizar la liturgia de las celebraciones nyahbinghi

¹¹⁶ Carole D. Yawney and Homiak, John P. "Rastafari" en *Encyclopedia of African and African-American Religions*, ed. Glazier, Stephen, New York, Routledge (2001):261.

¹¹⁷ **Groundation.**- Razonamiento colectivo Rastafari que incluye la recitación de oraciones, poemas, canciones y pasajes bíblicos. Los tambores nyahbinghi son una parte importante dentro de las *groundations*.

¹¹⁸ **Ras Boanerges (Bongo Watto)** George Watson (1925 - 2000). - Fue un reconocido *elder* Rastafari que adoptó el nombre de "Boanerges" a partir del texto de la Biblia Marcos 3:17. "Y a Jacobo, hijo de Zebedeo, y a Juan hermano de Jacobo; y les apellidó Boanerges, que es, Hijos del trueno". Él fundó la *Youth Black Faith* en 1947 en Trench Town, Jamaica; debido a que consideraba que los ancianos en el movimiento Rastafari fueron marginando a la juventud. Ras Boanerges fue muy importante en el desarrollo de algunos de los principios que más adelante se volvieron fundamentales dentro de la Orden Nyahbinghi, en donde se le considera como su fundador. Muchos ancianos contemporáneos crecieron en la fe Rastafari bajo su tutela. Ras Boanerges se negó a ceder ante la cultura popular; él quería que la gente negra se concentrara día y noche en la redención y repatriación. Cada pensamiento, cada acción, debía ser hacia estos fines. Su gloria era cantar y dar alabanzas al Todopoderoso; no tenía lugar para el reggae y predicó que la música que no fuera música *churchical* llevaba a la pecaminosidad y a vivir en libertinaje, además de desconcentrar a las personas de buscar la redención y repatriación. Incluso, en varias ocasiones condenó el ambiente del reggae y del *dancehall* como desviaciones de la causa. Ras Boanerges fue llamado a difundir el mensaje de Nyahbingi en distintos países. Ningún *elder* Nyahbingi ha tenido el impacto en la

Rastafari. Esto incluía un tabernáculo circular dentro del cual los hermanos (*brethren*) y hermanas (*sistren*) podían cantar alabanzas a Jah Rastafari a lo largo de la noche. Los colores de la bandera etíope siempre presentes, retratos del Emperador Haile Selassie I y un altar, son las características principales del ritual Nyahbinghi. Durante la ceremonia, se acostumbra que los *elders* colocados alrededor del altar comiencen a pronunciar oraciones y salmos de la Biblia y a lo largo de la sesión nyahbinghi los percusionistas tocan acompañando una gran cantidad de cantos. En la medida en que las metáforas están presentes en el nyahbinghi, el canto de alabanzas es visto como un ritual significativo para convocar a las fuerzas de la naturaleza que sometan a los opresores. Fue a través del nyahbinghi que las diversas prácticas que ahora se conocen como *livity*, es decir, la forma de vivir en la fe Rastafari y su conjunto de creencias, se convirtieron en centrales en la vida cotidiana del movimiento Rastafari.¹¹⁹



Fotografía 6.- Tabernáculo Nyahbinghi.
<http://www.judahsquare.co.za>

Además de la aparición de los Rastafari con *dreadlocks*, surgió una segunda generación de líderes Rastafari, particularmente Ras Boanergers (Bongo Watto) quien en 1949 fundó la *Youth Black Faith* muy inspirado en el movimiento de los Mau Mau; así

internacionalización del movimiento Rastafari que él tuvo y que comenzó en el campus de la Universidad de las Indias Occidentales razonando con estudiantes provenientes de muchas islas.

¹¹⁹ Yawney and Homiak, "Rastafari", 262.

como el Prince Emmanuel (Emmanuel Charles Edwards)¹²⁰, quién fundó el *Ethiopia Africa Black International Congress* (EABIC) en 1958. En 1959, Claudius Henry, otro líder Rastafari de la segunda generación, formó su propia mansión nombrada *African Reform Church*.

El 21 de abril de 1966, la visita del Emperador Haile Selassie I a Jamaica marcó un hito para el movimiento Rastafari y la relación entre el movimiento y el Estado postcolonial jamaicano. Mientras que se había supuesto que la visita del Emperador sofocaría las demandas de repatriación del movimiento, en realidad proyectó al movimiento Rastafari por primera vez en el escenario de los eventos nacionales dentro de Jamaica. Además, el Emperador Selassie condecoró con trece medallas de oro a varios líderes Rastafari, incluyendo a Mortimo Planno, y a Emmanuel Charles Edwards, entre otros. A principios de la década 1970, el movimiento se estaba volviendo cada vez más diverso, comenzando con la formación de la *Rastafari Movement Association* en 1969 y las *Twelve Tribes of Israel* en 1968 que marcó el primer ingreso significativo de jamaicanos de clase media en el movimiento Rastafari. Fue en este clima social de supuesta normalización que los Rastafari más tradicionales asociados con la Casa de Nyahbinghi comenzaron a organizar celebraciones nyahbinghi a lo largo de la isla. Estas peregrinaciones rituales durante tres o siete días, marcaron un esfuerzo renovado entre los Rastafari para definir los términos de su propia realidad como africanos viviendo en el exilio de Babilonia.

Difusión del movimiento Rastafari

Durante los primeros veinte años del movimiento, señala Murrell, se produjeron varios incidentes que le dieron al movimiento Rastafari publicidad nacional. En 1930, los aspirantes a fundadores del movimiento Rastafari aprovecharon la publicidad en torno a la coronación de Ras Tafari como Emperador de Etiopía, noticia emitida por la *British Broadcasting Corporation* (BBC). Los estudios históricos de la aparición del movimiento Rastafari indican que poco después de la coronación de Haile Selassie varias personas,

¹²⁰ **Mortimo Planno** (1929 - 2006). - Fue un reconocido *elder* Rastafari y es considerado como uno de los fundadores ideológicos de este movimiento. Es conocido como el mentor Rastafari de Bob Marley y como el hombre que dirigió a una gran multitud de personas durante la llegada del Emperador Haile Selassie, en su visita a Jamaica en 1966, después de que en 1961, el gobierno de Jamaica decidiera enviar una delegación de funcionarios y *elders* Rastafari a Addis Abeba para conocer al Emperador Haile Selassie. Mortimo Planno, Filmore Alvaranga, y Douglas Mack fueron los tres *elders* en la delegación Rastafari.

Emmanuel Charles Edwards VII (1915 - 1994). - Prince Emmanuel, conocido como "Dada", fue un influyente líder de la Orden *Bobo Ashanti* de la que estableció la fe, basada en la tradición antigua de Etiopía. Predicó las doctrinas de Marcus Garvey y Leonard Howell, ambos profetas de la cultura Rastafari. Más tarde él mismo llegó a ser considerado como Sumo Sacerdote, por sus adeptos.

independientes entre sí, comenzaron a proclamar su divinidad y a enunciar los principios fundamentales del movimiento Rastafari en Jamaica.¹²¹ Aunque al principio, la sociedad de Jamaica desestimó las afirmaciones teológicas Rastafari hechas sobre Selassie como una herejía cristiana y vio la idea de la repatriación como una ilusión entre los ignorantes¹²².

Poco después, cuando Italia invadió Etiopía, los negros de Jamaica, Estados Unidos, Gran Bretaña y varios países de África protestaron contra el imperialismo de Benito Mussolini y recaudaron fondos para apoyar a los combatientes de la resistencia. Los Rastafari jamaicanos incluso apelaron al gobierno británico para anular una ley que impedía a los jamaicanos unirse al ejército etíope para repeler a los invasores de la “tierra prometida”. Es importante recordar que la Invasión Italiana de Etiopía, es vista como una muestra de la política expansionista que caracterizó las Potencias del Eje y de la ineficiencia de la Sociedad de Naciones, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial. La invasión duró 7 meses, entre 1935 y 1936. Después de una sesión del Consejo de Estado, se acordó que debido a que Addis Abeba no podía ser defendida, el gobierno se trasladaría a la ciudad sureña de Gore, y que, en aras de la preservación de la Casa Imperial, la esposa del emperador Menen Asfaw y el resto de la familia imperial debía partir inmediatamente para Djibouti, y desde allí continuar hacia Jerusalén. Haile Selassie nombró a su primo Ras Imru Haile Selassie como príncipe regente en su ausencia, y salió de Etiopía con su familia 2 de mayo 1936. Haile Selassie pasó sus años de exilio (1936-1941) en Bath, Inglaterra. La actividad de Haile Selassie en este período se centró en la lucha contra la propaganda italiana en cuanto al estado de resistencia etíope y la ilegalidad de la ocupación, como el histórico discurso que dio en la Liga de Naciones en 1936. Tan fuerte era el sentimiento pro-Selassie entre los negros en Occidente que dio lugar a la *Ethiopian World Federation* (EWF) organizando ramas en Harlem, en 1937, y en Detroit y Kingston en 1938. Los Rastafari que estaban estrechamente relacionados con la EWF se hicieron conocidos por su canto sin cuartel contra la Babilonia italiana en la lucha política etíope y cuando Selassie expulsó con éxito a los italianos de Etiopía en 1941, los medios de comunicación publicaron la gran celebración del evento de los Rastafari. Ese mismo año los Rastas consiguieron más atención cuando la policía irrumpió en el campamento de Howell en Pinnacle Hill y arrestó a muchos de sus adeptos. Una vez más, la publicidad

¹²¹ Murrell, “Introduction”, 7.

¹²² Ennis Barrington Edmonds, *Rastafari: From Outcasts to Culture Bearers*. (Oxford; New York: Oxford University Press, 2003):118

negativa de los medios de comunicación dio a los Rastafari exposición a medida que ganaban fuerza entre los pobres y desposeídos de Jamaica.

Según Leonard E. Barrett, al menos cinco eventos importantes le dieron al movimiento Rastafari gran atención nacional e internacional durante la década de 1950 y comienzos de 1960: el aumento de la actividad de la *Ethiopian World Federation* en Jamaica en 1953, la convención Rastafari de 1958, las emergencias nacionales de líderes Rastafari en 1959 y 1960, el interés de la *University of the West Indies* en el movimiento en 1960, y las delegaciones jamaicanas a países africanos en 1961 y 1962.

En 1955 los medios de comunicación llevaron a los Rastafari al centro de la atención internacional cuando una delegación de la *Ethiopian World Federation* en Harlem dijo a algunos jamaicanos que Selassie estaba construyendo varios buques que navegarían a los puertos estadounidenses y jamaicanos para transportar a los Rastas a Etiopía y que Su Majestad había decidido donar una gran superficie de tierra para la gente negra repatriada de Occidente. A pesar de la naturaleza quijotesca del rumor, el enorme costo de transporte, y los numerosos obstáculos a la migración a África, la llamada creó un clima de gran emoción y esperanza entre muchos que querían repatriación inmediata. En 1956 cientos de jamaicanos fueron vistos en el puerto de Kingston en espera de la llegada de un barco que los transportaría a Etiopía y en 1959, miles de jamaicanos negros, siguiendo a los Rastafari, vendieron todo lo que tenían para obtener un boleto para un pasaje a Etiopía por parte de Claudius Henry. Los buques jamás llegaron y la prensa encontró estos hechos como algo divertido dándole a los Rastafari más publicidad de lo que habían conseguido ellos mismos.¹²³

Los Rastafari ganaron nueva fuerza y expusieron muchos aspectos del movimiento al público cuando intentaron organizar sus distintas facciones en un cuerpo unido en 1958. Entusiasmados por la publicidad de la convención y su sentido de solidaridad y fuerza, trescientos Rastas se reunieron en Victoria Park, en Kingston, en marzo de 1958 y anunciaron que se apropiarían de Jamaica. La BBC, el *New York Times*, la televisión nacional y otros medios de comunicación informaron de estos incidentes y el movimiento

¹²³ Leonard E. Barrett, *Soul-Force: African Heritage in Afro-American Religion* (Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1974):164.

Rastafari se hizo de una mala fama, además de los incidentes de Claudius y Ronald Henry que sorprendieron a muchos jamaicanos¹²⁴.

En un intento de mejorar la imagen pública del movimiento, notables líderes Rastafari de la segunda generación, como Ras Sam Brown y Mortimo Planno se acercaron a la Universidad de las Indias Occidentales con la propuesta de que la universidad llevara a cabo un estudio sobre el movimiento Rastafari con el fin de ayudar a disipar las ideas negativas generalizadas del movimiento, por lo que se creó una comisión con el propósito de proporcionar información fiable sobre la naturaleza del movimiento Rastafari para lograr entender sus demandas y mejorar su situación en Jamaica. Un equipo de investigadores del *University College of the West Indies* realizó un estudio de dos semanas acerca del movimiento Rastafari y publicó sus conclusiones en un reporte de cuarenta páginas que apareció por primera vez en los diarios de Jamaica. El reporte fue realizado por los académicos M.G. Smith, Roy Augier y Rex Nettleford y fue llamado *Report on the Rastafari Movement in Kingston, Jamaica*, publicado en 1960 y señala que “El objetivo de este trabajo es presentar una breve reseña del crecimiento, las doctrinas, la organización, las aspiraciones, necesidades y condiciones del movimiento Rastafari en Jamaica, especialmente en Kingston, la capital.”¹²⁵

Sobre la base de las recomendaciones del informe, un equipo de ocho personas visitó Etiopía y otros cuatro países africanos con el fin de estudiar la viabilidad de la migración de los jamaicanos a África. La Misión de África fue conformada por funcionarios gubernamentales, académicos y representantes Rastafari. El Reporte Rastafari durante mucho tiempo se ha considerado un momento histórico en la relación entre el movimiento Rastafari y las autoridades de Jamaica.

El famoso *Rastafari University Report* incluía varias recomendaciones. La primera fue una misión de investigación para ser enviada a África. Los miembros Rastafari de la delegación de Jamaica a África eran Douglas Mack, Fillmore Alvaranga y Mortimo Planno. En 1961, junto con otros jamaicanos, viajaron a varios países africanos, incluyendo Etiopía. La misión de investigación facilitó la primera reunión entre los Rastafari y Su Majestad

¹²⁴ **Caso Henry.**- En 1959, cuando la policía allanó la sede de Claudius Henry y encontró armas, los Rastas fueron condenados a nivel nacional en los medios de comunicación jamaicanos. Después de que Henry fue declarado culpable de traición y condenado a una pena de prisión de seis años, su hijo, Ronald y sus seguidores montaron un ataque contra el gobierno del Primer Ministro Norman Manley.

¹²⁵ M. G. Smith, Roy Augier, and Rex Nettleford. “Report on the Rastafari Movement in Kingston, Jamaica, 1960” en *Caribbean Quarterly*, Vol. 13, No. 3 (September 1967):4.

Imperial Haile Selassie I. El *Rastafari University Report*, que actuó como una lente social sobre la comunidad Rastafari de Jamaica, fue capaz (aunque sea de forma limitada) de sofocar algunos de los sentimientos negativos que la comunidad jamaicana en general tenía hacia el movimiento. Sin embargo, esto no duró mucho y en 1963 una serie de eventos durante el gobierno de Alexander Bustamante¹²⁶ culminaron en la masacre de Coral Gardens, en la que decenas de fueron asesinados en una significativa ofensiva del gobierno contra los Rastafaris en el Oeste de Jamaica. Este fue uno de los capítulos más oscuros de la historia Rastafari y un claro ejemplo de una grave atrocidad cometida contra el movimiento en Jamaica.

El Reporte Rastafari señala que, desde la década de 1940, los Rastafari se habían vuelto muy populares entre un gran número de jóvenes marginados, pobres, desempleados, sin esperanza y beligerantes de la juventud de la clase baja jamaicana, personas que sentían que fueron dejados atrás por el gobierno colonial y su supuesto progreso hacia el nacionalismo de Jamaica y la independencia. La extraña imagen de ropas descuidadas y *dreadlocks*, el fenómeno del *rudeboy*¹²⁷ y el espíritu de protesta militante hizo al movimiento Rastafari atractivo para los desposeídos.

Aunque en 1960 el gobierno del Primer Ministro Michael Norman Manley tuvo una postura más amistosa hacia la causa Rastafari sobre la cuestión de la repatriación a los países de África, en 1962, cuando el gobierno de Jamaica cambió de manos, el programa de repatriación fue dejado de lado. La curiosidad pública y la nueva comprensión que el Reporte Rastafari de la UWI de 1960 engendró, estaban contribuyendo a la creciente popularidad de los Rastafari entre los jóvenes. Incluso las detenciones masivas de Rastas en 1963 como resultado de la masacre de Coral Gardens en Montego Bay, en la que Claudius Henry fue acusado nuevamente de traición, no disuadió a las personas de acercarse al movimiento Rastafari o de simpatizar con su causa. En 1962, Ras Sam Brown se convirtió en el primer Rasta en postularse para un cargo político en una elección nacional en Jamaica.

¹²⁶ **William Alexander Bustamante** (1889-1977).- Político jamaicano que en 1943 organizó el Partido Laboral de Jamaica y presidió el primer gobierno autónomo jamaicano de 1944 a 1955. Una vez lograda la independencia en 1962, volvió a ser presidente del gobierno hasta 1967.

¹²⁷ **Rude Boys**.- Durante la década de 1960, en los guetos de Jamaica vivía una generación de jóvenes que no habían tenido la oportunidad de experimentar el optimismo generado por la independencia, esto debido a su pésima situación económica y a la falta de empleo. Estos jóvenes comenzaron a identificarse a sí mismos como *rude boys*. El ser un *rude boy* en ese momento significaba, de alguna forma, ser alguien cuando la sociedad les decía que no eran nadie. Los términos *rudie*, *rudi* y *rudy* suelen ser usados como sinónimos.

Su iniciativa, aunque controversial dentro del movimiento Rastafari en esa época, ha demostrado ser un momento decisivo en la historia Rastafari.¹²⁸

La visita del Emperador Haile Selassie a Kingston en 1966 dio a los Rastafari una publicidad sin precedentes y creó un fuerte interés nacional e internacional en el movimiento. Los jamaicanos saludaron a Su Majestad con tanto entusiasmo que la devoción a Etiopía y a Selassie, parecían amenazar el creciente nacionalismo y el patriotismo de Jamaica. Esto catapultó al movimiento Rastafari al centro de atención y brilló a la luz de la publicidad internacional. En 1968, Walter Rodney trabajó con la comunidad Rastafari y como resultado acercó a la comunidad universitaria al movimiento. Debido a sus esfuerzos, el *Black Power* se fusionó con los sentimientos panafricanos del movimiento Rastafari que ganó en términos de popularidad en Jamaica. El movimiento se hizo más atractivo para los jamaicanos de clase media y su membresía creció significativamente. El año 1968 también marca la fundación de la mansión Rastafari de las *Twelve Tribes of Israel*, esta mansión personificó el acercamiento de miembros de la sociedad jamaicana de clase media. Durante esa época, el movimiento Rastafari estableció firmemente una relación simbiótica con la música reggae y dominó este género durante los años setenta.¹²⁹

Cuando el *People's National Party* (Partido Nacional del Pueblo, PNP) de Michael Manley llegó al poder en 1972, el movimiento Rastafari volvió a recibir un fuerte impulso político del nuevo Primer Ministro de Jamaica y su partido. Durante las elecciones, Manley utilizó la bandera Rastafari, colores, lemas, signos y música y citó a los Rastas en sus discursos públicos para ganar votos. En algún momento después de las elecciones de 1972, Manley visitó un campamento Rastafari para solicitar la ayuda de los Rastas en un intento del gobierno frente al problema de la violencia juvenil. El gobierno de Manley dio tanto prestigio al movimiento Rastafari que los *dreadlocks* se convirtieron en moda en Jamaica en la década de 1970, dejando de ser del dominio exclusivo de las clases bajas y convirtiéndose, en cambio, en una tendencia de moda entre los jóvenes negros de la clase media caribeña y de Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos. Según Barrett, “el gran número de representantes del Caribe Oriental en la Conferencia Internacional Rastafari

¹²⁸ Michael Barnett, *Op. cit.* p. 6.

¹²⁹ *Ibidem* p. 7.

(celebrada en la UWI, Mona, Jamaica, del 18 al 25 de julio de 1983) fue una evidencia sólida de que el movimiento Rasta era una fuerza en toda la región.

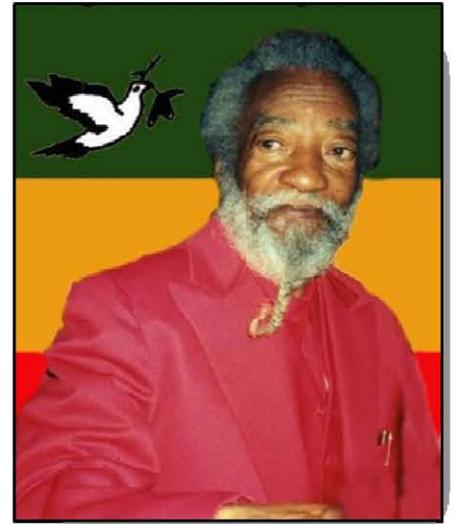
El movimiento Rastafari había ganado tal fuerza y popularidad que la “desaparición” de Haile Selassie I en 1975 solamente reforzó la creación de mitos y al misterio en sus cultos religiosos, además de contribuir a su difusión más amplia en los medios de comunicación. Es importante tener en cuenta que desde la perspectiva Rastafari, Haile Selassie no ha muerto, como lo señala la canción de Bob Marley “Jah Live” (1975).

Investigadores como la periodista y folclorista jamaicana Verena Reckord, han demostrado que la música reggae ha sido la fuerza más poderosa detrás de la propagación internacional y la popularidad de la cultura Rasta. Con el inicio de la década de los ochenta, el *roots reggae*, que una vez había disfrutado de una popularidad a gran escala, fue eclipsado por los DJ y la música *dancehall*. Además, con la llegada de los años ochenta, la mansión de las *Twelve Tribes of Israel* inició un estado de impasse y como resultado comenzaron a perder su impacto en el resto del movimiento.

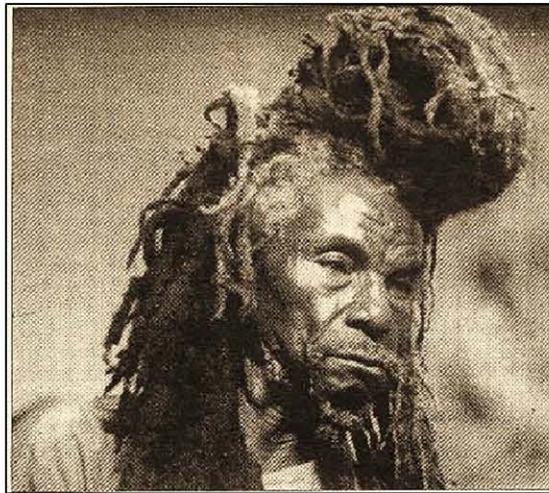
Por otra parte, varios de los principales líderes del movimiento han fallecido. En 1994, Prince Emmanuel murió, provocando un vacío de poder en el *Ethiopia Africa Black International Congress* y cierto grado de fragmentación. En 1998, Ras Sam Brown falleció en Barbados en una conferencia internacional Rastafari. En el año 2000, Ras Boanerges (Bongo Watto), el principal fundador de la *Youth Black Faith*, considerada por muchos como la casa fundadora de la mansión Nyahbinghi y, por lo tanto, su principal patriarca, también murió. En 2005, Prophet Gad de la mansión de las *Twelve Tribes of Israel*, falleció, provocando un vacío de poder importante y serio en esta rama del movimiento. Además, en 2006, Mortimo Planno considerado por muchos como el último patriarca vivo de la segunda generación de líderes Rastafari, también murió. Asimismo, en 2010 el internacionalmente reconocido y popular *elder* Bongo Tawney, que era entonces el presidente de la orden Nyahbinghi y del *Ancient Council* en Jamaica, murió. Esto fue una triste pérdida para la comunidad Rastafari y provocó algo histórico: un auténtico funeral Rastafari, realizado y presidido por sacerdotes nyahbinghi. Nunca antes esto había ocurrido en la mansión Nyahbinghi (que ha sido tradicionalmente más radical frente a los rituales de muerte), y sin duda habría sido algo inconcebible tan sólo unas décadas atrás.



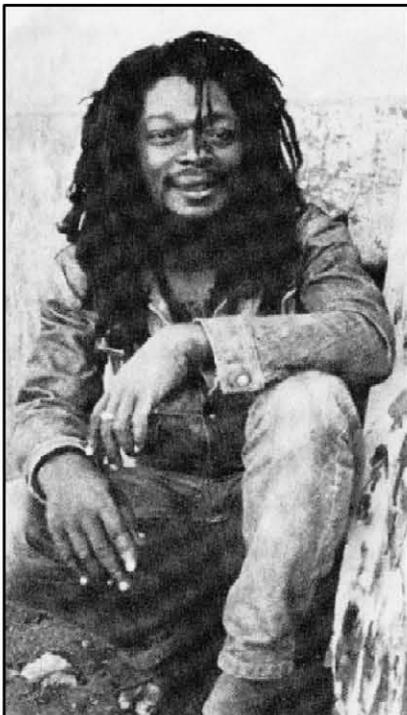
Fotografia 7.- Prince Emmanuel
<http://www.impactphotos.com>



Fotografia 9.- Prophet Gad
<http://www.skawars.nu>



Fotografia 8.- Ras Boanerges (Bongo Watto)
<http://www.tozion.org>



Fotografia 10.- Mortimo Planno
<http://reggaespotlights.blogspot.mx>



Fotografia 11.- Bongo Tawney
<http://rastafarispeaks.com>

Rastafari: su organización y su sistema de creencias

Para describir brevemente el sistema de creencias Rastafari de manera general, podríamos decir que aunque el movimiento Rastafari no es considerado como una religión, su sistema de creencia central se basa en la Biblia cristiana. El texto sagrado conocido como Holy Piby o the Black Mans Bible es una versión de la Biblia cristiana que ha sido modificada con el fin de eliminar lo que se consideran distorsiones que han sido incorporadas por los líderes blancos en su traducción al inglés. Los Rastafari creen en el Dios judeo-cristiano conocido como Jah; y en el núcleo del sistema de creencias Rastafari se encuentra el fundamento de que los negros son los descendientes originales de los primeros israelitas, y su rebelión contra Dios era la razón de su exilio. Ellos se aferran a la creencia de que su salvación está en las manos del salvador, Haile Selassie I. percibido como la reencarnación de Cristo, que los llevará a la tierra de la libertad, África, específicamente en Etiopía, que se asocian con el cielo y como el reino divino de Dios y que los lugares que viven una situación de explotación colonial como Jamaica son el infierno para los descendientes de los esclavos africanos y que van a regresar a África para disfrutar de la riqueza y el patrimonio de sus pueblos. Su salvación se alcanza a través de la repatriación, que contienen varios significados para aquellos que se adhieren a la creencia Rastafari. Para algunos, la repatriación es el retorno físico a África, para los demás más que el regreso físico, la repatriación es tomar conciencia y reestablecer su identidad africana. El cuerpo humano es un templo para ellos ya que consideran que Dios está en cada persona. La tierra y su generosidad también son sagradas, por lo que el mundo natural debe ser respetado.¹³⁰

En 1983, la *Rastafari International Theocratic Assembly - RITA* (Asamblea Teocrática Internacional de Rastafari) aprobó una resolución en la que se acepta una orientación particular en el movimiento Rastafari conocida como *House of Nyahbinghi* (Casa de Nyahbinghi), como la ortodoxia fundacional Rastafari. Proclamando las verdades básicas del movimiento Rastafari, la Casa de Nyahbinghi sostiene que Su Majestad Imperial (H.I.M.) el Emperador Haile Selassie I de Etiopía es el Dios vivo y que Etiopía es Sión (Salmos 132:13 “Porque Jehová ha elegido a Sión; la quiso por habitación para sí.”).

¹³⁰ <http://anthropology-world.blogspot.mx/2013/05/rastafarian-belief-system.html>
<http://people.opposingviews.com/rastafarians-belief-systems-4639.html>

La mansión Nyahbinghi puede utilizarse como un marco de referencia para la ortodoxia de Rastafari; sin embargo, tanto los individuos como las comunidades con frecuencia definen su orientación a la fe de acuerdo a su experiencia y a la relación personal interna que cada uno tenga con Jah Rastafari. Debido a que virtualmente cualquier persona puede identificarse a sí misma como Rastafari al aprender sus enseñanzas y adoptar sus prácticas, es útil aceptar una autodefinición como una percepción individual de Rastafari.

Muchos Rastafari, incluso aquellos que tienen la condición respetada de *elders*, rechazan el que se les designe como líderes, porque dicen que Jah es la cabeza de todos y el único líder. En la cosmovisión teocrática, lo sagrado y lo profano, la Iglesia y el Estado, son inseparables, porque una base moral norma todo el comportamiento. Aun así, dentro del movimiento Rastafari existe un diálogo constante sobre la ponderación relativa de sus influencias tanto eclesiásticas como seculares y en la actualidad posee una gran fluidez social e ideológica encontrándose practicantes provenientes de diferentes estratos sociales. Aunque el movimiento Rastafari surgió en Jamaica en las primeras décadas del siglo XX, muchos Rastas dicen que el primer Rastafari fue el primer africano capturado y forzado al exilio en la diáspora, que luchó para mantener su identidad africana y regresar a su hogar.

En el curso de su historia reciente el movimiento Rastafari se ha desarrollado y modificado en una relación dinámica con la sociedad dominante, principalmente en Jamaica. Al mismo tiempo, como el movimiento Rastafari se disemina internacionalmente, se ha adaptado a distintas circunstancias locales a nivel internacional, manteniendo vínculos entre las diversas comunidades Rastafari que forman parte de su red mundial. Por lo que resulta extremadamente difícil hacer generalizaciones sobre el movimiento Rastafari sin caer en tergiversaciones.

Se podría decir que no existe un credo formal Rastafari y que además existen ligeras diferencias en la perspectiva de los diferentes grupos. Por lo que en 1977, Barrett propuso una lista y enumeró lo que considera los seis principios básicos del movimiento Rastafari en una lista que desarrolló asistiendo a las reuniones públicas y a través de investigación antropológica con el movimiento:

1. Haile Selassie I es el Dios Viviente.
2. Los negros son la reencarnación del antiguo Israel, que, de la mano del blanco, ha estado en el exilio en Jamaica.

3. Los blancos son inferiores a los negros.
4. Jamaica es el infierno, Etiopía es el cielo.
5. El invencible Emperador de Etiopía está organizando a las personas expatriadas de origen africano para regresar a Etiopía.
6. En el futuro cercano los negros gobernarán el mundo.¹³¹

Sin embargo, la lista de Barrett tiene más de treinta años y por lo tanto muchas de estas creencias no tienen el mismo significado para los Rastafari actuales. Esto es especialmente cierto ya que la extensión del movimiento hacia Occidente ha dado lugar a la aparición de personas Rastafari no solamente negros, sino blancos, asiáticos, latinos, e indígenas de distintas comunidades, como por ejemplo, los *havasupai* en Arizona.¹³²

Creencias Rastafari tempranas.

Los principios básicos del movimiento Rastafari, según Leonard Howell, incluyen algunas declaraciones acerca de temas raciales, como era de esperar en la religión de un pueblo oprimido que vive en el exilio. Las principales ideas tempranas del movimiento eran:

- El odio a los blancos.
- La superioridad de los negros.

Los negros son el pueblo elegido de Dios.

Los negros pronto gobernarán el mundo.

- La venganza contra los blancos por su maldad.

Los blancos se convertirán en los servidores de los negros.

- La negación, la persecución y la humillación del gobierno de Jamaica y sus cuerpos legales.

- Repatriación: Haile Selassie conducirá a los negros a África.

- Reconocimiento del Emperador Haile Selassie como Dios, y el soberano de los negros.

Creencias Rastafari contemporáneas.

Desde la década de 1930 hasta mediados de la década de 1970 la mayoría de los Rastafari aceptaban las creencias tradicionales. En 1974 el Padre Joseph Owens publicó un

¹³¹ Barrett, "The Rastafarians: The Dreadlocks of Jamaica", 104.

¹³² Los *havasupai* son un grupo amerindio que habita la región del Oeste del Gran Cañón en el estado estadounidense de Arizona, muchos de ellos se han acercado a Rastafari y consideran que Bob Marley es un profeta y un Dios.
<http://bobmarleyconcerts.com/supai.php>

resumen conciso de diez puntos de la teología Rastafari¹³³ y en 1991 el Reverendo Michael N. Jagessar revisó las ideas de Owens, y desarrolló su propio enfoque sistemático de la teología Rastafari para proporcionar una visión de los cambios en las creencias del movimiento¹³⁴. Las principales ideas contemporáneas del movimiento Rastafari son:

- La humanidad de Dios y la divinidad del hombre.

Se refiere a la importancia de Haile Selassie, que es percibido por los Rastafari como un Dios vivo. Asimismo se hace hincapié en el concepto de Dios que se revela a sí mismo a sus adeptos a través de su humanidad.

- Dios se encuentra dentro de cada hombre.

Los Rastafari creen que Dios se da a conocer a través de la humanidad. Según Jagessar “tiene que haber un hombre en quien existe más eminente y del todo, y que es el hombre supremo, Rastafari, Selassie I.”

- Dios en la historia.

Es muy importante ver todos los hechos históricos en el contexto del juicio y el funcionamiento de Dios.

La salvación en la tierra

La salvación para los Rastafari es una idea terrenal.

- La supremacía de la vida

La naturaleza humana es muy importante para los Rastafari y se debe preservar y proteger.

- Respeto por la naturaleza.

Esta idea se refiere a la importancia y el respeto que los Rastafari tienen para los animales y el medio ambiente, como se refleja en las leyes de la alimentación.

- El poder de la palabra

El lenguaje es muy importante para los Rastafari, ya que permite sentir la presencia y el poder de Dios.

- El mal es corporativo.

El pecado es tanto personal como corporativo. Esto significa que las organizaciones como los partidos políticos y el Fondo Monetario Internacional son responsables de la situación de Jamaica y que la opresión es en parte influenciada por ellas.

¹³³ Joseph Owens, *Dread The Rastafarians of Jamaica* (Sangster, 1976):167-170.

¹³⁴ Michael N. Jagessar, “JPIC and Rastafarians”, en *One World*, Feb. (1991): 15–17.

- El juicio está cerca.

Esto se corresponde con la cercanía del juicio por los Rastafari cuando se les dará mayor reconocimiento.

- El sacerdocio de Rastafari.
- Los Rastafari son el pueblo escogido de Dios y están en la tierra para promover su poder y la paz.

Los Rastafari no son un grupo homogéneo, señala Murrell, los creyentes se suscriben a la doctrina Rasta más importante; que Haile Selassie I es el Dios vivo. Además, Selassie es visto como un descendiente vivo del Rey Salomón y el Rey de Reyes, Señor de Señores, León Conquistador de la Tribu de Judá y Elegido de Dios. Pero desde la “desaparición” de Selassie y la aceptación popular de la cultura Rastafari en Jamaica en la década de 1970, el movimiento Rastafari ha mostrado algunos cambios en sus conceptos teológicos e ideológicos. Por ejemplo, se ha reinterpretado la doctrina de la repatriación como la migración voluntaria a África, regresando a África cultural y simbólicamente, o el rechazo de los valores occidentales y la preservación de las raíces africanas y el orgullo negro. La idea de que “el hombre blanco es malo”, también se ha vuelto menos importante en el pensamiento Rastafari posterior y el concepto de Babilonia se ha ampliado para incluir a todos los sistemas opresivos y corruptos del mundo. Debido a la labor de algunas mujeres Rastafari que se pronunciaron desde principios de la década de 1980 muchas personas y campamentos Rasta han tenido que reevaluar su visión patriarcal de la sexualidad, logrando estar cada vez más presentes y activas en el movimiento. Los Rastas también demostraron un mayor compromiso social y político en la sociedad jamaicana en comparación con el periodo anterior a la era de Michael Manley (ex primer ministro de Jamaica) en la década de 1970. Algunos desarrollos sin duda fueron influenciados por el cambio en la percepción del público y su actitud hacia el movimiento Rastafari, la aceptación internacional del movimiento a través del reggae y la mejora en la situación social y económica de algunos Rastafari, dando muestras de una incipiente aceptación oficial.

El movimiento Rastafari comprende varias tendencias sociales aparentemente contradictorias que coexisten en un estado de tensión dinámica, debido, principalmente, a que no ha impuesto una estructura de organización centralizada a sus adeptos. Se trata,

básicamente, de una red social con puntos nodales y sectores organizados y mientras que muchos de los Rastafari no pertenecen a organizaciones formales, muchos otros pertenecen a varios grupos debidamente constituidos. Un tema frecuente en el discurso del movimiento Rastafari es el de organizar y centralizar el movimiento con el fin de buscar la repatriación, por lo que ha habido varios intentos de conformar organizaciones Rastafari que engloben a otras, tales como la *Organization of Rastafari Unity* en la década de 1980, la *Rastafari Centralization Organization* que se formó en la década de 1990, y más recientemente el *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council* formado en 2007¹³⁵. Varias organizaciones Rastafari en Jamaica también tienen membresías internacionales, por ejemplo, las *Twelve Tribes of Israel*, varias de las sucursales de la *Ethiopian World Federation*, el *Ethiopia Africa Black International Congress* y la Casa de Nyahbinghi. En algunos casos, de manera individual existen Rastas que pueden pertenecer a más de una organización simultáneamente. Además, la *Ethiopian Orthodox Tewahedo Church*¹³⁶ (Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía) ha estado activa en Jamaica desde 1970 y muchos Rastafari pertenecen a sus sucursales en todo el Caribe, América del Norte y el Reino Unido. Por último, algunas organizaciones Rastafari se han registrado como organizaciones no gubernamentales a partir de la década de 1990. El movimiento Rastafari tiene una gran experiencia en la formación de organizaciones, que hacen referencia a la heterarquía social¹³⁷. Es decir, el movimiento Rastafari forma grupos sociales con fines determinados y cuando ha terminado su utilidad desaparecen y surgen otros nuevos.¹³⁸

A pesar de su carácter patriarcal, existe un fuerte principio democrático en el movimiento Rastafari que promueve el igualitarismo, sin embargo, al mismo tiempo existe un fuerte respeto a los ancianos y muchas comunidades están organizadas jerárquicamente. Existe un debate al interior del movimiento, sobre todo desde su globalización en la década de 1980, sobre la relación entre mujeres y hombres. De hecho, la cara pública del movimiento Rastafari y su imagen en la cultura popular tiende a ser en mucha mayor

¹³⁵ <http://millenniumcouncil.webs.com/>

¹³⁶ **Ethiopian Orthodox Tewahedo Church (Iglesia Unitaria Ortodoxa Etíope).**- Conocida también como Iglesia Copta de Etiopía, Iglesia Tawahedo o simplemente Iglesia Etíope, es una iglesia oriental copta autocéfala, es decir, que tiene su propio patriarca (desde 1959, antes dependía directamente del patriarca copto de Alejandría). El jefe de la iglesia lleva el título de Abuna-Patriarca y reside en Addis Abeba. Dentro de las iglesias cristianas es la más cercana y relacionada a las tradiciones y religión judías.

¹³⁷ **Heterarquía.**- Es un sistema de organización en el que cada elemento comparte la misma posición horizontal de poder y autoridad.

¹³⁸ Por ejemplo *Fulfilled Rastafari* es una mansión de Rastafari, cuyo objetivo es el cumplimiento de las enseñanzas del Emperador Haile Selassie I como defensor de la fe ortodoxa cristiana y devoto de la iglesia unitaria ortodoxa etíope, mediante la creación de una atmósfera fundada en Jesucristo. Otras mansiones de Rastafari son: *Iyesus Dreads*, *Messianic Dreads*, *Remi Rastafari*, *House of Melchizedek*, *Selassie I Church*, y *Zion Rastafari*.

medida masculina. En la ortodoxia Nyahbinghi, las mujeres están excluidas de varias actividades en los rituales en el lugar de culto y tienen otras reglas específicas de género, sobre todo cuando tienen su menstruación, tiempo durante el cual se les considera como impuras. Por otro lado, las mujeres Rastafari han tenido una fuerte presencia en muchas actividades, especialmente en el ámbito internacional, por ejemplo, en la organización de reuniones internacionales y otros eventos, por ejemplo la exhibición *Ras Tafari: The Majesty and the Movement* inaugurada en mayo de 2014 en el Museo Nacional de Etiopía en Addis Abeba y coordinada por la Dra. Desta Meghoo.

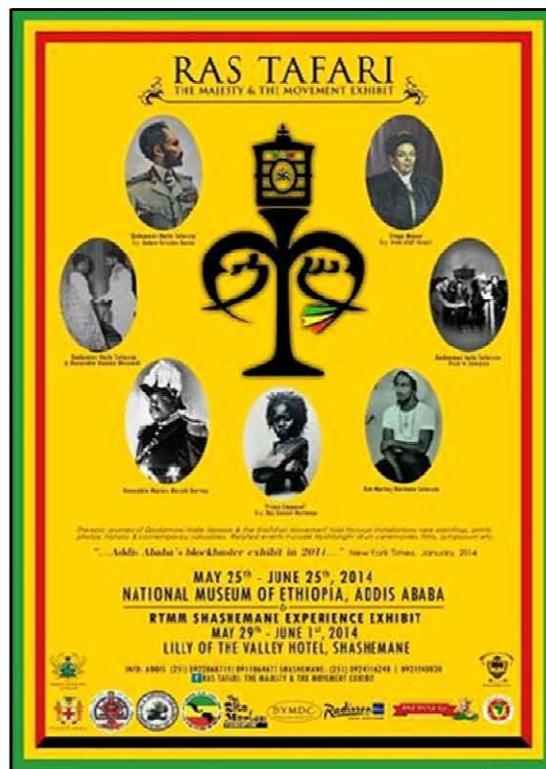


Imagen 7. - Cartel de la Ras Tafari:
The Majesty and the Movement Exhibit, 2014.

Las relaciones de género son un claro ejemplo de un área del comportamiento donde el igualitarismo y la jerarquía están en un estado de tensión dinámica dentro del movimiento Rastafari. Mientras que la separación de hombres y mujeres es fundamentada con referencias bíblicas, es bien sabido que el Emperador Haile Selassie I rompió con la

tradición al permitir que la emperatriz Menen¹³⁹, su esposa, fuera coronada el mismo día que él, e incluso su coronación es cada vez más un punto de referencia en este diálogo permanente. Los Rastafari argumentan que la familia es la fuerza de la nación. Para generar una fuerte nación africana, las mujeres y los hombres africanos deben de reconstituir sus relaciones interpersonales y sociales, que fueron destruidas durante la época de la esclavitud y que fueron socavadas por el empobrecimiento continuo de los africanos. También existe una tensión dinámica dentro del movimiento Rastafari entre los valores particulares asociados con el fortalecimiento de la identidad africana en un mundo dominado por los blancos y los valores más universales de paz, amor, verdad y justicia, que atraen a la fe a personas de orígenes no africanos.

En la actualidad, el movimiento Rastafari puede ser visto como un movimiento individual y colectivo para la adquisición de estatus para los negros (y los oprimidos en general) en las sociedades coloniales. Esta lucha tiene como objetivo recuperar el sentido del valor y la dignidad personal que la sociedad ha negado. Este intento de ganar reconocimiento y estatus hasta el momento se ha producido, principalmente, a nivel individual. Sin embargo, muchos creen que esta lucha debe de llevarse a cabo a nivel colectivo.¹⁴⁰

Estructura Rastafari: casas y mansiones

Sin el desarrollo de estructuras institucionales formales y una organización jerárquica, se podría suponer que el movimiento Rastafari hubiera perecido hace ya mucho tiempo. Sin embargo, ha sobrevivido a la represión para convertirse en un movimiento que hace un llamado a los diversos pueblos de todo el mundo. Es muy importante tener en cuenta que, en lugar de una organización formal general, el movimiento Rastafari ha desarrollado un *ethos* distintivo, elementos esenciales que son redes informales, una orientación ideológica compartida y prácticas rituales comunes, como la música nyahbinghi. Estos elementos revelan la dinámica interna del movimiento y se encuentran entre los factores que explican su importante arraigo en la sociedad jamaicana.

¹³⁹ **Emperatriz Menen Asfaw** (1889 - 1962).- Fue la esposa y la consorte del Emperador Haile Selassie I de Etiopía. La emperatriz Menen y el Emperador Haile Selassie fueron padres de seis hijos: la princesa Tenagnework, el príncipe Asfaw Wossen, la princesa Tsehai, la princesa Zenebework, el príncipe Makonnen y el príncipe Sahle Selassie.

¹⁴⁰ George Eaton Simpson. "Religion and justice: some reflections on the Rastafari movement", *Phylon* (1960-2002), Vol. 46, No. 4, 1985, pp. 291.

Como hemos visto, el movimiento Rastafari se caracteriza por su gran fluidez y heterogeneidad y carece de una organización bajo la que se subsuman todos los elementos del movimiento. También carece de un credo formalmente establecido y una estructura ejecutiva o liderazgo clerical para asegurar la ortodoxia. En cambio, el movimiento se compone de varios grupos e individuos que comparten las mismas creencias fundamentales, aunque, permaneciendo separados e independientes. La relación entre estos grupos e individuos se centra en relaciones y redes personales. Ennis Edmonds, señala que esta falta de estructuras formales ha llevado a algunos estudiosos a referirse al movimiento Rastafari como amorfo¹⁴¹, acéfalo¹⁴², policéfalo¹⁴³ o fisíparo¹⁴⁴. Los términos amorfo y acéfalo van en contra de uno de los axiomas sociológicos básicos, que establece que las actividades humanas y las relaciones siempre presentan algún tipo de estructura o patrón. Las actividades y las relaciones del movimiento Rastafari no son una excepción pues ha desarrollado su propio complejo de formas permanentes de organización social. Los términos policéfalo y fisíparo describen mejor la naturaleza del movimiento, pero no ubican sus características distintivas, especialmente en comparación con otros grupos de la sociedad jamaicana. Estos términos pueden ser también atribuidos al cristianismo en Jamaica, que es tan policéfalo y fisíparo como Rastafari. De manera que a la luz de su configuración, el movimiento Rastafari se ha caracterizado como reticulado, es decir, organizado en forma de red.¹⁴⁵

Carole Yawney, explica que el movimiento Rastafari consiste en una agrupación formada por grupos conectados entre sí a través de redes personales y además señala que este tipo de reticulados, la formación de grupos múltiples descentralizados, es frecuente en el Caribe, América Latina y África¹⁴⁶. El trabajo de Barry Chevannes, confirma este punto y dice que el movimiento Rastafari, se caracteriza por las mismas formaciones de grupos múltiples que se observan en otras religiones jamaicanas populares, especialmente en el *revivalismo*, el *pukumina* y el movimiento bautista nativo¹⁴⁷, debido a que el elemento unificador de estas religiones es un sistema bastante uniforme de creencias. Por lo tanto, el

¹⁴¹ Sin forma regular o bien determinada.

¹⁴² Una sociedad o una comunidad sin líderes ni jefes.

¹⁴³ Una sociedad o una comunidad con varios líderes o jefes.

¹⁴⁴ Organismo que se multiplica por un proceso de división celular simple, denominado fisiparidad o bipartición.

¹⁴⁵ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 67.

¹⁴⁶ Carole D. Yawney, "Lions in Babylon: The Rastafarians of Jamaica as a Visionary Movement" (Tesis de Doctorado en Antropología, Montreal, McGill University, 1978): 107.

¹⁴⁷ Barry Chevannes, "Rastafari: towards a new approach", en *New West Indian Guide* 64, Nos. 3-4, (1990):138.

movimiento Rastafari ha desarrollado su propio modo de formación social, una red cada vez mayor de relaciones, no sólo a través de Jamaica, sino en muchos casos, extendiéndose a otras partes del mundo. Los investigadores han identificado varios niveles de participación en el movimiento Rastafari. Muchos Rastas (probablemente la mayoría) pertenecen a la categoría descrita por Velma Pollard como Rastas “*own-built*” (auto formados). Estas son personas que afirman la conciencia de Rastafari y comparten las orientaciones intelectuales fundamentales y las intenciones del movimiento, pero que no se identifican con ningún grupo u organización Rastafari.¹⁴⁸ La pertenencia a un grupo organizado de Rastas es hasta cierto punto irrelevante; lo que es importante es que se trata de la conciencia yo y yo y el estilo de vida de acuerdo a los preceptos de Rastafari. La conciencia yo y yo (*I & I*) es un término complejo, que se refiere a la unidad de Jah y cada ser humano. El término se usa a menudo en lugar del “tú y yo” o “nosotros” entre los Rastafari, lo que implica que ambas personas están unidas bajo el amor de Jah.

En este nivel individual, la religiosidad Rastafari se aproxima a lo místico como un individualismo radical que pone menos énfasis en dogmas, sacramentos y organización social. Se centra más bien en los vínculos místicos del individuo con Jah y la energía cósmica que los Rastas llaman fuerza de la tierra. Este individualismo hace al movimiento Rastafari atractivo para muchos, especialmente aquellos que son recelosos de la religión institucionalizada, ya que les permite establecer una identidad religiosa y cultural sin las limitaciones de las estructuras jerárquicas. Asimismo, hay Rastas que conforman asociaciones informales llamadas “*houses*” (casas), que son pequeños grupos independientes de Rastas que se reúnen con frecuencia para participar en la comunión de la *ganja* como hierba sacramental y participar en el discurso dialéctico llamado razonamiento. El término “casas”, expresa la idea de que cada reunión es guiada por el espíritu de fraternidad y libertad de participación. Una casa Rastafari puede surgir ahí donde varios Rastas se unen a un “hermano dirigente” y que con frecuencia se reúnen en su casa o en su patio para el razonamiento.

Los miembros dirigentes son a menudo considerados como *elders*. Sin embargo, esta no es una posición formal que se logra a través de elecciones, sino más bien una posición de inspiración, que se confiere de manera informal en los que se reúnen al menos

¹⁴⁸ Velma Pollard, “The Social History of Dread Talk.” en *Caribbean Quarterly* 28, (1982):17.

dos criterios. Los ancianos deben tener un registro de absoluto compromiso con la defensa de los principios del movimiento Rastafari, un compromiso que a menudo lleva a confrontar el orden establecido y pagar yendo a la cárcel. Los *elders* deben tener la capacidad de perorar y declamar acerca de la filosofía de Rastafari, para interpretar los acontecimientos históricos y contemporáneos a través del prisma Rastafari y así inspirar a los demás miembros a una mayor comprensión y fortaleza. Por lo tanto, la labor de los *elders*, no es un oficio eclesiástico, sino que su autoridad se encuentra en la capacidad para ejercer el poder de la persuasión a través de la palabra. Es por eso que el antropólogo estadounidense John “Jake” Homiak describe al *elder* Rastafari como “principalmente un hombre de la palabra”.¹⁴⁹ Afiliaciones, como la de los *elders*, no tienen requisitos formales. En virtud de su conciencia, los Rastas pueden unirse a una o más casas de su elección de las que son libres de irse en cualquier momento.¹⁵⁰



Fotografía 12.- Elders Rastafari
<http://juan-and-only.blogspot.mx>

Si bien no existen reglas formales que rijan una casa, los Rastas y especialmente los *elders* desean proyectar una imagen positiva de la comunidad en la que viven. En consecuencia, existen momentos en que hay individuos que son expulsados o se les prohíbe

¹⁴⁹ John Paul Homiak, “The ‘Ancient of Days’ Seated Black: Eldership, Oral Tradition and Ritual in Rastafari Culture” (Tesis de Doctorado en Antropología Massachusetts, Brandeis University, 1985):355.

¹⁵⁰ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 69.

visitar una casa a causa de “mal comportamiento” o “falta de compromiso”. Varios grupos de Rastas han surgido a lo largo de los años; algunos toman la forma de comunas o campamentos, organizados alrededor de un líder o de un grupo de *elders*. El primero y probablemente el mejor conocido ejemplo fue Pinnacle, establecido por Leonard Howell y después de su desaparición, Wareika Hills se hizo famoso por sus comunas Rastafari en el noreste de Kingston. Como mencionamos, varios rituales, especialmente el ritual de tambores nyahbinghi, se desarrollaron en las comunidades Rastafari de Wareika, Back-O-Wall, Trenchtown y Dungle. Actualmente, las comunas o campamentos más conocidos en Jamaica son: el tabernáculo del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* de Scotts Pass, en Clarendon y el de Pitfour, en Granville, Montego Bay; la sede las *Twelve Tribes of Israel*, en Kingston; y el Bobocamp, la sede del *Ethiopia Africa Black International Congress* (EABIC), en Bull Bay, St. Andrew.



Fotografía 13.- Bobo Camp
Tomada por Nazli Azueta

Mansiones; gama de prácticas y principios Rastafari

Los Rastas han formado varias organizaciones voluntarias dedicadas a la realización de objetivos concretos. Algunos Rastas se refieren a estas como “mansiones”, porque en comparación con las casas que incluyen tal vez diez o quince Rastas, las mansiones a menudo tienen cientos de miembros. Edmonds señala que estos grupos más formales se dividen en dos categorías: “*churchical*” y “*statical*” (religioso y estatal). El *churchical* es designado así por su énfasis en el desarrollo de la religiosidad Rastafari y el cultivo de una

conciencia cultural africana y un estilo de vida. Las características de identificación de los grupos Rasta que hacen hincapié en el desarrollo de la religiosidad de Rastafari y el cultivo de la conciencia africana y el estilo de vida. Los Rastas *churchical* contrastan con los Rastas de mentalidad política (“*statical*”). El *Ethiopia Africa Black International Congress* de Prince Edward, los *Peacemakers Association* de Henry, la *Church of Haile Selassie* del Abuna Fox, las *Twelve Tribes of Israel* de Prophet Gad, el *Rastafarian Theocratic Government* y los *Sons of Negus* son ejemplos de organizaciones *churchical* Rastafari. Las organizaciones *statical* (estatales) se designan así por su compromiso con los objetivos más políticos y sociales de Rastafari. Las características de identificación de los grupos Rasta que ponen las aspiraciones políticas y sociales por encima del *heartical*, es decir, los sentimientos apasionados derivados de ritmos Rastafari y la celebración *nyahbinghi*. Por ejemplo, un objetivo de la *Rastafarian Movement Association* era organizar a todos los Rastas para tomar el poder en Jamaica a través del proceso político. En la década de los setenta, durante el gobierno de Michael Manley, la *Rastafarian Movement Association* fue muy activa en la organización de mítines, marchas y eventos culturales y además, publicaba un boletín con información de interés o concerniente a los Rastas. *The Mystic Revelation of Rastafari*, fundada por el famoso percusionista Rastafari Count Ossie, es otro ejemplo de una organización *statical*. Este grupo tenía un compromiso con el desarrollo de las artes creativas y la creación de oportunidades educativas para los jóvenes en el centro de la ciudad de Kingston, Jamaica. A principios de la década de los setenta, Count Ossie, con la asistencia del Gobierno de Jamaica, estableció un centro comunitario en un gueto del Este de Kingston para lograr sus objetivos. Sin embargo, la distinción entre “*churchical*” y “*statical*”, es más una cuestión de énfasis, ya que ambas funciones se presentan a menudo en una misma organización.

Refiriéndose a la gama de prácticas y principios, los Rastas citan el pasaje de Juan 14:2 “En la Casa de mi Padre muchas moradas hay; si así no fuera, yo os lo hubiera dicho; voy, pues, a preparar lugar para vosotros.” Muchos Rastas no se adscriben a ninguna agrupación en particular y alientan a otros a encontrar la fe y la inspiración dentro de sí mismos, sin embargo, muchos otros se identifican fuertemente con alguna de las mansiones Rastafari, de las cuales las tres más prominentes son *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, *Ethiopia Africa Black International Congress* y *Twelve Tribes of Israel*.

De alguna forma, Rastafari es tan complejo como sus muchos practicantes, pero a la vez, tan simple como sus verdades básicas. De manera que es necesario hacer un breve resumen del desarrollo de cada una de estas mansiones, ya que las diferencias que existen entre cada una de ellas se expresan de manera distinta en el performance musical Rastafari de cada mansión, tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

Theocracy Reign Nyahbinghi Order (Reino Teocrático de la Orden Nyahbinghi)

La Orden Nyahbinghi es la más antigua, generalmente es considerada como la más ortodoxa dentro del movimiento Rasta y se conoce como la Casa de Nyahbinghi, *Theocracy Reign Ancient Order of Nyahbinghi*, *Theocratic Government of Rastafari*, e incluso *Theocratic Assembly*. El *University of the West Indies Report* detalla que el 7 de diciembre 1935 el *Jamaica Times* publicó un relato de la Orden Nyahbinghi en Etiopía y el Congo. De acuerdo con el artículo, el Emperador etíope era el jefe de la Orden Nyahbinghi, cuyo objetivo era derrocar la dominación blanca (italiana) de Etiopía por la guerra racial. De acuerdo al Reporte de la UWI, el término nyahbinghi llegó a significar en Jamaica, para muchos Rastafari, muerte a los opresores blancos y negros. Los que estaban de acuerdo con esta ideología adoptaron rápidamente el título *Nyah-men* (alternativamente escrito como *Niyamen*). En el Reporte de la UWI los adeptos de Leonard Howell en Pinnacle fueron percibidos por los investigadores como los más propensos a la violencia de todos los Rastas en Jamaica y sostienen, además, que, a partir de 1933, Howell había estado predicando la violencia, por lo que suponen que fueron sobre todo los adeptos de Howell quienes adoptaron el nombre *Nyahmen* y adoptaron una imagen que era coherente con el nombre. Los adeptos de Howell también se acreditan por el Reporte de la UWI como los primeros Rastas con *dreadlocks* en la historia del movimiento y que aparecieron en escena con la segunda instalación del campamento de Pinnacle. Sin embargo, de acuerdo con Chevannes¹⁵¹, también es posible que los primeros Rastas con *dreadlocks* fueran los del movimiento *Youth Black Faith* alrededor de 1947. En realidad, hayan sido los adeptos de Leonard Howell o los miembros del *Youth Black Faith* quienes comenzaron a usar *dreadlocks*, ambos se inspiraron en los Mau Mau que encabezaron la revuelta contra el

¹⁵¹ Barry Chevannes, "The origin of the dreadlocks" en *Rastafari and other African-Caribbean Worldviews*, New Jersey, Rutgers University Press, (1997):272.

poder colonial británico en Kenia, sin embargo, debido a que gran parte de la historia temprana de Rastafari se deriva de testimonios orales, es difícil saberlo con precisión¹⁵².

En términos de estructura, la *Youth Black Faith* dio nacimiento a la mansión Nyahbinghi. Ras Boanerges (Bongo Wato) y la *Youth Black Faith*, intentaron revolucionar el movimiento Rastafari de ese tiempo y orientarlo en una dirección distinta a lo que veían con la dirección de los líderes de más edad como Howell, Hibbert, Hinds y Dunkley. Ellos criticaron la orientación masónica de Hibbert, la orientación cosmológica *kumina* de Howell, la inclinación cristiana ortodoxa de Dunkley y particularmente la mansión copta de Louva Williams quien abiertamente despreciaba el uso de *dreadlocks*. La *Youth Black Faith* declaró que Haile Selassie es Dios en carne, por lo que declara que toda la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) se encarnan en uno. La mansión Nyahbinghi se conecta con los howellitas, ya que con cada dispersión del campamento de Pinnacle (1941 y 1954), surgieron muchos nuevos grupos con sus propios líderes. El más grande y más perdurable de estos grupos evolucionó en la mansión Rastafari que se conoce hoy como el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*.

En términos generales, la Casa Nyahbinghi tiene reglas de conducta que son determinadas por las leyes teocráticas de la Biblia. Debido a que los Rastas Nyahbinghi se identifican como israelitas, aplican las leyes de comportamiento prescritos en gran parte del Antiguo Testamento. En general, las leyes del libro de Levítico junto con el voto Nazareo de Números 6 determinan las leyes de conducta en la mansión Nyahbinghi. El estilo de vida en el que uno se adhiere estrictamente a las leyes bíblicas de conducta se conoce como *livity* y es considerada la forma ideal de conducirse. De hecho, algunos sostienen que el compromiso con el *livity* precede a cualquier otra consideración, es decir, para una persona que ha tomado el voto de Nazareo, un estilo de vida santo es de suma importancia, es decir, un estilo de vida que se separa de los caminos de occidente. Esto ha creado cierta discrepancia en la mansión en cuanto a la medida en que uno debe estar distanciado de la sociedad occidental a nivel laboral, de consumo, etc.

El *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, suele realizar un *Binghi* a gran escala en un espacioso apartado y abierto a otras secciones y mansiones e incluso también a personas no Rastafari. Conforme aumenta el estado de ánimo de los miembros; los gritos, a menudo,

¹⁵² Michael Barnett, "The many faces of Rasta: doctrinal diversity within the Rastafari movement", *Caribbean Quarterly* Vol. 51, No. 2, Jamaica, (2005):67.

tienden a dominar un canto entero; esto hace que la parte melódica suene como música de fondo o un acompañamiento.¹⁵³



Fotografía 14.- Miembros de la Orden Nyahbinghi
<http://inityweekly.com>



Fotografía 15.- Performance musical Rastafari de la Orden Nyahbinghi.
<http://forifamily.com>



Fotografía 16.- Performance musical Rastafari de la Orden Nyahbinghi.
<http://www.darcfoundation.org>

¹⁵³ *Ibidem* p. 144.

Ethiopia Africa Black International Congress (Congreso Negro Internacional Etíope Africano)

El término *Bobo Ashanti* se deriva de Bobo y Ashanti, una etnia africana de Ghana debido a que se considera que la mayoría de los esclavos llevados a Jamaica eran de esta etnia.¹⁵⁴ Emanuel Charles Edwards fundó la Orden de *Bobo Ashanti* en Jamaica en 1958. El sistema de creencias *Bobo Ashanti* se centra en la Santísima Trinidad, que para ellos consiste en profeta, sacerdote y rey. El profeta es Marcus Garvey, mientras que el “Alto Sacerdote” es el príncipe Emmanuel y el rey es Haile Selassie I. Sin embargo, el príncipe Emmanuel se percibe como divino por sus adeptos y es referido por muchos como el mismo Jesús, mientras que Haile Selassie es considerado como el padre. Este grupo utiliza el pasaje bíblico de Apocalipsis 5 para justificar que Edwards era considerado como el Cristo Negro reencarnado en un estado sacerdotal. Los *Bobo Ashanti* creen firmemente en que debe haber una repatriación de todos los negros a África y son fácilmente distinguibles de otros Rastas por el uso de turbantes, porque tratan de vivir apartados y debido a que rechazan los valores y el estilo de vida de la sociedad de Jamaica.

En términos generales todos los *Bobo Ashanti* pueden ser “profetas” o “sacerdotes”. La función de los profetas es razonar, mientras que la función de los sacerdotes es llevar a cabo los servicios. Sus servicios religiosos son más cercanos a los del *revivalismo* que los de otras mansiones en términos de la gran cantidad de cantos, tambores y bailes. Otra creencia firmemente arraigada en la mansión *Bobo Ashanti* es la de la Supremacía Negra. En años recientes, los miembros del *Ethiopia Africa Black International Congress* (EABIC), se han incrementado globalmente en África, Europa, Norte y Sudamérica, probablemente, debido a que en términos generales, esta mansión es considerada como la más estructurada, organizada y disciplinada, en comparación con las otras grandes mansiones en el movimiento Rastafari.¹⁵⁵

Charles “Prince” Edward Emmanuel, es reconocido como uno de los más distinguidos líderes entre los Rastafari. A pesar de que trató de organizar a sus adeptos y estableció sedes en los barrios pobres cerca del centro de Kingston, varias redadas y persecuciones de la policía hicieron esto muy difícil. En el curso de tales tribulaciones, su

¹⁵⁴ Walter C. Rucker, *Op. cit.* p. 216.

¹⁵⁵ Barnett, Michael. *Op. cit.* p. 68-70.

grupo decidió llevar turbantes para ocultar los problemáticos *dreadlocks* que habían dado la impresión pública de siniestros y sucios y algunos incluso afirman que los *dreadlocks* son demasiado sagrados para ser mostrados. Han llegado a ser llamados “*Bobos*” con cierta familiaridad a causa de su pulcritud personal y las diligencias que realizan para mantenerse a sí mismos. Su pequeña comunidad se establece actualmente en un lugar aislado conocido como el “*Bobo Camp*”, la cual está salpicada de pequeñas chozas que se construyen de madera y bambú o con láminas de zinc y cartón. Algunas chozas son para vivienda y otros para los servicios de adoración, la escuela, el almacenamiento de objetos de valor (instrumentos musicales, fotos relacionadas con Garvey y Selassie, etc.), cocina, casa de las mujeres (aislamiento durante la menstruación), y un lugar de espera. Además, en la entrada ondean varias banderas, entre ellas, la de las Naciones Unidas. Un principio básico es el de compartir en comunidad y llevar una vida espiritual; por lo tanto, los ingresos obtenidos por la venta de zapatillas y escobas hechas por los hombres y la costura de las mujeres se intercambian por bienes de consumo diario como jabón o papel. La comida se comparte también y los miembros deben abstenerse de la propiedad privada a excepción de los efectos personales necesarios. Los alimentos se cocinan por turnos por los llamados miembros intachables.

Los rituales se realizan en un tabernáculo santo rectangular de madera. Aquellos que deseen entrar en la comunidad, y de hecho, cualquier persona que muestre cierto respeto por ellos, pueden participar en la medida en que cumplan sus requisitos. Ellos guardan el *Sabbath* que dura desde el atardecer del viernes hasta el atardecer del sábado tomado de la tradición judía en la Biblia. Todos los miembros deben cantar y razonar, ofreciendo gracias y alabanzas incesantes durante todo el día, tanto en el tabernáculo como fuera de él. Por razonamiento, se refieren a argumentos y testimonios citando pasajes bíblicos tanto a nivel comunal como personal. La temática varía con temas cosmológicos, asuntos mundanos e inclusive asuntos sociopolíticos. Ellos son aficionados a consagrar muchas cosas sobre todo relacionadas con los rituales, diciendo “*holy*” y “*natural*”. El ritual del *Sabbath* comienza sin ninguna formalidad, el tiempo ritual y la duración es laxa, al comenzar la percusión por tres hombres, otros miembros son avisados a estar listos para el ritual, aunque no necesariamente llegan inmediatamente. Durante un tiempo, hasta que la mayoría de los miembros se reúnen, abanderados en las entradas danzan con el ritmo de los tambores. El

estilo y el contenido básicos del performance ritual del *Sabbath* están influenciados por tradiciones cristianas protestantes, aunque se realizan cambios líricos en los himnos protestantes. Saludos a “Jah Rastafari” hacia el Este se corean por el clero colectivamente durante rezos largos y después de cantar y alabar. Las congregaciones pueden bailar, es decir, mueven sus cuerpos y brazos con algunos pasos de salto mientras cantan; de lo contrario, se sientan en los bancos en línea. El contenido de la predicación es una adaptación de la combinación única de las doctrinas cristianas y un eco de identidad negra y del garveyismo.

El *EABIC* es considerado muy “*churchical*”, y se piensa que su música es sagrada en la que emplean solamente los tres tambores, *bass*, *fundeh* y *repeater*, y el *shaker*. Además, el himnario Sankey se utiliza también y la congregación canta de memoria. Este grupo muestra un cambio notable de la pronunciación y la sustitución de palabras, “Dios” es intercambiable con “Jah”, “Jehovah”, “Negus”, y “Sión” significa el cielo, o el Reino de Jah. Debido a que ellos han tratado de desvincularse de la cristiandad establecida. Este tipo de sustitución y alteración es uno de sus esfuerzos para terminar con su relación con las instituciones y es por eso que están satisfechos con la manipulación del vocabulario y las imágenes a su propia disposición. Sus canciones son simples, cortas y repetitivas, y reiteran las mismas estrofas, usualmente más de un par de veces, hasta que el sacerdote da la señal a los profetas y a las sacerdotisas; es decir, toda la congregación, para terminar. La identificación con los israelitas negros no es peculiar sólo a la *Bobos* y, a diferencia de los cristianos tradicionales occidentales, la identidad como el pueblo elegido de Dios y el concepto de “hijos de Israel” es centrado en su origen africano. En esta teología no convencional, la ideología e historicidad son compatibles no solamente con la mayoría de los Rastafari, sino con un número considerable de filósofos negros, así como algunos cristianos que abogan por la Teología Negra.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Nagashima, “*Rastafarian Music*”, 140.



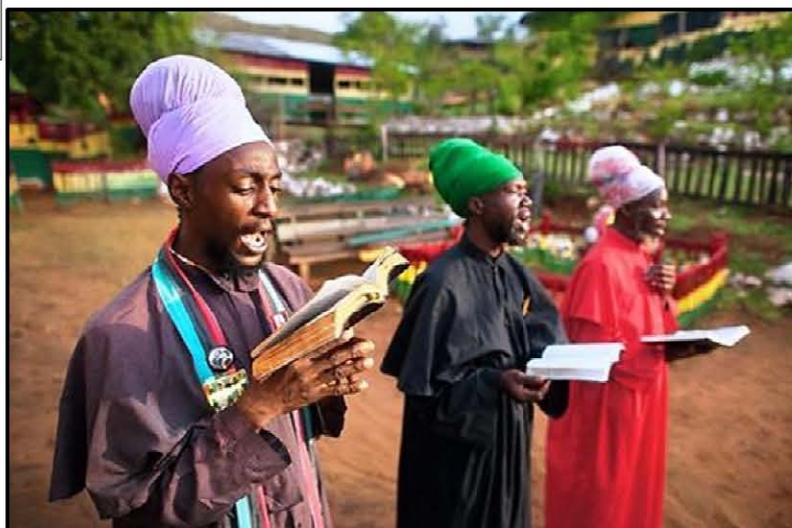
Fotografía 17.- Performance musical Rastafari de la Orden Bobo Ashanty
<http://needdrugs.blogspot.mx>



Fotografía 18.- Performance musical Rastafari de la Orden Bobo Ashanty
<http://www.tumblr.com>



Fotografía 19.- Performance musical Rastafari de la Orden Bobo Ashanty
<http://www.bbc.co.uk/programmes/b04gbmyv>



Fotografía 20.- Performance musical Rastafari de la Orden Bobo Ashanty
<http://www.nationalgeographic.de>

Twelve Tribes of Israel (Doce Tribus de Israel)

Las *Twelve Tribes of Israel* es una mansión Rastafari fundada en Kingston, y que actualmente cuenta con una gran presencia internacional. Su fundador Vernon Carrington conocido como Prophet Gad, había sido jefe de la Rama 15 de la *Ethiopian World Federation* y enseñó a sus estudiantes a leer la Biblia un capítulo por día. La mansión Rastafari de las *Twelve Tribes of Israel* acepta a Jesucristo como el Salvador y a Haile Selassie I como elegido divino del Creador para ser su representante en la tierra. Debido al uso falso del nombre de Jesucristo por parte de los tratantes de esclavos colonialistas que no practicaban lo que predicaban, estos Rastafari prefieren utilizar los nombres antiguos de Jesucristo, como son Yahshuwah, Yahoshua, Yahshua, Yesus o Yesus Kristos. Cada conjunto de doce miembros ejecutivos representa los doce meses del año, los doce apóstoles del Mesías y las doce tribus de Israel. La simbología de las *Twelve Tribes of Israel* se basa en los doce hijos de Jacob y corresponden a los meses del antiguo calendario israelita, comenzando con abril y Reuben.

La mansión de *The Twelve Tribes of Israel* se distingue por las siguientes prácticas y creencias: cada miembro debe leer un capítulo de la Biblia cada día, y se debe terminar de leer la Biblia completa en tres años y medio, el número doce es fundamental existen doce tribus mencionadas en la Biblia, así como los doce discípulos, existen doce signos del Zodíaco y esta mansión considera que existen doce tendencias y facultades humanas. A cada persona que entra en el movimiento se le da un nombre basado en el mes en el que él o ella nacieron y que corresponde a la tribu a la que están asociados, al igual que los Testigos de Jehová y la Iglesia de Unificación, existe una creencia de que los elegidos (que son quienes vivirán en el reino de Dios) se limitan a 144,000. El número 144,000 que aparece tres veces en el Libro del Apocalipsis del Nuevo Testamento: Apocalipsis 7:3-8, Apocalipsis 14:01, Apocalipsis 14:3-5, se refiere al número de personas de cada tribu de Israel que serán salvadas.

Su creencia fundamental es que Jesucristo se manifestó en su segunda venida al mundo en la persona de Haile Selassie I. En *The Twelve Tribes of Israel* la repatriación es un objetivo, el cannabis es un sacramento religioso y se reconoce a Vernon Carrington, también conocido como Prophet Gad, como el fundador de la mansión. Los miembros de

esta mansión a diferencia de las otras dos grandes mansiones no se adhieren al voto de Nazareo (Números 6:5 “Todos los días del voto de su nazareato no pasará navaja sobre su cabeza, hasta que sean cumplidos los días de su consagración a Jehová; santo será; dejará crecer las madejas del cabello de su cabeza”). Dos de las características distintivas de esta mansión es que no tiene barreras raciales y que los hombres y las mujeres tienen igual importancia. De hecho, esta mansión ha sido considerada como la pionera en términos de igualdad de la mujer en el movimiento. Esta organización cuenta con un órgano ejecutivo completo, que consta de doce miembros masculinos ejecutivos (primeros), doce miembros femeninos ejecutivos (primeras), así como doce miembros masculinos ejecutivos suplentes (segundos) y doce miembros femeninos ejecutivos suplentes (segundas). Cada conjunto de doce miembros ejecutivos representa a los doce meses del año, los doce Apóstoles del Mesías y las doce tribus de Israel. A continuación se incluye una tabla en la que se presentan las doce tendencias y facultades humanas desde la perspectiva de esta mansión Rastafari.

Tribu	Mes	Color	Parte del Cuerpo	Función
Rubén	Abril	Plateado	Ojos	Fuerza
Simeón	Mayo	Dorado	Oídos	Fe
Leví	Junio	Púrpura	Nariz	Voluntad
Judá	Julio	Marrón	Boca y Corazón	Creencia u Oración
Issacar	Agosto	Amarillo	Manos	Entusiasmo
Zabulón	Septiembre	Rosado	Estómago	Orden y Compasión
Dan	Octubre	Azul	Espalda	Juicio
Gad	Noviembre	Rojo	Genitales	Energía
Aser	Diciembre	Gris	Muslos	Comprensión
Neftalí	Enero	Verde	Rodillas	Amor
José	Febrero	Blanco	Pantorrillas	Imaginación
Benjamín	Marzo	Negro	Pies	Eliminación

Tabla 4.- Tendencias y facultades humanas de las Twelve Tribes of Israel.

Este grupo ha ganado creciente popularidad en los últimos años, atrayendo a muchos jóvenes y a los Rastafari que no habían pertenecido a ningún grupo. El grupo es grande y sin embargo organizado. Por ejemplo, con el fin de realizar el plan de repatriación a Etiopía, existen cuotas mensuales que, a su vez, crean un sentido de pertenencia y responsabilidad. Cada filial de las *Twelve Tribes of Israel* tiene trece fieles adeptos, que representan a las Doce Tribus y a Dinah (la hija de Jacob). Todos los miembros son iguales, pero diferentes en su rol, en el performance. Cada tribu representa simbólicamente órganos físicos del cuerpo de Cristo, además Dinah representa la lengua, y Judá se expresa a través de ella. Cada tribu se interpreta para controlar o tener maestría en su respectivo órgano, que parece derivar de la bendición de Jacob a sus hijos.

En las *Twelve Tribes of Israel* se anima a todos los miembros a leer un capítulo de la Biblia, desde el Génesis hasta el Apocalipsis (estrictamente en este orden) todos los días, sin embargo, no están restringidos por ninguna doctrina o principio de organización en su interpretación. El individualismo, en las actitudes y el comportamiento, parece estar permitido; incluso en un ritual colectivo, como en la reunión mensual. Probablemente por su carácter numeroso, por lo general, en un gran espacio, las voces de los oficiantes se suelen amplificar por micrófonos. Puesto que solamente un número limitado de asistentes puede ver claramente a quienes hablan, no se puede decir que la comunicación directa se establezca en un nivel satisfactorio o, es posible, que no siempre se pueda esperar. Comer, descansar, o dormir es permitido y la hora fijada no se puede configurar tanto para principio y fin. Por lo general, dura toda la noche, y algunos vendedores de *ital* se colocan a las afueras del lugar. Se espera que los asistentes tengan un comportamiento serio, al menos, durante la prédica, el canto y algún anuncio importante; aunque, en general, tienden a ser libres para adorar, alabar, dar gracias, escuchar a los oficiantes, etc., así como disfrutar de la comunicación y el razonamiento entre los conocidos. Durante el performance, es fácil observar asistentes riendo, hablando y discutiendo, y a diferencia de la mayoría de las otras mansiones de Rastafari, una sesión de música reggae mensual es considerada casi un ritual y forma parte de sus celebraciones.

Cada miembro tiene una identidad fuerte como miembro de las *Twelve Tribes of Israel*, debido en parte a la utilización de un *tam* en particular, en parte debido al himno nacional etíope, en parte por el esquema de repatriación realizado (el asentamiento

Rastafari que se ha construido en Sheshamane), o porque el grupo se está expandiendo rápida y exitosamente. Su aspecto organizativo se ha vuelto más eficaz en la celebración, relativamente a gran escala, de funciones más sociales que religiosas, tales como fiestas de reggae. En este tipo de reuniones sociales, las sesiones de razonamiento están activas y estimuladas por la *ganja*, donde la ceremoniosidad es apenas observada.

Para fortalecer su unidad, el himno nacional etíope está siempre presente, este himno se acompaña de ciertos gestos militares en su lírica, como alzar una mano izquierda hacia el norte, saludando y poniendo esa mano en el lado derecho de su pecho. Las imágenes esenciales de las estrofas se derivan de la adoración y glorificación de Etiopía, su Jardín del Edén, con una base de conceptos judeocristianos. No se sabe con claridad si el himno fue compuesto antes que el programa de repatriación, o al contrario; sin embargo, es significativo tener en cuenta el hecho de que el himno se canta en cada reunión mensual y, al mismo tiempo, el programa de repatriación se ha realizado de forma gradual. El himno ha funcionado con eficacia en la implantación de una imagen más positiva que la realidad de Etiopía. Estos versos reflejan la glorificación Rastafari como un grupo con seguridad, orientación y un futuro brillante, estos han surgido de la “verdad y la rectitud” y “amor y luz”, asegurados por su Dios. Otras canciones conocidas tratan acerca de la afirmación y la realización de la fe y la esperanza. Las melodías son generalmente simples y familiares, de manera que no existe ninguna dificultad en aprenderlas.



Fotografía 21.- Performance musical Rastafari Twelve Tribes of Israel. Tomada por Christian López Negrete



Fotografía 22.- Fred Locks miembro de la Orden Twelve Tribes of Israel. <http://unitedreggae.com>

Ethiopian Zion Coptic Church (Iglesia Copta Sion Eíope)

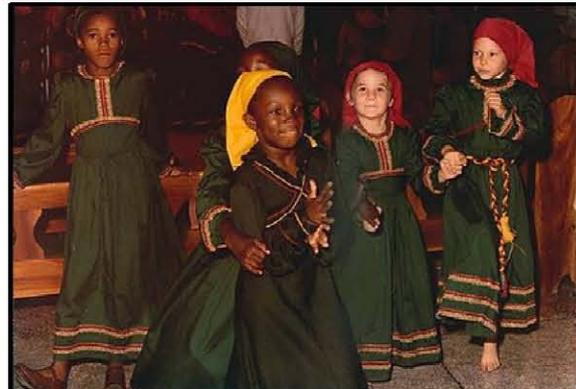
La *Ethiopian Zion Coptic Church* apareció en 1969 en Jamaica, como uno de los grupos disidentes de la *Ethiopian World Federation* durante la década de 1940. El fundador del movimiento fue Lovell Williams (conocido como Louva Williams y como Brother Louv), quien ideó la teología y las doctrinas de la iglesia. Afectuosamente llamado Brother Love por los coptos, Louva Williams era bien conocido por su establecimiento de diálogos teológicos entre los hombres de su iglesia acompañados de fumar *ganja* y por participar en las sesiones de razonamiento con Rastas fuera de su iglesia como en la congregación Rastafari de Count Ossie, que tuvo lugar en Wareika Hill en diciembre de 1949.

Una característica fundamental de la *Ethiopian Zion Coptic Church* fue que había adoptado las creencias Rastafari sin aceptar la divinidad de Haile Selassie I. Para los coptos, la Santísima Trinidad Rastafari es el hombre, la hierba y la palabra. Rastafari para los coptos significa Príncipe de la Paz y en su opinión, fue el título etíope otorgado al primer Cristo. El hecho de que Haile Selassie tenía este título antes de ser coronado, para ellos no lo enlaza a Cristo excepto por linaje. Reconocen que Haile Selassie es de la dinastía salomónica, que lo vincula con el rey David, y por tanto a Cristo, pero para ellos no es divino, no es la Segunda Venida de Cristo. Marcus Garvey es una figura central de la iglesia y es considerado como un profeta que preparó el camino para el desarrollo del movimiento copto a través de su influencia en Louva Williams. La doctrina central de la iglesia era el carácter sagrado del cannabis, a diferencia de la divinidad de Haile Selassie I, como es en otras mansiones Rastafari. Aunque la iglesia, al igual que los miembros de la *Ethiopian World Federation*, cree en la realeza de Haile Selassie I, el reconocimiento y el respeto de las otras Mansiones Rastafari no se ha producido en gran medida debido a que no sostienen la divinidad de Selassie. Autores como Barrett señalan que aunque este movimiento tiene estrechos lazos doctrinales con el movimiento Rastafari, no es una verdadera organización Rastafari, ya que un verdadero Rastafari cree en la divinidad de Ras Tafari, por lo que muchas veces no se considera como una mansión Rastafari realmente. Asimismo, es importante indicar que la *Ethiopian Zion Coptic Church* no está asociada con la Iglesia Ortodoxa Copta.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Barrett, "The Rastafarians: The Dreadlocks of Jamaica", 201.



Fotografía 23.- Miembros de la Ethiopian Zion Coptic Church
<http://camerainthesun.com>



Fotografía 24.- Miembros de la Ethiopian Zion Coptic Church
<http://thegrio.com>

The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church (La Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía)

Aunque no se trata de una mansión Rastafari, la Iglesia Ortodoxa forma parte importante del contexto social de muchos Rastafari en Jamaica. Esta iglesia fue invitada por el gobierno de Jamaica a predicar el cristianismo y estableció iglesias cristianas desde 1970 con la intención de incorporar a los Rastafari en el marco cristiano. Atraídos por su nombre y singularidad, miles de jamaicanos han sido bautizados. La liturgia del culto dominical es tomada del modelo fundamental de Etiopía, con algunas simplificaciones y cambios. El orden y el proceso se determinan y se cumplen, no existe una programación estricta de tiempo de inicio y duración del ritual. El inglés se utiliza en lugar del amárico o del ge'ez aunque varios pasajes se leen en el idioma original en el libro litúrgico (*Liturgy of the Ethiopian Orthodox Church*) que han sido enseñados y utilizados durante el ritual. Los elementos y adornos necesarios se encuentran adecuadamente en el edificio de la iglesia, que se construía de madera y bambú, pero más tarde fue reconstruido en cemento. Especialistas rituales como el Abuna (obispo), sacerdotes, diáconos, especialistas musicales (instrumentistas y coros) y otros funcionarios, toman sus posiciones en las entradas y desempeñan papeles fijos respectivamente. Se aprecian algunas similitudes entre la Iglesia

Ortodoxa Tewahedo de Etiopía en Jamaica y la tradicional en Etiopía, aunque también se observan algunas diferencias, por ejemplo, en la forma del edificio (circular y octogonal en Etiopía, rectangular en Jamaica) y la estructura interna (en Etiopía), dividido en tres anillos concéntricos:

- 1) *Maqdas* o santuario en la parte más interna con la *Tabot*¹⁵⁸, exclusivamente para los sacerdotes y diáconos.
- 2) *Keddist* para comulgantes, con hombres y mujeres separados.
- 3) *Qene Mahlet* de cantores con tres subdivisiones la parte occidental es para los *Debteras*¹⁵⁹.

Además, se colocan tres puertas al Este, norte y sur; aunque la dirección es diferente del caso de Jamaica, se han seguido los patrones de uso, en la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía jamaicana, la puerta derecha y trasera se utilizaban únicamente por mujeres, mientras que en la trasera e izquierda era para los hombres. En la nueva iglesia, se utilizaron dos entradas del lado derecho exclusivamente para las mujeres y las de la izquierda, para los hombres. Mientras que en Etiopía, sólo la puerta sur es utilizada por las mujeres, y las otras pueden ser utilizadas por los hombres. En la iglesia, en Jamaica, los hombres deben entrar y sentarse en los largos bancos de madera en el lado izquierdo, viendo hacia la parte delantera, donde se coloca el *Tabot*. Los niños deben de comportarse bien delante de los hombres adultos, las mujeres, por otro lado, deben entrar y sentarse en el lado derecho y las niñas están en el frente. Especialmente las actitudes y el comportamiento de los niños durante el ritual siempre están bajo el control de los oficiales con palos, como supervisores en las entradas. El lugar para el coro se pone al frente a la derecha, frente al altar en el centro.

Las prendas de vestir y accesorios de los participantes del ritual, incluyendo el coro son decorativos. Los tocados y las batas varían de acuerdo a la jerarquía y el papel durante el ritual. Los miembros del coro usan túnicas verdes y tocados con algún diseño bordado de color rojo, amarillo y blanco, el casco de los oficiantes es negro, la indumentaria del obispo es gris oscuro o blanca, los colores blanco y azul claro se utilizan para el sacerdocio y la

¹⁵⁸ *Tabot*.- Es una palabra que se refiere a una réplica de las Tablas de la Ley, en la que los Diez Mandamientos bíblicos fueron inscritos, que se utiliza en las prácticas de la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía y también puede hacer referencia a una réplica del Arca de la Alianza.

¹⁵⁹ *Debtera*.- Es una figura religiosa itinerante en la Tewahedo Iglesias Ortodoxa etíope que canta himnos para los feligreses y que realiza exorcismos y magia blanca para ayudar a la congregación. Los debteras suelen ser elegidos por las familias de otros *debteras* y son entrenados desde la infancia como escribas y como cantores.

capucha del diácono. Una cruz adornada de oro puede ser colgada del cuello y se espera que todos los laicos vistan de blanco con mangas largas. Las mujeres deben cubrirse la cabeza de blanco (el vestir de blanco con mangas largas y la cabeza cubierta de blanco es una práctica entre muchos cristianos en Jamaica). Aunque la indumentaria no pueda exigirse, al menos, la pulcritud es recomendable. Las reglas implícitas en la ropa o la apariencia pueden suscitar controversias y exhortaciones sobre algunos tipos de desviación o actitudes impropias de una imagen supuesta en las respectivas iglesias.¹⁶⁰

Excepto cuando se cantan himnos de alabanza o se dan respuestas leyendo el libro litúrgico, se supone que las congregaciones deben guardar silencio. De acuerdo con el tipo de celebración, se incluye un comportamiento modelado para la congregación, por ejemplo, unos pocos tipos de reverencia y la postración, la confesión (el Abuna o el sacerdote en el frente), teniendo la Eucaristía (los niños en primer lugar), procesión musical el día de Nochebuena, lavado de los pies el Domingo de Ramos, es decir, el Abuna y un sacerdote o diácono lavan los pies de toda la congregación. Algunos actos y procesos rituales parecen hacer a las congregaciones sentir algo especial en comparación con otras liturgias cristianas establecidas, en particular las realizadas por el clero. El altar es decorativo y el clero se inclina ante él. Se lleva una cruz alta adornada en las manos de un alto sacerdote alrededor del Arca y procede a través de cada línea de la congregación de la parte delantera izquierda de la parte trasera (lado masculino), y se va a la parte trasera derecha, luego al frente (parte femenina). El incienso quemado en un recipiente es llevado por el Abuna, que gira a través de los bancos en el mismo orden (desde la línea masculina a la femenina), mientras los bendice. En general, muchos de los miembros han sido atraídos por los atributos de la Iglesia, como el nombre, la tradición, la conexión con Etiopía y el cristianismo ortodoxo, la liturgia y la ejecución del ritual, etc., más que por sus dirigentes y su carisma, personalidad y liderazgo.

La Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía ha funcionado como una iglesia en un sentido general, por lo que se clasifica como “*churchical*”. Su música para el servicio de domingo no es llamativamente diferente de la de otras iglesias cristianas ortodoxas, excepto por los instrumentos, el estado de ánimo de toda la alabanza y la atmósfera creada por la música. En Etiopía, el papel de los *Debteras* es muy importante como cantores o coristas y

¹⁶⁰ *Ibidem* p. 120.

asisten a los servicios en asociación con los sacerdotes y diáconos con movimientos rítmicos, pasos y el acompañamiento musical de su performance sumado a la adoración en celebraciones festivas especiales. La unión única de la música de la iglesia y la danza mantiene viva la parte del ritual en Etiopía, pero esta rica tradición, aparentemente, no se transmitió a la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía en Jamaica, en la que el baile durante el ritual es poco frecuente, y si hay alguno, es solamente balanceando el cuerpo o zapateando firmemente el ritmo.

El himnario Protestante de Ira D. Sankey, *The Sacred Songs and Solos*, se utiliza en lugar de la *Degwa* (colección de himnos de Etiopía), que se atribuye a San Yared¹⁶¹ del siglo VI. Comienzan las voces cantadas por algunos de los miembros del coro y algunos miembros de la congregación que se acuerdan de los versos, la mayor parte de la congregación canta de memoria y se pueden escuchar diferentes tipos de variaciones líricas en una pequeña parte. Por ejemplo, un cambio de pronunciación de vez en cuando se lleva a cabo. Ellos representan la expresión individual del encuentro y la identificación con Jah mientras cantan. De esta forma, la expresión puede cambiar por algunos músicos prominentes que son miembros de la iglesia, como Cedric Brooks y Rita Marley (esposa del fallecido Bob Marley).



Fotografías 25 y 26.- Performance musical de la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía. Tomadas por Christian López Negrete

¹⁶¹ **San Yared** (505 - 571).- Fue un músico etíope acreditado con la invención de la tradición de la música sagrada de la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía y de la notación musical etíope. Es responsable de la creación de la *Zema* o la tradición de canto de Etiopía, en particular los cantos de la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía, que todavía se realizan hoy en día. Es considerado como un santo de la Iglesia Ortodoxa de Etiopía con un día de fiesta el 19 de mayo.

Diversidad doctrinal en el movimiento Rastafari

El establecimiento de la pertenencia individual a grupos Rastafari puede ser bastante diverso ya que existen personas que suelen pertenecer a más de una organización y la pertenencia en una comuna se caracteriza por la fluidez. Por ejemplo, un miembro del *Rastafarian Theocratic Government* también puede pertenecer a la *Rastafarian Movement Association* y viceversa. En el caso de las comunas Rastafari, existen varios patrones de participación. Algunos residen en la comuna de forma permanente. Otros alternan entre la comuna y otro lugar de residencia. Algunos pertenecen a una determinada comuna hoy y se trasladarán a otra pronto. Sin embargo, otros pueden residir allí por un período breve o prolongado. Además, los Rastas también tienen participación en organizaciones que no son necesariamente Rastafari, pero que resultan atractivas, debido a su relación con África y su compromiso con las causas africanas. Por ejemplo, muchos Rastas pertenecen a la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía y otros sostienen la pertenencia a la *Ethiopian World Federation*.

Como explica Michael Barnett, en el movimiento Rastafari existe una diversidad significativa en términos de doctrinas y filosofías, debido a las distintas mansiones y casas que existen.¹⁶² Esto sin duda se debe al modo de orientación individualista de la auto-presentación y la perspectiva de los Rastafari. Debido a la diversidad dentro del movimiento existe mucho debate en torno a qué determina si uno es Rasta o no. Incluso el símbolo Rasta más popular, los *dreadlocks*, se ha convertido en una fuente de controversia en el movimiento, en términos de si es necesario tener *dreadlocks* para ser considerado un Rasta. Vale la pena señalar que para algunas mansiones, como la Nyahbinghi, y la *Bobo Ashanti*, los *dreadlocks* son obligatorios, mientras que en el caso de las *Twelve Tribes of Israel* no lo son. De hecho, esta mansión en particular es conocida por su política de apertura. Por lo tanto existen miembros indostanos, japoneses y blancos, además de los miembros negros. Existen miembros con *dreadlocks*, miembros barbados y miembros que no llevan ni barba ni *dreadlocks*, existen miembros *ital* que no comen carne ni usan sal ni productos lácteos y miembros *low-tal* que sí lo hacen.

Debido a la cantidad extrema de diversidad dentro del movimiento Rastafari, es difícil obtener consenso sobre cualquier asunto. Un ejemplo ilustrativo es el tema de la

¹⁶² Barnett, Michael. *Op. cit.* p. 75.

repatriación. Considerando la diversidad en términos de las doctrinas e ideologías de las distintas mansiones, es necesario señalar que existen algunas características que le dan al movimiento una apariencia de cohesión. Una característica de todas las mansiones es la creencia en la divinidad de Haile Selassie I. Otra característica es la importancia de África en su concepción del mundo, es decir la idea de que África es la fuente y origen de toda la humanidad, o al menos la aceptación de que todos los negros son africanos (etíopes), a pesar de su diverso origen étnico o nacional. Esto lleva a la idea de repatriación, que es el concepto de que todo africano debe esforzarse para llegar a la patria original, a la “Madre África”. Significativamente los Rastas ven su vida en Occidente como idéntica a la deportación y el exilio del antiguo Israel en Babilonia. La mayoría de los Rastas argumentan que la nueva Sión está en África, especialmente en Etiopía, porque es allí donde se encuentra el Arca de la Alianza. Aunque principalmente, la repatriación para el movimiento Rastafari significa ir a África para asentarse, ir a la “Tierra Prometida”, considerada como Sión, aunque algunos Rastas no asocian Sión con ningún lugar físico concreto, sino más bien con una condición espiritual y psicológica de ser redimido, o dicho de otra manera una condición para la paz restaurada. En otras palabras, la búsqueda de la verdad de uno mismo como resultado de seguir el camino de Rasta.

El carácter descentralizado del movimiento es probablemente una consecuencia lógica de lo que Ernest Cashmore llama “individualismo epistemológico”, o en términos de Laurence Breiner la “individualidad autoritaria” que impregna al movimiento Rastafari¹⁶³, lo que quiere decir que el culto no tiene un lugar claro de autoridad final más allá del miembro individual. Ya sea un individualismo epistemológico o un individualismo autoritario, este tiene sus raíces en el concepto filosófico de *I & I* (yo y yo), lo que conduce a una libertad y una democracia fundamental, que a su vez es resistente a la centralización. La noción básica de “yo y yo” es el principio de la divinidad inherente en cada individuo, y por lo tanto la verdad es igualmente accesible a todos. De manera que un Rasta es aquel que tiene conciencia del Dios interior y así se vincula directamente con la fuente de la verdad y la vida. Por lo tanto, podemos observar que no hay necesidad de maestros para impartir ni las verdades de Dios, ni de sacerdotes para mediar entre Dios y los seres humanos. Para saber lo que es correcto y la forma de vivir y actuar, un Rasta sólo tiene que ponerse en

¹⁶³ Ernest Cashmore, *Rastaman: Rastafarian Movement in England*. (London ; Boston: Allen & Unwin, 1983):126.
Laurence A Breiner, “The English Bible in Jamaican Rastafarianism” en *Journal of Religious Thought*, 86, (1985):37.

contacto con el Dios interior. La autoridad está en cada individuo y cualquier acuerdo entre Rastas debe alcanzarse intersubjetivamente a través del proceso de razonamiento.

El tema de la centralización ha venido varias veces a discusión entre los Rastas. Pero incluso en estos casos, el énfasis parece recaer en una mayor cooperación y comunicación y no en el desarrollo de estructuras jerárquicas. Por ejemplo, en 1982 se formó una organización llamada *Rastafari International Theocracy Assembly*, en 1994 se formó la *Ras Tafari Centralize and Organize*, la *Caribbean Ras Tafari Organization* en 1998, el *RasTafari Ministry* en 2006, y el *Ehiopia Africa Diaspora Union Millennium Council* en 2007.¹⁶⁴

Algunos investigadores se han sorprendido al descubrir que a pesar de su naturaleza descentralizada el movimiento Rastafari no es un caos organizativo, sino que posee la unidad esencial y la identidad necesaria para que pueda ser reconocido como un grupo social. Aunque dispersos por toda la isla (o el mundo), muchos Rastas no se conocen entre sí personalmente y aún así mantienen comunicación frecuente. Yawney señala que uno de los elementos unificadores del movimiento es la gran red que existe entre los diversos grupos de Rastas y que se mantiene a través de “*intervisitarse*”.¹⁶⁵ Esta red difunde información sobre las actividades Rastafari y anuncia la hora y lugar de las asambleas *nyahbinghi*. A través de esta red informal y de la comunicación y tradición oral, los Rastas son capaces de compartir información y mantener un sentido de pertenencia a una colectividad más grande. Como comenta Barrington Edmons, además de la creación de redes, se establecen la unidad y la identidad del movimiento Rastafari y se perpetúan a través del compartir el mismo sistema de creencias y estado de conciencia, y mediante la participación en las actividades rituales que se refiere colectivamente como “*grounding*”.¹⁶⁶

Pensamiento, comprensión, prácticas y actividades rituales Rastafari

Los Rastas sostienen que no creen, lo que implica duda, sino que saben y conocen, lo que implica certeza. Al mismo tiempo, el movimiento Rastafari no tiene una declaración inequívoca del credo o dogma Rastafari, sin embargo, el movimiento ha desarrollado orientaciones ideológicas identificables, que comunican al movimiento en su conjunto y

¹⁶⁴ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 71.

¹⁶⁵ Yawney, Carole D. Yawney. *Op. cit.* p. 110.

¹⁶⁶ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 72.

guían las acciones individuales. Teniendo en cuenta la heterogeneidad de las creencias Rastafari, Yawney identifica cuatro orientaciones que caracterizan al movimiento Rastafari en su conjunto: el etiopismo, el biblicismo (apego a la letra de la Biblia), el anticolonialismo, y la conciencia yo y yo.¹⁶⁷ Además, el núcleo de la visión del mundo Rastafari es doble: un sentido común del mal y un sentido común de la identidad/solidaridad. Esta concepción del mal se resume en el término “Babilonia”. La noción de identidad/solidaridad se expresa en el concepto de “yo y yo”, que es una afirmación de la semejanza a Dios y la dignidad de cada persona. En lugar de elaborar estas orientaciones en largos tratados intelectuales, los Rastas han codificado su ideología en ciertos símbolos evocadores que se prestan para una multiplicidad de significados, como lo son los tambores *nyahbinghi*.¹⁶⁸

Las poblaciones marginadas, los grupos minoritarios que carecen de acceso al poder político y económico, a menudo recurren a estrategias y procesos simbólicos en un intento de articular sus quejas para lograr un cambio social. El uso de estas estrategias es particularmente importante en el movimiento Rastafari. Como Cashmore indica: “a través de estrategias simbólicas los Rastas fueron capaces de exteriorizar su crítica de la sociedad, y su actividad simbólica articula una preocupación no meramente con los titulares de los puestos de poder, sino con los propios arreglos de poder.”¹⁶⁹ Los Rastas han creado varios elementos de la nueva realidad cultural por la que se definen a sí mismos. Todos estos elementos Rastas: colores etíopes, lenguaje Rasta, estilo de vida *ital*, así como el término Babilonia en sí, se codifican con significados simbólicos, cuya esencia es un rechazo a la sociedad de occidente y un compromiso con la lucha por la individualidad y la dignidad a través del desarrollo de una identidad cultural afrocéntrica.

Así, a pesar de la heterogeneidad del movimiento Rastafari existe un *ethos* ideológico/simbólico que ofrece a sus miembros lo que Yawney describe como un complejo rico en significados y símbolos a través del cual se puede filtrar el mundo en que viven y pueden dar forma a su respuesta a las presiones que sienten¹⁷⁰. Esta matriz ideológica/simbólica funciona como una lente a través de la cual los Rastas experimentan e interpretan el mundo. Más allá de ser un prisma a través del cual se percibe el mundo y

¹⁶⁷ Yawney, Carole D. Yawney. *Op. cit.* p. 258.

¹⁶⁸ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 73.

¹⁶⁹ Cashmore, Ernest. *Op. cit.* p. 154.

¹⁷⁰ Yawney, Carole D. Yawney. *Op. cit.* p. 9.

como un instrumento en la lucha por el cambio, el complejo de símbolos Rastafari sirve como elemento unificador en el movimiento Rastafari. Cashmore comenta que “las promesas se expresaron a través de procedimientos simbólicos y las expresiones han servido para consolidar y reforzar el sentimiento de pertenencia y unidad”¹⁷¹. Son estos lazos los que mantienen a los Rastas juntos como un movimiento y no como una suma de individuos que comparten posiciones sociales similares. Los símbolos expresan un sentido común del mal y de la identidad/solidaridad, y se han convertido en el distintivo de pertenencia al movimiento Rastafari. Estos símbolos han unificado y consolidado al movimiento en una fuerza poderosa.¹⁷²

Como hemos mencionado, los Rastas afirman que no creen, lo que implica duda, sino que saben, lo que implica certeza; por lo tanto, están obligados a descubrir la verdad por sí mismos, a través de razonamientos (*groundations*), meditaciones y la ofrenda de gracias y alabanzas en forma de cantos y música de tambores. Motivo por el cual la música tiene un papel muy importante dentro del movimiento Rastafari.

La revelación del conocimiento es más fiable que la mera creencia. En consecuencia, el término *Rastafarismo* no es aceptado por los Rastas, porque “*ismo*” implica cismas y divisiones. El pensamiento Rastafari es visto como una concepción innata, que solamente puede ser comprendida a través de la experiencia directa. En el transcurso de sus más de 80 años de historia el movimiento Rastafari ha presenciado muchos cambios, como su forma de enseñanza, predominantemente oral, en grupos pequeños y reuniones callejeras y que cada vez más ha incorporado la tecnología, para manifestar el testimonio de vida de Rastafari, especialmente en el ámbito internacional a través de grabaciones, libros y videos, ampliando así los parámetros para su expansión e internacionalización.

Tradicionalmente, los Rastas más jóvenes estudian con los *elders*, los más experimentados en la fe, quienes generalmente viven en campamentos (enclaves aislados). Las sesiones de razonamiento cara a cara y en pequeños grupos, es la manera principal para conocer y aprender acerca de Rastafari. El razonamiento es una forma de discurso colectivo en el cual los individuos exploran las implicaciones de una visión particular y puede estar basado en temas tan diversos como un pasaje de la Biblia o un evento en las noticias del día. Toda persona tiene la oportunidad de hablar el tiempo que sea necesario y el

¹⁷¹ Cashmore, Ernest. *Op. cit.* p. 151.

¹⁷² Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 74.

razonamiento no se completa hasta que se ha logrado un consenso general. El razonamiento es un asunto de cooperación, no una competencia y está enfocado a dilucidar no a entretener. Durante el curso de un razonamiento, los Rastas también pueden dar testimonio de su experiencia en la fe o para presenciar la fe mediante la interpretación de los pasajes de la Biblia. El razonamiento puede tomar mucho tiempo, incluso toda la noche. El propósito del razonamiento es alcanzar alturas cada vez mayores de entendimiento hasta obtener una satisfactoria visión de la realidad y alcanzar así a Jah Rastafari. De alguna manera, la práctica del razonamiento en el movimiento Rastafari se asemeja a la inclinación de los *kongo* (o *bakongo*) a hacer extensas exposiciones verbales en las que se manifestaba su gusto por la palabra hablada, por la oralidad, que menciona Fernando Ortíz.¹⁷³

De esta forma, como señala Leahcim Tufani Semaj, vemos que es posible contrastar el movimiento Rastafari como religión y como teoría social.¹⁷⁴

Rastafari como religión y como teoría social.		
	Como religión	Como teoría social
Cuestiones fundacionales		
Marcus Garvey	Un profeta	Un activista social
La Biblia	Un Libro sagrado	Un libro interesante
El Creador	Haile Selassie	Unidad hombre/Dios
África	Repatriación	Panafricanismo global
Livity		
Alimentos	Restricciones del Antiguo Testamento	Alimentos naturales.
<i>Ganja</i>	Usos rituales	Amplia exploración de los usos medicinales y efectos psicológicos de sustancias naturales
Apariencia Personal	Proyectando una estética africana	Proyectando una estética africana
	<i>Dreadlocks</i> como ideal	<i>Dreadlocks</i> como opción
Organización social		
Política	No Participación	Herramienta de liberación, mecanismo de organización social
Poder y recursos	Vida social	Socialismo africano
Agresión	No Violencia	Agresión depredadora – no Agresión protectora - sí

Tabla 5.- Tabla de Rastafari como religión y como teoría social de Leahcim Tufani Semaj.

¹⁷³ Fernando Ortíz, *La africanía de la música folklórica cubana*. Letras Cubanas, La Habana, 2001, p 106.

¹⁷⁴ Leahcim Tufani Semaj, "Rastafari: from religion to social theory", *Caribbean Quarterly*, Vol. 26, no. 4, (1980), p. 26.



Imagen 8.- Pintura que muestra la batalla de Rastafari contra Babylon
<http://www.fotolog.com>

Prácticas Rastafari: *ital*, *dreadlocks*, *iyaric*, *ganja*.

El *livity*, incluye normas de indumentaria, de alimentación, de apariencia, de comportamiento, de lenguaje, de consumo, etc. Un tema destacado por los Rastafari es el concepto de la naturaleza. El ideal es el de una sociedad no industrial, en el que se comen alimentos no elaborados solamente naturales, sin aditivos, el cabello y las barbas no son cortados, la *ganja* como “hierba santa” se consume de diversas formas, y la vida ese vive sin prisas.

Dieta

Los Rastafari comen estrictamente *ital* lo que significa natural y limpio, condenando los conservantes utilizados en el procesamiento de alimentos e instando a la autosuficiencia. Básicamente, *ital* (vital) es vivir de lo que Jah da y tratar de modificarlo al mínimo, por ejemplo, en la cocina. El movimiento Rastafari utiliza el término *ital* (en el sentido de “natural”) para referirse a que llevan una alimentación basada en alimentos orgánicos y evitando el uso de carne, productos lácteos y preparaciones artificiales. No comen carne de cerdo, algunos comen pescado regularmente, comen grandes cantidades de frutas y verduras, ya que son de la tierra y por lo tanto buenas. La comida se prepara sin sal y el aceite de coco es muy utilizado. Por lo general, no beben alcohol, pero si bebidas a base de hierbas, o que se preparan a partir de raíces naturales.

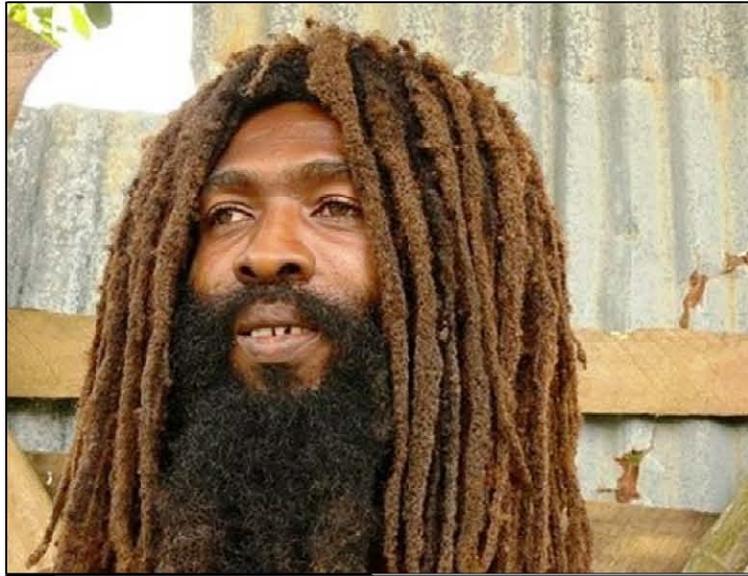


Fotografía 27.- Plato de comida ital con breadfruit y calaloo
<http://inityweekly.com>

Dreadlocks

Algunas prácticas del *livity* se basan en algunas referencias del Antiguo Testamento, que prohíben el corte del cabello, por lo que se deja crecer de manera natural y se trenzan los rizos como racimos individuales formando los *dreadlocks* que simbolizan al León de Judá, y el consumo de ciertos alimentos, basados en el Levítico 21:5 (“No harán calva en su cabeza, ni raerán la punta de su barba, ni en su carne harán rasguños”). Los *dreadlocks*, son considerados como un pacto divino con Jah, por lo que para los Rastafari, una persona no debe de dejar crecer sus *dreadlocks* hasta que no haya hecho un firme compromiso con la fe. Además, al dejar crecer sus *dreadlocks*, un Rastafari también se expone a la persecución por el estigma asociado a ellos por parte de la sociedad dominante. Por lo tanto, el uso de los *dreadlocks* es considerado como algo que fortalece la fe. Para algunos Rastas, los *dreadlocks* deben de cubrirse, con turbantes o *tams*¹⁷⁵, aunque en otros momentos deben de ser descubiertos para dar alabanzas. Las mujeres deben mantener sus cabezas cubiertas en público. Sin embargo, la adhesión a esta práctica varía considerablemente. Incluso, la misma sociedad dominante ha llegado a apropiarse de estos símbolos Rastafari para generar un mercado con un público dirigido como una estrategia que la industria de la música ha sabido explotar particularmente con la audiencia del reggae.

¹⁷⁵ **Tam.**- Un *tam* es un gorro tejido, usualmente hecho de estambre y con los colores Rastas (verde, amarillo y rojo). Originalmente proviene de Escocia e Irlanda y el nombre probablemente deriva de la época colonial británica, debido a la boina escocesa llamada *Tam O'Shanter*.



Fotografía 28.- Rastafari con dreadlocks
<http://www.caribbean-events.com>

Lenguaje

Los Rastafari son identificados por su uso particular del lenguaje. El habla Rastafari es un registro del inglés criollo jamaicano: una variedad interna, o código funcional, que se distingue del discurso cotidiano de Jamaica sólo por superposiciones simples sobre la gramática común del criollo jamaicano. No difiere significativamente en áreas fundamentales como la fonología y la sintaxis, pero se caracteriza principalmente por la elección léxica, las reglas de mutación morfológica productiva y la estrategia retórica (incluyendo algunos rasgos prosódicos), todo a menudo con una motivación metafórica. El habla Rastafari ha sido descrita como “una expansión léxica dentro de un sistema criollo”. Pollard señala cuatro tipos de morfemas distintivos y elementos léxicos.¹⁷⁶

Categoría I: en la cual los elementos conocidos dan un nuevo significado.

Categoría II: en el que las palabras llevan el peso de sus implicaciones fonológicas.

Categoría III: palabras /ai/ de dos tipos:

- a) cumplir una función pronominal
- b) reemplazo de la sílaba inicial en palabras de función variable

Categoría IV: nuevos elementos léxicos, no atestiguados previamente.

¹⁷⁶ Velma Pollard. *Dread Talk: The Language of Rastafari*. Kingston: Canoe Press, 1994. p. 31-38.

Asimismo, Peter Roberts incluye estrategias retóricas, añadiendo el uso de palabras bíblicas y apocalípticas y juegos de palabras a esta lista.¹⁷⁷ Aunque estas son actividades generalmente disponibles y bastante comunes en el habla de Jamaica, en el habla Rastafari son especialmente frecuentes y, más importante aún, empleadas sistemáticamente con un subtexto de temas Rastafari. Por otra parte, Barri Chevannes argumenta que el inventario de expresiones distintivas puede haber evolucionado a través de este tipo de debates intensivos dentro de la *Youth Black Faith* en la década de los cuarenta y cincuenta¹⁷⁸. Sin embargo, al igual que con otras expresiones simbólicas, el habla Rastafari ha sido apropiada por muchos usuarios no Rastafari en Jamaica hasta el punto en que ahora forma parte del conjunto de acceso general de estilos, registros y formas de hablar que son conocidos y reconocidos en todo la comunidad que habla criollo jamaicano como recursos retóricos.

De esta forma, los Rastafari ha desarrollado un estilo distintivo de comunicación que se basa en una forma de lenguaje expandiendo el uso del *patwa* jamaicano que ellos llaman *Iyaric*¹⁷⁹. Este se basa en el concepto de que toda la vida está conectada, como el yo y yo, que significa el entendimiento de una experiencia unificadora. Por lo tanto, las sílabas de varias palabras se sustituyen por la letra “P”. Al mismo tiempo, debido a que consideran que el sonido de las palabras posee poder, el significado de las sílabas es a menudo tomado literalmente por lo que se modifican para transmitir un sonido más apropiado y positivo, aunque tampoco es algo obligatorio¹⁸⁰. Las creencias Rastafari se reflejan en el uso del lenguaje en el que se han examinado las connotaciones negativas en la ortografía y la pronunciación de ciertas palabras del inglés estándar. Por ejemplo, “*appreciate*” (apreciar) se cambia a “*apprecilove*” porque el *ate* en *apreciate* suena como “*hate*” (odio). En el vocabulario Rastafari, el pronombre yo (*I*) reemplaza el *me* de expresión criolla y adquiere una importancia especial. Las nuevas palabras simbolizan una nueva percepción de sí mismo como hombre, como sujeto y no como objeto.¹⁸¹

¹⁷⁷ Peter A. Roberts. *West Indians and Their Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 36-44.

¹⁷⁸ Barry Chevannes. *Rastafari: Roots and ideology*. Syracuse NY: Syracuse University Press 1995. p. 166.

¹⁷⁹ **Iyaric o vocabulario Rastafari.**- Es el nombre dado por los Rastas al vocabulario que ellos usan. Las lenguas africanas se perdieron entre los esclavos cuando fueron llevados en cautiverio como parte de la trata de esclavos por lo que los Rastafari creen que el inglés es una lengua colonial impuesta. Su remedio para esta situación ha sido la creación de un vocabulario modificado y dialectal que evita palabras y sílabas percibidas como negativas y sustituyéndolas por otras que ellos consideran positivas. El vocablo está conformado por una combinación de las palabras *Iya* (*higher*) (superior) y *amharic* (amhárico).

¹⁸⁰ Por ejemplo algunos Rastafari en México sustituyen la palabra “razonamiento” por “razonacierto”.

¹⁸¹ Simpson, George. Op. cit. p. 288.

Los términos *I & I* y *I-man* se utilizan como un recordatorio de la transformación de una no-persona en una persona, asegurando así un sentido de lugar, un sentido de propósito para aquellos que han estado cautivos en Babilonia. Él y ella se eliminan por ser demasiado fríos y distantes, en su lugar, se dice aquel hombre, aquella mujer, el hombre, la mujer, o aquel I (yo). Con el concepto de yo y yo, los miembros meditan que los hijos se convierten en *Idren* y las hijas se convierten en *Iyawatas*. En resumen, los Rastafari creen que la palabra puede matar o curar y que cada palabra tiene una vibración, por lo que las palabras nunca deben ser utilizadas sin pensar.¹⁸²

Ganja

Para los Rastafari la ganja, es una planta sagrada dada por Dios (Salmos 104:14) para ser utilizada en la “curación de la nación” (*the healing of the nation*) (Apocalipsis 22:2) Según Barrett, los Rastafari comenzaron a usar el cannabis como una estrategia que alude a la libertad frente al orden establecido y su consumo es fundamental para la práctica espiritual del movimiento el movimiento Rastafari, sin embargo, el usarlo en contextos más seculares no debe interpretarse como algo menos sagrado.¹⁸³ Desde la perspectiva del movimiento Rastafari y en consonancia con la práctica de conocer a Jah como Dios directamente por uno mismo, la ingestión de hierbas alienta a la inspiración y al conocimiento a través de un proceso de iluminación súbita. Además de que provoca un estado visionario caracterizado por la experiencia de la unidad o la interconexión.

Su uso, entonces, es un sacramento que se conoce como comunión y que acompaña el razonamiento. Puede ser consumido individualmente en un *spliff*¹⁸⁴ o colectivamente en una pipa llamada *chalice*¹⁸⁵, que podría traducirse al español como “cáliz”. Un elaborado protocolo también rodea el uso del *chalice*, una vez que se ha preparado. Los simbolismos que rodean el sacramento de la *ganja* invocan la creación original. Los elementos de tierra,

¹⁸² *Ibidem* p. 289.

¹⁸³ Barrett, “*The Rastafarians: The Dreadlocks of Jamaica*”, 129.

¹⁸⁴ **Spliff.** El término *spliff* es una palabra caribeña originada del inglés jamaicano pero se ha extendido a varios países occidentales. Su etimología precisa se desconoce, pero está atestiguada desde 1936 para referirse a cigarrillos de cannabis. Mientras que los *spliffs* en Jamaica son generalmente de forma cónica, en otros lugares tienden a ser cilíndricos y de longitud variable y son conocidos como “porros”, “carrujos” o “churros”.

¹⁸⁵ **Chalice.** Es un tipo de pipa utilizada frecuentemente en el movimiento Rastafari. Es una especie de pipa de agua a la que se le agrega un tubo para inhalar el humo. El agua enfría y filtra el humo y el tubo sirve para refrigerar algo más el aire a inhalar. *Chalice* podría traducirse al español como “cáliz”, la copa (llena de vino) con que Cristo realizó la comunión en la última cena y que la liturgia católica lleva a cabo ritualmente hoy; por lo que el término de *chalice* contiene un gran simbolismo donde la marihuana es una especie de sustituto del vino, que a su vez representa la sangre de Cristo.

agua, fuego y aire están presentes. El humo es una forma de incienso en sí mismo. En las celebraciones nyahbinghi su uso puede ser tanto individual como colectivo y se combina con el uso de los tambores y los cantos en la entrega de alabanzas.

Como se describió anteriormente, la *ganja* se fuma en estas reuniones y es considerada como una fuente de inspiración o como inductor de un estado visionario de conciencia. Eleva a los usuarios más allá del ritmo normal de la vida cotidiana y agudiza su percepción para que puedan penetrar las verdades hasta ahora no percibidas o aprehendidas. Más específicamente, para los Rastafari fumar *ganja* facilita la superación de los límites de Babilonia y la aprehensión de nuevas perspectivas y posibilidades. Las presiones y distorsiones separan al individuo de la verdadera fuente de la vida y el conocimiento y fumar *ganja* ayuda a derribar las barreras y a acelerar el regreso a casa, a la realidad de Jah. Por lo tanto, es en el estado visionario inducido por fumar cannabis que los Rastas llegan a la conciencia de yo y yo. La fusión del individuo con todas las fuerzas de la vida, la conciencia de que toda la vida se deriva de la misma fuente y el colapso de la distancia entre interior y exterior, sujeto y objeto.¹⁸⁶

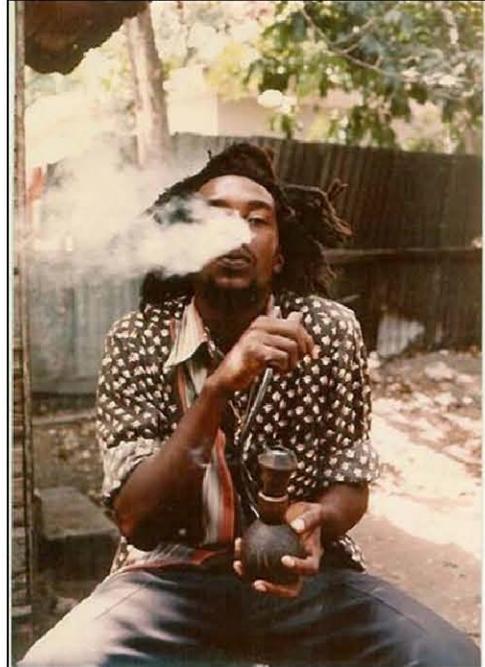
El cannabis es usado por los Rastafari para aumentar los sentimientos de comunidad y para producir visiones de carácter religioso y como calmante natural. Los Rastas rara vez se refieren a la planta como “marihuana”, por lo general la llaman *ganja* y la describen como la *wisdom weed* (hierba de la sabiduría) o *holy herb* (hierba santa). Este último nombre se utiliza porque los Rastafari creen que el uso de cannabis es sagrado siguiendo los textos bíblicos que justifican su uso, como Salmos 104:14, Génesis 3:18, Éxodo 10:12, y Proverbios 15:17. No obstante, autores como Jahiani Niih y Rolando Pérez señalan que no hay que olvidar sus orígenes africanos, y este último comenta que hoy se sabe que el uso recreativo y medicinal del cannabis fue introducido a América por los africanos y que además se sabe de su consumo en el antiguo reino del Kongo. Asimismo, señala que Mark Twain lo menciona en relación al Congo Belga en el siglo XIX al igual que H. Chatelain lo asocia con Angola en el mismo siglo. Incluso, George Balandier refiere que “el cáñamo de la India, identificado de manera significativa como “tabaco congo” se utilizó como un

¹⁸⁶ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 75.

narcótico; la planta fue llamada *dyamba* y su uso requería una ceremonia que generalmente producía letargo y sensaciones agradables”¹⁸⁷.



Fotografía 29.- Chalice
www.thisis420.us



Fotografía 30.- Rastafari fumando ganja
<http://www.imagesofanthropology.com>

Actividades rituales, *reasoning*, *grounding*

Además de la red informal y la matriz ideológica/simbólica, ciertos rituales sirven para dar forma y perpetuar la religiosidad y la sociabilidad Rastafari. Estos rituales caen bajo la rúbrica general de lo que denominan como *grounding*. Homiak lo define como “instrucción informal en los preceptos y la ideología Rasta; un proceso ritual (razonamiento) para el cual se forman y se mantienen círculos de miembros de ideas afines”.¹⁸⁸ Sin embargo, mientras que estos círculos proporcionan el contexto del día a día en el que se forma y se mantiene la religiosidad Rastafari, la reunión periódica llamada Asamblea Nyahbinghi o *groundation* es otro evento ritual en el que se lleva a cabo el *grounding*, que se produce cuando algunos Rastas se reúnen, en el contexto de los patios, a fumar *ganja* para reflexionar. Este es el nivel más informal de *grounding*, y puede ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento sin ningún tipo de acuerdo previo. Sin embargo,

¹⁸⁷ George Balandier, *Daily Life in the Kingdom of the Kongo: From the Sixteenth to the Eighteenth Century*. New York: Meridian Books, 1969. p. 160.

¹⁸⁸ Homiak, John Paul. *Op. cit.* p. 512.

para muchos, es una actividad diaria, que tiene lugar en los patios de miembros dirigentes o *elders*. Además de estas reuniones diarias, algunos grupos de Rastas tienen reuniones periódicas toda la noche. Los Rastas que se reúnen en otros patios regularmente, pueden visitar estas reuniones de toda la noche, como parte de la “*intervisitación*” que señala Yawney¹⁸⁹. Estas reuniones son un poco más formales y además del consumo ritual de *ganja* y el razonamiento, están presentes los tambores y los cantos *nyahbinghi*.¹⁹⁰

La discusión abierta e informal, conocida como el razonamiento, es una parte esencial del *grounding*. Yawney describe el razonamiento como el discurso dialógico abierto entre dos o más miembros, que está dirigido a la exploración de la intersubjetividad, es decir, la obtención de acceso a un flujo visionario, para la obtención de la conciencia Yo y Yo.¹⁹¹ La idea de la intersubjetividad, en lo que respecta al razonamiento Rasta, habla de la convicción de que la verdad reside en cada individuo, porque el “yo” divino está presente en cada persona. Por lo tanto, el razonamiento y el consumo de *ganja*, estimulan la exploración intersubjetiva de la verdad. Dicho de otra manera, en el proceso de razonamiento, todas las personas presentes son capaces de explorar la misma verdad, que es inherente a cada uno. El razonamiento es una actividad muy intensa, que puede prolongarse durante horas de manera dialógica hasta que los involucrados lleguen a un consenso, sin embargo, cada conclusión está sujeta a modificación o desarrollo en las reuniones futuras. Lo más importante de estas sesiones de razonamiento es que inducen a los iniciados en el movimiento y confirman antiguos adeptos en los principios y preceptos del movimiento Rastafari.

Es de destacar que los nuevos miembros del movimiento son generalmente reclutados en el contexto del patio, a través de su participación en el consumo de *ganja* y en los razonamientos. El resultado de esta actividad colectiva, es por lo tanto, la inculcación a los Rastas de una orientación común en el mundo. El razonamiento, por lo tanto, proporciona el equilibrio que temple el individualismo del movimiento, que es inherente a su concepto de Yo y Yo, permitiendo a los Rastas que se reúnan para perseguir la comprensión común o llegar a un consenso sobre cuestiones particulares, así, según la

¹⁸⁹ Yawney, Carole D. Yawney. *Op. cit.* p. 213.

¹⁹⁰ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 75.

¹⁹¹ Yawney, Carole D. Yawney. *Op. cit.* p. 213.

investigadora Yoshiko Nagashima, a través de este proceso ritual, el sentimiento de *communitas*¹⁹² puede ser alcanzado.¹⁹³

El *grounding* también se lleva a cabo en las convenciones periódicas de todo el movimiento Rastafari indistintamente llamadas “Nyahbinghi” (o “Binghi” para abreviar), “*I-ssembly*”, “*Rasta Convention*”, “*Nyahbinghi Convention*,” o “*Nyahbinghi I-ssembly*”. El lugar y el momento del origen de las asambleas nyahbinghi están sujetos a discusión. La convención Rastafari convocada por Prince Emmanuel Edwards en 1958 y otra convocada por Claudius Henry en 1959 se señalan como el comienzo de las asambleas nyahbinghi. Sin embargo, Verena Reckord refiere una reunión de 1949 en un campamento Rastafari en Wareika Hills como la primera gran congregación de los Rastafari.¹⁹⁴ Por lo que las convenciones de 1958 y 1959 que llegaron a ser consideradas como el inicio de las asambleas nyahbinghi, parecen haber sido la continuación de algo que comenzó previamente. Su importancia viene del hecho de que trajeron a la conciencia pública una actividad Rastafari que se había desarrollado en relativo aislamiento. Las asambleas nyahbinghi se llevan a cabo según el calendario Rastafari de los días sagrados, los cuáles son: la Navidad etíope el 7 de enero, el aniversario de la visita de Haile Selassie a Jamaica el 21 de abril, el Día de la Liberación Africana¹⁹⁵ el 25 de mayo, el cumpleaños de Haile Selassie el 23 de julio, el Año Nuevo etíope el 11 de septiembre, y el Aniversario de la Coronación de Haile Selassie el 2 de noviembre.

Quién convoca una asamblea y dónde se lleva a cabo se determina en el proceso de toma de decisiones dentro del movimiento. Sin embargo, los organizadores siempre parecen cumplir dos condiciones. Ellos deben tener una reputación Rastafari ejemplar en su *livity* y también deben tener los medios económicos para hacer contribuciones sustanciales a los patrocinadores de la asamblea. Un *elder* que desee convocar una asamblea general

¹⁹² *Communitas*.- Es un posible estado colectivo conservado a través de rituales donde todas las diferencias personales de clase, estatus, edad, sexo, y otras distinciones personales son eliminadas permitiendo a la gente a fusionarse temporalmente a través de su humanidad básica.

¹⁹³ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 115.

¹⁹⁴ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 9.

¹⁹⁵ **Día de la Liberación Africana** (*African Liberation Day*).- El 15 de abril de 1958, en la ciudad de Accra (Ghana), representantes del gobierno de 11 países africanos promovieron la primera Conferencia de los Estados Africanos independientes. Esta conferencia tuvo un gran significado ya que representaba la primera conferencia panafricana en suelo africano. La conferencia creó el *African Freedom Day*, un día que cada año simbolizara la determinación de la gente de África para liberarse de la dominación y explotación extranjeras. Cinco años después, hubo otro encuentro histórico en la ciudad de Addis Ababa (Etiopía) con la Primera Conferencia de Estados Africanos Independientes. El 25 de mayo de 1963, líderes de 32 estados africanos se reunieron para formar la Organización para la Unidad Africana (OUA). Tras este encuentro histórico, la fecha del *African Freedom Day* se movió del 15 de abril al 25 de mayo y se renombró *African Liberation Day*.

anuncia su intención en una de las reuniones bimestrales de los *elders*, que se llaman “*First Light Reasoning*” y si se consigue el apoyo de los otros *elders*, la información relativa a la planificación para la asamblea se difunde a través de la red personal del movimiento y a la *intervisitación*. Las primeras asambleas nyahbinghi se solían celebrar en los alrededores de Kingston. Sin embargo, desde la década de los setenta, las asambleas nyahbinghi se han convertido en eventos rurales. Como Homiak indica, el cambio tiene que ver con los cambios demográficos que afectan el movimiento, en particular la dispersión de Rastas del Oeste de Kingston por la demolición de *Back-O-Wall* en 1966, muchos de los cuales se asentaron en la periferia de la ciudad o en las zonas rurales llevándose las asambleas nyahbinghi con ellos.¹⁹⁶

Una asamblea dura de tres a siete días, y se caracteriza por un ambiente festivo, de actividades intensas y grandes emociones, ya que un gran número de Rastas de toda la isla concurren al lugar. Durante el día se comparte el alimento, las meditaciones y se descansa. Por la noche, los congregados se reúnen alrededor de grandes hogueras que se preservan toda la noche, tocando los tambores, cantando, bailando y perorando. Las asambleas nyahbinghi, sus actividades rituales y el calendario ritual se han convertido en el principal medio de facilitar la solidaridad en el movimiento Rastafari en su conjunto. La importancia funcional de la asamblea nyahbinghi para el movimiento Rastafari es multivalente como señala Homiak. En primer lugar, es una celebración que fortalece la unidad entre los Rastas y con Jah. En segundo lugar, la asamblea es una ocasión para la revitalización de las raíces africanas Rastafari. Por tanto, la asamblea nyahbinghi es una fuente de elevación cultural y espiritual. En tercer lugar, la asamblea es también una ocasión para una mayor valorización del *livity ital* estricto y de los preceptos Rastafari para la purga de la influencia de Babilonia en la vida de una persona. En cuarto lugar, la asamblea adquiere aún más importancia en la función que se le asigna en la destrucción de Babilonia. De acuerdo con los Rastas, las actividades rituales de la asamblea son un medio para canalizar la fuerza de la tierra contra los agentes opresivos de Babilonia. Por ejemplo, los tambores y el canto son a menudo acompañados de pisoteos rituales y un movimiento fuerte de los *dreadlocks* como actos simbólicos destinados a destruir Babilonia. Por último, la asamblea ofrece un escenario para la afirmación de reclamos de liderazgo dentro del movimiento. Dado que el liderazgo

¹⁹⁶ Homiak, John Paul. *Op. cit.* p. 361.

se basa en la reputación de la persona y la facilidad de la palabra, en estas reuniones masivas varios *elders* tratan de incrementar su liderazgo al demostrar su capacidad para interpretar los acontecimientos históricos y contemporáneos desde una perspectiva Rastafari.¹⁹⁷



Fotografía 31.- Reunión pública Rastafari
<http://jamaica-gleaner.com>

El movimiento Rastafari en el contexto global

El movimiento Rastafari ha cambiado y evolucionado con el tiempo ya que se desarrolla en una relación dinámica con la sociedad en general, necesariamente se ve afectada por influencias externas que obligan al razonamiento dentro del movimiento sobre algunas cuestiones fundamentales. El acceso a textos importantes para los Rastas también ha cambiado actualmente, mientras que en los primeros días del movimiento Rastafari había pocos textos disponibles para todos (con excepción de la Biblia), en la década de 1990 muchos escritos se volvieron más accesibles; en particular, los discursos compilados del Emperador Haile Selassie. Muchas personas en todo el mundo se familiarizaron con el movimiento Rastafari, cuando algunos músicos de reggae como Bob Marley y Peter Tosh comenzaron a llevar su mensaje a una audiencia internacional en la década de 1970. Peter Tosh, además, fue conocido por su firmeza en la lucha contra el sistema, su rechazo a la

¹⁹⁷ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 78.

utilización bélica de las armas nucleares, la defensa de los derechos humanos y el rechazo público al Apartheid, además de la legalización de la marihuana. Es muy importante señalar que el movimiento Rastafari es un ejemplo excepcional de un movimiento sociorreligioso que se ha diseminado en todo el mundo por medio de la cultura popular, sobre todo, a través de la música.

Aunque el movimiento Rastafari surgiera localmente en Jamaica en la década de 1930, desde sus inicios ha tenido una orientación internacional. La más continua influencia en su difusión a lo largo de su historia hasta hoy han sido los viajes que realizan los propios Rastafari. Existe evidencia de que los líderes que tuvieron una influencia primordial en los orígenes del movimiento Rastafari pasaron períodos de tiempo en Estados Unidos, así como en distintos países del Caribe (Panamá, Costa Rica, Cuba), que estaban bajo la influencia del expansionismo económico y político estadounidense. Hoy en día existen informes acerca de grupos Rastafari no solamente en gran parte del Caribe, sino también en América Latina, Europa, África, Japón, el Pacífico, Australia y Nueva Zelanda. La historia de la propagación mundial del movimiento Rastafari no es lineal (aunque uno puede apuntar ciertos eventos), y tampoco es un proceso totalmente translúcido. Muchas personas provenientes del Caribe se han visto obligadas a moverse a lo largo de la diáspora en busca de trabajo, dando como resultado importantes comunidades caribeñas. En estas áreas, personas de diversos países han tenido la oportunidad de interactuar, con frecuencia a través de las barreras culturales y lingüísticas. Así, siempre se han mantenido fuertes lazos entre el Caribe y su propia diáspora cultural, con gente e ideas que viajan en ambas direcciones y en las que los Rastafari conforman una parte importante de este flujo bidireccional. No sólo es necesario apreciar la naturaleza internacional del movimiento Rastafari y el cómo se ha difundido a lo largo de la diáspora caribeña, además es necesario que reconocer que Jamaica actualmente es solamente uno de los nodos (aunque probablemente el más importante) en la red de comunicación del movimiento. En ese sentido existen paralelismos entre el desarrollo histórico y la distribución geográfica del movimiento Rastafari. A lo largo del tiempo, el movimiento ha abarcado una multitud de temas que han recibido distintos niveles de énfasis, así como los distintos lugares en donde ha echado raíz cobrando importancia en diferentes momentos de su propagación. Por lo

tanto, es necesario entender que el movimiento Rastafari posee varios centros y muchos canales de difusión.

El mensaje del movimiento Rastafari ha traspasado las comunidades de habla inglesa para ingresar a comunidades en las que se hablan lenguas como el español, el portugués, el francés, el holandés o el japonés. Esto presenta un reto para el movimiento Rastafari, debido a que la mayoría de materiales y trabajos Rastafari están escritos en inglés. Además de los propios Rastafari que de manera individual viajan o residen en comunidades fuera de Jamaica y de los músicos de reggae que residen de manera temporal en los lugares en donde se presentan, también ha habido misiones bien organizadas de *elders* Rastafari cuya intención principal ha sido fortalecer la comunicación con otros países. En Latinoamérica particularmente, existen en la actualidad comunidades Rastafari en Argentina, Cuba, Costa Rica, Panamá, Perú, Colombia, Venezuela, Chile y México.

Las misiones de los *elders* Rastafari han tenido múltiples objetivos. Los *elders* han intentado difundir una versión de la ortodoxia entre aquellos quienes no siempre se acercan a la fe a través de los medios tradicionales como lo son los razonamientos en pequeños grupos y están conscientes de que muchas veces el acercamiento sucede por la difusión de la música reggae. Al mismo tiempo, han procurado fortalecer las comunidades locales que deben abrirse camino en medio de una sociedad más amplia que es hostil y racista y que además, muchas veces, estereotipa como malhechores a los Rastafari. Las reuniones, las conferencias y las visitas internacionales Rastafari que han tenido lugar desde la década de 1980, han servido como un medio de construcción de esta comunidad y han facilitado enormemente la comunicación a nivel mundial.

La celebración en 1992 del centenario del nacimiento de Haile Selassie realizada en Etiopía, sirvió como un importante catalizador que estimuló el ritmo de la globalización del movimiento. Los preparativos para este evento produjeron un nivel de coordinación sin precedentes entre los grupos Rastafari de África, Estados Unidos, Jamaica y el Caribe Oriental. Entre otras cosas, la celebración sirvió para renovar la atención sobre el asentamiento en la concesión de tierras de Shashamane¹⁹⁸, en Etiopía, como un proyecto en desarrollo que requiere de coordinación internacional y como un sitio de peregrinación

¹⁹⁸ **Shashamane.**- Es una ciudad de Etiopía, al sur de Addis Abeba. Al fin de la Segunda Guerra Mundial, Haile Selassie donó una gran parcela de tierra para permitir el asentamiento de adeptos del movimiento Rastafari que quisieran "regresar a su patria" en África. El retorno sería bajo los auspicios de la *Ethiopian World Federation*, fundada en 1937 por el emisario especial del Emperador, el Dr. Melaku E. Bayen.

anual para la comunidad Rastafari internacional. La celebración generó también el lanzamiento del proyecto del tabernáculo nyahbinghi ese mismo año, y estableció las bases para las conferencias internacionales que tuvieron lugar en 1994 y 1995, así como de la misión internacional de Nyahbinghi a Sudáfrica en 1996. A nivel latinoamericano se han celebrado eventos como la “Conferencia Rastafari en Puerto Rico” en agosto de 2004 y la “Primera Cumbre Rastafari de la Diáspora en el Mundo Hispano” que tuvo lugar en Panamá del 23 al 30 de mayo de 2005. Recientemente la Unidad de Estudios Rastafari del Instituto de Estudios Caribeños de la UWI ha organizado importantes eventos académicos, con la participación de las distintas mansiones y organizaciones Rastafari de Jamaica, así como participantes de diversos países.¹⁹⁹ Estos sucesos han posibilitado encuentros significativos que han fortalecido la comunicación del movimiento a nivel local e internacional.

Por lo tanto, como señalan los investigadores Yawney y Homiak, no hay por qué entender la propagación internacional de la cultura Rastafari únicamente como resultado de la difusión de la música reggae. Desde principios de la década de 1980, su globalización ha consistido en una interacción mucho más compleja entre las expresiones populares de Rastafari y las posturas más ortodoxas. Junto con una tradición cada vez más fuerte de *elders* que viajan como embajadores, Rastafari sigue globalizándose a sí mismo a través de periódicos, publicaciones y boletines informativos, programas de radio y otros medios de comunicación como internet. Cada vez es más frecuente que los *elders* Rastafari viajen con sus propios recursos audiovisuales documentando así eventos, celebraciones y actividades Rastafari. Estos recursos audiovisuales que posteriormente circulan entre los miembros de la comunidad sirven como un medio para fortalecer la comunicación entre los Rastafari globalmente.²⁰⁰ El movimiento Rastafari surgió de ciertas condiciones socioeconómicas presentes en Jamaica y en otros países del Caribe y se ha mantenido porque aquellas condiciones, así como la situación internacional, no han cambiado realmente. Si bien, inicialmente el movimiento Rastafari fue divulgado por la migración de jamaicanos a otros países, es innegable que el atractivo popular de la música reggae ha sido una fuente

¹⁹⁹ *Inaugural Rastafari Studies Conference. “Negotiating the African Presence: Rastafari, Livy and Scholarship”*, del 17 al 20 de agosto de 2010. *Rastafari Studies Conference and General Assembly, “Rastafari, Coral Gardens and African Redemption: Issues Challenges and Opportunities”*, del 13 al 16 de agosto de 2013. Ambas realizadas en la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), Campus Mona, en Kingston, Jamaica.

²⁰⁰ Carole D. Yawney and Homiak, John P. “Rastafari in Global Context” en *Encyclopedia of African and African-American Religions*, ed. Glazier, Stephen, New York, Routledge (2001):268.

importante para la propagación de las creencias y prácticas Rastafari hacia diversos grupos étnicos. La afluencia de nuevos grupos e individuos en el movimiento ha comenzado a tener impacto sobre algunos aspectos de las creencias y prácticas Rastafari, fomentando una orientación más universal e incluyente. Como señala Yawney, “el movimiento Rastafari es un fenómeno complejo que no se puede analizar fácilmente en términos de los modelos estrictamente tradicionales de los movimientos utópicos o milenaristas.”²⁰¹



Fotografía 32.- Rastafari caucásico
<http://www.jamaicanrastafarianlove.com>



Fotografía 33.- Rastafari coreano
<https://www.flickr.com>

Con lo expuesto en este capítulo podemos apreciar que el performance musical durante las asambleas y las celebraciones nyahbinghi es de principal importancia debido al papel de los tambores y a los cantos que se interpretan, y a que en él se concentran la mayoría de los símbolos Rastafari. En el siguiente capítulo presentaremos un panorama del surgimiento y desarrollo de la música Rastafari, de sus antecedentes, de sus elementos y de su performance.

²⁰¹ Carole D. Yawney, “Remnants of All Nations: Rastafarian Attitudes to Race and Nationality” en *Ethnicity in the Americas*, ed. Francis Henry, Chicago, Walter de Gruyter (1976):232.

CAPÍTULO II

SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA NYAHBINGHI

*“Well your standing firm upon the distant shore
Chanting a psalm forever more
With your earthquake, lightning, and thunder
To rock the ground beneath my feet
You have given us so much yea,
And still you give more
You're not here to sooth the physical oh no,
You're here to sooth the soul.”*
Groundation “Nyabinghi Order” (2001)

Este capítulo se centra en la música nyahbinghi y comienza ubicándola dentro del contexto de la música tradicional y popular jamaicana, para conocer sus antecedentes provenientes de las tradiciones *burru* y *kumina* y su desarrollo a partir de la contribución de músicos como Count Ossie. Asimismo, este capítulo brinda un panorama de las características y elementos de la música nyahbinghi, de sus distintas expresiones, de su performance musical y de su impacto en la música popular.

La música tradicional de Jamaica

El trabajo de Philip Tagg representa uno de los primeros intentos serios para la investigación de la música popular. En él, enuncia varias proposiciones que se han vuelto muy importantes para investigadores posteriores. Tagg explica la música como “esa forma de comunicación interhumana en la que los procesos y estados afectivos experimentables individualmente se conciben y transmiten estructuras sonoras no verbales organizadas humanamente a aquellos que son capaces de decodificar el mensaje en forma de respuesta afectiva y asociativa adecuada”.²⁰² Además, señala que la música, como se puede ver en sus modos de performance y recepción, con frecuencia requiere por su propia naturaleza, un grupo de personas para comunicarse entre sí o con otro grupo; por lo tanto afirma que la mayor parte de la música tiene un carácter intrínsecamente colectivo. Por lo que concluye

²⁰² Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice” en *Popular Music* 2 (1982):40.

que la música es capaz de transmitir identidades afectivas, actitudes y pautas de comportamiento de los grupos socialmente definidos.

Acercas de los estudios de la música popular, Tagg señala que a pesar de que disponemos de una considerable información sobre los mecanismos socio-económicos, culturales y psicosociales que influyen en el emisor y receptor de ciertos tipos de música popular, tenemos muy poca información explícita sobre el canal, acerca de la música en sí. Sabemos muy poco acerca de sus significantes y significados, sobre las relaciones que la música establece entre el emisor y el receptor, sobre cómo un mensaje musical en realidad se refiere al conjunto de conceptos afectivos y asociativos presumiblemente compartidos por el emisor y el receptor, y cómo interactúa con sus respectivos entornos culturales, sociales y naturales. En el estudio de la música popular, apunta Tagg, debe tenerse en cuenta desde el principio 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.

En términos generales, podríamos decir que la música académica es una denominación general para aquellas tradiciones musicales que implican consideraciones estructurales y teóricas consideradas avanzadas, además de una tradición musical occidental escrita, distinguiéndose así de otras tradiciones musicales como la música popular y la música tradicional. Por su parte, la música tradicional se transmite de generación en generación por vía oral como parte de los valores y de la cultura de un pueblo. Debido a esto, generalmente posee un marcado carácter propio y local que normalmente no la hace fácil de difundir a escala internacional, no obstante, existen excepciones notables. Por último, la música popular comprende un conjunto de géneros musicales atractivos para el público masivo y que generalmente son distribuidos a grandes audiencias a través de la industria de la música. Esto está en contraste tanto con la música académica como con la música tradicional, las cuales normalmente se difunden por vía académica o por vía oral a audiencias más reducidas.

Tagg propone un modelo triangular axiomático para distinguir las características de la música tradicional, la música académica y la música popular, en relación a su producción y transmisión y a su modo y nivel de distribución, entre otros aspectos.

Característica		Música Tradicional	Música Académica	Música Popular
Producida y transmitida por	Principalmente Profesionales		X	X
	Principalmente Aficionados	X		
Distribución masiva	Usual			X
	Inusual	X	X	
Modo principal de almacenamiento y distribución	Transmisión Oral	X		
	Notación Musical		X	
	Sonido Grabado			X
Tipo de sociedad en la que la categoría de música se produce en su mayoría	Nómada o Agraria	X		
	Agraria o Industrial		X	
	Industrial			X
Principal modo de financiamiento de la producción y distribución de la música	Independiente de la economía monetaria	X		
	Financiamiento público		X	
	Libre empresa			X
Teoría escrita y estética	Poco Común	X		X
	Común		X	
Compositor / Autor	Anónimo	X		
	No Anónimo		X	X

Tabla 6.- Triángulo axiomático de la música tradicional, académica y popular propuesto por Philip Tagg.

Asimismo, Tagg señala que la música popular no puede ser analizada utilizando únicamente las herramientas tradicionales de la musicología, porque la música popular, a diferencia de la música académica, es concebida para ser distribuida de forma masiva, y frecuentemente a grupos grandes y socioculturalmente heterogéneos, es distribuida y almacenada de forma no escrita, y solamente es posible en una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible.²⁰³

Las características que señala Tagg acerca de la música tradicional y de la música popular son muy útiles para la presente investigación, ya que al trasladarlas al contexto de la música popular jamaicana podemos observar que la música nyahbinghi es considerada,

²⁰³ *Ibidem* p. 41.

tanto por los propios Rastafari como en la literatura al respecto, como música tradicional y la música reggae como música popular. A partir de las características de cada una, se pueden distinguir diferencias en su producción y transmisión, su modo y nivel de distribución, etc., observadas en la tabla presentada por Tagg. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el contexto general de las tradiciones musicales de Jamaica con el fin de ubicar correctamente la música nyahbinghi y la música reggae. Se debe de hacer entonces una distinción importante entre el reggae, música popular Rastafari por un lado, y nyahbinghi, que se clasifica como música tradicional, por el otro.

La música reggae es muy conocida, escuchada y apreciada, además, refleja sus influencias Rastafari, representadas en varias músicas populares locales. La música nyahbinghi es, en cambio, menos conocida y es la que en realidad muestra la naturaleza y el valor de las reuniones Rastafari. Con su amplia influencia y contribución a otros ámbitos del desarrollo cultural de Jamaica, la música Rastafari, incluyendo la música popular, es clave para la comprensión del movimiento Rastafari. Sin embargo, como señala Nagashima, se ha pasado por alto algo académicamente. Generalmente, cuando se habla de la música en los estudios Rastafari, solamente recibe explicaciones complementarias o declaraciones mínimas sobre su significado cultural.²⁰⁴

La cultura europea introdujo su música religiosa y secular occidental a los africanos traídos como esclavos a América y al Caribe. Estas fueron asimiladas por los africanos, que, en sus actividades fusionaron las prácticas culturales blancas con las que conservaron desde África. Así, los esclavos en condiciones severamente represivas, atesoraron lo que pudieron de sus culturas africanas, incluyendo la música y la danza en extractos de formas rituales mayores. La fusión africana es evidente en muchas religiones afrojamaicanas y se pueden ver préstamos de elementos musicales, por ejemplo, en los patrones armónicos y melódicos de la música jamaicana actual. Otro vínculo básico con África, evidente en las canciones tradicionales de Jamaica y emergente en la música popular, es la estructura de canto de llamado y respuesta, que tiene paralelos en expresiones musicales más amplias de la diáspora negra.²⁰⁵ Actualmente existen varias tradiciones musicales con influencia africana en Jamaica, que incluyen la música *kumina*, *burru*, *etu*, *goombay*, *kumina*, *revival*,

²⁰⁴ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 4.

²⁰⁵ Peter Manuel, Kenneth Bilby y Michael Largey. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*, (Philadelphia, PA: Temple University Press, 2006): 183.

junkanoo, *maroon* y *rastafari*. Todas estas formas musicales tienen movimientos de baile y utilizan los tambores, que proporcionan una base polirrítmica que acompaña la voz y que se refleja en todas las formas de la música popular jamaicana.²⁰⁶

En 1907, Walter Jekyll publicó *Jamaican Song and Story*, el contenido de este libro incluye cuatro partes tituladas: historias Anansi²⁰⁷, canciones de excavación, melodías de rueda, y melodías de baile. Olive Lewin comenta que si bien el interés de Jekyll se extendió más allá de la música del folclore jamaicano, fue por su considerable conocimiento como músico que hizo una contribución valiosa a este campo muy descuidado de la academia. Por su parte, Lewin clasifica las canciones tradicionales jamaicanas en once grupos: *bruckins*, *junkanoo*, *kumina*, *maroon*, *mento*, *nagos*, *Rastafari*, *revival*, (*set-up*; *gerreh*), *tambo*, y cantos de trabajo.²⁰⁸ De éstos, el *mento*²⁰⁹ es el más conocido, sin embargo, gran parte se ubica más como música popular que como tradicional. Entre las canciones tradicionales más conocidas de Jamaica popularizadas por Harry Belafonte²¹⁰ están “*Day-O*” (*The Banana Boat Song*) (1956) y “*Jamaica Farewell*” (1957), un *mento* acerca de la belleza de las Indias Occidentales.

Durante las décadas anteriores a 1960, cuando se plantaron las semillas de la música popular de Jamaica, el Oeste de Kingston era una periferia en rápida expansión formada por inmigrantes de varias partes de la isla. Situados entre lo rural y lo urbano, entre lo tradicional y lo moderno; muchos de los que hicieron importantes contribuciones a la emergente música popular de Jamaica lo hicieron de manera anónima en el curso de su vida cotidiana. Los caminos de las influencias musicales, intrincadas e indirectas, productos de innumerables encuentros musicales, formaron parte de la vida social cotidiana en los nuevos espacios urbanos de Jamaica. Ya sea en la iglesia, en los salones de baile, en las reuniones *burru*, en los patios de *kumina*, o en cualquier contexto musical, los jamaicanos

²⁰⁶ Reckord, Verena (1998) *Op. cit.* p. 231-232.

²⁰⁷ **Anansi**.- Anansi, la araña, es un personaje muy astuto y uno de los más importantes de las leyendas de los ashanti de África Occidental y del Caribe.

²⁰⁸ Olive Lewin, “Folk Music of Jamaica: An Outline for Classification” en *Jamaican Journal* Vol. 4 No. 2, (1970):68-72.

²⁰⁹ **Mento**.- Es un género tradicional de música jamaicana precursor del *ska* y del *reggae*. Habitualmente utiliza instrumentos acústicos, como la guitarra, el banjo, diferentes tambores y el marímbol. El *mento* suele confundirse con el *calipso*, un género musical típico de Trinidad y Tobago. Aunque comparten similitudes, son estilos musicales distintos. La diferencia se explica por las particulares historias coloniales de cada una de las islas, ya que el estilo jamaicano carece de las influencias españolas de otros géneros caribeños. La edad dorada del *mento* tuvo lugar en la década de 1950, cuando los discos grabados por Stanley Motta y otros llevaron el *mento* a una nueva audiencia. En los años sesenta el *mento* fue eclipsado por el *ska* y el *reggae*, pero aún se siguió tocando en Jamaica, especialmente en las áreas más frecuentadas por turistas.

²¹⁰ **Harold George Belafonte, Jr.**- Es un músico, actor y activista social de ascendencia jamaicana. Conocido como “el Rey del *calipso*”, por popularizar este estilo musical caribeño de la década de los cincuenta.

con poca o ninguna formación musical formal, hacían música con regularidad cumpliendo una serie de funciones sociales. Para ellos, el acto de hacer música estaba ligado a la vida comunitaria, sin embargo, como ejecutantes rurales de prácticas musicales tradicionales trasplantados a la ciudad, la mayoría de esas personas fueron poco conocidas.

Los antiguos lenguajes musicales que estaban disponibles en el Oeste de Kingston durante el período formativo de la cultura musical urbana de Jamaica fueron muchos. Tradiciones de tambores africanos, algunas de ellas que se remontan a los bailes ceremoniales y sociales celebrados en las plantaciones de esclavos durante los siglos XVIII y XIX, habían sobrevivido en varias partes de la isla. Entre ellos estaban el *etu*, el *tambu* y el *gumbeh* (*goombay*), tradiciones concentradas en la parte occidental de la isla, y la tradición *burru*, principalmente en las parroquias centrales de Clarendon y St. Catherine. Algunos de estos estilos estaban ligados a las formas derivadas africanas de culto religioso como los tambores *kumina*. Asimismo, la mayoría de ellos emplea un conjunto de dos o tres tambores, uno de los cuales da lugar a improvisaciones, mientras que los otros ofrecen ritmos de apoyo, además de una variedad de instrumentos tales como sonajas y raspadores. Peter Manuel, Kenneth Bilby y Michael Largey señalan que la influencia europea es casi nula en estos estilos. Menos conocidas son tradiciones tales como la música que se reproduce con el *benta*, un monocordio hecho de un tronco de bambú largo, que se toca con una calabaza y un par de palos, que se utiliza principalmente para acompañar ceremonias de duelo *dinki minki* en las parroquias de St. Mary y Portland. Mucho más extendidas que estas formas sobrevivientes fueron las expresiones musicales de cientos de iglesias afroprotestantes y sectas rurales de Jamaica, la mayoría de ellas variantes de la forma general de culto conocido en Jamaica como *pukumina* o *revival*. Estas religiones nativas se forjaron a partir del encuentro entre los conceptos religiosos llevados a Jamaica por los esclavos africanos y las enseñanzas de los misioneros europeos en el siglo XIX. Al igual que sus prácticas religiosas, que incluían la posesión por espíritus ancestrales y bíblicos, la música de estos grupos mezclaba influencias africanas y europeas.²¹¹

Jamaica tiene una rica tradición musical, su música es un espejo de la sociedad y esto es especialmente cierto en relación a la música popular, donde la música ha cambiado a menudo, de forma voluntaria o no, de acuerdo con los cambios en las preferencias, los

²¹¹ Manuel, "Caribbean Currents", 184

intereses, y la estética. Nagashima señala que la música jamaicana contemporánea puede clasificarse a grandes rasgos en tres géneros fundamentales: académica, popular y tradicional (concordando con la propuesta de Tagg). Y señala que mientras que las dos primeras tienen sus raíces en la sociedad urbana, la última se originó en el campo y en áreas rurales.

La música académica jamaicana se desarrolló a partir de la tradición europea de la música coral llevada a la isla en la época colonial. En la actualidad, existe tanto música académica religiosa como secular. La música de la Iglesia cristiana, importación directa de la metrópoli, ha sido adoptada por la mayoría de iglesias establecidas, tales como la Iglesia Católica Romana, Anglicana, Presbiteriana, Congregacional, Metodista, Iglesia de Moravia, Bautista, Ejército de Salvación, y Adventistas del Séptimo Día. La música que se toca durante los servicios de la Iglesia Ortodoxa es una rara excepción en la que los tambores y la guitarra se utilizan en la misa con piezas originales compuestas en ritmos africanos. La música cristiana que se toca en otras iglesias, especialmente pentecostales y otros grupos se pueden clasificar como *gospel*²¹², estas iglesias a menudo usan guitarra y piano y su música es más dinámica, siendo más rítmica y emocional que en las iglesias establecidas.

El segundo género, la música popular, es disfrutado por casi todos los segmentos de la población, independientemente de su color, etnia, clase o condición. Su naturaleza y función es principalmente secular, pero es importante tener en cuenta que muchas letras de reggae son religiosas tanto explícita como implícitamente. La música popular no sólo incluye la música popular autóctona de Jamaica como el *ska*, *rocksteady*, *reggae*, *rockers* y estilo *DJ*, sino también del Caribe, como el *calipso* y variedades afroestadounidenses como el *jazz*, *blues* y *disco*. La música popular está siempre disponible en la radio o en grabaciones en lugares públicos. En Jamaica, como en otras partes, los músicos populares se convierten en héroes culturales pero también son sensibles a la crítica local y su popularidad puede diluirse con facilidad, en caso de que olvide sus raíces.²¹³

El tercer género, la música tradicional, se suele clasificar en dos subcategorías: la religiosa y la secular, aunque a veces es muy difícil distinguirlas. No obstante, siguiendo la

²¹² **Gospel.**- La música *gospel*, música espiritual o música evangélica, es la música religiosa que surgió de las iglesias afroestadounidenses en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930. Las letras suelen reflejar los valores de la vida cristiana y a diferencia de los himnos cristianos, es de carácter alegre. Se le denominó así ya que era un canto evangélico, para invitar a las personas hacia Dios. Las letras suelen reflejar los valores de la vida cristiana.

²¹³ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 51.

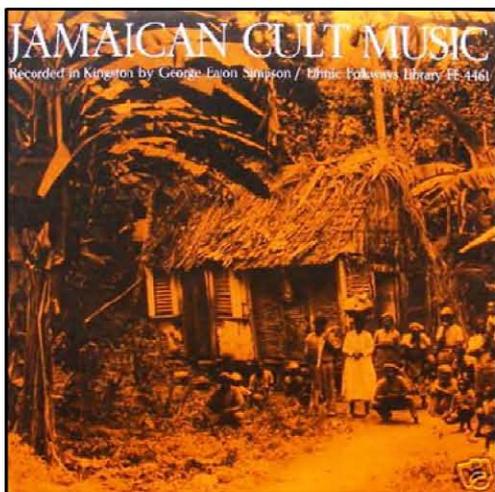
clasificación de Olive Lewin, quien además subdivide la música secular en música de trabajo y música social, vemos que ubica la música Rastafari tanto en la categoría religiosa como en la secular, dentro de la subcategoría social.

Categoría Religiosa	Categoría Secular	
	Subcategoría Trabajo	Subcategoría Social
1) <i>Revival</i> a) <i>Zion</i> b) <i>Pukumina</i> 2) <i>Kumina</i> 3) Rastafari 4) <i>Goombay</i>	1) Cavar 2) Hervir azúcar 3) Pizcar 4) Plantar 5) Cortar madera 6) Golpear el arroz 7) Limpiar la casa 8) Trabajo domestico 9) Pesca 10) Barcos de carga	1) Danza a) <i>Mento</i> b) <i>Bruckins</i> c) <i>Tambo</i> d) <i>Ettu</i> e) <i>Junkanoo</i> f) Conjuntos de baile 2) Juegos a) Juegos de desarrollo b) Juegos de canto 3) Conjuntos a) <i>Nine Night</i> b) <i>Gerreh</i> c) <i>Dinky Ninny</i> d) <i>Banga</i> 4) Amor 5) Balada 6) Crianza 7) Reunión de Té 8) Política 9) Rastafari 10) Nago 11) Cimarronaje (<i>maroon</i>) 12) Historias <i>Anansi</i> 13) Fábulas

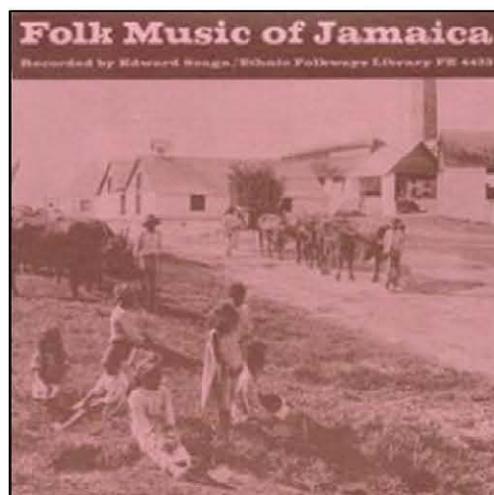
Tabla 7.- Clasificación de la música tradicional jamaicana propuesta por Olive Lewin.

Este caleidoscopio sonoro formado por las diversas expresiones musicales afrojamaicanas se muestra en algunas grabaciones de campo que recopilan ejemplos de muchos de estos tipos de música. Sin duda, entre las más recomendables se encuentran las de la colección *Smithsonian Folkways: "Jamaican Cult Music"* (1954), "*Folk Music of*

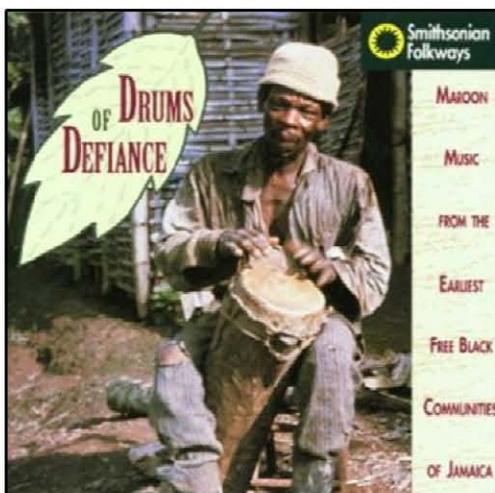
Jamaica” (1956), *“Bongo, Backra & Coolie: Jamaican Roots”*, Vol. 1&2 (1975) y *“Drums of Defiance: Maroon Music from the Earliest Free Black Communities of Jamaica”* (1992).



Portada 1.- *“Jamaican Cult Music”*, Folkways Records, US, 1954.



Portada 2.- *“Folk Music of Jamaica”*, Folkways Records, US, 1956



Portada 3.- *“Drums of Defiance: Maroon Music From The Earliest Free Black Communities of Jamaica”* Folkways Records, US, 1992.

Nagashima señala que la mayoría de estos tipos de música se caracterizan por un estilo dominante del Golfo de Guinea y han sido apoyados por jamaicanos negros y mulatos que en conjunto forman la gran mayoría de la población. En términos generales, son mezcla de África Occidental (especialmente ashanti, akan, y en menor medida, congo, ibo, fanti, y yoruba) y británicas (ingleses, escoceses, irlandeses), mestizadas durante un

largo período de tiempo. A través de las generaciones, la música tradicional ha ido desapareciendo poco a poco de la vida cotidiana como en muchas otras partes del mundo, aunque ha sobrevivido generalmente entre las personas mayores. Por otro lado, solamente unos pocos tipos de música tradicional se han desarrollado de manera independiente hasta nuestros días. Excepciones de esto en el género religioso, son la música de *zion revival* y la música Rastafari, y en el ámbito social las canciones de algunos niños, canciones políticas, el *mento*, el *junkanoo* y la música Rastafari.

La música popular jamaicana ha heredado mucho de la música tradicional y también se ha adaptado (o imitado) la música popular extranjera, principalmente de Estados Unidos, Inglaterra y las islas vecinas del Caribe (sobre todo Trinidad y Tobago). Nagashima comenta que con el transcurso del tiempo y la modernización, pareciera que la música popular ha sustituido en gran medida a la música tradicional, que, sin embargo, de alguna forma todavía se mantiene viva. Asimismo, las generaciones jóvenes son atraídas por la radio, los sistemas de sonido, las discotecas y los bailes, provocando que los miembros más tradicionales de la sociedad se quejen de la ignorancia e indiferencia que la juventud muestra hacia sus propias tradiciones. Aunque el *ska* y el *rocksteady* se han exportado a los países industrializados a partir de mediados del siglo pasado, algunos jamaicanos, especialmente aquellos que tienen conexiones económicas internacionales fuertes, despreciaban la música popular local, desdenándola como “*música bongo*”. No fue sino hasta mediados de los años setenta, cuando el reggae comenzó a ser bien recibido fuera de Jamaica, que el público jamaicano proveniente de todas las clases sociales desarrolló una apreciación y comprensión por esta forma musical. A partir de entonces, tanto dentro como fuera de Jamaica, el reggae ha sido considerado la música nacional más famosa con un enorme atractivo exterior. Incluso la música popular que incluye el ritmo del tambor tradicional africano no fue totalmente apreciada hasta hace poco. Es muy importante para este trabajo resaltar lo que señala Nagashima en cuanto a que la música popular jamaicana ha demostrado una gran vitalidad para crearse y recrearse, adoptando y modificando la música tradicional original. La relación entre las dos es considerada como abierta y el préstamo es algo frecuente.

En la música tradicional y popular de Jamaica la percusión juega un papel fundamental. Ese protagonismo no es casual. El tambor es uno de los instrumentos más característicos de sus ancestros africanos. El cuerpo de los tambores generalmente está hecho de un árbol ahuecado, de un viejo barril, o de arcilla y cuerda, y clavijas o llaves de metal para fijar la piel. La piel suele ser de cabra, oveja o ternera. Los tambores son de una o dos membranas, de diferentes tamaños, y con forma cilíndrica, clepsídrica (de reloj de arena), o paralelepípeda (como un banco). Los tambores se tocan con la mano (con los dedos y las palmas de las manos), o con palos, y a veces con los codos y los talones. Algunos se llevan bajo la axila, a veces colgados del cuello por una cuerda, o se encuentran de frente al percusionista, que puede sentarse, pararse, o montar a horcajadas el tambor, e incluso un tambor puede ser compartido por dos percusionistas. En la mayoría de los casos, los tambores se utilizan en conjunto y habitualmente el toque de los tambores es una actividad dominada por los hombres. Los patrones rítmicos son muy complejos, especialmente cuando se trata de varios tambores, aunque algunas características distintivas son la polirritmia mezclada con conjuntos de patrones de pulsos regulares y síncopas.²¹⁴



Fotografía 34.- Tambor gumbeh
<http://jamaica-gleaner.com>

En Jamaica, como en muchas otras partes, el tambor tiene significado tanto religioso como social. Debido a la relación estrecha de estas funciones entre la percusión y el baile, los tambores se utilizan para establecer un ritmo para los bailarines y la intercomunicación entre percusionistas y bailarines, generalmente, establece el ambiente para toda la congregación y la audiencia. En algunas ceremonias rituales, los tambores son empleados para invocar a los espíritus de los antepasados y de los dioses, invitando a la posesión como

²¹⁴ *Ibidem* p. 53.

medio de meditación para la comunicación y la unificación con ellos. En ocasiones seculares, también es notable el poder de enviar mensajes a través de una gran distancia. En Jamaica, se piensa que este tipo de tambores tienen la capacidad de comunicar mensajes específicos, por lo que se les considera como “*tambores parlantes*”,²¹⁵ que no solamente se utilizan para el esparcimiento, sino también para la educación como una forma de tradición oral. Los tambores en general, hacen comentarios acerca de asuntos sociales y de la comunidad pública y cuentan una historia o la filosofía propia. En algunas tradiciones afrojamaicanas, los tambores son venerados e incluso deificados por sus poderes mágicos. Muchas veces se les administran procedimientos sacramentales y, a menudo, son protegidos en un lugar sagrado y se les ofrecen oraciones y libaciones.²¹⁶ Sin embargo, el término es en realidad una metáfora porque los tambores parlantes africanos están ligados a las lenguas tonales africanas.

Los percusionistas son muy respetados y los maestros son apreciados debido a su importancia para la comunidad y para la sociedad, por lo que suelen ser entrenados desde una edad temprana. A veces el tocar el tambor es una tradición hereditaria, como transmitiendo el talento de padre a hijo. Los percusionistas pueden ser seleccionados y, de vez en cuando, no solamente son entrenados en su comunidad, sino que se les envía a otra en donde hay maestros disponibles. Para tocar no sólo se requiere de técnica y disciplina, sino también conocer acerca de la historia y la tradición, así como de poesía y filosofía, como atributos necesarios de los percusionistas.

Orígenes de la música Rastafari

La música nyahbinghi no puede ser explicada como una retención directa de la música africana, a pesar de que los tambores que emplea son considerados “tambores parlantes”, es importante entender cómo crearon los primeros Rastafari su propia música y qué tipo de música influyó y contribuyó a la formación de la música nyahbinghi. Sin embargo, es necesario señalar que no es una tarea fácil investigar su origen, ya que se requiere un conocimiento amplio de la música en sí y del contexto social, cultural, religioso e histórico, por lo que solamente un pequeño número de investigadores y estudiantes han

²¹⁵ **Tambor Parlante.**- El término “tambor parlante” (*talking drum*) proviene del hecho que el ejecutante puede modificar la tensión de la membrana del tambor modificando de esta manera el tono del mismo al punto que se dice que el tambor “habla”.

²¹⁶ *Ibidem* p. 55.

trabajado estos temas. Por otra parte, para el estudio de la música nyahbinghi, por lo menos dos tipos de música, *kumina* y *burru*, deben ser comprendidas como sus antecedentes directos, ya que influenciaron de manera importante la de los Rastafari.²¹⁷

Sin embargo, existe controversia acerca de los orígenes locales de la música nyahbinghi y existen dos opiniones diferentes entre los investigadores que han trabajado el tema. Una de estas opiniones indica que la música nyahbinghi se relaciona con el *kumina* y el *burru* con respecto a los instrumentos empleados, los patrones rítmicos seguidos y, hasta cierto punto, las experiencias de los músicos. Esta opinión es defendida por investigadores como Verena Reckord. La otra opinión, sostenida por la folklorista Olive Lewin, relaciona la música nyahbinghi solamente con la música *burru* y no reconoce ninguna relación significativa con el *kumina*. En resumen, la relación Rasta-*burru* es generalmente aceptada, mientras que la conexión Rasta-*kumina* es controversial.²¹⁸

La música Rasta tradicional, llamada nyahbinghi, se toca con el conjunto de tres tambores llamados “*akete*”, y los *shakers*, que proporcionan el acompañamiento en las asambleas religiosas Rastafari. Los tambores nyahbinghi surgieron en los guetos del Oeste de Kingston en los años cuarenta y cincuenta. Kenneth Bilby y Elliot Leib informan que este era el lugar de reunión de varios estilos musicales afrojamaicanos traídos a la ciudad por los migrantes rurales y describen la escena de la música popular como un hervidero de competencia de estilos y formas culturales y musicales, todos los cuales fueron interactuando e influyendo mutuamente.²¹⁹ Identificar el grado en que cada una de estas formas influyó a los tambores nyahbinghi es una tarea difícil. Sin embargo, la evidencia sugiere que el *kumina* y el *burru* fueron las principales influencias, con preponderancia del *burru*. Los Rastas, reconocen la influencia *burru*, pero tienden a rechazar o minimizar la influencia *kumina*, presumiblemente a causa de su disgusto por su asociación con la posesión de espíritus y la comunicación con los ancestros muertos, lo cual rechazan los Rastas. Sin embargo, usando evidencia histórica y etnográfica, Bilby y Leib han demostrado que Howell y sus adeptos integraron elementos del *kumina*, especialmente los tambores y el baile, integrados en sus prácticas rituales en Pinnacle y curiosamente, la mayoría de los adeptos de Howell en Pinnacle lo siguió desde St. Thomas, el principal

²¹⁷ *Ibidem* p. 67.

²¹⁸ *Ibidem* p. 72.

²¹⁹ Kenneth Bilby and Elliot Leib, “Kumina, the Howellite Church and the Emergence of Rastafarian Traditional Music in Jamaica,” en *Jamaica Journal* 19, no. 3 (Oct. 1986): 23.

reducto *kumina* en Jamaica. Cuando Bilby y Leib hicieron su investigación etnográfica en 1986, se encontraron con un grupo de howellitas cerca de Spanish Town, que seguían tocando los ritmos *kumina* utilizando el conjunto de dos tambores de *kumina* (el *bandu* y el *cyas*), en lugar del conjunto de tres tambores *nyahbinghi* adoptado del *burru* (*bass*, *fundeh* y *repeater*), que domina en el movimiento Rastafari. Bilby y Leib argumentan que los howellitas que se establecieron en el Oeste de Kingston después de la destrucción de Pinnacle llevaron consigo su percusión *kumina* que, más tarde, se mezcló con el *burru* para crear el *nyahbinghi*. Esto lleva a los investigadores a la conclusión de que, incluso si el *kumina* no tuvo influencia directa sobre los tambores *nyahbinghi*, sus ritmos ya se habían engranado con los del *burru* y, por tanto, habían trazado indirectamente su camino en la música Rasta.

La música *burru*

Si bien algunos Rastafari insisten en que la música de su culto es originalmente suya, muchos músicos Rastafari admiten que los tambores y los ritmos vitales, son una adopción, y que ellos usaron primero los tambores y ritmos de la música *burru*. La música Rastafari inicial no incluía tambores; el impulso rítmico era proporcionado por maracas y sonajas, palmadas y a veces con un marimbol²²⁰. Hasta la década de 1950, el juego rítmico, el canto y el baile de cualquier tipo fueron referidos como *burru*.²²¹ El *burru* era una música popular durante la esclavitud, y era una de las pocas formas de música africana permitida por los amos por su función como metrónomo de trabajo para los esclavos, como las canciones de trabajo (*work song*), es decir, una canción rítmica cantada por personas que desempeñan tareas físicas y repetitivas para reducir el aburrimiento al realizar dichas tareas y, asimismo, el ritmo de estas canciones sirve para sincronizar el movimiento físico de las personas que realizan los trabajos.

El *burru* es un tipo de percusión que apareció por primera vez en Jamaica en la parroquia de Clarendon y después en el Oeste de Kingston, haciendo uso de ritmos de influencia africana en los tres tambores *akete*. La tradición de los tambores *burru* se remonta a los días de la Jamaica colonial en la época de la emancipación de los esclavos en

²²⁰ **Marimbol.**- El marimbol o marímbula es un instrumento musical idiófono y lamelófono. Consiste en una serie de placas de metal, sujetas en un lado y adheridas a una caja de madera como resonador, que al pulsarlas por un extremo libre, producen una nota musical.

²²¹ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 6-7.

1838. Además de los instrumentos musicales, las técnicas, las canciones y una idea muy básica de lo que es el *burru*, los descendientes de africanos parecen no haber heredado los detalles de sus antecedentes históricos, los orígenes de la tradición, o su importancia en el contexto sociocultural más amplio. Frederick Cassidy se refiere al *burru* como baile, ocasión fúnebre, género-instrumento²²². Mientras Clarke cree que *burru* se refiere a un baile de Ghana, y White cree que *burru* se deriva de los tres miembros de la familia de tambores ashanti: *atumpan*, *apentemma* y *petia*.²²³



Fotografía 34.- Familia de tambores ashanti: *atumpan*, *apentemma* y *petia*
<http://www.materialworlds.com>



Fotografía 35.- Tambores akete
<http://www.reggieslive.com>

²²² F. G., Cassidy and R. B. Le Page. *Dictionary of Jamaican English*. (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009):17.

²²³ Becky Mulvaney and Carlos Nelson. *Rastafari and Reggae: A Dictionary and Sourcebook*. (New York: Greenwood, 1990):14.

Después de la esclavitud, los percusionistas *burru* se encontraron en situación de desempleo y como resultado, se reunieron en las zonas marginales de Kingston y Spanish Town. A partir de septiembre se reunían en grupos y practicaban música y canciones para presentar en tiempo de Navidad (algo parecido a la práctica *junkanoo*). Un aspecto interesante de la música *burru* después de la esclavitud, es que tenía una función determinada en la comunidad; estas canciones exponen los aspectos positivos y negativos de una persona o un pueblo. Las comunidades *burru* cantaban canciones que hablaban acerca de temas de actualidad y también acerca de personas de la comunidad que durante el año pueden haber sido culpables de alguna conducta indebida. En África, entre los grupos de la Costa del Oro (golfo de Guinea) existe una costumbre similar que quizá tenga conexión con Jamaica y que consiste en que al final del Año Viejo una sección de la comunidad va de casa en casa cantando canciones despectivas (sin mencionar nombres) sobre las personas que han cometido errores durante el año. A los acusados no se les permite tomar represalias en forma directa, pero son libres, después de que los músicos hayan terminado de cantar canciones en su propia defensa. Esta era una especie de rito de purificación que absolvía al pueblo de sus “pecados” antes de entrar en el nuevo año. Los hombres *burru* de épocas anteriores eran considerados por el resto de la comunidad, e incluso en sus propios estratos sociales, como holgazanes y criminales, aunque con los años han perdido un poco aquel estigma y los pocos grupos restantes (especialmente en las comunidades *maroons* o cimarronas), están siendo animados a mantener viva la música.²²⁴

Es necesario señalar que el movimiento Rastafari no contaba con música propia al principio y para satisfacer las necesidades musicales de las audiencias se cantaba la música de las iglesias establecidas tomadas de himnarios como el de Sankey²²⁵ quien creó un estilo de música más simple, más popular, que los clásicos himnos de iglesia; canciones *gospel* más cortas, con tonadas simples y estribillos en el estilo de la música popular de finales del siglo XIX.

En ese tiempo la música de culto del *revival* y del *pukumina* era una mezcla afroeuropea. Las voces solían llevar la melodía mientras que los *bass* y las sonajas tocaban patrones básicamente europeos. La ideología Rastafari antieuropea, a causa de sus creencias religiosas y su necesidad de identificarse con África, no podía aceptar la

²²⁴ Reckord, “Rastafarian Music – An Introductory Study”, 6-7.

²²⁵ Ira David Sankey (1840-1908), conocido cantante y compositor de *gospel* estadounidense.

influencia predominantemente europea en el *revival* y el *pukumina* y con el paso del tiempo, la búsqueda de una música original Rastafari se intensificó. Más tarde, los años treinta vieron una fusión natural con la gente *burru* del Oeste de Kingston. Los Rastas y la gente *burru* eran paralelos sociales y es comprensible que las similitudes que compartían fomentaran una relación compatible entre los dos grupos en los barrios pobres del Oeste de Kingston. Los Rastas eran antisistémicos y creían en la autoayuda y las personas *burru* pensaban de manera similar. Además, los Rastas creen en reconciliar sus raíces africanas al igual que la gente *burru*, especialmente en la preservación de su música. Además, el estilo de vida comunal de los Rastas hizo un llamamiento especial a las personas *burru* que vivían así desde la esclavitud, por lo que la simpatía entre los dos grupos se puede entender fácilmente. El movimiento Rastafari surgió como un movimiento marginal, consecuencia de la migración del campo a la ciudad y, en definitiva, de una sociedad colonial en plena transición al capitalismo.

La dinámica detrás de la fusión de los dos era evidente; la postura anticolonialista, y antieuropea de los Rastas resultó atractiva para los *burru* que estaban impregnados de una forma de arte africano. Los Rastas, empeñados en librarse de Europa y en recrearse a sí mismos en la imagen de África, abrazaron con facilidad esta forma de sobrevivencia africana. De todas las formas musicales de origen africano que sobrevivían en Jamaica, el *burru* era probablemente la más intacta, por lo que los Rastas estaban convencidos de que esta forma había permanecido íntegra y sin diluir por influencias babilónicas y por lo tanto se apropiaron de ella²²⁶.

Ambos rechazaron a los grupos *pukumina* (*revival* y *kumina*) que operaban en el mismo nicho social del Oeste de Kingston. Aunque estos tres grupos se han respetado, debido a que son de la tradición africana pero debido a que se ocupan de los muertos, los espíritus y cosas contrarias a Rastafari y la conciencia que tratan de desarrollar, simplemente no encontraron su música lo suficientemente atractiva y al pasar de los años varios jamaicanos de la fe *pukumina* se acercaron al movimiento Rastafari. Los grupos *burru* fueron poco a poco desapareciendo a principios de los años cuarenta, mientras que los grupos Rasta fueron creciendo en número. El intercambio de música para la doctrina en la década de los cuarenta resultó en una fusión de los dos grupos y la extinción casi total de

²²⁶ Sebastian Clarke, *Jah music the evolution of the popular Jamaican song*. (Heinemann Books, 1981):53.

burru como grupo social. En Kingston los tambores *burru* fueron utilizados para las danzas seculares en días festivos pero también tenían una función más especializada, que era la costumbre de los habitantes de barrios marginales en los años treinta de acoger presos redimidos en sus comunidades con tambores y bailes *burru* en la noche de su retorno y los miembros Rastafari solían asistir a los bailes *burru*. De modo que con el colapso del *revival* en Kingston y la dispersión del grupo de Howell después de los allanamientos en Pinnacle, y el aumento de la acción policial contra las personas con *dreadlocks*, se llevó a cabo un nuevo desarrollo; el *burru* se comenzó a conocer como “*akete*” y el baile *burru* fue reemplazado por la danza *nyahbinghi*.²²⁷

La música *burru* tiene un carácter predominantemente social y no tanto religioso. En cuanto a las canciones, existen muchas en relación con los acontecimientos de la comunidad, así como arreglos de canciones tradicionales y populares de las que adaptan las melodías y cambian las letras para adaptarse a sus ideas y van desde sólo una representación a un comentario más satírico. Este tipo de canción puede funcionar tanto como sanción moral y como recreación. Este rasgo satírico no se aplica exclusivamente al *burru*, sino también a otros temas sociales en la música tradicional y popular como el *mento*, *ska*, *rocksteady*, *reggae* y *calipso*. Esta función social y la aparente falta de un aspecto religioso ayuda, a su vez, a explicar por qué los Rastafari adoptaron y adaptaron la música *burru* fácilmente. El hecho de compartir el mismo espacio condujo a un intercambio mutuo, una fusión gradual y, por último, la absorción virtual del *burru* por Rastafari. Los *burru* adoptando la visión del mundo Rastafari y los Rastas adoptando y adaptando los tambores *burru*.²²⁸

Como se explicó anteriormente, los Rastafari no tenían ninguna música original propia por lo que buscaban tener una música “africana” para sus reuniones y por su parte, las personas *burru*, habían perdido su religión original, así que cuando se reunieron, comenzó una comunicación gradual. Las personas *burru* que no habían estado ligadas a ninguna iglesia o secta en particular fueron receptivos a una religión prometedora aunque todavía ambigua y comenzaron a escuchar los mensajes que estaban llenos de luz para el pueblo negro oprimido. Debido al desarrollo sociohistórico de Jamaica, la mayoría tiene cierto conocimiento básico del cristianismo occidental y de la Biblia, las ideas de una

²²⁷ Reckord, “*Rastafarian Music – An Introductory Study*”, 8.

²²⁸ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 101.

venida de Cristo y un mesías regresado eran extremadamente atractivas para la mayoría de la gente. Los incidentes y los mensajes de predecesores como Marcus Garvey y Alexander Bedward²²⁹ aún estaban frescos para los oprimidos descendientes de africanos. Debido a la falta de una religión original *burru*, cuando comenzó la prédica Rastafari a llamar adeptos, la gente *burru* fue inspirada por los nuevos mensajes. Esta comunicación entre ambos grupos fue la clave para el surgimiento de la nueva música nyahbinghi Rastafari.

Cuando se habla de música *burru*, sin embargo, es necesario distinguir entre el *burru* de Clarendon y el de St. Catherine, ya que existen diferencias relacionadas con sus vínculos con los Rastafari. Las diferencias radican fundamentalmente en los aspectos socioculturales y musicales. En resumen, la música *burru* de Clarendon tiene menos similitudes con la música nyahbinghi que el de St. Catherine, estando el segundo más estrechamente relacionado con la música nyahbinghi y con los instrumentos que utilizan. Otro punto importante es que el *burru* de Clarendon se acompaña de máscaras como *junkanoo* (John Canoe) y el *burru* de St. Catherine varía respecto a esto. Los Rastafari, por el contrario, no tienen nada que ver con esta costumbre. Los Rastafari y los *burru* de St. Catherine no llevan tambores en procesión; mientras que el *burru* de Clarendon si lo hace. Además, una gran cantidad de similitudes con la música nyahbinghi se observa en los instrumentos, de modo que los percusionistas *burru* han utilizado los mismos nombres para los tambores (*bass*, *fundeh* y *repeater*). También se utilizan percusiones como *shakers*, ralladores, raspadores de bambú, calabazas, e instrumentos de viento como *saxas* (instrumento musical casero que conformado por una botella sobre la cual se extiende un pedazo de papel celofán para soplar)²³⁰, pífanos de bambú y marimbol. Los materiales de los que se hicieron los tambores y las técnicas mediante las cuales se tocaron fueron adoptados por los Rastafari durante la década de 1940.²³¹

Los Rastas adoptaron el conjunto de tres tambores utilizados en la percusión *burru*: el *bass*, el *fundeh*, y el *repeater*. El *bass* y el *fundeh* llevan el ritmo de una pieza, con el *bass* proporcionando las bases de la música y el *fundeh* estableciendo el tempo. El *repeater*

²²⁹ Alexander Bedward (1859-1930).- Fue uno de los predicadores más exitosos del *Revivalismo* jamaicano y fue el fundador de bedwardismo, más propiamente la *Jamaica Native Baptist Free Church*, que fue un movimiento religioso de Jamaica fundado en 1889 y fue uno de los movimientos político-religiosos afrojamaicanos más populares desde la década de 1890 hasta la década de 1920. El bedwardismo atrajo a decenas de miles de adeptos con un llamado a la justicia social, así como a los programas socioeconómicos para las clases bajas.

²³⁰ Ras Dennis Jabari Reynolds. *Jabari Authentic Jamaican Dictionary of the Jamic Language: Featuring, Jamaican Patwa and Rasta Iyoric, Pronunciations and Definitions*. (Connecticut: Around the Way Books, 2006): 112.

²³¹ Nagashima, "Rastafarian Music", 75

es el tambor principal y suministra el componente tonal y tímbrico, su toque requiere una gran habilidad y el percusionista a menudo improvisa patrones complejos con gran virtuosismo. La diferencia entre los instrumentos Rastafari y *burru* radica en el hecho de que el *bass burru* es casi la mitad, o menos, del tamaño de su contraparte Rastafari y que el *fundeh* es muy corto (por lo tanto, se añaden varillas de metal al cuerpo del tambor), y no existe casi ninguna diferencia entre el *fundeh burru* y el *repeater* en el diámetro. El *bass burru*, por ejemplo, es de 35 cm. de diámetro aproximadamente, mientras que el *bass* Rastafari varía entre los 56 y 92 cm. El diámetro del *fundeh burru* es más pequeño que su contraparte Rastafari, que es aproximadamente de 25 cm. El *repeater burru* es un poco más pequeño que el *fundeh*, y todavía es más pequeño que su contraparte Rastafari.

El *burru* de St. Catherine y el de Clarendon son diferentes en lo que respecta al ritmo y cuando se compara con el ritmo Rastafari, el ritmo del *burru* de St. Catherine suena bastante similar, con el *tempo* un poco más rápido. Por lo tanto, es detectable que los rasgos musicales de St. Catherine se fusionaron en formas Rastafari, ya que el *burru* de Clarendon es drásticamente diferente en relación con el ritmo y el tempo. En lo que se refiere a la melodía, la música nyahbinghi es más cercana a la música *burru* que al *kumina* en el sentido de que las melodías *kumina* tienen más semejanzas con África Occidental que el *burru*, y menos occidentales. Las melodías Rastafari son relativamente occidentales, en parte porque están influenciadas por los himnos cristianos y en parte porque las melodías populares jamaicanas tendían a ser influenciadas por estilos británicos. Estructuralmente, la mayoría de las canciones son comparativamente simples, cortas y repetitivas. Los movimientos tonales, por ejemplo, se repiten al menos un par de veces, y a continuación son seguidos por ligeros cambios. El patrón de llamada y respuesta aparece con frecuencia y, en menor medida, los estribillos solo-coro.

La mayor parte de la música tradicional en Jamaica puede ser llamada música de *traspatio*, debido a que en Jamaica y en otros lugares en el Caribe, el *traspatio* tiene funciones sociales muy importantes. Aunque los temas de un ámbito más social rara vez se escuchan en la música nyahbinghi, este tiene funciones de esparcimiento social. Sin embargo, es relevante que los rasgos sociales, sobre todo la sátira, se hayan fusionado en la música popular. La música *burru* fue atractiva para los Rastafari que buscaban adquirir su identidad cultural y su propia forma de expresión que coincidiera con su ideología y la

música *burru* era percibida como muy africana. La proximidad de la ubicación de las personas *burru* y Rastafari parece haberse debido a su atracción musical mutua. El principio de composición de música era eficaz y durante el curso de la asociación entre sí, los primeros Rastafari parecen haber aprendido ciertos estilos que preferían a través de la eliminación y la selección.

La música *kumina*

La religión *pukumina* llegó a Jamaica desde África en los barcos de esclavos de la época colonial y el elemento musical de esta religión se llamaba *kumina*. El estilo de percusión *kumina* existió en Jamaica durante muchos años en las parroquias rurales, como Clarendon. Sin embargo, la migración urbana a mediados del siglo XX, trasladó el *kumina* a Kingston. A diferencia de los tres en la tradición *burru*, en la música *kumina* solamente se tocan dos tambores llamados *kbandu* o *banda* y el *playing cast* o *cyas*. No obstante, la idea básica de tres tambores se efectúa por ritmos de palos *katta* tocados en el extremo abierto de uno de los tambores por otro percusionista. Instrumentación incidental incluye el rallador (*grater*), *shakers*, y en ocasiones claves. Los tambores *kumina* son largos y profundos, con una sola membrana que se toca con las manos y el talón, cuando el percusionista se sienta a horcajadas en el tambor, el *kbandu* se toca de la misma manera que el *bass* del *burru* y el *fundeh* de los tambores Rasta. Sin embargo, existe una diferencia en el acento. El *playing cast* de *kumina* y el *repeater* de la música Rasta y *burru* son característicamente el mismo, sin embargo el *playing cast* tiene un ritmo mucho más rápido. El *kbandu* es mayor que el *playing cast* y sirve como base rítmica. El *cast* es el menor de los dos tambores y presenta ritmos sincopados sobre la línea del *kbandu*. En la década de 1950, los Rastafari adoptaron elementos de la percusión *kumina* mientras vivían en su enclave en Pinnacle, por lo que en los ritmos de la percusión Rastafari, es posible rastrear aspectos tanto del *kumina* como de las tradiciones de tambores *burru*.



Fotografía 37.- Tambores kumina
<http://www.island-stage.com>

El *kumina* es un complejo religioso cultural afrojamaicano basado en la adoración a los antepasados y se asemeja mucho a la cultura religiosa congoleña original. Los ancianos, especialmente el maestro ancestral y la reina sacerdotisa son llamados *tatimbenji* y *ngunza* respectivamente y se dice que guardan la memoria de algunas palabras de lenguas *kikongo* y por lo tanto, se percibe como menos acriollada que otras religiones que se mezclaron con la cultura cristiana occidental, como el *pukumina*, *zion* y *revival*. El *kumina*, ha sobrevivido en las parroquias de St. Thomas, Portland, St. Andrew, Kingston, St. Catherine, St. Mary y Trelawny, de las cuales, St. Thomas es la más dominante. Desde la perspectiva de la religión *kumina* una persona puede convertirse en un dios y comunicarse libremente con los dioses ancestrales por medio de la posesión de los espíritus y como mediador, una persona poseída envía mensajes al mundo terrenal. Nagashima señala que las invocaciones de espíritus son posibles, especialmente por el rápido tamborileo rítmico, la danza y el ron blanco, que conducen a un éxtasis de lo sagrado. Los aspectos sociales en el *kumina*, sobre todo la música y el baile, han tenido una mayor exposición que los aspectos rituales religiosos, en particular a través de las actuaciones de cantantes tradicionales. El tipo de tambores utilizados y la forma en que se tocan son muy diferentes de las formas en que se

utilizan en otras tradiciones y del mismo modo, el rápido *tempo* y ritmo que parece provocar excesivos movimientos pélvicos es único de la música *kumina*.²³²

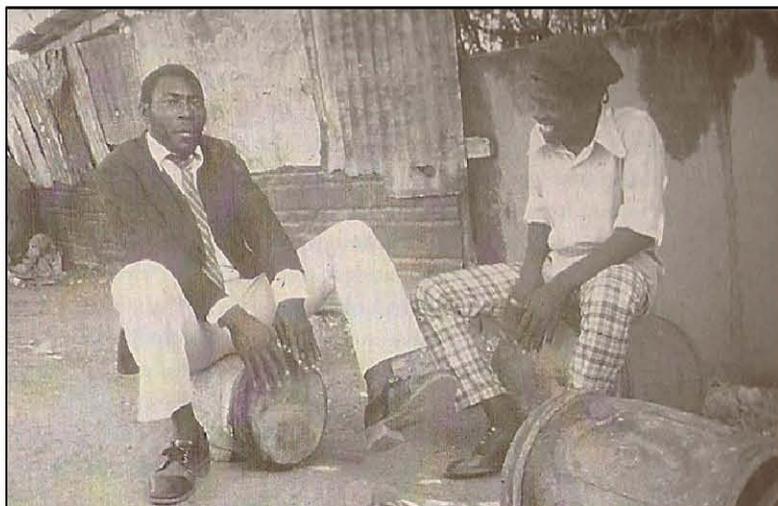
En comparación con el *burru*, la música *kumina* ha tenido menos influencia en los Rastafari, a pesar de la influencia del *kumina* en el propio *burru*. El aspecto religioso del culto a los espíritus/dioses/ancestros es totalmente incompatible con las creencias Rastafari, que tiene bases cristianas. Este es uno de los puntos que Olive Lewin destaca cuando relaciona la música *nyahbinghi* solamente con la música *burru* y no reconoce ninguna relación significativa con el *kumina*. Líricamente, parece irrelevante conectar los orígenes locales de las canciones *kumina* con las Rastafari. Sin embargo, es necesario tener en cuenta la influencia indirecta del *kumina*, debido que el contenido religioso, las conexiones y asociaciones con África y los ancestros africanos tienen un denominador común en un sentido amplio.

El uso de los tambores también es diferente, en el *kumina* son colocados en el suelo y se montan por los percusionistas que los golpean con sus manos. Esta posición de los percusionistas no se ve entre los Rastafari, ni en la música *burru*. El percusionista del *kbandu* mantiene un patrón *ostinato* (repetitivo) y emplea sus talones mientras está sentado sobre el tambor con el fin de elevar el tono. Este punto es enfatizado por quienes sugieren la conexión *kumina*-Rastafari. La razón de esto es que esta técnica produce la proximidad de ritmo y tono con el patrón combinado del *bass* y el *fundeh* de los Rastafari. Los acentos se colocan en el primer y tercer tiempo. Además, el *playing cast* juega el papel del *repeater* Rastafari en un tono similar, aunque los cortes se desarrollan de manera diferente. Cabe señalar que el creador de los tambores Rastafari, Count Ossie, fue consciente del *kumina*, ya que nació en St. Thomas, la parroquia con mayor influencia del *kumina*.²³³ Hélène Lee señala que cuando se escucha el tambor *nyahbinghi*, puede pensarse que es el tambor *kumina* porque en realidad es el mismo estilo de tocar, aunque los percusionistas Rastafari no se sienten en el tambor, como los percusionistas de *kumina*.²³⁴

²³² Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 68.

²³³ *Ibidem* p. 77-78.

²³⁴ Hélène Lee and Stephen Davis. *The First Rasta Leonard Howell and the Rise of Rastafarianism*. (Chicago, Lawrence Hill Books, 2003):239-240.



Fotografía 38.- Percusionistas *kumina*
Manuel, Peter, *Caribbean Currents*: pp. 180

En cuanto a la relación del movimiento Rastafari con el *kumina*, Ras Ivi Tafari²³⁵ comenta que:

El *kumina* también toca tambores, pero el *kumina* es una invocación de los espíritus, es una expresión africana en Jamaica después de la esclavitud pero que involucra beber alcohol. En los primeros días cuando emergió el *nyahbinghi*, el *kumina* estaba alrededor, así que algunos de ellos asistían a las celebraciones y cuando tocaban trataban de incorporar algunos ritmos que provenían del *kumina* y los *elders* les decían que no, que tocaran el ritmo correcto. En los primeros días, probablemente en los años veinte, el *kumina* y el *revivalismo* estaban presentes en Jamaica y usaban tambores, así que cuando el movimiento Rastafari emergió se nutrió de estas percusiones, así como pasó con el *rumbabox* (marimbol) antes de que el *bass* llegara. Además, algunas canciones de redención vinieron del *revivalismo* al *nyahbinghi*. El *revivalismo* fuera de la iglesia cristiana contemporánea, posee una especie de sentido de conexión africana, aunque no Rastafari, así que tienen algunas canciones de liberación y de redención que se adoptaron como cantos *nyahbinghi*.

Count Ossie y el surgimiento de la música Rastafari

Los tambores *burru* fueron percibidos como una de las pocas formas africanas sin diluir aún con vida a finales de los años cuarenta y así fue adoptado. La apropiación de los

²³⁵ Como mencionamos Ras Ivi Tafari es un músico Rastafari, miembro del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, discípulo de Ras Boanerges (Bongo Watto), miembro de diversas misiones Rastafari internacionales y autor de varios *chants* Rastafari. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 6 de agosto de 2013 en su hogar en May Pen, Clarendon.

tambores *burru* y su desarrollo en una forma claramente Rastafari se atribuye a Count Ossie (Oswald Williams), un notable músico Rastafari jamaicano quien a finales de la década de 1940, visitaba a menudo la zona de Salt Lane que se conocía como el Dungle, un barrio pobre construido sobre un vertedero en el Oeste de Kingston, para razonar con un grupo de Rastas acerca del garveyismo²³⁶, del pensamiento Rastafari y de la conciencia Negra. Ahí tocaban percusionistas *burru* como Biggar, Easyboat, Babba-boab, Watto King y Brother Job quienes ya eran creyentes de la fe Rastafari.²³⁷ Bajo la tutela de Brother Job, Count Ossie se convirtió en el más renombrado percusionista Rastafari gracias a que después de haber dominado los patrones *burru*, Count Ossie condujo sus propias innovaciones para adaptarlas a su gusto y expresar así sus vibraciones Rastafari.²³⁸ Count Ossie y el grupo en Salt Lane, descubrieron que después de largos períodos de tamborileo su razonamiento se hizo más intenso, así como el discernimiento para muchas respuestas. Así que se puso más y más énfasis en los tambores en las reuniones.²³⁹

Watto King, quien también instruyó a Brother Job, construyó nuevos tambores a petición de Ossie después de que este había dominado el *fundeh* y, poco después, el *repeater*. Esta es la razón por la que los tambores Rastafari fueron modelados según de los tambores *burru*. Ossie tenía los tambores hechos a sus especificaciones, diseñados al estilo de la familia de tres tambores *burru* con *bass*, *fundeh* y *repeater*, y estuvo más libre para trabajar sus propios ritmos basados en los ritmos originales *burru*. Estos se presentaron a los otros miembros y así es como nació la música Rasta; Ossie, quien había pasado por el aprendizaje con los percusionistas *burru*, creó los estilos de su propia creatividad. De esta forma, varios tipos de ritmos, fueron transmitidos a los demás a través de visitas ocasionales, reuniones nyahbinghi y reuniones callejeras.

Los “*Big Three*” (Count Ossie, Philmore Alvaranga y Wilton “Big Bra” Gaynair en el saxofón) ya eran bien conocidos en la reunión de Navidad de 1949 en el campamento *Issie Boat's* que atrajo a un gran número de Rastas a Wareika Hill en el Este de Kingston.²⁴⁰ En ese tiempo los “*Big Three*”, junto con el predicador Rasta Brother Love, dirigían a los miembros en la música, la lectura, la escritura y las exhortaciones. Count

²³⁶ **Garveyismo.**- La ideología de garveyismo se centra en la unificación y el empoderamiento de las personas afroamericanas bajo la bandera de su ascendencia africana colectiva, así como en la repatriación de los descendientes de esclavos africanos.

²³⁷ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 89.

²³⁸ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 102.

²³⁹ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 9.

²⁴⁰ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 90.

Ossie se mudó al Este de Kingston después de haber sido desplazado en 1951 por el huracán “Charlie”y, más tarde, Count Ossie creó su campamento en 32 Aadastra Road. Este campamento permaneció hasta 1974 cuando, junto con *Mystic Revelation* y la ayuda de la gente, construyó un centro comunitario en Glasspole Avenue.



Fotografía 39. - Count Ossie
Walker, Klive *Dubwise Reasoning* pp. 119.

De Salt Lane a Wareika Hill, la música de Count Ossie fue seguida y observada por otros Rastas, potenciales percusionistas de otros grupos. Reckord señala que Count Ossie le comentó en una entrevista que: “los hombres venían a escuchar hasta que podían memorizar un ritmo. Luego volverían a su grupo o a los traspatios a practicar en los tambores hasta que tenían ese ritmo bajo control y pronto regresaban al campamento para aprender algo más.”²⁴¹

A principios de los años cincuenta, Count Ossie estableció su propio campamento Rasta en la comunidad de Rennock Lodge en el Este de Kingston, que pronto se convirtió en una base para muchos de los mejores músicos de Jamaica como Rico Rodríguez, Don Drummond, Roland Alphonso, Tommy McCook, Ernest Ranglin y Johnny “Dizzy” Moore

²⁴¹ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 9.

que se contaban entre los miembros que tocaban con la banda de Count Ossie. Además de tocar en las *groundations*, la banda de Count Ossie también tocó en muchas sesiones de baile de toda la isla llevando su música a un público más amplio. Por supuesto, Ossie y el grupo de percusionistas que se reunieron en torno a él visitaron otros campamentos y también tocaron en las masivas asambleas nyahbinghi, popularizando aún más la percusión nyahbinghi.²⁴²

A mediados de los años cincuenta los percusionistas de Count Ossie se volvieron músicos muy populares en los bailes del gueto y en Coney Island. El patrón usualmente fue llegar a medianoche, toda la música grabada se detenía y Count Ossie y sus percusionistas eran llevados al escenario y comenzaban con sus cantos y tambores hasta la madrugada durante horas. El grupo tuvo su primera gran oportunidad a finales de los cincuenta, cuando la reina rumbera Anita “Margarita” Mahfood insistió en que no iba a aparecer en un show de variedades de Vere Johns en el Teatro Ward, a menos que el grupo de Ossie estuviera en el cartel. Johns era un empresario que ayudó a lanzar las carreras de muchos músicos de Jamaica a través de sus concursos de talento populares pero estaba preocupado acerca de incluir Rastas en su programa, sin embargo Margarita era su atracción estrella y no tuvo otra opción, así que Count Ossie y sus tambores fueron contratados, fueron un éxito y pronto se volvieron habituales en los espectáculos y otras funciones de Johns.

Poco después, Prince Buster²⁴³ fue el primer productor en llevar a Count Ossie al estudio de grabación, cuando le pidió a él y su conjunto apoyar en la interpretación de “*Oh Carolina*” (1969) de The Folks Brothers. Esta fue la primera vez que los ritmos Rastafari aparecieron en una grabación, la canción se convirtió en el primer gran éxito de la era del *ska* y marcó el inicio de la incorporación consciente de los ritmos Rastafari en la música popular de Jamaica dando paso a varias grabaciones de Count Ossie que siguieron como “*Chubby*” (1961) también para Prince Buster, “*Another Moses*” (1961) con The Mellowcats y “*Lumumbo*” (1961) con Bonny y Skitter para Coxson Dodd en Studio One. Reckord comenta que los ritmos Rasta desde “*Oh Carolina*” han sido utilizados por otros músicos locales para crear su música debido a que, como señala Ennis Barrington, la música Rasta

²⁴² Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 102.

²⁴³ “Prince Buster” - Cecil Bustamente Campbell (1938). - Es un cantante, compositor y productor musical musulmán jamaicano.

continuó como la fuerza creativa a través del período de *rocksteady* y floreció en el período del reggae.²⁴⁴



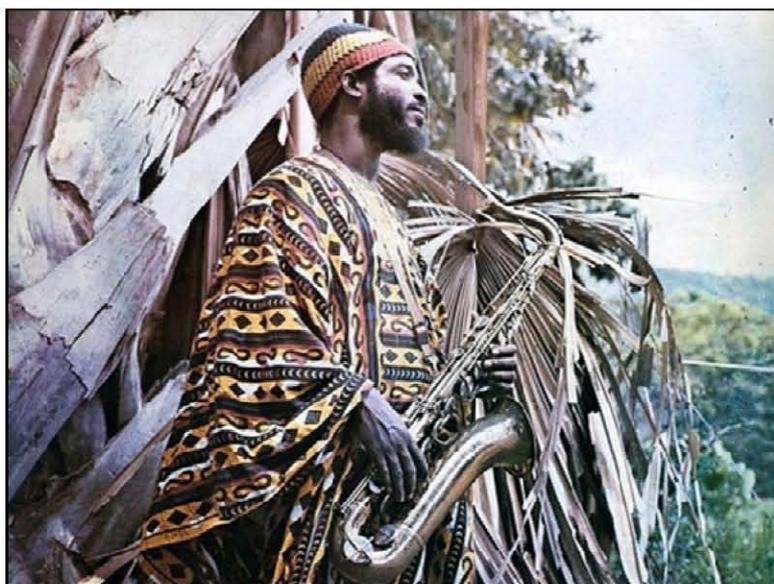
Fotografía 40. - Count Ossie & Mystic Revelation of Rastafari
<http://dayviews.com>

A lo largo de los años sesenta y setenta, muchos productores diferentes reclutaron los talentos de los percusionistas de Count Ossie, como Bongo Herman y Eric “Bingy Bunny” Lamont. La aceptación por parte del público hacia el movimiento Rastafari, su filosofía y su música había crecido en los setenta y esta mayor tolerancia permitió a Count Ossie, junto con el saxofonista Cedric Brooks, grabar el álbum *Grounation* publicado en 1973, representando el ejemplo de música Rastafari que combina la percusión y el razonamiento Rastafari con el *jazz*, por lo que el trabajo de Count Ossie también fue admirado por figuras importantes en el mundo del *jazz* como Duke Ellington. El arte de Count Ossie y su conjunto de tambores fue reconocido incluso oficialmente por los líderes políticos en el gobierno y en la oposición parlamentaria durante los años sesenta. De hecho, cuando el Emperador de Etiopía Haile Selassie I visitó Jamaica en 1966, Count Ossie se encontraba dentro del grupo selecto de líderes Rastas a quienes se les permitió reunirse con él. El mayor colaborador a la expansión externa de los auténticos sonidos nyahbinghi fue The Mystic Revelation of Rastafari. Ellos estuvieron en giras en el extranjero en cuatro

²⁴⁴ *Ibidem* p. 107.

ocasiones desde 1972. Los conciertos se celebraron en diversos lugares de Trinidad mientras acompañaban a Lord Brynner y fueron un gran éxito en términos de aumentar su reputación. Otro gran honor para ellos fue ser nominados como representantes de Jamaica en la primera edición del Festival de las Artes del Caribe (CARIFESTA), celebrada en Guyana en octubre de 1972.

Count Ossie murió en octubre de 1976, sin embargo, otros ensambles de música Rastafari nyahbinghi surgieron durante los años setenta, especialmente Cedric Brooks & the Light of Saba y Ras Michael & The Sons of Negus.²⁴⁵



Fotografía 41.- Cedric "Im" Brooks.
www.jamaica-gleaner.com

Pero Count Ossie no ha sido el único percusionista importante o talentoso en la historia de la música jamaicana. Otras figuras importantes, mucho menos documentadas, incluyen a Babu Bryan, conocido por su percusión *kumina*, a Watta King, un percusionista de la tradición *burru*, y Pa Ashanti (Claudius Barrett) un maestro percusionista de la Orden Nyahbinghi y uno de los músicos clave en nyahbinghi en los primeros días.²⁴⁶ Pa Ashanti nació en 1914 en Mt. Moriah, St. Mary, y fue uno de los principales autores de la manera tradicional Rastafari de tocar los tambores como ejecutante de las arpas del nyahbinghi. Él, al igual que los otros *elders* de su generación, pasó por diferentes etapas en su camino y

²⁴⁵ Klive Walker, *Dubwise Reasoning from the Reggae Underground* (Toronto: Insomniac Press, 2005):118.

²⁴⁶ Kenneth Bilby, "Distant Drums: the unsung contribution of African-Jamaican percussion to popular music at home and abroad". *caribbean quarterly* 56.4 (2010): 1-21.

estas diversas influencias contribuyeron a lo que Pa Ashanti llamaba los diferentes “sabores” de su música.

Así como muchos Rastafari en aquel tiempo, Pa Ashanti no le dio exclusividad a ningún grupo, pues se movía libremente entre ellos. Esto incluye sus frecuentes movimientos entre Spanish Town y Kingston donde estuvo en contacto con los músicos *burru* quienes se encontraban absorbidos dentro del centro de Rastafari. Al principio de los cuarenta, los tambores de los grupos *burru* empezaron a incrementarse de manera importante en la vida social de los primeros Rastafari. Pa Ashanti señalaba que los temas de la música *burru* brindaban una forma de comentario que coincidía con las necesidades musicales de la fe Rastafari. Sin embargo, la dependencia a la gente *burru* mostrada por Pa Ashanti duró poco tiempo. Él estuvo entre los que instauraron el uso del conjunto de tres tambores *nyahbinghi* modelados a partir de los tambores *burru* o *akete*. Uno de los factores que fortificaron el desarrollo de la naciente música *nyahbinghi* a principios de los cincuenta fue la presencia de algunos percusionistas determinados como Pa Ashanti, quien vio el tambor como parte integrante de su cultura y del movimiento Rastafari. La elevación del reconocimiento de Pa Ashanti dentro del movimiento coincide con el crecimiento importante del *nyahbinghi* en la vida Rastafari en el Oeste de Kingston. El crecimiento de la reputación de Pa Ashanti también fue paralelo a su asociación con el grupo de jóvenes miembros conocidos como *Youth Black Faith*.

Desde los finales de la década de los cincuenta, Pa Ashanti fue una figura clave que ayudó a establecer el enlace rural-urbano en las celebraciones *nyahbinghi*. La importancia de estos enlaces para el desarrollo de la música fue manifestada en el más significativo evento de la década de los cincuenta, que fue la convención organizada por Prince Emmanuel en Ackee Walk en 1958. Esta unión de miembros de toda la isla expuso el toque de tambor *nyahbinghi* al mayor grupo Rastafari que se había visto. Pa Ashanti fue también un virtuoso cantante, posiblemente con el más intenso repertorio de cantos entre los *elders*. Por su largo camino en la música *nyahbinghi* y su íntima familiaridad con las tradiciones del canto, Pa Ashanti podía preparar a la congregación, guiándola en el cambio de cada canto. Él describió el poder de los tambores como un arma espiritual usada para destruir al malvado: “¡El *repeater* los lisonjea, el *bass* los apalea y el *fundeh* los desvanece!”

Las contribuciones a la música nyahbinghi de Pa Ashanti y de Count Ossie ocuparon separadas dominaciones culturales y sociales dentro del movimiento Rastafari, por lo tanto, sus contribuciones individuales deben ser consideradas de modo diferente. Count Ossie contribuyó enormemente al desarrollo de la música nyahbinghi, esto fue debido a su talento artístico y a que demostró la voluntad de combinar su música con formas más populares, consiguiendo así un reconocimiento de la sociedad jamaicana para la música nyahbinghi. En contraste, Pa Ashanti mantuvo una postura mucho más austera a través de su carrera. Su vida fue guiada por su visión de la música nyahbinghi como la piedra fundamental de la espiritualidad Rastafari. Como maestro del tambor, Pa Ashanti defendió la integridad singular de nyahbinghi como un procedimiento divino que siempre se mantiene separado de formas comerciales y seculares.

Pa Ashanti continuó ejecutando su talento hasta finales de los ochenta y era una enorme influencia en todas las casas Nyahbinghi. Asimismo, influyó a jóvenes percusionistas a través de sus ejecuciones, incluso a aquellos que hoy son maestros en el tambor, como Ras Daniel, le deben a él su instrucción. Sin embargo, como menciona Homiak, por alguna razón existe cierto desconocimiento y sólo de manera reciente se le ha comenzado a reconocer a Pa Ashanti más notoriamente dentro del movimiento Rastafari.²⁴⁷

En cuanto a la relación entre la música nyahbinghi y músicos como Count Ossie & Mystic Revelation of Rastafari, o Ras Michael & the Sons of Negus, encontramos que, como comenta Ras Asha²⁴⁸, “se les considera como pioneros y podría decirse que transmitían el mensaje Rastafari de otra manera, con música muchas veces sin letra”, mientras Lij Uka²⁴⁹ opina que “fue el disparador de que se conozca la cultura. La relación, según mi punto de vista, se basa en que la población Rastafari residía en Jamaica y cuando surgieron músicos Rastas, utilizaron la música más escuchada en Jamaica y así conquistaron el género”. Fergad Nazareno²⁵⁰ comenta también que “fue una forma de hacer que las masas voltearan a ver a Rasta ya que la escena reggae no es el medio para hablar del

²⁴⁷ John Homiak. *The half that's never been told: Pa Ashanti and the development of Nyahbinghi music* (Kingston: Emperor Haile Selassie I Theocracy Government, Serial No. 1, 1990).

²⁴⁸ Como mencionamos, Ras Asha es un miembro de las *Twelve Tribes of Israel*, discípulo de Vernon Carrington. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 2 de agosto de 2013 en la sede de las *Twelve Tribes of Israel* en Kingston.

²⁴⁹ Como mencionamos, Lij Uka es un músico Rastafari argentino radicado en México, miembro del *Taller Nyahbinghi México*. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 3 de febrero de 2014 en la Ciudad de México.

²⁵⁰ Como mencionamos, Fergad Nazareno es un músico Rastafari mexicano radicado en la Ciudad de México, miembro de la *Congregación Yo y Yo México* y del grupo de reggae Rastafari “*Los Congos de Canaán*”. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 10 de abril de 2014 en la Ciudad de México.

orden Rastafari, pero si un medio para llegar a todos los corazones y propagar el mensaje”, sin embargo, como comenta Libertario Fyah²⁵¹, “es una relación sana, porque es para comunicar, Rasta cree en el poder de la palabra, es por eso que se integra y se relaciona con este género y con estos artistas”.

Como hemos visto, la difusión de la música nyahbinghi hacia la sociedad en general comenzó con estos músicos al fusionarla con el *ska*, el reggae y el *jazz*. La Dra. Marcia O. Stewart²⁵² indica que “todos ellos forman parte de la sólida base establecida por lo que ha llegado a ser conocida como música Rastafari”. Es necesario señalar que desde la perspectiva Rastafari, tanto la música de Count Ossie, como la de Ras Michael no es considerada simplemente música reggae, sino música nyahbinghi o lo que se denomina *nyahbinghi reggae*. Ras Ivi Tafari señala que “Count Ossie tocaba ritmos en sus tambores que era considerada auténtica música Rastafari y que la música de Ras Michael tampoco es considerada reggae, se considera música nyahbinghi con algunos instrumentos adicionales pero que sigue siendo música nyahbinghi”, de igual forma explica que:

La música nyahbinghi estaba más aislada y no fue puesta en *cd's* o en vinilos y enviada al mundo; para que escucharas una *groundation* tenías que estar ahí, para cualquiera que quisiera experimentar el nyahbinghi tenía que estar ahí. Después cuando la música nyahbinghi se puso en vinilos con Count Ossie & the Mystic Revelation of Rastafari y Ras Michael & the Sons of Negus, la música nyahbinghi se llevó al mundo y puedes escuchar canciones como “*Run Come Rally*” (1974) en la que se añaden otros instrumentos para mejorar el sonido pero manteniendo en el centro el *bass, fundeh y akete*.

El papel de Count Ossie en la historia de la música Rastafari es muy importante. Ras Ivi Tafari cuenta que “Count Ossie tenía una fuerte influencia del *kumina* en los primeros días, un ritmo más rápido, pero que ayudó a dar forma a la música nyahbinghi. Además, Count Ossie era un maestro del *repeater* y presentó la música nyahbinghi fuera del movimiento Rastafari porque en esos días la música nyahbinghi no se había expuesto a

²⁵¹ Como mencionamos, Libertario Fyah es un músico Rastafari mexicano radicado en Puebla, miembro del *Taller Nyahbinghi Puebla*. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 3 de febrero de 2014 vía internet.

²⁵² Como mencionamos, la Dra. Marcia O. Stewart, también conocida como Queen Mother MOSES, es miembro de las *Twelve Tribes of Israel*, discípula de Vernon Carrington, representante internacional del *Ethio Africa Diaspora Union Millennium Council* (EADUMC), delegada ante la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de las Naciones Unidas (OMPI) y delegada de la Comisión Técnica de Expertos de la Diáspora ante la Unión Africana (UA). Siempre que nos refiramos a ella en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 18 de abril de 2014 vía internet.

la sociedad y tú tenías que ir a un *Binghi* para poder escucharla.” El Dr. Jahlani Niaah²⁵³ señala que “cuando uno habla de Count Ossie habla de un hombre que se volvió una importante institución para la tradición en el movimiento Rastafari, no solamente una tradición musical sino una tradición más amplia en donde los miembros tenían la conciencia de Etiopía y los propósitos Rastafari, sólo que no eligieron moverse en el camino de los *dreadlocks*, pero usaban barbas como un claro indicio de quienes eran.” Es importante tomar en cuenta que Count Ossie dominaba un espacio geográfico en el Este de Kingston como lo hacía Mortimo Planno en el Oeste de Kingston, así que durante el periodo emergente a finales de los cincuenta, durante los sesenta e incluso en los setenta, dentro de la formación y el desarrollo de la música nyahbinghi hubo dos polos de influencia. Jahlani Niaah comenta:

Hablamos de personas que crearon la música reggae y su música personificaba la estética Rastafari, existen otros como The Abyssinians, The Ethiopians, un rango de individuos que vienen de un entendimiento y profundización en el movimiento Rastafari y que han optado por usar la música como su medio. En un sentido hablamos de una escuela de música que se desarrolla en Jamaica sin tener ningún carácter oficial. Son los cimientos de la cultura, considerados como la fundación.

Música nyahbinghi

El conjunto de tres tambores Rastafari pronto se convirtió en un elemento básico en las sesiones de razonamiento y asambleas nyahbinghi. Como Reckord señala, la difusión del uso del *akete* a través de todo el movimiento Rastafari se vio facilitado por la red informal mantenida viva por la “*intervisitación*”. Describiendo cómo esta red ha facilitado la difusión de la música Rasta, Reckord observa: “Hermanos llegaban y se iban como el espíritu o la ocasión que se movía. Hubo una gran cantidad de diálogo y el intercambio de ideas y el transporte era fuerte. Este fue uno de los medios por los cuales la música Rasta se propagó de campamento en campamento y de parroquia en parroquia, en Jamaica”.²⁵⁴

²⁵³ Como mencionamos, el Dr. Jahlani Niaah es un antropólogo Rastafari, profesor de Estudios Culturales y Estudios Rastafari en el *Institute of Caribbean Studies* de la *University of the West Indies (UWI)* Campus Mona, en donde también coordina la *Rastafari Studies Unit*. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 29 de julio de 2013 en su oficina en la UWI.

²⁵⁴ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 9.

La música se utiliza en la comunidad Rastafari con fines “*eartical*”²⁵⁵ o “*churchical*”, los tambores como hemos dicho, son tres, el *bass*, el *fundeh* y el *repeater*. Cada vez que los Rastafari se reúnen para una *Binghi* o una sesión, emplean cantos, tambores y otras percusiones. El número y la variedad de instrumentos dependen del tamaño, la naturaleza y la finalidad de la reunión y el número de participantes. Además de los Rastas, la música atrae a invitados y vecinos con su sonido y su ritmo provocador. El público también se siente atraído por melodías familiares de himnos cristianos, que son fáciles de memorizar. Nagashima señala que las letras Rastafari son alternativamente espirituales, tranquilas, alegres, agresivas, militantes y también muy atractivas. La música *nyahbinghi* es una música con orientaciones en las raíces africanas y esta herencia africana puede verse en términos de percusiones, tambores y cantos.

Desde la perspectiva de los propios Rastas, la música representa bienestar para el ser y no es sólo una música dada sino que es el contenido lo que la determina como música Rastafari. Una canción que además de regocijar hable de la divinidad de Haile Selassie, de la edificación del espíritu, del alma y de la mente, es considerada como música Rastafari. Pero para tener un mayor significado, esta música debe de volver al *nyahbinghi*, a “antes de la electricidad o cualquier otro instrumento que dependa de otros flujos de energía, es solamente el hombre manifestándose a sí mismo en su creación a través de los tambores que son parte integrante de la africanidad y de la música africana”, como comenta Ras Ivi Tafari. La música Rastafari habla por la gente oprimida, habla de liberación, de repatriación, de la justicia y la igualdad de derechos, canciones acerca de Su Majestad Imperial, acerca de la espiritualidad, acerca de derribar a los enemigos, los opresores de la humanidad, esos son los componentes principales en la lírica de la música Rastafari.

El *nyahbinghi* es entendido como una música ritual que vence a la opresión y a la maldad, en ese sentido, todo en el movimiento Rastafari se relaciona con el propósito de la música *nyahbinghi*. Podría decirse incluso que el *nyahbinghi* es la forma más pura de la expresión Rastafari. El *nyahbinghi* trata en sí de una tradición de resistencia que el movimiento Rastafari ha perpetuado y continuado en Occidente y que viene a través de distintas partes. La música *nyahbinghi* es una inspiración que viene de África del Este, que desapareció del continente africano a inicios del siglo XX y emergió entre los Rastafari en

²⁵⁵ ***Eartical***: Se refiere a las emociones, los sentimientos y la elevación espiritual (no necesariamente religiosa) como adhesión a la cultura Rasta; como sinónimo de *heartical*.

Jamaica. Así que el nyahbinghi es una evolución Rastafari jamaicana específica, que proviene del *burru* y del nyahbinghi tradicional del Este de África, además de las experiencias provenientes de Occidente, tanto musical como líricamente. En ese sentido el nyahbinghi como una formación musical básica traza estos instrumentos del Este de África, se modifican y remodelan, y lo que emergió como nyahbinghi en Jamaica es un híbrido específico que ha dado forma al movimiento Rastafari.

Dentro de la tradición Rastafari la música es la alabanza, de acuerdo a Salmos 68:4 “Cantad a Dios, cantad salmos a su nombre: Exaltad al que cabalga sobre los cielos; Jah es su nombre, y alegraos delante de Él”; por eso es tan importante el canto, que va acompañado de los tambores nyahbinghi sonando al 1-2 (dos golpes y una pausa). Los Rastas enfatizan que el mundo fue creado por la palabra, el poder y el sonido, por lo que la música significa la vida, el sonido de la vida y se considera que los cantantes y quienes toquen instrumentos estarán en el Santo Monte de Sión con el Altísimo, como lo indica Salmos 87:7 “Entonces tanto los cantores como los flautistas, dirán: En ti están todas mis fuentes de gozo.”

Los Rastas señalan que la música ha sido una de las mayores consolaciones para el alma, como cuando los africanos fueron forzados a trabajar en las plantaciones con el sol abrasador, lo único que los reconfortaba era la música y los cantos, haciendo el trabajo un poco más ligero porque era como liberar la mente colocándose en un camino espiritual, como comenta Ras Ivi Tafari “siempre encadenado pero libre en espíritu, sí estás encadenado y trabajando duro bajo el sol abrasador, pero escuchando tu propio interior el cual es libre y nada lo puede encadenar.” Así que los Rastas señalan que, aunque el nyahbinghi se encuentra inmerso en *Babylon* cantan con fuerza “*Babylon gone down, Babylon gone down!*” (¡Babilonia cae, Babilonia cae!), y esto les da confianza en que algún día las fuerzas que los mantienen cautivos en tierras extrañas van a caer. Estos cantos son una liberación de la mente, una esperanza de que esto pueda cambiar; así que la música juega un papel muy importante. La música nyahbinghi es el canto de alabanza y oración en el movimiento Rastafari. Como señala Lij Uka “se cantan cantos que recuerdan los acontecimientos vividos a lo largo del desarrollo de la comunidad, pero también los acontecimientos vividos por uno mismo, es decir, en los cantos se representan nuestras vivencias y se recobra el fortalecimiento del espíritu.” El nyahbinghi es de gran importancia

para cada Rasta porque como comenta Libertario Fyah “es uno de los principios dentro de la comunidad, la música nyahbinghi nos reúne, para equilibrar nuestras vidas y llegar a la unidad en la congregación.”

Los Rastas señalan también que “el nyahbinghi se interpreta en todo momento para celebrar y hacer frente a todos los aspectos de la vida: nacimientos, bodas, fiestas, lutos, calmar el dolor, ritos de transición (funerales)” comenta Marcia Stewart. Como costumbre se tocan en los días festivos de Rastafari o en las ceremonias nyahbinghi, cuando los Rastas se reúnen. Pero el nyahbinghi se toca todo el tiempo y en todo momento y lugar, como explica Fergad Nazareno “para un Rasta es algo constante, en todo momento y lugar se puede, debe y se siente el llamado para tocar nyahbinghi”.



Fotografía 42.- Rastas tocando en la UWI.
Tomada por Christian López Negrete.

Por otra parte, la historia de la música tradicional jamaicana muestra el desarrollo de géneros como el *mento*, el *ska*, el *rocksteady*, que llevaron a la aparición del reggae y es importante recordar que el movimiento Rastafari y la música nyahbinghi ya estaban presentes en la isla antes de eso. La música nyahbinghi y la música reggae están muy relacionadas, interpretándose muchas veces que el nyahbinghi es el lado espiritual mientras que el reggae es el lado más comercial. En general, podría decirse que la música reggae jamaicana es una representación de la música nyahbinghi, porque el reggae se ha derivado

de una base que se ha establecido no solamente por la fundación de Rastafari, sino por la participación de músicos dentro del movimiento Rastafari. La música Rastafari es el toque nyahbinghi, pero la música Rastafari es también cuando emerge el reggae y la semilla y el mensaje Rastafari fueron transmitidos por ese medio. Así que la música de los primeros días del reggae que promulgaban rectitud y causas justas como la liberación, también era música Rastafari.

El reggae, especialmente en sus primeras expresiones, vino principalmente de contribuidores Rastafari. Es difícil decir que el reggae no es música Rastafari, debido a la base fundamental a la que contribuyeron personas que fueron responsables de los enlaces, la estructura y la ideología Rastafari como Mortimo Planno, quien argumentó que el reggae se volvería un arma para el movimiento Rastafari. Como comenta Ras Asha:

La música es un mensaje para todos, músicos y cantantes buscan la oportunidad de estar frente a un micrófono y cada vez que un individuo está frente a un micrófono, el micrófono se vuelve un arma, una herramienta que puede llegar a millones de personas, así que un cantante de música Rasta puede ser visto como un profeta, debido a que está enviando un mensaje, al igual que con otros instrumentos; en especial cuando el mensaje es acerca de Su Majestad Imperial Haile Selassie I.

La música reggae es diferente a la música nyahbinghi, ésta última es estrictamente para cantar *chants* contra *Babylon* y la opresión, liberando el espíritu y es parte integrante del movimiento Rastafari. “El ritmo del reggae es un ritmo pegajoso, el *one drop*, ese ritmo, ese latido, también es el ritmo del corazón, 1-2 (dos golpes y una pausa) y es un ritmo que viene de África, sin embargo el reggae sigue cambiando y es una música distinta a la del hombre Rasta”, explica Ras Asha. Desde la perspectiva *Bobo Ashanti*, Priest Brown comenta que “en referencias bíblicas, Daniel nunca bailó con la música de Nabucodonosor porque era música que no era sagrada y que era enviada para la distracción pero no llevaba el poder de conectar con el cosmos y con el Creador. Solamente el nyahbinghi te puede llevar a lo largo del viaje astral de encontrar a Dios dentro de ti mismo.”

Como comenta Jahlan Niah “solamente dentro del movimiento Rastafari es que existe la distinción de que el reggae no es la música Rasta, pero fuera del movimiento creo que el reggae es percibido de manera general como la música Rastafari”. Lo cual resalta el hecho de que lo importante no es la música sino el mensaje que contiene, la música Rastafari en ese sentido, puede ser cualquiera que tenga un mensaje Rastafari. Al respecto

Ras Ivi Tafari comenta que “el mensaje está en el contenido de la música, si la audiencia del *hip-hop*, por ejemplo, escucha un mensaje Rastafari consciente a través del *hip-hop*, entonces sí puede dar un sentido de dirección, justo como en los primeros días cuando Marley, Burning Spear, The Ethiopians y The Abyssinians con “*Satta Massagana*” introdujeron un mensaje Rastafari en la música reggae”. De esta forma, la música reggae ha sido capaz de trabajar con el espíritu de Rastafari, Jahlaní Niah menciona al escritor ghanés Kwame Dawes quien ha escrito ampliamente acerca del reggae y ha señalado la circularidad de este género, que no termina con una banda, sino que es una constante en el discurso, que es reflexiva y que va y viene de forma orgánica. “En ese sentido, creo que el movimiento Rastafari ha animado el espíritu a través del reggae y el reggae se ha vuelto el personaje perfecto para representar el espectro de el movimiento Rastafari de manera profunda o en las sombras y lo mismo es verdad en el movimiento, hay gente que profundiza más que otra, que se encuentra en un nivel más superficial o estético, que no profundizan en lo que llamamos *livity*”, comenta el Dr. Nyah. En otras palabras, podemos observar que el reggae también se encuentra dentro de la música Rasta, pero el nyahbinghi es la base de la música Rastafari.

Los tambores nyahbinghi, descripción y clasificación

La característica más representativa de la música nyahbinghi es la percusión, por lo que es necesario profundizar en distintos aspectos de los tambores como su construcción, su significación y la forma en que se toca cada uno. El nyahbinghi utiliza tres tipos de tambores: el *bass*, también conocido como “*Pope smasher*” o “*thunder*”, el cual representa la respiración; el *fundeh* el cual representa el latido del corazón. Los Rastafri afirman que habiendo respiración y pulsación existe vida, sin embargo, aún falta el raciocinio el cual está representado por el *repeater*, también llamado “*peta*” o “*akete*”. De esta manera, cada uno de estos tambores tiene un rol establecido en el performance de la música nyahbinghi.

De los tres tambores, solamente el *bass* es bímembranófono, y es el más grande, mientras que el *fundeh* y el *repeater*, que son más pequeños y de tamaño similar entre ellos, cuentan sólo con una membrana. La diferencia principal entre el *repeater* y el *fundeh* es que la membrana del *repeater* está más tensa, por lo que es el tambor de los agudos, mientras que la del *fundeh* está un poco más floja. El *bass* suena en los tiempos uno y cuatro, en un

compás de cuatro tiempos. En el caso del *fundeh*, se toca en un ritmo sincopado en los tiempos uno y dos, el ritmo es de dos golpes y una pausa (llamado por los Rastafari como el “1-2”) y a estos se añade la armonía improvisada por el *repeater* que guía a los otros tambores con el repique. Asimismo, los tambores *nyahbinghi* representan a Ananías, Misael, y Azarías (Sadrac, Mesac, y Abed-nego), los tres amigos de Daniel en la Biblia, quienes se mantuvieron fieles a Dios, por lo que Nabucodonosor los mandó a lanzar a un horno ardiente, pero al momento de ser arrojados fueron salvados milagrosamente por un ángel y surgieron ilesos.

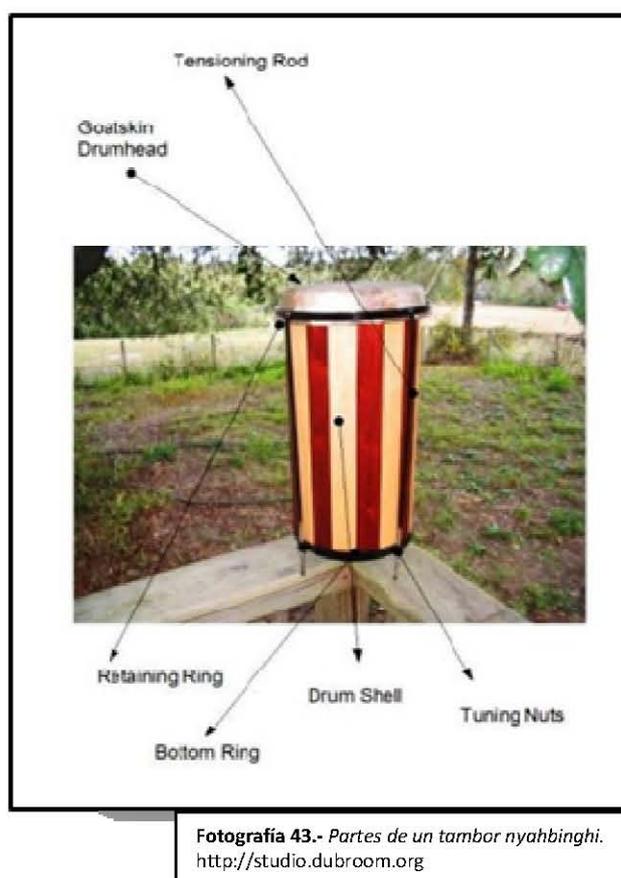
El cuerpo de los tambores está hecho de madera; el *bass* suele estar hecho de duelas de barril; y el *fundeh* y el *repeater* generalmente se hacen de troncos ahuecados o duelas de barril. Habitualmente, el cuerpo del tambor se construye con palmeras de coco (*Cocos nucifera*) o con madera de árboles de guayacán (*Tabebuia*). Estos tambores cuentan con llaves metálicas para tensar la piel de cabra (la más popular debido a su disponibilidad), oveja o ternera, cuya piel es más fina en comparación con la cabra. Algunos músicos Rastafari afirman que, cuando esta disponible, el buche tensado del pelícano es incluso mejor para el *repeater* que la piel de cabra.²⁵⁶ Aunque como señala Nagashima, en realidad, el estilo de vida Rastafari autosuficiente y las circunstancias socioeconómicas los ha llevado a utilizar cualquier material adecuado y disponible que se pueda encontrar.²⁵⁷

Los tambores llevan dos anillos de retención que van alrededor de la parte superior y sirven para mantener la piel de tambor en su lugar. Para estos anillos y para las varillas tensoras se utilizan varillas de acero de ¼” para poder doblar y manipular. La varilla para los anillos se curva doblándola alrededor de la ranura inferior del cuerpo del tambor en donde se coloca otro anillo de retención en el que se sueldan cuatro varillas tensoras que tienen rosca externa al final para poder colocar una tuerca en cada una y de esta forma tensar la membrana. Los anillos superiores tienen que ser ligeramente más grandes que la anchura exterior del tambor y deben ser capaces de moverse libremente. El anillo superior debe ser del mismo tamaño o incluso ligeramente mayor que el anillo de retención.

²⁵⁶ Reckord, Verena (1998) *Op. cit.* p. 233.

²⁵⁷ Nagashima, “*Rastafarian Music*”, 57.

Respecto a la producción de los tambores, Priest Brown²⁵⁸ explica que “para producir estas vibraciones se utiliza la piel de cabra hembra porque es más delgada, más flexible y da un sonido más expansivo, así que se usa para el *repeater*, para el *bass* y para el *fundeh* se usa la piel del carnero la cual tiene un sonido más seco”. En cuanto a la madera, diferentes maderas dan diferentes texturas, depende del gusto de cada quien, Priest Brown explica que “cada persona puede encontrar su vibración creando sus arpas con madera de diferentes árboles; depende de la vibración”. Priest Brown explica también que “solamente los tambores te pueden conectar con las vibraciones de la tierra. La palma de nuestra mano es el primer tambor, todas las vibraciones entran y salen por nuestras manos, así que cuando tocas las “arpas” (los tambores) con tus manos estás enviando todas tus vibraciones hacia la tierra. Así que usamos el *riddim* correcto para enviar las vibraciones correctas y manifestar la rectitud”.



Fotografía 43.- Partes de un tambor nyahbinghi.
<http://studio.dubroom.org>

²⁵⁸ Como mencionamos, Priest Brown es un sacerdote del *Ethiopia Africa Black International Congress*, discípulo de Prince Emanuel Charles Edwards y representante del EABIC en el *Ethio Africa Diaspora Union Millennium Council* (EADUMC). Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 14 de agosto de 2013 en la residencia universitaria de Nuffield Flats dentro del campus de la UWI.



Fotografía 44.- Parte superior de un tambor nyahbinghi.
<http://studio.dubroom.org>



Fotografía 45.- Parte inferior de un tambor nyahbinghi.
<http://studio.dubroom.org>

Muchas veces los tambores nyahbinghi, son señalados como arpas por parte de los Rastafari, y esto tiene varias explicaciones. Principalmente se debe a que como explica Marcia Stewart, “las arpas son instrumentos musicales espirituales y los tambores Rastafari también son instrumentos musicales espirituales”, Ras Ivi Tafari señala que “el tipo de instrumentos a los que estuvimos expuestos como africanos fueron principalmente los tambores y los tambores eran tabú entre los amos debido a que transmitían mensajes, así que venimos de una tradición de tambores y los utilizamos como nuestras arpas”. Como explica Priest Brown “se debe a que el Rey David tocaba las arpas, tocaba un instrumento de diez cuerdas y el primer instrumento de diez cuerdas son las manos, con diez dedos”. Libertario Fyah explica que se debe al Salmos 33:2 que dice “Den gracias al Señor con la lira; cántenle alabanzas con el arpa de diez cuerdas”. Jahlani Niaah explica que “provine de la tradición de los salmistas, el sentido davídico de los ancestros Rastafari, desde la perspectiva salomónica los ejecutantes de instrumentos y cantantes son considerados como armas que pueden derribar los muros de Jericó en este tiempo a través de la vibración del sonido y la palabra, reclamando el rol de los salmistas en este tiempo”.

Durante la plática que sostuve con Ras Ivi Tafari, él mostró esta imagen que sacó de su habitación (*ver fotografía 46*), y señaló que el referirse a los tambores como arpas por parte de los Rastafari podría tratarse de una alusión a este instrumento. Se trata de una begena, un cordófono (instrumento de musical de cuerdas pulsadas) de diez cuerdas de Etiopía que se asemeja a una lira gigante. De acuerdo con la tradición etíope, Menelik I

llevó el instrumento a Etiopía desde Israel, donde David había utilizado la begena para calmar los nervios del rey Saúl y curarlo del insomnio.²⁵⁹



Fotografía 46.- Imagen de un músico etiope tocando la begena. Tomada por Christian López Negrete



Imagen 9.- Representación del rey David con su arpa <http://www.africaresource.com>

²⁵⁹ Stéphanie Weisser, "Estudio de la etnomusicología begena, lira de Etiopía" (Tesis de Doctorado, Universidad Libre de Bruselas. Bélgica, 2005).

Ras Ivi Tafari comenta que “en los primeros días del nyahbinghi, antes de la adición del *bass drum*, se utilizaba en su lugar un instrumento conocido como “*rumba box*” (marimbol), porque aquel no existía aún y fue entre las personas *revival* que se añadió una versión más pequeña del *bass*, hasta que los Rastas necesitaron uno más grande y lo construyeron junto a los otros dos tambores, el *fundeh* y el *akete*”. Como se ha mencionado los tambores nyahbinghi son tres instrumentos con tres sonidos distintos, así que es necesario profundizar un poco en las dimensiones y caracterizaciones de cada tambor para comprender el papel que desempeña cada uno. Para una mayor profundización en relación a los patrones rítmicos de los tambores nyahbinghi véase la obra de Lewin, Reckord y Nagshima. Particularmente el trabajo de Maroghini, brinda además de patrones rítmicos de los tambores nyahbinghi notaciones pormenorizadas de varios patrones rítmicos de percusión afrojamaicanos como el *kumina*, *burru*, *tambu*, *mabumba*, *shay shay*, *salyoung*, *ettu*, *nago*, *dinki mini*, *gumbeh*, *revival*, *jonkunnu*, *bruckins*, *maypole*, *wake*, *coromanti*, y *mento*.²⁶⁰



Fotografía 47.- Tambores nyahbinghi
Tomada por Christian López Negrete

²⁶⁰ Maroghini. *Spiritual Drumming: Jamaica's African and Indian Musical Heritage*. Jamaica: Palita Productions, 2007.

Bass

El *bass*, también conocido como “*Pope smasher*” o “*thunder*” es el latido, el *heartbeat*, continuo, firme, que lleva el ritmo de la respiración. Es el tambor de mayor tamaño, hecho de duelas de barril, con dos membranas de piel de cabra en cada extremo que se mantienen en su lugar y se afinan por medio de varillas metálicas y llaves, solamente una de las membranas se golpea con una baqueta gruesa que tiene un pelota de tenis o trapos en la punta. El *bass* tiene un sonido más grave y representa el trueno porque es como el sonido del trueno que desvanece a los enemigos debido a que mantiene la línea constante con el pulso más bajo y el tono más profundo. El *bass* puede ser tocado con la membrana mirando hacia el percusionista o con el lado del cuerpo frente a él. Se golpea un lado de la membrana en el primer tiempo de 4/4, con un fuerte acento, y en el tercer tiempo, se golpea/presiona (como si se empujara) a fin de producir una nota ligeramente más alta, como para reducir la resonancia. A veces, se introduce alguna variación para excitar a toda la congregación sobre todo dentro de un interludio entre los versos.

El ritmo básico es de 4/4, pero para conducir al clímax se requiere mucha fuerza con el fin de reproducir secuencias un poco más complejas. El *bass* se toca con el mismo patrón que el *fundeh* excepto que varía tanto en el tono como en ritmo.²⁶¹ Cuando los tambores nyahbinghi suenan es el golpe resonante del *bass* el que domina. La baqueta fuertemente acolchonada hace un toque en el primer tiempo del compás cuando se encuentra horizontalmente hacia el centro de la membrana del tambor y en el tercer tiempo es acentuado con la punta de nuevo en el centro del tambor. Desde la perspectiva Rastafari, este es el tambor que realmente simboliza la pelea contra la opresión.²⁶²

El ritmo básico es de 4/4, pero para conducir al clímax se requiere mucha fuerza con el fin de reproducir secuencias un poco más complejas. El *bass* se toca con el mismo patrón que el *fundeh* excepto que varía tanto en el tono como en ritmo.²⁶³ Cuando los tambores nyahbinghi suenan es el golpe resonante del *bass* el que domina. La baqueta fuertemente acolchonada hace un toque en el primer tiempo del compás cuando se encuentra horizontalmente hacia el centro de la membrana del tambor y en el tercer tiempo es acentuado con la punta de nuevo en el centro del tambor. Este es el tambor que realmente

²⁶¹ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 4.

²⁶² *Ibidem* p. 11.

²⁶³ Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 4.

simboliza la pelea contra la opresión, un objetivo principal de los Rastafari.²⁶⁴ Por lo general las medidas aproximadas del *bass* son de 40 cm. de altura y 56 cm. de diámetro.



Fotografías 48 y 49.- Bass Nyhabinghi
<http://www.nyaharps.com>



²⁶⁴ *Ibidem* p. 11.

Fundeh

El *fundeh* es un tambor de madera cilíndrico, el cuerpo está hecho de tablillas, duelas de barril o de un tronco de árbol ahuecado, cuenta con una estructura de metal que tensa su única membrana de piel de cabra. Este tambor mantiene un patrón *ostinato* y tiene un sonido fijo manteniendo el 1-2 (dos golpes y una pausa) consistentemente, además es muy importante porque los demás tambores siempre caen en el ritmo que mantiene el *fundeh*. Incluso, para aprender a tocar los tambores es necesario aprender a tocar el *fundeh*, porque todos los demás instrumentos parten de este. El *fundeh* marca el latido del corazón llevando la base del toque y manteniendo la pulsación, el ritmo y la vibración con un pulso y tono más alto que el *bass*. Este tambor se coloca entre las pantorrillas de los percusionistas y apenas toca el suelo. Los dedos se mantienen juntos y las dos manos golpean el centro de la membrana. En muchas ocasiones, la música nyahbinghi se inicia con el patrón *ostinato* de los tambores *fundeh* y casi ninguna variación o improvisación aparece ya que el *fundeh* siempre tiene que seguir tocando, además, debido a lo relativamente fácil de tocar puede haber varios percusionistas simultáneamente. En la mayoría de los cantos el acento está en el primer y tercer tiempos y las canciones seculares con un comentario social suelen tener el acento en el segundo y cuarto tiempo.²⁶⁵ Comúnmente, las medidas aproximadas del *fundeh* son de 56 cm. de altura y 25 cm. de diámetro.



Fotografía 50.- Fundeh Nyahbinghi
<http://www.nyaharps.com>

²⁶⁵ Reckord, "Rastafarian Music – An Introductory Study", 4.

Repeater

El *repeater*, también llamado *akete* o *peta*, es un tambor de madera cilíndrico cuyo cuerpo está hecho de un tronco de árbol ahuecado y cuenta con solamente una membrana, que suele ser de piel de cabra, aunque cuando está disponible la membrana del estómago de pelícano, se considera aún más conveniente, y cuenta con una estructura de metal que tensa la membrana que repiquetea en las pausas del *fundeh*, representando la meditación; este es el tambor que va “cantando”. Este tambor también se coloca entre las pantorrillas de los percusionistas y apenas toca el suelo. A diferencia del *bass* y el *fundeh*, el *repeater* se toca más cerca del borde y las yemas de los dedos se separan para producir una infinita variedad de tonos y timbres. Este tambor proporciona patrones complejos para complementar y a veces desafiar los ritmos de los otros dos tambores. Este es un instrumento de agudos que suena con una gran variación de ritmos improvisados y tonos altos. Nagashima señala que el *repeater* es el instrumento más colorido del grupo porque suministra los adornos, además es responsable de una gran cantidad de emotividad en la música nyahbinghi, pero debe mantenerse dentro del *tempo* establecido por el *fundeh*.²⁶⁶

Ya que es el tambor más difícil de tocar, en la mayoría de ocasiones es el maestro percusionista quien lo toca. Incluso, entre los Rastas se dice que solamente después de dominar el *fundeh*, puede uno tocar el *repeater*. El *repeater* ocupa fundamentalmente el segundo y cuarto tiempos, con muchos ornamentos, reunido con la acentuación opuesta en el primer y tercer tiempos del *bass* y el *fundeh*. Lo que el *repeater* hace es “cortar” contra el ritmo fijado por los otros dos tambores y pueden tocarse numerosos patrones. El percusionista tiende a seguir el patrón del *fundeh* en el primer y tercer tiempos, sin embargo, esto no quiere decir que se adhiera a este comportamiento siempre. Como señala Reckord, las características polirrítmicas de los tambores nyahbinghi dan como resultado ritmos intrincados y cada percusionista debe tener un agudo sentido de la percepción para que pueda escuchar a los demás y comunicarse con ellos. Usualmente, las medidas aproximadas del *repeater* son de 56 cm. de altura y 19 cm. de diámetro.

²⁶⁶ Nagashima, “Rastafarian Music”, 58.



Fotografía 51.- Repeater Nyahbinghi
<http://www.nyaharps.com>

Shaker

En la música nyahbinghi también se utilizan los *shakers* que utilizan el mismo ritmo de 1-2 (dos golpes y una pausa) y representan el fuego. El término “*shaker*” describe un gran número de instrumentos musicales de percusión usados para crear ritmos musicales. Viene del verbo inglés “*shake*” que se traduce en español como sacudir o agitar. Estos instrumentos, son llamados de esa manera debido a que el método utilizado para crear el sonido es moverlos o agitarlos hacia adelante y atrás en vez de golpearlos, aunque algunos pueden golpearse en ocasiones para crear acentos en los ritmos. Un *shaker* se compone de un contenedor, parcialmente lleno de pequeños objetos como pueden ser granos o semillas que crean sonidos cuando chocan entre ellos, con el interior del contenedor o con otros objetos fijos dentro de este. Estos instrumentos no membranófonos desempeñan un papel de acompañamiento y Nagashima comenta que, además de los *shakers*, pueden emplearse sonajas, maracas, ralladores, raspadores, cencerros y, en menor medida, panderos y algunos objetos tales como calabazas con semillas o piedras, vainas con semillas y palos de bambú. Sin embargo, estos instrumentos no son exclusivos de los músicos Rastafari, sino que también se utilizan en otras músicas tradicionales.²⁶⁷

²⁶⁷ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 60.



Fotografías 52 y 53.- Shakers nyhabinghi
<http://www.united-culture-japan.com>

Clasificación organológica

El primer intento de contar con un sistema de clasificación de instrumentos musicales que se pudiera aplicar a las regularidades y patrones universales con una metodología basada en la compleja realidad organológica mundial, más que solamente en criterios teóricos, es el de Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs. Ellos incorporaron el conocimiento de la gran gama de nuevos instrumentos que aportó el auge de la etnografía y el nacimiento de la musicología comparada. En 1914 publicaron su sistema bajo el título “*Systematik der Musikinstrumente*”, adoptando los cuatro principios de clasificación iniciales de Víctor Mahillon, ya que permitía incorporar las nuevas variedades de

instrumentos musicales a las que se les comenzaba a prestar atención. No obstante, realizaron algunas modificaciones, como la denominación de autófonos por idiófonos. Respecto de las subdivisiones, se cambió el modelo de Mahillon por uno más sencillo y reconocible a simple vista. En lugar de dividir los distintos grupos de acuerdo con un principio uniforme, Sachs y Hornbostel establecieron que el principio de la división fuese dictado por la naturaleza del grupo mismo. Para concretar esta idea adoptaron el sistema de clasificación decimal Dewey que permite ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación. Para aplicarlo enumeraron inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones. De este modo, al clasificar un instrumento de acuerdo con este método, se obtiene un número de clasificación que puede ser descifrado siguiendo el sistema Sachs-Hornbostel. De este modo, con un número de clasificación se puede tener la información organológica de los instrumentos, lo que permite tener una nomenclatura universal e informar acerca de los instrumentos.

En la actualidad se considera que la necesidad de clasificar el material organológico debe nacer de la metodología usada en cada caso particular y que todo trabajo etnomusicológico debiera tomar en consideración la clasificación de los instrumentos musicales como la concibe la cultura que estudia. Asimismo existe un mayor interés en estudiar los contextos culturales de la producción musical y hay quienes consideran que este es un sistema adecuado para instrumentos musicales occidentales pero que los demás habrían de interpretarse de distinto modo, por ejemplo de acuerdo con su origen etnográfico, para reflejar sus características singulares. De modo que, según los objetivos de cada investigación, el sistema utilizado será más o menos adecuado y es importante considerar que el sistema Sachs-Hornbostel no fue diseñado para distinguir singularidades culturales.

Por otro lado, el gran hallazgo metodológico del sistema es a la vez su mayor problema estructural; la organización en familias y subfamilias, al modo de un árbol filogenético que muestra las relaciones evolutivas entre varias especies que se cree que tienen una ascendencia común. Al aplicar este criterio a los instrumentos musicales se revela una serie de problemas, como son las filogenias paralelas, los casos intermedios, los mestizajes entre dos tipos filogenéticamente diferentes, los casos que no caben

cómodamente en ninguna clasificación o un mismo instrumento que, según como se toque, puede sonar como un instrumento diferente. Sachs y Hornbostel trataron estos casos proyectando soluciones tales como la división común final, que se añade con el signo (-) al final, o con el signo (+) para añadir dobles filiaciones.

A pesar de los problemas descritos, dentro de sus márgenes y limitaciones, el sistema opera metodológicamente en forma muy eficiente, por lo que actualmente el sistema de clasificación de instrumentos musicales más aceptado y utilizado universalmente como herramienta metodológica sigue siendo el creado por Sachs y Hornbostel.²⁶⁸

Según este sistema de clasificación de instrumentos musicales, podríamos ubicar los instrumentos empleados en la música nyahbinghi de la siguiente forma:

Tanto al tambor *funde*, como al *repeater* les correspondería la clasificación: **211.211.11-9221** la cual pertenece a un membranófono (2), de golpe (21) directo (211), tubular (211.2), cilíndrico (211.21), de una membrana (211.211), abierto (211.211.1), individual (211.211.11), con cuero tensado (-9), con anillo metálico (-92), con mecanismos tensores (-922), sin pedal (9221).

Al tambor *bass* le correspondería la clasificación: **211.222.11-9221** la cual pertenece a un membranófono (2), de golpe (21) directo (211), tubular (211.2), en forma de barril (211.22), cerrado (211.222), con una sola membrana utilizable (211.222.1), individual (211.222.11), con cuero tensado (-9), con anillo metálico (-92), con mecanismos tensores (-922), sin pedal (9221).

Por último, al *shaker* le correspondería la clasificación: **112.13** la cual pertenece a un idiófono (1), de golpe indirecto (112), sacudido (112.1), dentro de un receptáculo cerrado (112.13).²⁶⁹

Inclusión de otros instrumentos musicales

En Jamaica, algunas tradiciones africanas se mezclaron con las tradiciones locales arahuacas y al mismo tiempo existen similitudes entre algunos instrumentos de percusión jamaicanos y africanos, tanto en su tipo como en su rol. Los cordófonos, que siguen en importancia a los membranófonos y a los idiófonos en la música africana, existen en una

²⁶⁸ José Pérez de Arce y Francisca Gili. "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista Musical Chilena*, Enero 2013, vol. 67, no. 219, p. 45 y 49.

²⁶⁹ Erich Moritz von Hornbostel and Sachs, Curt (1961). "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann", In: *Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar.), pp. 14-20.

gran variedad. Sin embargo, no parece haber ningún rastro distintivo de instrumentos de cuerda tradicionales en Jamaica (probablemente con excepción del *benta*). Los instrumentos populares, como el banjo y la guitarra se han utilizado en la música tradicional con inclinación más europea como el *mento* y la música popular (*ska*, *rocksteady*, el reggae y sus variantes).

Nagashima señala que los Rastafari que viven en comunidades apartadas tienden a oponerse a la utilización de guitarras, porque consideran los instrumentos de cuerda como occidentales, europeos, no tradicionales y sostienen la eliminación de la identificación entre la música nyahbinghi y el reggae, en el que las guitarras (eléctricas) dominan más que los tambores, el símbolo de la cultura africana según los Rastafari. Incluso los Rastas que citan los salmos del Rey David, una de las figuras más importantes en cuanto a música en referencias bíblicas, se apartan en sus interpretaciones de las Escrituras, ya que el arpa de David mencionada es considerada no como un instrumento de cuerda, sino como un tambor. Tal opinión no solamente demuestra su desconocimiento general de los instrumentos de cuerda africanos, sino también la interpretación autocomplaciente de la cultura africana y la Biblia. Los instrumentos de viento, que también son muy populares en África, al parecer no fueron heredados por los descendientes jamaicanos. Pífanos, flautines y flautas (generalmente de bambú), que se utilizan en otro tipo de música popular como el *burru*, el *mento*, y el *junkanoo*, prácticamente no se encuentran en celebraciones Rastafari. Probablemente debido a que los instrumentos de percusión son fáciles de obtener, en comparación con otros instrumentos musicales, su uso se considera una revitalización de la tradición africana. Además, el origen de la música del culto Rastafari obedece a una búsqueda deliberada de “africanía”, considerada pura. Jahlani Niaah explica que “usualmente el tambor es el instrumento central, algunas veces existen complementos que algunos individuos pueden llevar, es posible, pero en general no sucede, se trata de percusiones y todos los elementos están de alguna forma permeados de eso, creo que es algo fundamental”. De esta manera, aunque existe la posibilidad de incluir otros instrumentos musicales orgánicos de origen natural en la música nyahbinghi, y como dice Ras Ivi Tafari “es posible solamente que usualmente nunca sucede”, la mayoría de los Rastas consideran a los tambores nyahbinghi como la esencia de la africanidad de esta música, a pesar de que históricamente en la música africana además de utilizar una amplia

variedad de tambores, también se emplean diferentes tipos de idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.²⁷⁰ Lij Uka menciona que “lo que he aprendido hasta ahora es que no entran otros instrumentos debido a que se busca tocar el tambor y los *shakers* para recordar África”, o como comenta Fergad Nazareno “sí es posible incluir otros instrumentos, siempre y cuando no sea en un servicio eclesiástico o cuando se toque en el tabernáculo, de ser así, solamente te será permitido tocar los tambores nyahbinghi y *shakers* o panderos”. Ras Ivi Tafari comenta:

Recuerdo una vez que un hermano vino con una flauta y comenzó a tocar durante el *Binghi* y aunque algunos *elders* voltearon a verlo desaprobándolo, él no dejó de tocar y armonizó con el orden natural. La música fue tan dulce que la congregación decidió que no podían detenerlo y todo el mundo comenzó a acercarse y el hermano que estaba en el *repeater* cambió la letra de un *chant*²⁷¹ mencionando “la última trompeta”. Ras Boanerges (Bongo Watto) estaba ahí y dijo que era una profecía. Ese hermano, de hecho, participó en el álbum que grabamos “Ark of the Covenant”, su nombre es Ras Iauwata. Creo que el tiempo dirá si la música nyahbinghi evoluciona con la próxima generación, si tal vez se lleve un saxofón o una trompeta a una celebración o a un *Binghi*, mientras sea una música armoniosa, en lo personal, no tengo problema en que se incorpore, aunque algunos otros dirán que el nyahbinghi tiene que interpretarse solamente con el *bass*, *fundeh*, *akete* y *shaker*. De hecho existe un *elder* que a veces toca la armónica en el *Binghi* y es aceptado porque es lo mismo que hace el tambor pero soplando el aire, armonizando, haciéndolo agradable de escuchar.

En relación al uso de otros instrumentos en el nyahbinghi, Priest Brown señala que:

Hay mucha gente que tiene inclinación por el dulcimer (instrumento de cuerda percutida de la familia del salterio), por lo que mi maestro Prince Emanuel decía que se pueden utilizar esas vibraciones para mejorar el sonido del *riddim*, pero lo importante es no perder la vibración central que es el *heartbeat riddim* (ritmo del latido) porque si se pierde entonces se pierde el contacto de donde toma su fuerza,

²⁷⁰ Marie-Thérèse Brincard and Arthur P. Bourgeois. *Sounding forms: African musical instruments*. New York: American Federation of Arts (1989).

Seretha Rycenssa, “The Rastafari Legacy: A Rich Cultural Gift”, *Economic Report on Jamaica: Paul Cheng Young and Associates* 4, No.1 (1978): 22.

²⁷¹ **Chant.**- Un *chant* es el habla rítmica o el canto de palabras o sonidos, principalmente en una o dos alturas principales llamados salmodia. Los cantos pueden variar de una melodía simple que implica un conjunto limitado de notas a estructuras musicales de gran complejidad, a menudo incluyendo una gran cantidad de repetición de frases musicales. El *chant* se puede considerar como habla, música, o una forma intensificada o estilizada de expresión. El *chant* nyahbinghi por lo general incluye la recitación de salmos, pero también puede incluir variaciones de himnos cristianos conocidos y adoptados por los Rastafari. El *New International Webster's Comprehensive Dictionary of the English Language*, lo define como una melodía adaptada a las palabras sin ritmo estricto (pp. 222).

pero se pueden utilizar otros instrumentos para enriquecer el sonido. Además, también existe tiempo para la recreación, la música que utilizamos para recreación es el mismo *riddim nyahbinghi*, pero los instrumentos pueden variar y se puede ensayar o practicar con los tambores en un espacio privado, no durante el servicio. Además, es considerado como algo sacrílego mezclar las arpas secretas, con lo que se considera música de *Babylon*, por parte de algunos Rastas ortodoxos. Los tambores *nyahbinghi* deben de ser considerados instrumentos secretos en cualquier lugar, pero si los tambores secretos van a un lugar como un bar, lo hacen para purificar el lugar, para destruir la maldad.

Es significativo señalar que la perspectiva de las *Twelve Tribes* es diferente, Ras Asha comenta que “en el *nyahbinghi* se pueden tocar otros instrumentos, no se trata solamente de los instrumentos, sino de la unión, los *chants*, las oraciones; ese es el *nyahbinghi*, no sólo los instrumentos, ya sean los tambores, una flauta, una guitarra, es el mismo *nyahbinghi*”. De esta forma, podemos observar que dentro del mismo movimiento se tienen ideas distintas en relación a lo que debe tocarse y cómo debe tocarse, es decir, existen diferentes representaciones en relación a la música como parte del culto Rastafari. Como hemos señalado, en realidad la música no es determinante, cualquier género musical puede transmitir el mensaje Rastafari; siguiendo la misma lógica, cualquier instrumento musical podría transmitir las vibraciones Rastafari. De forma que no existen concepciones unívocas en torno a la música *nyahbinghi*. No obstante, Marcia Stewart comenta que “los tambores son el latido del corazón, esa es la esencia de la música y resaltan el amor tanto para el *nyahbinghi* como para el reggae”.



Fotografía 54.- Lion Claw, Rastafari jamaicano fabricante de tambores *nyahbinghi*. cuba.evolutiontravel.it

Cantos Rastafari, “chants”

Las letras de las canciones Rastafari son muy significativas en términos de doctrina, ya sean originales o basadas en himnos occidentales, espirituales negros u otras canciones. Las melodías son a veces prestadas, pero el repertorio Rastafari está lleno de melodías creadas por los devotos e improvisados cantos que se arraigan. Sin embargo, es difícil precisar en qué medida la vocalización tradicional africana ha sobrevivido entre los Rastafari.

Nagashima señala que, los Rastafari expresan que líricamente sus canciones son más “*churchical*” que “*heartical*”²⁷² / “*eartical*”. Ellos dicen que su música es “natural” y de alabanzas eternas a la gloria de Dios. Por lo tanto, no se refieren a las piezas como canciones, sino como *chants*. Existe una gama de tipos de canto, por ejemplo, cantos de alabanza, de fe, de oración, de bendición, de esperanza y de anhelo, de protesta, de burla y de ataque. Sus piezas “*heartical*” incluyen cantos de amor y paz, cantos para niños, así como arreglos de canciones populares cuyas melodías son tomadas mientras que las letras se modifican. Asimismo, la religiosidad Rastafari ha creado nuevos cantos, sin embargo, los préstamos de los himnos tradicionales son muy comunes, sustituyendo algunas palabras y frases esenciales para su satisfacción. Algo interesante es que ninguna lengua africana aparece en los cantos nyahbinghi, a pesar del énfasis del movimiento Rastafari en las tradiciones africanas y los esfuerzos para promoverlas, el contenido de sus letras está lejos de mostrar aspectos africanos. Asimismo, aunque el contenido de al menos la mitad de las letras demuestra su anhelo ardiente por África en general, la mayoría de los cantos nyahbinghi son acerca de aspectos espirituales, no acerca del patrimonio o de las supervivencias africanas, aunque actualmente cada vez existe una mayor diversificación en los cantos nyahbinghi.

Uno de los elementos más importantes acerca de los cantos nyahbinghi es su origen y la posibilidad de crear cantos nuevos debido a que como señala Marcia Stewart “los cantos nyahbinghi son tan antiguos como el tiempo mismo, porque las raíces son africanas y los africanos siempre han utilizado la música como parte de sus celebraciones espirituales” y, además, como comenta Fergad Nazareno, “el hecho de cantar nos recuerda nuestra historia y nos ayuda a propagar la historia entre todo el pueblo Rastafari”. Al

²⁷² *Heartical*: Se refiere a las emociones o sentimientos como una adhesión a la cultura Rasta, especialmente expresada en los tambores; utilizado como sinónimo de *eartical*.

respecto podemos ver en realidad que algunos cantos provienen de los himnarios cristianos y otros son escritos por los Rastas, Ras Ivi Tafari explica que: “las canciones liberaban la mente durante la esclavitud y algunas como “*Babylon gone down*” provenían de las iglesias tradicionales como la *revival* y debido a que las palabras aluden a ideas Rastafari y habla de quemar a *Babylon* es que fue integrada a la música nyahbinghi, así que existen varios cantos como “*Rastaman Chant*” que también proviene de la iglesia *revival*”. Priest Brown señala: “algunos *chants* pueden ser rastreados hasta el cristianismo europeo y también existen otros *chants* afrocéntricos que nuestro pueblo conservó y disfrazó durante el periodo cristiano. Nuestros *chants* son la mezcla o provienen tanto de cantos antiguos con raíces afrocéntricas, como de la utilización de cantos provenientes de la iglesia cristiana europea originadas en ese periodo. Sin embargo, hacemos una interpretación de estos cantos y los usamos para sacudir la mente de esas personas, para liberar sus mentes.

Vemos entonces que los cantos nyahbinghi refieren tanto a cantos antiguos con raíces afrocéntricas, como aluden a la utilización de cantos provenientes de la iglesia cristiana, sin embargo en el movimiento Rastafari, existe la posibilidad y de hecho, se invita a los hermanos que tengan el talento a crear nuevos *chants* para dar alabanzas a Jah Rastafari, como comenta Fergad Nazareno la creación de nuevos cantos “se puede manifestar bajo la elevación de la *groundation*, así como a hermanos que se preparen en la revelación”.

En la compilación de 100 cantos nyahbinghi que realizó Ras Ivi Tafari, en 1993 se explica que: Estos cantos son compilados en beneficio de los hijos e hijas de Rastafari. Debido a que las alabanzas del Todopoderoso Emperador Haile Selassie I son de tal importancia que el aprendizaje de estas canciones de alabanza es muy significativo. Asimismo son para todos para asegurar que estos cantos sean reverenciados y conservados como sagrados como los canta Yo y Yo y también anima a todos los hijos e hijas que tienen la inspiración para hacerlo, a escribir canciones en la gloria y el honor de su Divina Majestad como Yo y Yo canta las alabanzas debidas en su nombre. “Cantad salmos a JAH que mora en Sión, declarar entre la gente su actuar, para todos los que cantamos el mismo canto en el Tabernáculo de la Justicia”.²⁷³

²⁷³ Ras Ivi Tafari, *Chants of the Ivine Order of H.I.M. Emperor Haile Selassie The First* (Theocracy Reign Ivine Order of The Nyahbinghi, 1993):1.

Respecto al surgimiento de cantos nuevos, Jahlani Niaah comenta: “los cantos provienen de ciertos individuos que tienen la energía creativa de crear un *chant* para ser adoptado por la congregación, son personas clave como Ma Ashanti, Ras Ivi Tafari y algunos otros que son reconocidos por crear cantos alrededor de los días de celebración Rastafari y que, a menudo, se incluyen como parte de las celebraciones”. Por otro lado, Priest Brown señala que: “cada uno de nosotros tiene un *chant*, tú tienes un *chant* en ti, todos somos seres angelicales, todos estamos conectados con esa entidad. Cuando tú encuentras la conexión con la creación y encuentras a Dios dentro de ti, cuando te despiertas en la mañana y ves la energía alrededor y tomas el primer aliento, encuentras tu *chant* como un flujo que pone las palabras juntas, es como una vida interna”.

Para ilustrar la dificultad en la incorporación de cantos nuevos dentro del movimiento Rastafari, incluimos la experiencia que nos brinda Ras Ivi Tafari al respeto:

Recuerdo haber asistido de joven a alguna de estas iglesias y luego ver en un *Binghi* las mismas canciones. Incluso una vez en Barbican, después de una asamblea, estábamos entonando un *chant* del cual solamente conocíamos la melodía, pero no la letra, cuando de pronto se acercó un hermano a cantarla y dijo que la había aprendido en una de estas iglesias. La letra hablaba de cómo Cristo fue sacrificado y murió para salvarnos, fue increíble que nadie conociera la letra o su origen antes, incluyendo a varios *elders*, y aun así se utilizara para la espiritualidad Rastafari. Así que me sentí muy decepcionado, y dije: ¿por qué tenemos que utilizar cantos que vienen de la iglesia?, ¿para qué dejé la iglesia y me acerqué al *Binghi* entonces? En el movimiento Rastafari se incorporan las mismas canciones pero orientándolas a Jah Haile Selassie I y los cristianos las orientan al Cristo blanco, así que dije: debemos tener nuestros propios cantos y eso fue lo que me inspiró de joven a escribir *chants* para la Casa Nyahbinghi inspirados por Rastafari. Creo que comencé en 1980, pero usualmente escribía algunas canciones para música reggae, porque de joven quería ser un cantante de reggae, esa era mi inspiración, así que yo usualmente escribía canciones en los años setenta. Recuerdo que escribí una canción llamada “*Hosanna*”, que dice:

Hosanna, Hosanna unto the King of Kings
Hosanna, Hosanna unto the Lord of Lords
King Selassie sits up between the Cherubim
So let the earth be moved
JAH JAH rides upon the waves of the sea

JAH JAH rides on the wings of the wind.

Pero nunca la grabé, hasta que encontré el nyahbinghi, así que cambié la misma canción y llevé esa canción que había escrito para reggae al nyahbinghi, con un *tempo* más lento, con el latido del nyahbinghi. Poco después en 1986 pensé que si cada año celebramos el Día de la Liberación Negra, ¿por qué no teníamos un canto para él?, y un día vino la inspiración y escribí “*Black Liberation Day*”, después llevé ese canto al nyahbinghi, el canto lo escribí el 23 de mayo de 1986 y el *Binghi* era el 25 de mayo en Montego Bay, en Pittfour, así que llevé este canto al tabernáculo, aunque nadie lo conocía más que mi hermano y yo. La cuestión era cómo un hombre joven podría incorporar un *chant* nuevo en un nyahbinghi sin ser invitado por un *elder* u otra persona, entonces este joven debe ser valiente, estar seguro de que todo está correcto y armonizado con el nyahbinghi, porque recuerda, es un *chant* nuevo que nadie conoce, es como cuando un artista de reggae sube al escenario con una nueva canción que los fans no conocen y tiene que llamar la atención de la multitud. Así que era ir al nyahbinghi como un hombre joven, en un ambiente predominantemente controlado por los *elders*, en este caso cuando llegamos era medio día, el nyahbinghi no se estaba realizando, así que era el momento perfecto de presentar algo nuevo. Si hubiera esperado hasta la noche cuando el nyahbinghi estuviera en sesión y comenzara a cantar este *chant* que nadie conocía, más que el grupo que venía conmigo pero que no era lo suficientemente fuerte para filtrar el *chant* a otros tan rápido, al poco tiempo alguien habría gritado y pedido que se cantara un *chant* más popular. Así que durante el día tienes oportunidad de incorporar algo nuevo porque todos se reúnen a cantar o a tocar los tambores. Cuando comencé a cantar “*Black Liberation Day*”, comenzaron a acercarse más y más hermanos al tabernáculo desde distintas direcciones y comenzaron a reunirse y a aprender la letra del *chant* que se estaba repitiendo, en ese momento apenas había introducido una estrofa y la segunda decidí introducirla cuando vi que ya habían aprendido el primero. Así que cualquiera podía ir y aprender la letra fácilmente y el *chant* se volvió un himno para esta celebración. He visto imágenes en video de Rases en Sudáfrica marchando en el Día de la Liberación Negra y cantando “*Black Liberation Day*”. El *chant* se volvió un *chant* nyahbinghi universal y, como dije, no fue fácil llevarlo al nyahbinghi. Yo he escrito otros *chants* porque pienso que necesitamos más *chants* nuevos. Recuerdo otra ocasión en Granville en la que presenté otros *chants* nuevos acompañado de dos

hermanos y mi esposa, dándome fuerza, nunca solo; uno no puede ser sólo una voz en una gran congregación, cuando introdujimos “*Chosen Few*” y debido a que las palabras eran palabras conocidas por Rastafari fue fácilmente aceptado y aprobado.

Chosen few In I are the Chosen Few

Chosen few In I are the Chosen Few

In I do no wrong

In I a chant Redemption Song

Chosen Few In I are the Chosen Few

Luego pensamos que necesitábamos un *chant* acerca de la Coronación y escribí “*Coronation Day*” y cuando escucharon la letra era acerca de la Coronación así que fue fácil de aprender. Es muy importante que nyahbinghi tenga sus propias canciones de alabanza para que el movimiento crezca. Para crear *chants* nuevos tienes que sentir la inspiración y el deseo, es lo que buscas y lo que quieres conseguir, yo quiero escribir canciones de alabanza en el nombre de Rastafari, en el nombre de nyahbinghi, es lo que he pedido y es como la inspiración ha llegado. Como recientemente con el 50 aniversario de la masacre de Coral Gardens, un día a las 4:15 de la mañana me vino la inspiración y me levanté a buscar lápiz y papel para escribir un canto con el que estaba soñando acerca de Coral Gardens, solamente usé los hechos de lo que pasó en Coral Gardens, poniéndolo en una línea melódica y los otros versos llegaron solos. Así que este *chant* “*Coral Gardens Incident*” se incluyó y se cantó en la celebración del 50 aniversario de Coral Gardens este año. He escrito varios cantos nuevos originales y en el álbum que grabamos en 1994 “*Ark of the Covenant*” se incluyen solamente once de ellos, “*Centenary Chant*”, “*Proud To Be Black*”, “*Where You Gonna Run*”, “*Evey Time I Chant Nyabinghi*”, “*Black Liberation*”, “*No Bow*”, “*It’s Gonna Be Fire*”, “*Free Up Africa*”, “*Ark Of The Covenant*”, “*Chosen Few*” y “*All Nation Have To Bow*”; además planeo pronto grabar un álbum nuevo sólo que se requiere algo de dinero para el tiempo en el estudio, pero seguramente “*Coral Gardens Incident*” estará incluido, de hecho ya empezamos con un tema, en febrero grabé un *chant* llamado “*Our History*”. Probablemente pudiera haberme dedicado a escribir canciones para que las cantaran otros cantantes de reggae, y de hecho tengo algunas canciones que me gustaría darle a cantantes de *conscious reggae* como Luciano que tienen esa espiritualidad en su música. El tiempo dirá, pero mi perspectiva es que dentro de unos cuantos años mi contribución pueda ser el haber inspirado a otros a escribir *chants*, porque realmente necesitamos un himno con el real latido de nyahbinghi,

sin adoptar o tomar de, sino algo nuestro, proveniente de la espiritualidad de Rastafari.

A continuación, mostramos algunos ejemplos de la lírica de varios *chants* Rastafari contemporáneos, tanto su versión en inglés como son cantados en Jamaica, como su traducción a español empleada en México. Es importante señalar también que el Himno de Etiopía se canta en la apertura y cierre de todas las ceremonias y reuniones y en el izado de la bandera de Etiopía.²⁷⁴

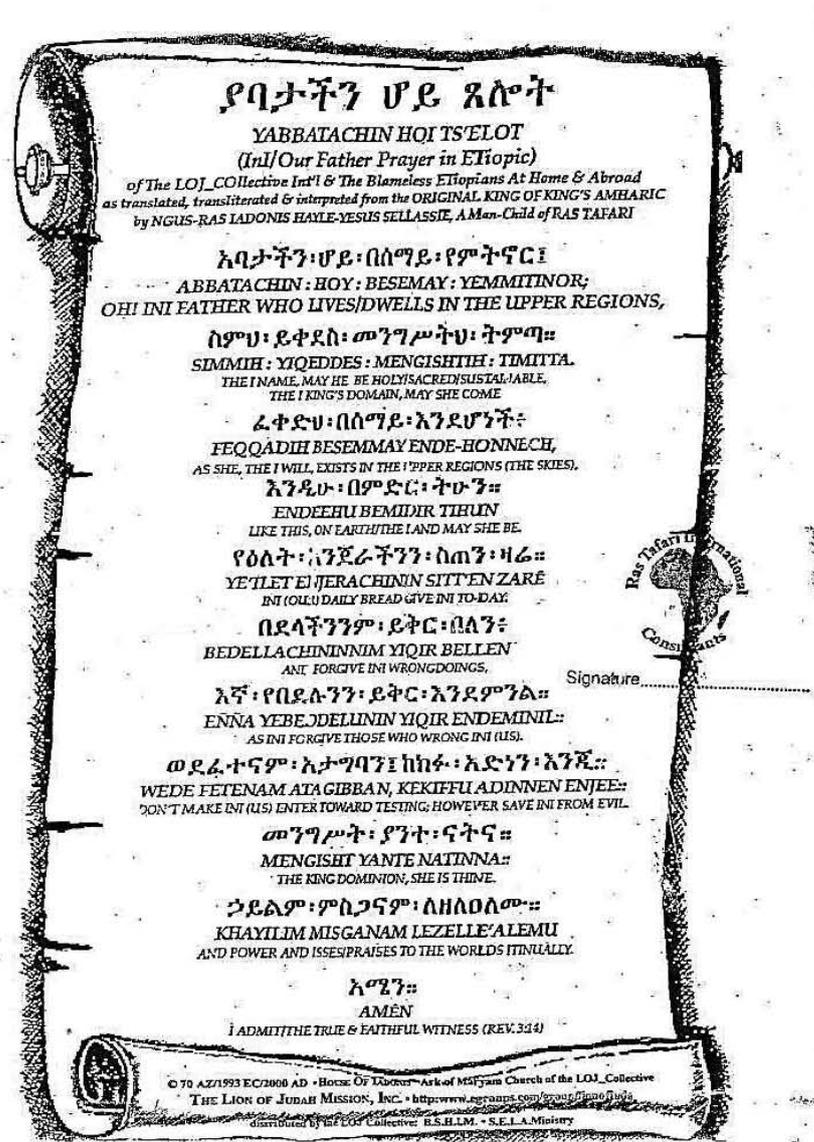


Imagen 10.- Imagen de pergamino con la letra del himno etiope. <http://rastaites.com/livity/chants.htm>

²⁷⁴ Ras Ivi Tafari, "Chants from the Ivine Order", 1.

*Ethiopia Anthem**²⁷⁵

*Ithiopia the land of our Fathers
The land where our JAH loves to be
As the swift bee to hive sudden gathers
Thy children are gathered to thee
With our Red, Gold and Green floating
over us
With our Emperor to shield us from
wrong
With our JAH and our future before us
We will hail thee with shout and with
song.
JAH bless our Negus Negus I
Who keeps Ithiopia free - (to advance)
To advance, with truth and right
To advance, with love and light
With righteousness pleading
We haste to our JAH and King
Humanity' pleading, one JAH for us all.
O eternal though JAH of the ages
Grant unto us sons that lead
Thy wisdom is given to our ages
When Israel was sore in need
Thy voice thro' the dim past has spoken
Ithiopia shall stretch forth her hands
By thee shall all barriers be broken
And Zion bless our dear Motherland.
Ithiopia the tyrants are falling
Who smote thee upon they knees
Thy children are heartically calling*

*From over the distant seas
Rastafari the great one has heard us
He has noted our sighs and our tears
With the spirit of love he has stirred us
To be one, all through the coming years.*

*Himno etíope***

*Etiopía tierra de nuestro Padre
La tierra donde JAH ama estar
Como las nubes repentinas ellos se juntan
Tus niños te son reunidos
Con nuestro Rojo, Oro y Verde sobre
nosotros
Con nuestro Emperador para escudarnos
del mal
Con nuestro JAH y nuestro futuro frente a
nosotros
Yo y Yo, gritamos y cantamos.
JAH bendice a nuestro Negus, Negus I
Que mantiene a Etiopía libre, para
avanzar
Para avanzar, con verdad y rectitud,
verdad y rectitud
Para avanzar, con amor y luz, amor y luz
Con rectitud nos vas guiando
Saludamos a nuestro Rey y Dios
La humanidad está pidiendo, un JAH
para todos.
Oh, JAH eterno, de todos los tiempos
Concede a tus hijos que guiamos
La sabiduría que has dado a los años*

* Indica la letra de los *chants* como se cantan en Jamaica.

** Indica la letra de los *chants* como se cantan en México.

*Cuando el Africano estaba en necesidad
Tu voz a través del pasado habló
Etiópes alzaremos nuestras manos
Por JAH se rompen todas las barreras
Y Sión bendice a nuestra Madre Tierra.
Etiopía los tiranos están cayendo
Quienes te golpearon en tus rodillas
Tus hijos te llamamos con amor
Por sobre los mares distantes
Rastafari, el Grandioso, nos ha
escuchado
JAH ha notado nuestras lágrimas y
lamentos
Con espíritu de amor, JAH nos ha llevado
A ser uno en los años venideros.*

No night in a Zion*

*There is no night in a Zion, there is no
night there
Glory Hallelujah there is no night there
JAH Rastafari is I light and I n I no want
no candle light
Glory Hallelujah there is no night there*

No hay noche en Sión**

*No hay noche en Sión, no hay noche ahí
¡Alelujah no hay noche ahí!
Jah Rastafari es la luz, no necesitamos
alumbrar
¡Alelujah no hay noche ahí!*

Everytime I chant Nyahbinghi*

*Everytime I chant Nyahbinghi I n I wa go
home a yard
Yes for everytime I chant Nyahbinghi I n I
wa go home a
yard The Rastamantire fe live in a
Babylon
There is pure victimization
“For through the power of the King of
Kings
I n I must go home a yard” (rep.)*

Cada vez que canto Nyahbinghi**

*¡Cada vez que canto nyahbinghi!
Yo y Yo me acerco a mi hogar
Sí cada vez que canto nyahbinghi!
Yo y Yo me acerco a mi hogar
El hombre Rasta cansado de vivir en
Babylon
Cansado de tanta represión.
Con el poder del Rey de Reyes,
Yo y Yo camino a mi hogar
Con el poder del Rey de Reyes,
Yo y Yo camino a mi hogar.*

Babylon throne gone down*

*I n I a trod away home to Zion, trod away
home (rep)
One bright morning when the work is
over
I will trod away home.*

*For you no hear the voice of the
Rastaman say
Babylon you throne gone down, gone
down Babylon you throne gone down.
For John saw the Angels with the Seven
Seals chanting
Babylon you throne gone down, gone
down Babylon you throne gone down.*

Canto del hombre Rasta**

*Escucha las palabras del hombre Rasta
decir
¡Babylon tu trono caerá, Babylon tú
trono cae!
¡Babylon tu trono caerá, Babylon tú
trono cae!
Porque Juan vio a los ángeles los siete
sellos abrir
¡Babylon tu trono caerá, Babylon tú
trono cae!
¡Babylon tu trono caerá, Babylon tú
trono cae!
Una brillante mañana cuando Yo y Yo
Su trabajo haya terminado
Iré a mi hogar
(Entonces) ¡Iré a mi hogar en Sión, iré a
mi hogar!
¡Iré a mi hogar en Sión, iré a mi hogar!*

Gonna be fire*

*It gonna be fire, fire Nyahbinghi fire It
gonna be fire, fire Nyahbinghi fire
Everyman gonna get his pay according to
the work he has done It gonna be fire, fire
Nyahbinghi fire.*

Fuego Nyahbinghi**

*(Selassie I) viene con fuego,
(Arde) fuego nyahbinghi, fuego
(Selassie I) viene con fuego,
(Arde) fuego nyahbinghi, fuego!
Y a cada cual se le va a pagar,
De acuerdo a lo que trabajó
(Selassie I) viene con fuego,
(Arde) fuego nyahbinghi, fuego.
Si antes fue con agua
Ahora Jah prometió que es con fuego
Si antes fue con agua
Ahora Jah prometió que es con fuego!
¡Y a cada cual se le va a pagar...!*

Comforter*

*We go and tell whole word about Jah
We go and tell the nations about Jah
Tell them Rasta has come
Tell them that the comforter has come
Jah bring joy to my soul
Highlyful joy to my soul.*

Confortador**

*Venimos hablando acerca de Jah
A todas las naciones acerca de Jah
Decirles que Rasta llegó
Decirles que el confortador llegó
Jah trae gozo a mi alma
Verdadero gozo a mi alma.*

One black love *

*One Black Love a JAH JAH One Black
Love One Black Love Rastafari chant
One Black Love (rep)
For if your Mother won't come and if
your Father won't come and if your
Brother won't come
Leave him and come for a One Black
Love*

Un amor negro**

*Un amor negro, un amor negro un amor
negro, trae para ti, perfecto amor
Un amor negro, un amor negro
Un amor negro, trae para ti, perfecto
amor
Si tu madre no viene, si tu padre no viene,
Si tu hermano no viene
No dejes de venir y ven por un
Un amor negro.*

A través de la lírica de estos ejemplos aleatorios de *chants* Rastafari, podemos observar la presencia de ciertos temas y aspectos que se expresan reiteradamente como lo son: la declaración de la revelación y el poder purificador de Rastafari; la convicción de que Rastafari proporciona todo lo que se supone que una persona necesita; el rechazo a los valores de la sociedad occidental y la búsqueda de la repatriación a África, entre varios temas más.

Acercas de la creación de los cantos nyahbinghi, una de las figuras más emblemáticas y representativas es la de la Matriarca Ma Ashanti, matriarca y elder Rastafari de más de 80 años de edad, miembro del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* y compositora de una gran cantidad de cantos, con quien tuve oportunidad de convivir durante la realización del trabajo de campo en la celebración del 121° aniversario del nacimiento de Haile Selassie I en el tabernáculo del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* de Pitfour, en Granville, Montego Bay. Es importante señalar que el caso de Ma Ashanti, quien compone cantos inspirados para cada ocasión, es una de los más importantes hoy en día.



Fotografía 55.- Ma Ashanti cantando acompañada de un músico Rastafari en el tambor. Tomada por Christian López Negrete



Fotografía 56.- Ma Ashanti cantando Tomada por Christian López Negrete

Características generales de la música nyahbinghi

En cuanto al proceso de enseñanza-aprendizaje, en términos generales, existe una cierta correlación entre la tradición africana y la Rastafari. La mayoría de los músicos Rastafari son autodidactas o comienzan imitando a los mayores y aprenden instrucciones básicas y técnicas de los maestros o los *elders*. Una especie de acuerdo se practica entre ellos; un estudiante e incluso un percusionista maduro, visitará otros grupos ya que se puede obtener asistencia técnica y espiritual y disciplina a través de la observación y la práctica. Además de estas visitas especiales, las reuniones ordinarias y los *Binghis*

principalmente proporcionan oportunidades para permitir la improvisación, aportando una idea.

En relación al proceso de enseñanza-aprendizaje de los tambores nyahbinghi, Priest Brown explica que “la música no puede enseñarse como se enseña a leer y escribir, hasta que uno puede pronunciar leyendo toda una página, porque todos tenemos la habilidad de comprender el sonido, de sentir el sonido”, de igual forma, Ras Asha señala que “solamente necesitas conseguir tus tambores, volver a casa y aprender tú mismo a tocar, es el ritmo del corazón, solamente es necesario sentirlo, puedes construir tu tambor o comprarlo, eso en realidad no es muy importante”. “Se aprende mediante constancia y humildad, dejar todo tu estrés para poder escuchar el latir de tu corazón y así ir aprendiendo los sonidos y lugares del tambor, por ejemplo, los tambores se afinan cada cuarto de vuelta en forma de cruz para que no se vaya dispareja la piel”, explica Fergad Nazareno. En otras ocasiones, los hermanos buscan acercarse a otros que tengan cierta experiencia y conocimiento acerca de la música nyahbinghi para aprender de ellos, Libertario Fyah explica que “puedes aprender a tocar los tambores bajo la guía de hermanos con la experiencia y el conocimiento de la música nyahbinghi”, o casos como el de Lij Uka, quien comparte “yo aprendí a tocar con hermanos que visitaron el tabernáculo de Chile, ellos me enseñaron la esencia del toque, no solamente la forma, sino también del por qué es necesario removerse los anillos o por qué un cabeza rapada no debe tocar”.

Sin importar la forma de aprender a tocar los tambores, esta práctica es una de las más importantes dentro del movimiento Rastafari. Jahlani Niaah señala:

Creo que es una parte importante del ser Rastafari, lo cual viene cuando uno entra en contacto, logrando profundizar cada vez más hasta llegar a tener una experiencia extracorpórea. Se parte de la idea de que cualquiera puede tocar los tambores y está autorizado por los espíritus; básicamente es escuchar tu corazón, pero para ir más allá, se requiere de una autoconciencia para ser capaz de no solamente escuchar tu corazón. He escuchado percusionistas que dicen que han recibido dones y varios han conseguido cierta fama debido a esos dones. Es una especie de carisma en el sentido sociológico clásico, siendo una especie de transmisión de la divinidad y una posesión de los elementos que surgen, se vuelve un momento de unicidad a través del cual se manifiesta la divinidad y en esa manifestación de divinidad los

percusionistas se vuelven el medio a través de los cuales la realidad es transformada.

Respecto a la importancia de los tambores y los percusionistas, la deificación o santificación rara vez se observa entre los Rastafari, excepto entre miembros de grupos específicos, como el *Ethiopia Africa Black International Congress* y el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*. Sin embargo, Nagashima señala que su énfasis consciente de la importancia de los tambores y la cultura del tambor no es menor que la conciencia media entre sus homólogos africanos. Además, con el fin de significar el uso comunal de los tambores, la mayoría de los percusionistas pintan sus tambores de verde, oro y rojo y algunos les ponen mensajes o lemas. Por ejemplo, el *bass* utilizado por Mystic Revelation of Rastafari muestra pintado en su cuerpo el Salmos 133. Por otra parte, existe también cierto principio o dominio masculino relacionado con los tambores desde su fabricación hasta su ejecución, que se observa en casi todos los *Binghis*, reuniones ordinarias y en la mayoría de los grupos musicales.²⁷⁶

Nagashima comenta que un gran porcentaje de la producción creativa de los Rastafari es a través de la música, esta es la expresión de los grupos que profesan una identidad africana en verde, oro y rojo, los colores de la bandera etíope, con los que invariablemente pintan los tambores. Estos colores, aún en la actualidad, indican de inmediato el deseo de los miembros de volver a África, física o simbólicamente. Los colores expresan la fe de los Rastafari en Haile Selassie; y los tambores pintados de estos tonos se distinguen de otros tambores, así como los Rastas se distinguen del resto de la sociedad.

Acerca de la importancia central del tambor en la música nyahbinghi, es necesario señalar que el tambor mismo es un ritual en su producción. Incluso Jahlaní Niah comenta que en las discusiones contemporáneas que emergen en el movimiento Rastafari existen conversaciones que buscan repensar el tambor y los elementos que lo constituyen. Tradicionalmente el tambor es la unión entre la planta, la madera, el bosque, y el animal, y esta unión es manipulada por el hombre en términos de su armonía y propósito. En relación a la selección de los animales, la piel, el sexo del animal, la ubicación del árbol, los fabricantes tienen su propia práctica histórica a través del desarrollo por generaciones, cada

²⁷⁶ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 58-59.

elemento aporta una parte del poder del tambor y es la combinación de estos elementos lo que le da su poder. Jahlani Niaah explica:

Básicamente el valor dado a la música nyahbinghi es debido a su conexión orgánica con el sonido del universo, el latido de la humanidad, el ritmo de la vida, así que la música en Rastafari es manipulada alrededor de una muy constante conexión rítmica humana con la vida misma y todo lo demás que está alrededor busca mejorar y complementar la intensidad, los otros instrumentos se tocan en torno al *heartbeat* de forma que son consecuentes.

Libertario Fyah señala que: “los tambores son de gran importancia ya que para Rasta son nuestras armas, para elevar cantos, también son las trompetas de los ángeles en este tiempo señalado”. Además, los tambores nyahbinghi por su forma y diseño crean una conexión directa entre lo terrenal y lo celestial siendo el hombre el punto de equilibrio desde el cual “se dictamina una sentencia a Babilonia o el sistema opresor, los tambores nyahbinghi son la mayor arma de defensa del hombre-mujer Rastafari”, menciona Fergad Nazareno. De igual forma, Lij Uka comenta que:

Los tambores representan a los compañeros de Daniel: Sadrac, Mesac y Abed Nego. Leyendo su historia en el libro de Daniel en la Biblia, ves que ellos lucharon contra la imposición de una cultura ajena y que la fuerza de los que mantienen la fe en Jah Rastafari vencerán. El nyahbinghi es y será la motivación para las generaciones Rastafari, donde encontramos cobijo frente a nuestras batallas más fuertes y podemos concentrarnos en la oración con Jah Rastafari.



Imagen 11.- Representación Rastafari de Sadrac, Mesac y Abed Nego.
<http://songspk.co>

Dentro de las características de la música nyahbinghi es común el imitar o adoptar líneas melódicas de la manera en que ellos gusten, además de la sustitución de palabras y frases. Dentro de la variedad de su música, muchas melodías populares se han tomado principalmente de los himnos cristianos, debido al carácter básico de la música nyahbinghi que tiene sus raíces en la tradición “*churchical*”. Los préstamos son un aspecto importante de esta música debido a que los Rastafari suelen retomar música de otros autores y considerarla como propia. Por ejemplo, pueden usar la melodía de un himno occidental y poner sus propias palabras en él y considerarlo propio ya que en el canto, las sílabas se alargan o contraen para ajustarse a los fraseos musicales del himno inicial. Además a las palabras de un himno se les puede dar una nueva melodía. En otros casos, las mismas palabras y melodía pueden ser usadas, pero con la melodía un poco alterada. Nagashima señala que existe un patrón regular de sustitución de palabras en las canciones y expresiones religiosas. En la lírica Rastafari, las palabras occidentales “Dios” y “Rey” se vuelven “Jah” o “Yo y Yo”. “Jesús” se vuelve “Negus”. A veces, pronombres femeninos se cambian por pronombres masculinos o por pronombres colectivos. El cambio de palabras y frases, el intercambio de la melodía en la música Rasta no se limita al material prestado solamente, ya que las piezas Rasta originales sufren la misma suerte, todo depende del estado de ánimo del momento. Las razones del préstamo en la música Rasta son varias; los miembros sostienen que no ven nada malo en alterar o utilizar la melodía o la letra de otros y reclamar la autoría; a su juicio, el nuevo producto ya no es el producto original ni en forma ni en función y, además, se considera que muchos himnos occidentales, fueron escritos por personas que estaban verdaderamente inspiradas y por esa razón usan sus himnos, pero primero necesitan alterarlos un poco para adaptarlos a su individualidad. Otro argumento es que muchos de los miembros fueron educados en la religión occidental y era comprensible y aceptable para ellos que eso se mostraría en su música, incluso después de años de Rastafari. Aunque existen varios cantos originales escritos por los Rastafari, los grupos Rastas han seguido utilizando el himnario de Sankey en sus servicios.

Marilyn Rouse señala que, sin cambiar su forma, la música nyahbinghi es una música de paz y amor y, a la vez, de protesta y esperanza. Estos aspectos de la música nyahbinghi son aún más claros en la lírica de sus cantos. Además de los distintos préstamos en la música Rasta, los miembros también crean letras y melodías propias que, ahora,

circulan entre la comunidad a través de la tradición oral. La *groundation* es el vehículo principal para la transmisión de material nuevo. Los grupos individuales componen cantos con motivo de un *groundation* y, cuando se añaden nuevas piezas, se entonan una y otra vez hasta que el conjunto las aprende. Reckord señala que los Rastafari consideran que todo lo que hacen lo hacen en honor a Jah; por tanto, la música, sea *churchical* o *heartical*, ya sea de amor y paz, de protesta y esperanza o de ataque, es la música del Rey. Las canciones Rastafari suelen utilizar compases de cuatro cuartos y suelen utilizar frases cortas en su lírica, en la que parecen haber sido influenciados principalmente por la música occidental europea en este aspecto. Sin embargo, muestran el uso de ciertos ritmos, que sugieren que existe influencia de la música de África occidental, principalmente del Golfo de Guinea.²⁷⁷

Como vimos en el capítulo anterior, a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, el sistema de campamentos Rasta y la vida comunitaria llamó la atención de muchos de los marginados sociales de Jamaica. Hubo campamentos in Back-O-Wall, en el Dungle, en la parte de Wareika Hill, y el pequeño lugar de reunión de Ossie en Slip Dock Road, entre otros. El campamento Rasta es y ha sido una comunidad muy móvil, los miembros iban y venían como el espíritu o la ocasión que los movieron. Había mucho diálogo y el intercambio y traslado de ideas ha sido muy fuerte. Como hemos explicado, este fue uno de los principales medios por los cuales la música Rasta se transmitió de un campamento a otro, de parroquia en parroquia, en Jamaica y luego internacionalmente

Asimismo, de acuerdo con los testimonios, puede decirse que un Rasta no vive lejos de un tambor porque la música nyahbinghi es una parte vital de su vida. No todos los Rastafari poseen un conjunto de tambores, pero en muchos hogares se encuentran tambores *repeater* o *fundeh* generalmente. El movimiento Rastafari concede una gran importancia religiosa a los tambores, para él, el tambor es un recordatorio de sus valores doctrinales y restablece su identidad Negra. Los Rastafari buscan refugio en su música contra la frustración y la opresión, y en ella encuentra satisfacción; la música les da esperanza a causa de la elevación espiritual que proporciona. Algunos Rastafari indican que la música tiene poderes curativos y afirman que después de las sesiones de tambores y cantos que se han librado de molestias como dolores de cabeza, fiebres y resfriados. Algunas veces la música nyahbinghi es tocada para lo que los miembros llaman razonamientos “*heartical*”

²⁷⁷ Marilyn A. Rouse, “Jamaican Folk Music: A Synthesis of Many Cultures” en *Studies in the History and Interpretation of Music* Vol. 66, Edwin Mellen Press, New York, (2000):238.

(estrictamente por placer). La mayor parte del tiempo, sin embargo, para el individuo y el grupo, la música tiene un propósito muy religioso. La música, como ya dijimos, es considerada como la forma más adecuada de dar gracias y alabanzas a Jah, Rastafari. Los Rastafari son muy apasionados en sus creencias, por lo que aprovechan cada oportunidad para dar gracias y alabanzas, por lo tanto se realizan frecuentes reuniones pequeñas para mostrar gratitud por cosas como el nacimiento de un niño, la adquisición de una casa y eventos aún menores. Sin embargo, la difusión de la música Rasta sigue produciéndose principalmente por la tradición oral con la *groundation* que actúa como el principal medio de distribución y la actividad religiosa más importante de los miembros en su conjunto.

El nyahbinghi o también llamado *Binghi*, es una reunión ritual central conducida por la música; es en parte formal y en parte informal, la mayoría de las reuniones no están organizadas como tal, por lo general, no tienen un conjunto de programas fijos o un orden de procedimientos. Nyahbinghi actualmente tiene un significado fuerte y positivo entre los Rastafari. El derivado popular Binghi, ahora se refiere a una muerte simbólica, la muerte de las fuerzas del mal. La danza nyahbinghi es considerada como una forma de danza distintiva y original. Los Rastafari dicen que cuando usan el nyahbinghi hacen temblar al malvado que se encuentra en cualquier parte de la tierra. La *groundation* significa la naturaleza del hombre nuevo, un alto sentimiento espiritual que consigues con el baile, los tambores, el canto y el fumar *ganja* liberando tu mente. La *groundation* no es solamente para los Rastas, sino para ayudar a todos a reconocer su verdadero yo. Entre los miembros se cree que en este estado de elevación espiritual y de conciencia intensificada se está en comunión directa con Jah, de modo que esto fomenta un sentimiento de unión, amor y unión espiritual entre los presentes.

Nagashima señala otra función de la música nyahbinghi que fue señalada anteriormente por Mortimo Planno, quien dijo que la música Rasta era también un arma, y que algunos en la comunidad consideraban que la música fue diseñada para superar cualquier resistencia a la filosofía y el progreso del movimiento y que no era coincidencia que la música Rastafari fuera tan influyente. Y que, así mismo, las letras y los ritmos de reggae e, incluso algunos músicos, fueron calculadamente introducidos en la escena de la música popular. El movimiento es un medio para la difusión de las palabras de Jah y del interés de otras personas fuera del grupo. Planno veía la música Rastafari como una fuerza

positiva y no violenta que gana poder para el movimiento Rastafari en Jamaica y en el extranjero, así como libertad y supremacía del hombre negro. La música nyahbinghi se ha desarrollado desde el canto y la percusión tradicional de tipo predominantemente “*churchical*” a un tipo más secular de proyección de la filosofía que no se limita solamente a los cantos sino que también hace uso de la música popular, de estilo más moderno y con más conciencia general de lo que está sucediendo en diferentes tipos de relaciones.²⁷⁸

Además de la variación dentro de la música nyahbinghi también cada *Binghi* o grupo de miembros puede tener sus propias piezas de música creadas originalmente. Una pieza puede haber sido trabajada durante años de reuniones de grupo y de exposición a otros. Esto, a su vez, estimula nuevas ideas, diversas transformaciones y composiciones creativas, así como la preservación de un refinamiento gradual. Además, los préstamos de otras fuentes musicales como la música tradicional y, recientemente de la música popular no ha sido algo raro. Asimismo, la exposición de los Rastafari a las sectas *revival* (por ejemplo, *zion revival* o *revival zion* y el *pukumina*) ha influido en las canciones a pesar de que ambos grupos han sido antagónicos entre sí, debido principalmente a diferencias de sus doctrinas religiosas. La sustitución Rastafari por los *revival*, sin embargo, no es una parodia, sino una apropiación de los bienes comunes, es decir, los libros de himnos cristianos.

La madurez de los percusionistas va de la mano con el desarrollo de la música nyahbinghi en su conjunto. La instrumentación también se ha vuelto más elaborada y variada, así como la inclusión de instrumentos más modernos y occidentales, como guitarra, saxofón, trombón, y flauta, así como otras percusiones. La introducción de la electricidad en los instrumentos anteriormente “naturales” cambió por completo la sonoridad, la atmósfera, la calidad, los efectos y la apreciación. Sin embargo, Nagashima señala que tanto los músicos como la audiencia parecen no haber olvidado el verdadero aprecio por la instrumentación simple y no artificial. La formación de grupos musicales contribuye a este proceso de diversificación. Los más populares son grupos como The Mystic Revelation of Rastafari, Ras Michael & the Sons of Negus, The Abyssinians, The Ethiopians, The Light of Saba, por mencionar algunos.

²⁷⁸ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 4.

Nagashima señala que, aunque la música nyahbinghi ha proporcionado diversas funciones, el *grounding* colectivo básico nunca ha disminuido. Ya sea en un grupo pequeño o una gran comuna, la música ha unificado el espíritu y los principios o creencias con los estados de ánimo “elevados”. La percusión nyahbinghi es vital para llevar la dirección del flujo espiritual de la reunión, la percusión consecuentemente lleva a la danza, la cual no requiere de ninguna técnica específica ya que todo el mundo puede bailar con un estilo personal, muchos solamente mecen sus cuerpos o se mueven en su lugar al ritmo del *tempo* fundamentalmente palpitante. Nagashima hace énfasis en que el culto Rastafari es diferente a los cultos afrojamaicanos debido a que excluye la posesión de espíritus o de trance durante la ejecución musical centrada en el tambor y su danza, además la mayoría de los Rastafari no se mueven en el sentido de las manecillas del reloj o al contrario, como en los *revival* o el *kumina*, y los participantes Rastafari rara vez levantan las manos hacia el cielo como se ve peculiarmente entre los pentecostales. La música nyahbinghi no sólo funciona como un medio de comunicación con Jah y entre la comunidad, sino también es un medio para la expresión de la esperanza, tanto individual como colectiva, a través de la música su identidad se examina, confirma, dignifica y exalta. El límite entre lo religioso y lo secular desaparece debido a que es el papel de un *Binghi* que este tipo de carácter inseparable entre lo religioso y lo social esté representado normalmente. Al mismo tiempo, el sentimiento Rastafari del poder curativo de la música, parece a la vez religioso y secular, y tiene que venir de los efectos de la participación física y espiritual en la música, en especial de los tambores. No importa, en ese sentido, si se participa tocando o escuchando.

Por otra parte, la ubicación de su performance musical depende del tamaño, la naturaleza y el objetivo de la reunión. Un traspatio es muy común para un *Binghi* pequeño con asistencia de miembros y curiosos cercanos. Los participantes informales pueden ser parientes de los miembros que viven cerca, algunos otros miembros que habitan en los alrededores, sus amigos y simpatizantes. En una gran reunión ordinaria, o en las asambleas especiales, se requiere más espacio, como en las reuniones mensuales de las *Twelve Tribes of Israel* y las celebraciones ocasionales del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* y el *Ethiopia Africa Black International Congress*. La frecuencia de las reuniones varía, se supone que a las reuniones programadas regularmente asisten todos los miembros en los

casos de días de reposo (*Sabbath*²⁷⁹) y servicios. Las celebraciones anuales, como la Navidad, el cumpleaños, la coronación, y la visita de Estado a Jamaica de Haile Selassie I son otras razones para la celebración de una asamblea. Otras ocasiones como el Día de la Liberación Africana y el cumpleaños de Marcus Garvey se observan en algunos grupos, pero incluso en estas ocasiones no llegan todos los miembros. Una sesión musical nyahbinghi comienza cuando los músicos consideran que existen las vibraciones necesarias para iniciarlo, y ellos saben cuál es el mejor momento a través de la observación de la atmósfera de la reunión. Este tipo de encuentro es común a casi todos los *Binghis*. La duración de una asamblea suele ser bastante larga, y dura desde unas pocas horas hasta toda la noche, con cantos incesantes de gracias y alabanzas. Una atmósfera exaltada se consigue, en parte, por la *ganja* y, en parte, causada por los performances musicales, danzas y verbalizaciones.

Nagashima propone que la música nyahbinghi puede clasificarse en tres tipos; el *Binghi*, el *churchical*, y los tipos artísticos. La música nyahbinghi es la música Rastafari original nacida espontáneamente, por lo tanto la espontaneidad y la improvisación son características durante una sesión. El tipo *churchical* se aplica a la música ritual de grupos relativamente organizados como la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía, el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, el *Ethiopia Africa Black International Congress* y las *Twelve Tribes of Israel*. El tipo *Binghi* funciona principalmente para el intercambio mutuo, donde cualquiera puede participar informalmente y el tipo *churchical*, en ocasiones, es muy difícil de distinguir del tipo habitual *Binghi* por su religiosidad. Algunas diferencias notables son que la música es lo más importante y que se toca por la congregación, por lo que debe ser organizada y ordenada previamente. La espontaneidad no se espera en el mismo sentido que en la música nyahbinghi, ya que la música Rastafari “artística” de los grupos musicales se realiza con fines de esparcimiento.

Asimismo, debido a la diversificación de grupo, un canto popular entre algunos miembros de un grupo no es necesariamente así en otros. Alguna música es tocada principalmente por ciertos sectores del movimiento Rastafari y, por otra parte, alguna otra de corte popular se ubica a través de los límites de los grupos del movimiento. Sin embargo, es muy raro propagar su propia expresión sin tener en cuenta a los otros grupos;

²⁷⁹ *Sabbath*.- Generalmente es un día semanal de descanso o tiempo de adoración que se observa de manera diferente en las religiones abrahámicas.

por el contrario, las canciones se cantan no solamente para intensificar la identificación como miembros del grupo, sino también para promover la universalidad y la validez ecuménica de las ideas Rastafari. La música popular Rastafari, sobre todo el reggae, ha difundido una imagen positiva del movimiento Rastafari. Aunque ambos son interdependientes, el tipo *Binghi* se diferencia debido a su ritualidad y autenticidad pero con un sonido que puede ser rudimentario. Nagashima explica que la retroalimentación entre el sonido elemental del *groundation* y el sofisticado del reggae, ha fomentado recíprocamente ambos polos del espectro de la música.²⁸⁰

Los rasgos básicos de los performances tienden a reflejarse en la escena de la música popular. Sin embargo, el profundo poder y autoridad de la música popular como un comentario social, mensaje, y como protesta se superpone a la música *nyahbinghi* más dirigida al interior. Esta tendencia se ha vuelto evidente, incluso entre algunos miembros Rastafari que tocan música, y la razón es que se inclinan por la popularidad, la fama y la recaudación de fondos. La polarización se ve en cierta medida entre los músicos profesionales y los ocasionales. Para compensar esa brecha, grupos como The Mystic Revelation of Rastafari y Africa United, en particular, han contribuido tanto a sus propios grupos como al desarrollo de las comunidades en los alrededores. En general, la corriente Rasta-popular que es ampliamente reconocida como la música Rasta, ha ampliado su alcance conforme el tiempo ha pasado. Es innegable que el movimiento Rastafari ha contribuido al nacimiento y desarrollo de la música popular jamaicana, sobre todo desde la evolución del reggae a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Con la fama internacional de la música reggae, los Rastafari han ganado mayor reconocimiento, debido a que el reggae tiene la reputación de ser el sonido Rastafari. Un buen número de los músicos populares de Jamaica en la actualidad tocan reggae y una gran mayoría dice ser Rastafari o simpatizantes, y como el reggae aumentó en popularidad, sus oyentes han querido entender las creencias detrás de él. El reggae ha sido una puerta de entrada al mundo Rastafari. La música popular, con orientación Rastafari, ha llegado a ser considerada como más favorable, atractiva e influyente para la mayoría de la población de Jamaica, que la música popular académica y tradicional occidental, en parte, probablemente, porque los jamaicanos saben que los sonidos y los ritmos, instrumentales y

²⁸⁰ *Ibidem* p. 98.

vocales intrínsecamente les son propios. La música popular Rastafari ha sido compartida y disfrutada sin importar la raza, el origen étnico, nacionalidad, color o clase; debido a su musicalidad, a menudo ha superado las barreras culturales. La principal diferencia entre el performance del reggae y el de un *Binghi*, es la religiosidad de este último.

Como mencionamos, en muchos *Binghis* informales, el desarrollo a seguir no se determina previamente, el contenido y el estilo de este tipo de performances se desarrolla espontáneamente, a través del flujo de sonidos, inspiración y humor de los participantes dentro del marco de comportamiento *nyahbinghi*. Sin embargo, esto no es así en el caso de las reuniones más formales que exhiben procedimientos específicos en su performance como se observa en el servicio de *Sabbath* de la *Ethiopia Africa Black International Congress*. Es muy importante tener en cuenta que en un *Binghi*, la música ocupa el papel principal llevando el ritmo de la reunión todo el tiempo; como medio de comunicación con Jah y entre los participantes y como acompañamiento con solos para corear, bailar y razonar, por lo tanto, funciona como el principal determinante de todo el encuentro. La música suele denominarse “*chanting and drumming*” (corear y percutir), los dos sonidos fundamentales que son naturales. También es necesario señalar que no parece haber ninguna reunión *Binghi* sin música y que además existen algunas con performances musicales solamente. Incluso a través de las letras del reggae, la fe Rastafari se comunica a los oyentes. Mientras siga habiendo reuniones *nyahbinghi*, el aspecto religioso continuará desarrollándose dado que la participación en los *Binghis* proporciona a los individuos una fuerza vital para la obtención y mejora de la fe Rastafari.

Expresiones de pluralidad de la música Rastafari

Es difícil hablar de todas las características del performance ritual Rastafari de forma generalizada, sin embargo, los siguientes puntos pueden considerarse como compartidos por la mayoría de los Rastafari.

El tipo, el momento, el lugar, la duración de un ritual y sus participantes dependen de la finalidad y la naturaleza del ritual; la intención, la capacidad y las condiciones de los asistentes y las condiciones climáticas, sociales, políticas y económicas en general. La ceremonia más importante es la Coronación de Haile Selassie, se celebra alrededor del 2 de noviembre y su ritual se lleva a cabo con un programa no estricto y una atmósfera relajada.

Otras ceremonias importantes, como el cumpleaños de Haile Selassie en abril, la Navidad etíope en diciembre y el Año Nuevo en enero se celebran por algunos grupos, mientras que la conmemoración de Marcus Garvey como profeta no se presenta como una gran ocasión por todos. Puesto que la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía es oficialmente cristiana, se realizan otras liturgias tales como lavar los pies, el domingo de ramos, pascua, etc. Además de estas celebraciones anuales, los Rastafari realizan un nyahbinghi o *Binghi* como un ritual común y algunos se llevan a cabo mensual o semanalmente y otros de forma irregular. Si se especifica el propósito o si la frecuencia del nyahbinghi es relativamente alta, tiende a aparecer una especie de formalismo en la secuencia y el patrón con el fin de mantener el orden. Sus performances rituales varían de muy formales y consagrados a muy informales, así que a veces no se distingue entre lo sagrado y lo secular dado que ambos están mezclados. Los aspectos generales para un ritual Binghi son:

- 1) El momento - desde la tarde hasta altas horas de la noche o la mañana siguiente.
- 2) El lugar - en un espacio abierto al aire libre, el traspatio o la yarda en la casa de un hermano, en una habitación grande, o si es posible en un tabernáculo destinado a eso.

En general, el performance del nyahbinghi no trasciende los límites del grupo, en parte derivado de la diferencia en los patrones de la vida cotidiana, sin embargo, en ocasiones, una especie de hermandad y comunión más allá de los límites del grupo es muy elogiada. De hecho, Nagashima señala que a través de un Binghi, puede ser alcanzado lo que Turner llama "*communitas*". Por otro lado, a veces esta tendencia también refleja una innecesaria reserva interseccaria, que ha producido cierto grado de separatismo. El ritual Rastafari se supone que es fundamentalmente abierto a todos los Rastafari, independientemente del grupo, sexo, edad, estatus, clase, origen étnico, u ocupación, y otros grupos o miembros independientes conectados por redes personales también pueden ser invitados. Todos los asistentes son tratados por igual. Sin embargo, existen ciertas diferencias entre los miembros y existen asignaciones entre los miembros de títulos y grados distintivos (por ejemplo, sacerdote/sacerdotisa, diácono/diaconisa, profeta/profetisa en el *Ethiopia Africa Black International Congress*) o nombres funcionales y metafóricos (por ejemplo, los nombres de las *Twelve Tribes of Israel*, Rubén, Simeón, Benjamín, etc.) e incluso los nombres de pila (como en la Iglesia Ortodoxa Tewahedo de Etiopía). La distinción entre especialistas y laicos, aunque no está clara, se refleja en cierta medida en

algunos performances musicales nyahbinghi. Estos especialistas tienden a ser influyentes, al menos, durante un performance y los que tienen el liderazgo, en la mayoría de los casos, son los mismos que los fundadores de los grupos y subgrupos, quienes tienden a ser carismáticos y asistidos por adeptos, probablemente a causa de su experiencia. Su conversión o la realización de la “concepción innata” como Rastafari, depende en gran medida de la comprensión autodidacta e individual como “revelación” a través de sueños e imágenes, la iluminación a través de leer la Biblia, y/o el despertar instantáneo. Por lo tanto, para los Rastafari, aquellos considerados como especialistas deben tener un conocimiento amplio y profundo de la Biblia como libro sagrado.

El estilo y el contenido de un performance ritual Rastafari varían, al menos de acuerdo a la escala y la naturaleza de cada grupo dirigido por un hermano que toma la iniciativa y el objetivo de la reunión. Por lo mismo, es imposible abarcar todos los cantos nyahbinghi debido a innumerables variaciones e improvisaciones. Cada grupo Rastafari mantiene básicamente algunas peculiaridades a través de las características comunes, por lo que es necesario contar con una breve explicación descriptiva de la música nyahbinghi, examinando algunos grupos distintivos, ya que fue a partir de este tipo de ámbito musical que otros tipos de música más populares como el reggae son considerados habitualmente como nacidos de Rastafari.

Las expresiones populares son la doxología²⁸¹, la bendición, el dar gracias, la fe, y otros temas tales como la gloria, la paz, el amor, y la repatriación. Las características en su conjunto dependen del objetivo de la reunión, si la reunión es para una conmemoración se comparte un alto espíritu de afirmación y alegría. En estos períodos se escuchan voces sólidas con letras claras y fuertes, a veces, una persona canta versos diferentes (que pueden ser una improvisación en el lugar) en la misma línea de la melodía. Esto no causa confusión en absoluto, sino que suena bien, natural y entretenido, ya que es la expresión que surge en el momento. A continuación, veremos un breve extracto de las tendencias distintivas que muestran las principales mansiones Rastafari en cuanto a la práctica musical de cada una.

²⁸¹ El término “doxología” se usa para indicar la propiedad de dar gloria a Dios que debe tener el lenguaje teológico para ser auténtico.

Aspectos compartidos dentro de la música Rastafari

Los grupos anteriormente señalados poseen distinciones particulares. No obstante, respecto a las diferencias que existen entre la práctica musical de las mansiones Rastafari, Marcia Stewart comenta que “existen diferentes estilos de tocar música nyahbinghi en las diferentes mansiones Rastafari, aunque en conjunto la lírica de los *chants* son similares, pero pueden tener diferentes pronunciaciones del inglés o del uso del lenguaje Rastafari”. De esta forma, podemos apreciar que existen diferentes tipos de toque entre cada casa y, además, que cada una tiene distintos tipos de toque internamente. En general, existen algunas diferencias en la forma de tocar, las mansiones poseen *chants* específicos e incluso existen diferencias en el tono de los *chants*. El Dr. Jahlani Nyah, explica que “el *riddim* de *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* es un poco más lento que el de *Bobo Ashanti*, en general en *Bobo Ashanti*, las percusiones y los *chants* son más rápidos y eso genera diferencias entre ellos respecto al sonido”. Los *chants* en el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* son específicos, los miembros de las diferentes organizaciones pueden participar en el nyahbinghi de la mansión Nyahbinghi porque posee una contribución específica y única. Las celebraciones Nyahbinghi y *Bobo Ashanti* son conducidas por sus propias congregaciones, pero en las del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* tiende a la participación de celebrantes no Nyahbinghi y pueden encontrarse Rastas *Bobo Ashanti*, *Twelve Tribes*, u ortodoxos. Ras Ivi Tafari comenta que “el nyahbinghi es central a todas las canciones de alabanza Rastafari, así que los *Twelve Tribes* o los *Bobo Ashanti* pueden asistir a un *Binghi* y compartir muchos *chants*, solamente que en sus reuniones no sólo se cantan *chants* Nyahbinghi”. “Todos los *chants* pueden compartirse”, señala Ras Asha, y como señala Fergad Nazareno “una cosa son la mansiones y otra la ancestral Orden Nyahbinghi, la cual recolecta todos los cantos de los Rastas, mas en cada lugar que es tocado se muestra con una singularidad y estilo de donde se esté”.

Acercas de la música en *Bobo Ashanti*, Ras Ivi Tafari señala que:

Bobo Ashanti podría estar más cerca del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* porque continúa tocando música nyahbinghi, pero se concentran principalmente en las canciones de redención de los libros de canciones de redención, así que ellos cantan muchos cantos que no fueron escritos por Rastafari, sino que algunos son himnos que se cantan durante un servicio *Bobo* y se tocan con un ritmo diferente, un poco más rápido.

En ese sentido, Priest Brown explica que:

Nosotros en el *Ethiopia Africa Black International Congress* usamos un *riddim* que se llama “*marching riddim*” en el que usamos un ritmo de tres tiempos, un *riddim* un poco más rápido. En la Orden Nyahbinghi se trata de crear una vibración, una meditación, pero se encuentra que existen conflictos, para romper con esos conflictos nosotros avanzamos de ese *riddim*, pasamos del 1-2 plano y avanzamos un nivel con el *marching riddim*. Fue Prince Emanuel quien nos enseñó ese *riddim*, esa es la versatilidad del *riddim* del nyahbinghi, que comenzó con Prince Emanuel. Yo personalmente me inicié en la mansión Nyahbinghi y habiendo estado expuesto a otras variedades y luego en *Bobo Ashanti* con Prince Emanuel, he entendido que la música solamente cambia en el 1-2 del *bass*, es lo único diferente, usamos los mismos *chants* pero la melodía es diferente debido a la cantidad de aire dada al tiempo del *riddim*.

Probablemente, como señala Jahlani Niaah “la mayor diferencia está en el sonido de *Bobo* y de Nyahbinghi”, sin embargo estas diferencias no son excluyentes y, como comenta Ras Ivi Tafari:

Por ejemplo, cuando una comisión Rastafari fue a la Primera Cumbre Rastafari de la Diáspora Hispana en Panamá en 2005, un sacerdote *Bobo* tocaba el *bass* y otro el *fundeh*, y todos estábamos tocando nyahbinghi juntos, porque todos somos parte del nyahbinghi, solamente que en sus servicios ellos usan esos himnos, sin embargo, nosotros también tenemos algunos *elders* que cantan esos himnos de los himnarios cristianos, sólo que el ritmo es un poco diferente.

Acerca de la música en *Twelve Tribes of Israel*, Ras Ivi Tafari señala que “la música ha sido una parte importante en *Twelve Tribes of Israel* y ha habido muchos músicos entre ellos Bob Marley, así que los tambores y el *chanting* eran parte importante en los primeros días de las *Twelve Tribes of Israel*. Luego, debido a que cuentan con varios músicos, tuvieron sus propios *chants*, cuyo ritmo en el tambor es un poco más rápido”. Sin embargo, como señala Jahlani Niaah “los *Twelve Tribes* no están orientados de esa manera hacia los *chants* nyahbinghi, incluso cuando muchos de ellos son músicos, o productores de reggae”. En relación a eso Ras Asha explica “nosotros como organización no te decimos qué hacer, si quieres apartar tu *Sabbath* lo haces, es tu decisión, pero si tienes que hacer algo, puedes hacerlo, no es como en *Bobo Ashanti* o en Nyahbinghi”. Por otro lado, Marcia Stewart explica que:

En *Twelve Tribes of Israel* se le llama “*theme songs*” (canciones de tema) a los *chants*”. Las *Twelve Tribes of Israel* mantienen la conmemoración de los días de celebración Rastafari en el mismo día. Por ejemplo, el 21 de abril se realiza una celebración con un concierto de reggae en la sede de *Twelve Tribes of Israel* en Jamaica y en todo el mundo; celebrando el *Groundation Day*, el aniversario de la visita de Selassie a Jamaica. Además, la reunión semanal para encontrar los doce hermanos y una hermana necesarios, equivale al servicio nyahbinghi semanal y se utilizan los mismos tambores. Se comparten la mayoría de los mismos *chants* nyahbinghi aunque muchos están en relación con el funcionamiento y entendimiento de las facultades de las *Twelve Tribes of Israel*. La música nyahbinghi en *Twelve Tribes of Israel* es más similar a *Bobo* probablemente y las celebraciones están abiertas a todo el mundo.

Respecto a cómo se deben de presentar quienes tocan los tambores Rastafari y quienes asisten a las celebraciones nyahbinghi, Marcia Stewart explica que “la regla general para tocar los tambores nyahbinghi es que la cabeza de los hermanos debe estar descubierta. Sin embargo, los hermanos *Bobo Ashanti* pueden usar su turbante y los hermanos de las *Twelve Tribes of Israel* pueden llevar su *tam* verde, amarillo y rojo en la cabeza”. En general basta con mantener un atavío apropiado, y en el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, descubrir la cabeza en símbolo de humildad.

En general, la indumentaria no es muy importante, solamente en *Bobo Ashanti* es un requisito llevar el turbante y la túnica en ciertas celebraciones. Al respecto Priest Brown explica:

Solamente para el orden de un servicio, nosotros vestimos de blanco en los días de ayuno, como en el *Sabbath*. Para los días de celebración todos los colores son permitidos, pero en un servicio de ayuno, los sacerdotes y los músicos deben vestir de blanco. Desde un punto de vista bíblico, uno debe de limpiarse uno mismo antes de querer limpiar a otros. El ayuno para purificar nuestra mente y nuestro cuerpo es como tratamos de limpiarnos, por eso los lunes, miércoles y el primer y último sábado de cada mes son días de ayuno para nosotros. Uno es bendecido por ser llamado al camino y recibir esta gracia.

Pero más allá de la indumentaria, los Rastas señalan que quienes tocan los tambores Rastafari deben hacerlo con las manos limpias y el corazón puro. Libertario Fyah comenta que “estos hermanos son los que llevan un *livity ital* o un estilo de vida disciplinado y

regulada bajo los estatutos antiguos del movimiento Rastafari, porque ellos hacen sonar la música del Rey”. Al respecto comenta Lij Uka:

El hombre Nyahbinghi que toque el tambor debe hacerlo con la humildad y conciencia limpia. La cabeza debe estar descubierta dentro del tabernáculo o ceremonia nyahbinghi, sin anillos u perforaciones y quienes tengan tatuajes deben taparlos pues pueden perturbar la meditación de los demás hermanos. La mujer, como el hombre, debe vestirse de manera no provocativa, para no perturbar la meditación de los demás. La Omega (la mujer) debe llevar la cabeza cubierta en respeto del Alfa y representa la Corona Africana de la Mujer. El arpista debe estar preparado para el toque, debe conocer la historia y el orden, así también los asistentes de las ceremonias internas deben estar preparados.

Respecto a diferencias en cuanto a quienes asisten a las celebraciones nyahbinghi, Ras Ivi Tafari explica que “mientras en Nyahbinghi las hermanas deben de retirarse siete días durante su periodo, en *Bobo Ashanti* son veintiún días, en que las *sistas* están recluidas antes de ir a una asamblea y cuando llega una visitante no se le amedrenta diciéndole esto, pero se asume que debe de saber de este periodo”. Por último, Marcia Stewart comenta:

Espiritualmente la Casa de Rastafari es realmente una casa. Por eso, cuando se dice: “en la casa de mi Padre hay muchas mansiones”, yo sé que las mansiones sólo representan las distintas habitaciones de la casa de Rastafari. Parafraseando, cuando estás en la casa, operas bajo las normas de la casa, cuando vas a tu propia habitación puedes hacer lo que quieras, pero las reglas básicas de la casa se mantienen: Jah guía un amor del uno al otro y a tratar a los demás como quieres ser tratado.

Los siguientes son algunos de los cantos no sectarios más populares en Jamaica, “*So Long Rastafari Call You*”, “*Rivers of Babylon*”, “*Peace and Love*”, “*Holy Mt. Zion*”, “*Rock a Mine Soul*”, “*Goin’ Back to Ethiopia Land*”, “*Zion Mi Waan Go Home*”, “*You Cannot Get Over Heaven With a Carnal Min*”, “*No Night in Zion*”, etc. Aunque no tan conocidos como las canciones de reggae, estos cantos son conocidos incluso por los no Rastafari y han experimentado crecientes variaciones a través de los años. Cualquier idea que tenga relevancia con el estado de ánimo y las creencias en ese momento son bienvenidas, a condición de que puedan armonizar con la letra original y la estructura de la música

también experimenta tal innovación. Esta es una de las razones importantes de que estas piezas bien conocidas continúen sin cesar en los *Binghis*.²⁸²

La diferencia entre el cristianismo y el movimiento Rastafari se encuentra en los significados, el simbolismo, y el objetivo de la lírica en donde la connotación es importante. “Sión”, por ejemplo, simboliza “el paraíso” en la idea fundamentalista cristiana, pero para los Rastafari significa específicamente Etiopía, el África Negra, su patria. Los cristianos nunca pensarían en el continente africano cuando dicen “Sión”. En otros cantos se cambia solamente una palabra, “Jah”, que tiene un sonido fuerte y eficaz, sin embargo, el contenido de valor es el mismo, solamente con una diferencia de interpretación.²⁸³

Los Rastafari no (o se supone que no) se refieren a la muerte y a fenómenos relacionados, e incluso un número considerable de ellos ni siquiera creen en la muerte física. Por lo tanto, cuando se enfrentan a la muerte física de alguien, las controversias se producen principalmente porque están confundidos acerca de su interpretación. A veces se discute o razona sobre un caso específico y se llega a una conclusión acerca de lo que parece ser. En casos extremos, cuando un Rastafari se relaciona con asuntos de la muerte, muchas veces él o ella es etiquetado como “no Rasta”, “anti Rasta”, “lobo con ropa de oveja”, o “Rasta carnal”. Así que cierran el fundamento y firmemente creen en la vida física eterna, de lo contrario, pretenden aprehender el “verdadero” significado de la vida, adoptando la creencia cristiana ortodoxa o conceptos religiosos de África occidental. Algunos Rastafari más moderados son capaces de construir su propio sistema de ideas con ciertas bases teológicas. Los intelectuales que han adquirido conocimiento académico tienden a tener profundos conceptos religiosos y teológicos más racionales al respecto. En general, los Rastafari no comparten la creencia popular en fantasmas o espíritus, es decir, el alma de una persona fallecida (“*duppy*”). Un *duppy* solamente puede ser llamado como un fantasma invisible. Como algunos cantos muestran, se cree que un *duppy* vuelve a la patria original, sobre todo en cantos más afrojamaicanos que Rastafari. Como en otras creencias religiosas, se cree que un alma puede sobrevivir para siempre, venciendo a la muerte física. En África, se supone que un alma reencarna en otra estructura física, porque la fuente de la

²⁸² *Ibidem* p. 145.

²⁸³ *Ibidem* p. 151.

vida es la misma y que la vida debe continuar; el tiempo y el concepto de la vida como un todo no es lineal sino circular.

El performance musical nyahbinghi

Surgidos de una cultura primordialmente oral, los Rastafari no se sienten cómodos con la separación entre el músico y el público; cuando los *Binghis* se convocan se supone que todos son participantes, que todos están en un estado de conciencia devocional y que todos se esfuerzan por observar ciertos preceptos rituales. Se acostumbra establecer un nyahbinghi claramente separado del mundo ordinario en las zonas rurales aisladas con una entrada principal monitoreada por porteros autoproclamados. El foco central de la actividad nyahbinghi es el tabernáculo; una estructura techada al aire libre, que por lo general contiene un altar, en torno al cual los participantes bailan y cantan alabanzas, y cerca del cual se mantiene una gran fogata durante la celebración. Debido a que tanto la comida como el combustible son, generalmente, provistos por quienes convocaron no hay necesidad de que los participantes salgan antes de la finalización del evento, el cual puede durar varios días.

Respecto a las ocasiones de la música nyahbinghi, sus participantes, así como su carácter público o privado, encontramos que en una celebración nyahbinghi no ocurre una mezcla con el reggae, esta es una asamblea ceremonial y los *chants* tienen una orientación estrictamente nyahbinghi en donde el *bass*, el *fundeh*, el *repeater* y el *shaker* son los instrumentos centrales junto con las voces. Al mismo tiempo, el mensaje Rastafari está en la música reggae y los pioneros del reggae Rastafari han sido responsables de tomar ese mensaje Rastafari y globalizarlo. Cuando el Caribe no estaba expuesto al nyahbinghi, escuchó el mensaje Rastafari a través de la música reggae, y escuchando el mensaje Rastafari muchos comenzaron a utilizar esa imagen, a llevar *dreadlocks*, y a utilizar la *ganja* como parte del sacramento. El mensaje musical es entonces la conciencia del movimiento Rastafari, sin embargo hay personas que se quedan en el reggae y otras que ven que existe algo más profundo detrás de ese género musical, así que buscan y encuentran que existe el nyahbinghi. Además, como explica Ras Ivi Tafari, el carácter es muy importante porque:

No puedes ser un Rasta y ser una mala persona, un ladrón o un mujeriego al mismo tiempo, tienes que ser uno con un *livity* divino, manteniendo a Haile Selassie como Rey de Reyes, ya que el *righteousness* (rectitud) circunda a Rasta. Así que, aunque algunos fuman hierba y usan *dreadlocks* pero continúan haciendo cosas que las personas promedio hacen, también hay otros que llegan y ven el movimiento Rastafari, llegan al mensaje a través de la música, pero profundizan en la raíz de Rastafari, entonces todo su estilo de vida cambia volviéndose Rastafari, en donde la música es una parte, no lo principal, sino el medio en el que el mensaje se transmite.

En general el nyahbinghi está abierto a quien quiera aprender respetando su color de piel, aunque en los primeros días (y algunas veces, todavía) existía cierto recelo hacia los blancos como consecuencia de la esclavitud y cuando veían a alguien con la imagen del amo esclavista no era fácil, porque era la imagen de la persona que los esclavizó, aunque haya sido su tatarabuelo. Pero, aunque probablemente, un hombre negro se sienta más cómodo porque puede que acepte más fácilmente los elementos africanos, en realidad cualquiera que venga de la sombra de la opresión puede acercarse y entender esta expresión. Al respecto Ras Ivi Tafari comparte la siguiente anécdota:

A veces cuando una persona así llega y es capaz de soportar la agresión verbal -nunca física-, se le pregunta correctamente qué hace él o ella aquí. Puede ser una persona que quiere aprender de Rastafari, que escuchó acerca del nyahbinghi y decide ir, que no es impertinente con una cámara y cosas así y sólo asiste humildemente y respetuoso de las leyes que gobiernan, esa persona será bien recibida. A veces habrá *elders* que se opongan a la presencia de alguien blanco, y también existen *elders* más tolerantes. De hecho, a veces surgen serias batallas y conflictos entre quienes se oponen y quienes apoyan la presencia de alguna persona en un nyahbinghi. Recuerdo que cuando era joven pensaba que la presencia del hombre blanco siempre causa problemas, debido a estas discusiones entre quienes estaban en contra y quienes estaban a favor de la presencia de alguna persona. Una de ellas fue el antropólogo Jake Homiak, quien organizó en 2009 una exhibición en el Smithsonian, un gran trabajo que dio a más de 8 millones de estadounidenses la oportunidad de conocer acerca del movimiento Rastafari presentado de una manera positiva. Recuerdo cuando lo conocí en un nyahbinghi en 1980, recuerdo que Jakes vino, pero antes le había preguntado a algunos *elders* que él conocía si

podía asistir al *Binghi* y le dijeron que sí. Así que cuando Jakes asistió al *Binghi*, encontró a muchos Rastas que rugían como verdaderos leones, gritándole, rodeándolo y cuestionándole quién era él, porqué estaba ahí, cuando, de pronto, el gritó: “*One Sound Iyah!*” Este hombre blanco diciendo “*One Sound Iyah!*”, la cual es la manera Rastafari de mantener el orden, la armonía y el razonamiento; por ejemplo, cuando todo el mundo está hablando el *elder* grita “*One Sound Iyah!*”. Así que cuando Jakes dijo esto y todo el mundo se quedó callado, fue algo extraño, cómo este muchacho blanco conoce algo como “*One Sound Iyah!*”, él estaba usando nuestro lenguaje. Así que un *bredda* gritó “*many sounds*”, “*many sounds*”, porque sí, Jakes estaba en lo correcto, el orden del razonamiento es *One Sound*, pero todos estaban sorprendidos de escucharlo en alguien diferente. Después un hombre gritó: “*Put the man into the fire*”, lo que podría espantar a alguien, pero creo que él tenía la confianza, creo que él había investigado lo suficiente acerca de Rasta para saber que nadie lo atacaría físicamente, nadie lo pondría en el fuego físicamente. Así que cuando otros llegan a un *Binghi* no siempre son recibidos con los brazos abiertos, a veces es a través del fuego, como probando quién eres tú.

Sin embargo, la mansión *Nyahbinghi* es y se ha mantenido como una casa abierta para todo aquel que quiera aprender cuáles son los estatutos Rastafari. En ese sentido, el Consejo de *elders* del *Theocracy Reign Nyahbinghi Order* ha compilado los *Guidelines from the Elders in Jamaica* (Lineamientos de los *elders* en Jamaica), en donde brindan explicaciones breves acerca de las celebraciones y los tambores *Nyahbinghi*, entre varios aspectos más. Del mismo modo, explican que:

“Los siguientes estatutos son compilados para el beneficio de los hijos e hijas de Rastafari bajo la supervisión del Consejo de *Elders* de la Antigua Orden *Nyahbinghi*. Como Yo y Yo busca una forma de vida santa y correcta, estos estatutos deben ser conservados, para así asegurar la plenitud del modo de vida de Yo y Yo, por lo que uno debe esforzarse para vivir bajo estos Principios Reales. [...] Con estas aspiraciones los Patriarcas de la Orden *Nyahbinghi* ven como algo necesario documentar las siguientes pautas para que los hermanos estén al tanto de los compromisos que uno debe cumplir para ser un verdadero Rastafari.”²⁸⁴

Actualmente en Jamaica existe una pareja de esposos japoneses con sus niños que forman parte de las celebraciones *nyahbinghi*, y al respecto *Ras Ivi Tafari*

²⁸⁴ *Nyahbinghi Ancient Council. Guidelines from the Elders in Jamaica. s/f.*

comenta “alza tus oraciones al Más Alto y el nyahbinghi estará abierto, no se basa en el color de la piel, la textura del cabello, o el color de los ojos” y, además, la música, las canciones de alabanza al Todopoderoso deben de ser compartidas entre las naciones porque esto es para toda la gente recta, como comenta Priest Brown.

En relación a quién puede participar en la creación de esta música, Rastas como Fergad Nazareno explican que “todo hombre y mujer que bajo la preparación en la enseñanza del bien sobre el mal, sienta la revelación y el místico llamado para poner sus talentos al servicio de Jah”. Como señala Marcia Stewart, cualquier persona que se inspire para escribir, crear y producir la música en base a vivir un *livity* Rastafari. De manera que las primeras personas en tocar música Rastafari son los propios Rastas. La música Rastafari es música tocada para las reuniones y celebraciones; aunque, dentro de las reuniones Rastafari, existen varias conexiones que la gente sugiere acerca de cómo deben de ser manejados estos rituales e instrumentos, como los tambores que son centrales en la producción de la música nyahbinghi y que son claros ejemplos de tabúes de género. Lij Uka explica que “los hermanos y hermanas pueden participar en la creación de los cantos nyahbinghi y también en el toque, solamente que en la ceremonia nyahbinghi y dentro del tabernáculo, las mujeres no tocan el tambor nyahbinghi, sino que utilizan los *shakers*.”

Acercas de las ocasiones públicas y privadas del nyahbinghi observamos que el nyahbinghi como ritual históricamente no ha sido una ceremonia pública, pero que, al mismo tiempo, no excluye a nadie, la única exclusión es en relación al ciclo menstrual de la mujer. Sin embargo, los lugares de las celebraciones suelen ser exclusivos y, si es en la montaña, habrá gente que no pueda asistir; así que uno tiene que encontrar la manera de llegar al nyahbinghi, en donde la mística es lo que determina quién es incluido y quién es excluido. Jahlani Niaah explica que “la música es hecha por aquellos que tienen ese propósito, así que creo que, en realidad, eso es lo que determina quien participa, el propósito”, cualquiera que sea el propósito del *Binghi* desde la lógica de su calendario. Sin embargo, el nyahbinghi también es convocado fuera de esta lógica para otros propósitos, Jahlani Niaah señala que:

Cuando Ronald Reagan visitó Jamaica en 1982 un nyahbinghi fue convocado; y cuando el papa visitó Jamaica en 1993, un nyahbinghi también fue convocado. En esas instancias, el nyahbinghi fue utilizado en contra de los agentes de *Babylon*, ambas, la Casa Blanca, y el Vaticano como puntos de referencia de la semilla de

Satán, obscuridad y maldad, así como el Palacio de Buckingham, como instituciones del Colonialismo y la supremacía blanca son la base lírica de que estos lados son los lados del mal. En el ritual de la palabra y el sonido, del fuego y la danza, el poder de lograr vencer esas fuerzas; el nyahbinghi es entendido como algo muy poderoso que puede tener acciones y resultados inmediatos.

El nyahbinghi a puertas cerradas se realiza en momentos íntimos de la comunidad, como fechas importantes y en ceremonias de oración y meditación de la congregación. La diferencia es que en las ceremonias privadas se tocan y viven temas propios de la comunidad que fuera no serían entendidos y hasta podrían ser malinterpretados, mientras que las ceremonias con carácter público se realizan para poder dar a conocer aspectos del movimiento Rastafari a la sociedad en general y recordar acontecimientos. Asimismo, la música nyahbinghi puede ser un evento público para conmemorar la historia y el *livity* de Rastafari. Al respecto comenta Lij Uka “yo considero que el nyahbinghi público se hace en fechas que se tienen en común entre la comunidad y la sociedad. Un ejemplo es la celebración de la semana del 19 al 24 de junio, la visita de Su Majestad Imperial a México cuando acostumbramos hacer un nyahbinghi público en los lugares donde estuvo Haile Selassie I o donde consideramos un lugar importante para Yo y Yo”.



Fotografía 57.- Lij Uka en la celebración pública del 59° aniversario de la visita de Haile Selassie a México. Tomada por Christian López Negrete

Jahlani Niaah explica que la música nyahbinghi puede ser presentada como un performance de manera aislada, lo cual es diferente, es un performance nyahbinghi, pero no

un ritual nyahbinghi. “El ritual siempre se presenta de alguna forma con sus elementos, pero la totalidad de esta composición ritualística, sus elementos y componentes, tienen un inicio, un desarrollo y una conclusión orgánicos y no puede solamente prenderse y apagarse como sucede en el performance”. Reafirmando esta idea Ras Ivi Tafari explica que “la celebración de Marcus Garvey (17 de agosto) es una celebración pública y la percusión nyahbinghi forma parte de esta celebración de la comunidad, este es un evento cultural en el escenario al que invitan a nyahbinghi a formar parte, eso es muy diferente porque no tienes el fuego y la ritualidad que rodea una celebración nyahbinghi”. Incluso se pueden usar los mismos *chants*; pero, si es una ocasión en particular, lo mejor es revisar y usar los *chants* que hablen acerca de ese tema “por ejemplo, si el Ministerio de Cultura nos invita a participar en la celebración del Día de la Liberación Africana (25 de mayo) con una presentación nyahbinghi, entonces lo mejor es usar los *chants* que hablen acerca de la liberación africana, o para el Día de la Emancipación (1 de agosto), buscas los *chants* que hablen acerca de ese tema”, señala Ras Ivi Tafari. Como comenta Fergad Nazareno “dependiendo del lugar es el estilo, forma o momento en que se tocará”. Una ocasión especial fue cuando Nelson Mandela visitó Jamaica en 1991, al respecto Ras Ivi Tafari comenta que:

Nosotros queríamos estar ahí porque queríamos ver ese fuego de liberación, queríamos ver a Mandela libre, queríamos ver al *apartheid* caer, así que hubo varios *chants* que se adecuaron para hablar del *apartheid*. Cuando Mandela vino esos *chants* tenían que estar en el escenario, en el estadio. Yo escribí el *chant* “*Black Liberation Day*” en 1986, así que seleccionamos cantos como estos y fuimos a participar en el escenario. Este fue uno de los momentos más multitudinarios de Jamaica, desde la visita de Haile Selassie fue la primera vez que todo el mundo corrió para ver a otro líder, Mandela fue ese hombre y nyahbinghi, el *Binghi* estuvo ahí, ese es nyahbinghi yendo al exterior, públicamente.

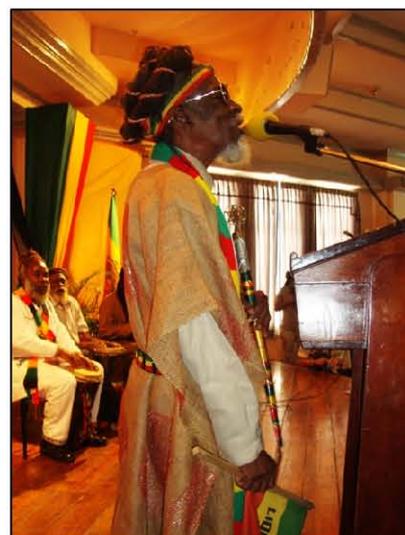
Acerca de a quién está dirigida la música nyahbinghi, Ras Asha explica:

Con el nyahbinghi nos reunimos todos los Rastas Nyahbinghi, *Bobo*, *Twelve Tribes*, es algo que nos reúne porque es nuestro objetivo mantener los *chants*, las vibras ancestrales, con esta música nyahbinghi ancestral, esta música es para nosotros, para encontrarnos a nosotros mismos, pero no es una música que enviemos al mundo secular y por eso hemos elegido la música reggae para que transmita el

mensaje. En otras palabras, puedes decir que la música nyahbinghi es para Rasta y el reggae es para todos, pero el nyahbinghi también está abierto a cualquiera que quiera encontrarse a sí mismo; el reggae transmite el mensaje a través de varias culturas, mientras que la música nyahbinghi nos ilumina, nos recarga y nos mantiene cerca del Todopoderoso.

Ras Ivi Tafari comenta que “también hay ocasiones en eventos de reggae como a veces el festival *Rebel Salute* en el que invitan a algunos hermanos y hermanas a participar con una inauguración oficial, en la que no se vende alcohol, ni carne. Entonces, un grupo puede ir y realizar una inauguración con *chants* para esta ocasión. Este es el nyahbinghi como música que va al público”. Por otro lado, Priest Brown señala que “la música, las canciones de alabanza al Todopoderoso deben de ser compartidas entre las naciones, esta música es para publicar la palabra de Rastafari, justo ahora hay una comisión para que el nyahbinghi pueda ocupar las ondas de radio porque las manipulan vibraciones negativas de otros ritmos”.

Es importante observar que los Rastafari en Jamaica suelen participar con un toque nyahbinghi en la apertura de eventos culturales considerados importantes para ellos; no solamente inaugurando dichos eventos sino, también, dando su aceptación y bendición a través de la música. Durante el trabajo de campo realizado en Kingston tuve oportunidad de presenciar algunos eventos públicos que contaron con dicha participación, como fueron la inauguración de la exhibición “*Rastafari Unquencarable*” en el Museo Nacional de Jamaica, y la inauguración de la 2da. Conferencia de Estudios Rastafari y Asamblea General 2013 organizada por la Unidad de Estudios Rastafari, del Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI).



Fotografías 58 y 59.- Nyahbinghi en la inauguración de la exhibición “*Rastafari Unquencarable*”. Tomada por Christian López Negrete



Fotografía 60.- Toque nyahbinghi en la inauguración de la exhibición "Rastafari Unquencarable". Tomada por Nazli Azueta



Fotografía 61.- Toque nyahbinghi en la inauguración de la 2da. Conferencia de Estudios Rastafari y Asamblea General 2013. Tomada por Nazli Azueta

Como se indica en el *Guidelines from the elders in Jamaica*, la Orden Nyahbinghi también participa en lecturas sobre el movimiento Rastafari en escuelas, colegios, universidades, televisión y programas educativos para asegurar que la información correcta sea diseminada.

Nagashima señala que los elementos básicos del performance musical nyahbinghi, son los mismos que los del ritual nyahbinghi. Estos son los tambores, percusionistas, cantantes, otros instrumentistas, la *ganja*, el fuego, y además se lleva a cabo generalmente

en la noche. Se requieren al menos tres personas en los tambores, uno para cada tipo de tambor. Eso es lo más común, y del único tambor que puede haber más de uno es del *fundeh* debido a la simplicidad y centralidad de su patrón rítmico. En realidad, la calidad de la ejecución no es tan relevante, de ahí que cualquier Rasta con un tambor, (aunque no muchos), se puede unir en el momento que él sabe que puede seguir incluso cambiando la velocidad de la sesión en curso. También se pueden tocar más de dos *shakers*, y palmear es algo espontáneo, pero no predominante, quienes cantan y quienes palmotean no se forman por separado, cualquiera de los presentes, incluyendo los instrumentistas, pueden cantar y palmear. La frecuencia con la que los percusionistas cantan, especialmente el del *repeater* y el del *bass* es relativamente poca. Cuando la percusión culmina, su concentración se centrará en el ritmo. Del mismo modo en el baile, cualquier persona, con excepción de los percusionistas, puede participar. El percusionista del *fundeh* puede ser sustituido por otro y puede ponerse de pie y bailar. Además, es frecuente, pero no obligatorio que los participantes formen un círculo para que puedan verse el uno al otro.

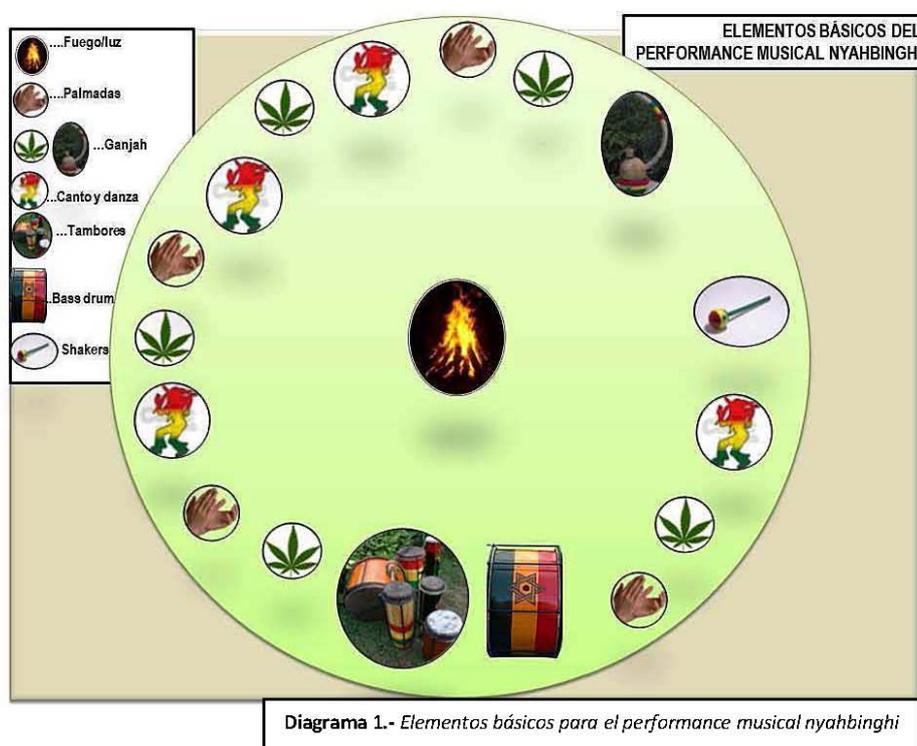


Diagrama 1.- Elementos básicos para el performance musical nyahbinghi

Los tambores son considerados los instrumentos más importantes y los elementos más necesarios de todos. Sin ellos, un *Binghi* no puede comenzar. La importancia de los tambores también se refleja en su colocación, o bien se colocan para poder ser vistos por muchos, cerca del centro, o en un lugar sagrado. Ningún inicio o conclusión formal caracteriza el performance del *Binghi*, pero el comienzo de los tambores es lo que indica su inicio informal, prepara a los asistentes espiritual y físicamente e invita a los vecinos. Por lo general, comienza cuando los principales percusionistas se acoplan y observan las condiciones de la reunión. La percusión comienza generalmente tocando el *fundeh*, a continuación el *bass*, y luego a partir del patrón rítmico del *fundeh*, se añade la singularidad del *repeater*, y así se forma el conjunto. La duración de este primer conjunto de tambores es flexible de acuerdo con la situación de cada performance y puede acompañarse por otros instrumentos como los *shakers*. Esta introducción parece funcionar también como preludio de los servicios religiosos. Sin embargo, al mismo tiempo, la religiosidad de un *Binghi* puede olvidarse durante su performance, y este puede ser disfrutado por sus fines recreativos. Después de disfrutar del conjunto de tambores introductorio por un tiempo breve, alguien eventualmente comienza a cantar.

Generalmente, los cantos en un *Binghi* comienzan sin una nota fija y comienzan con cualquier sonido que se produzca con facilidad y naturalidad por el cantante, y así poco después, algunos otros se van uniendo. Las canciones pueden seguir una tras otra como si fueran un popurrí, o puede venir un descanso ya sea con sonidos de percusión, principalmente de tambores, o sin él. Mientras el patrón del *fundeh* se toca, algún participante puede detenerse y cambiar a otra posición. El cambio de roles en el performance no es nada raro, y el percusionista del *repeater* se puede levantar para ir por *ganja*, descansar o razonar. Además, el razonamiento puede incorporarse tanto durante como después de una serie de sesiones musicales. Cuándo y cómo terminan, depende del sentir de los participantes. Un percusionista puede llamar a otro compañero para que lo releve mediante miradas y expresiones faciales durante el performance. En realidad, tienen que comunicarse entre sí por medio de sonidos instrumentales; aunque se desconoce objetivamente hasta qué punto puede lograrse esto. Muchos performances parecen terminar sin ninguna señal evidente.

Como indica Nagashima, las características de la estructura musical reflejan el performance del nyahbinghi como una función ritual colectiva, a través de frases cortas y líneas melódicas simples, un ámbito vocal relativamente estrecho y muchos estribillos que funcionan para recordar el canto con facilidad, por lo que el sentido de participación comunitaria no solamente se mantiene, sino que aumenta. Asimismo, están estructuradas para aumentar la emocionalidad junto con una sonoridad y un ritmo más fuertes y rápidos entre el principio, relativamente tranquilo, moderado y constante, y un final similar.²⁸⁵

La calidad de la percusión, sin duda, determina la calidad de todo el performance del Binghi; aunque, como señala Nagashima, los criterios estéticos no están establecidos con claridad y la importancia que se le asigna a un *Binghi* no radica en la calidad de su performance. El *fundeh*, que lleva el ritmo, debe sonar bastante firme y si se emplean varios, se supone que deben sonar al unísono y no dispersarse. Si un percusionista perturba el ritmo, tarde o temprano habrá de renunciar debido a quejas de los compañeros o por la interrupción por parte del resto de los participantes. Sin embargo, Nagashima señala que si un *Binghi* se realiza en una base familiar o a muy pequeña escala, y si tal vez no se encuentra ningún músico Rastafari talentoso, los presentes se deben conformar con el performance que se está realizando aunque carezca de habilidades en la percusión. Incluso, es posible que los presentes puedan no tener ninguna queja sobre un performance rudimentario, en parte, porque no se espera un gran virtuosismo musical en un *Binghi* ordinario, sino reunirse, razonar, fumar *ganja*, mientras se baila al ritmo del latido del corazón y se elevan cantos a Jah Rastafari.

La música nyahbinghi se realiza, en primer lugar, como una ofrenda informal colectiva, dando gracias a Jah como parte vital de un *Binghi* lleno de acontecimientos. Este se lleva a cabo como una extensión de la vida diaria y está consagrado por un performance colectivo basado en la fe común, y la percepción auditiva, corporal y temporal. En general, un performance musical nyahbinghi posee funciones variables. Nagashima señala que algunos ejemplos de las funciones fisiológicas de la percusión son la salida de frustraciones, rencores y angustias, revitalización de energía para vivir, disolución de malestar físico leve y malestares como dolor de cabeza, fiebre, y escalofríos, que puede ser el resultado de los ejercicios físicos y espirituales de la percusión. Tales efectos

²⁸⁵ *Ibidem* p. 127.

acompañados de un rol en el performance, tanto en los aspectos musicales como rituales, funcionan de forma muy positiva ya que la acumulación diaria de la frustración causada en la sociedad en general, sobre todo las condiciones de pobreza y desempleo, es el potencial para la violencia verbal y física.

Simbolismo y comunicación

Los percusionistas son generalmente observados con especial atención durante el performance y, a veces, son admirados. Sus roles parecen estar identificados o estimados como especialistas, aunque, en realidad, no todos los percusionistas sobresalgan. Una buena ejecución de *repeater* requiere la más alta maestría con un pulido talento musical de técnica, velocidad, tiempo y calidad de sonido. Un percusionista de *repeater* no puede ser sustituido por otro; por lo tanto, el prestigio de ellos es más alto. Ya que su rol se alcanza después de un largo período de tocar el *fundeh* como aprendizaje, no sólo habilidad, sino también el conocimiento y el entendimiento se presume que es más rico, más profundo. Como hemos mencionado, se pueden tocar otros instrumentos y su ritmo clave es básicamente el mismo que el del *fundeh*, el cual es muy importante. Sin embargo, como los sonidos de los tambores son protagónicos, su importancia es secundaria.

Las mujeres son quienes generalmente utilizan estos instrumentos, y contribuyen principalmente como cantantes y menos frecuentemente como bailarinas y no generan ningún prestigio. Por lo tanto, el estatus y el rol de las mujeres son bajos en el performance en general, ya que se derivan de la concepción del mundo Rastafari basada en interpretaciones de los pasajes bíblicos. El Código de Conducta Rastafari señala que solamente los hermanos varones están permitidos en las arpas en los programas ceremoniales nyahbinghi llamados “*Ises*”. Mientras las hermanas pueden tocar el *shaker* y otros instrumentos rítmicos de mano. En los programas no ceremoniales, las hermanas pueden tocar los tambores en sus propios grupos como *The Empress Menen Liberators*.²⁸⁶

La oposición masculino/femenino se ve reflejada, dentro del movimiento Rastafari, en la oposición membranófono/idiófono. Profundizando un poco acerca de las diferencias en la participación entre mujeres y hombres en la música nyahbinghi y en las ocasiones en las que pueden participar las mujeres, podemos observar claramente que durante una

²⁸⁶ Nyahbinghi Ancient Council. *The Rastafari Code of Conduct* (2008):11.

celebración nyahbinghi a las mujeres Rastafari no se les permite tocar los tambores, ya que ese es un rol masculino, pero su participación a través del canto y de tocar los *shakers* es muy importante. Fergad Nazareno expone que “más que diferencias, son las posiciones o lugares que se cubren ya que en el servicio eclesiástico los hermanos ministran desde el altar así como en el tambor y las hermanas con palmadas y cantos”. Esto no significa que no posean el conocimiento acerca de los tambores o que no puedan tocarlos en otros espacios; aunque, cuando realizan reuniones entre ellas, pueden tocar, pero no con el tambor entre las piernas, al respecto Ras Ivi Tafari comenta “las mujeres pueden tocar en un evento cultural o en una casa, de hecho todas mis hijas saben tocar, ellas tocan el *fundeh* y el *repeater*, porque se les permite estar cerca de los tambores hasta que se convierten en adolescentes y entienden cuál es su lugar y ayudan a las otras *sistas* en los cantos, en la armonía, porque conocen las reglas que rigen el nyahbinghi”. Jahlani Niaah explica que:

A las mujeres no se les permite tocar los tambores ritualmente, las mujeres pueden tocar los tambores en privado, tal vez en el espacio doméstico, pero no en el lugar del ritual nyahbinghi y existen varias explicaciones, una de ellas es que el tambor representa la mujer y debe de ser tocado por un hombre, también he escuchado que el tambor puede tocarse por el hombre y la mujer al mismo tiempo, pero es algo que nunca he visto. Pero en nuestra práctica las mujeres no están autorizadas a tocar el tambor; sin embargo, ellas son parte de la producción musical usando su voz como un instrumento, además de tocar el *shaker*.

Priest Brown señala que “La mujer es mística y tiene una porción de la fuerza astral que le ha sido concedida a Yo y Yo como varón para gobernar los siete cielos. La mujer es la tierra, es la creación, así que su dominio se encuentra en los cinco cielos. La música es una fuerza astral y es entregada directamente al hombre, ese es el principio detrás de ello”. En general, el movimiento Rastafari ha sido una expresión predominantemente masculina, no solamente en relación a la música, Ras Ivi Tafari comenta que:

Las mujeres pueden incluso levantar o realzar un *chant* porque hay veces en que los hermanos se pierden y ellas pueden retomar el *chant* para hacer que los demás reaccionen. Anteriormente, eso no se permitía porque desde su origen Rastafari ha sido una entidad predominantemente masculina, pero ahora en Jamaica existe un mayor índice de mujeres. Nyahbinghi y Rastafari comenzaron como una asamblea predominantemente masculina porque para ser un Rasta tienes que ser un verdadero

león en la jungla debido a la persecución y a las tribulaciones; así que para que una mujer abrazara esto tenía en verdad que ser una leona en la jungla como Ma Ashanti, Empress Baby I, Sister Daphne, Dawta Mirriam, Sister Judah, que son algunas de las matriarcas, anteriores y actuales; debido a la estigmatización del movimiento, cuando las mujeres comenzaban a acercarse realmente debían ser unas verdaderas leonas. Probablemente en Nyahbinghi pronto veamos mujeres tocando el *akete*, el *bass* y el *fundeh* y nadie podrá decirles que no están autorizadas a tocar, algunos se ríen, pero yo creo que es posible debido a que ahora la proporción de mujeres es mayor a la de hombres; así que, probablemente, sean ellas quienes organicen las celebraciones.



Imagen 12.- El rol de la mujer en los tambores nyahbinghi
<http://www.rastafari-inspiration.com>

Marcia Stewart también señala que la participación de la mujer en la música nyahbinghi podría cambiar pronto y comenta que “en Nyahbinghi son los hombres quienes tradicionalmente han tocado los tambores; sin embargo, con el histórico nombramiento de Sister Ifiya como “*Female Elect of Record*”, ella ha tocado los tambores para llamar a la orden a la reunión”. En relación al papel de la mujer en el movimiento Rastafari, Ras Ivi Tafari comenta:

Recuerdo una ocasión en un razonamiento en el que discutíamos cierto tema y, debido a que yo dirigía las reuniones y estaba autorizado, dije: necesitamos escuchar a una hermana acerca de esto. Así que señalé a una matriarca *elder*, quien era la hermana de Empress Baby I, la Empress de Bongo Rocky, así que ella estaba

impresionada, se puso de pie y dijo: hermanos, damos gracias por este momento, esta es la primera vez en que soy llamada a pararme en el tabernáculo y decir algo en todos mis años de asistir. Así que, siguiendo las enseñanzas de Su Majestad Imperial, debemos ver cómo puso a la mujer al lado del hombre y que ambos sexos son iguales. Así que la influencia de la generación más joven en los *elders* ha sido señalar que se debe de escuchar la voz de las mujeres y que podemos tener una hermana como Presidenta del Consejo de Administración por lo que recientemente Sister Mitzie Williams emergió como la primera mujer en asumir ese cargo en el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*.

Respecto a la enseñanza de la música nyahbinghi hacia los niños y la producción de cantos dirigidos a ellos, vemos que el proceso de enseñanza consiste en la exposición temprana de los niños a estas expresiones. Priest Brown explica que “los niños son bendecidos al ser expuestos y vivir alrededor de los tambores y ser llevados a los *Binghis* desde temprana edad y recibir una iniciación temprana; además, guiados apropiadamente pueden volverse maestros”. Existen también cantos nyahbinghi para un bautizo o presentar al niño en la comunidad o, por ejemplo, los cantos que fueron creados para los niños de las *Twelve Tribes of Israel* que asisten a la *New Jerusalem Schoolroom*. Cuando se trata de un recién nacido, explica Ras Ivi Tafari: “usualmente la madre y el niño no están en condiciones de asistir a una asamblea; así que se les da tres o cuatro meses para descansar y, después, se les lleva a la asamblea, se les bendice y santifica realizando una ceremonia de alabanzas y alegría y se comparte la llegada del recién nacido con la Orden, así se lleva a cabo la santificación”.



Fotografía 62.- Niña Rastafari tocando los tambores nyahbinghi.
Tomada por Christian López Negrete

A partir de la ceremonia de santificación de un recién nacido en el movimiento Rastafari han surgido discusiones acerca de la necesidad del movimiento de satisfacer otros ritos de paso importantes durante el desarrollo de una persona; dos ejemplos interesantes son los matrimonios y los funerales en el movimiento Rastafari. En relación a los matrimonios Ras Ivi Tafari comenta:

Los matrimonios todavía no son parte de la administración Nyahbinghi. Actualmente, yo, como parte de una generación más joven, digo que si santificamos a un recién nacido en Nyahbinghi, cuando él sea adulto y encuentre una pareja compatible, debemos de ser capaces de santificar su matrimonio por el *Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, para que esos jóvenes príncipes que desean casarse no tengan que asistir a otra iglesia fuera del movimiento Rastafari para poder hacerlo. Por ejemplo, hace poco una joven que había nacido en una familia Rastafari, su madre era Rasta, y su padre también, pero él había fallecido y ella le dijo a su mamá que quería que yo condujera la ceremonia para su boda. Sin embargo, yo no estoy autorizado legalmente para officiar un matrimonio y proveer los documentos legales que implica. Así que ella decidió firmar los documentos; pero después, la verdadera ceremonia de matrimonio estuvo a mi cargo, y sus votos fueron en nombre de Su Majestad Imperial, ellos viajaron a Jamaica, hubo comida *ital*, etc.

En relación a los funerales Ras Ivi Tafari comenta:

Había un hermano Ras Iration que falleció hace un par de años. Él siempre defendió que debíamos tener nuestros propios ritos de paso; por ejemplo, cuando alguien muere, realizar una ceremonia en su honor y un funeral de una manera Rastafari respetable. Esto es contrario al pensamiento tradicional de la Orden Nyahbinghi, así que provocaba mucha discusión; pero ese hermano nunca paró de insistir en que, como una nación, necesitamos poder cubrir todas nuestras necesidades por nosotros mismos. Tenemos que ser capaces de cuidar al enfermo y al infante en nuestra propia manera y así evitar que, cuando un hermano muera, tenga que ir un pastor a darle una bendición en nombre de Jesucristo o de algo en lo que no creía en vida.

Por otro lado, en general, no existen especialistas de tiempo completo de la música y del ritual. Sin embargo, se observa una distinción reconocida y aprobada durante un performance, aunque no necesariamente decisiva, entre los llamados especialistas y no especialistas. Count Ossie, por ejemplo, podría considerarse como un especialista. Existen también pseudo especialistas, que se encuentran principalmente entre los percusionistas, que

tienden a mantener el liderazgo o reunir un gran prestigio. Algunas excepciones se observan incluso en grandes grupos, sin embargo, esta clasificación básica podría aplicarse en situaciones rituales. El asunto, dice Nagashima, no es la función de cada rol, y la idoneidad de las personalidades asignadas sino, más bien, la calidad de un rol determinado en el performance.²⁸⁷

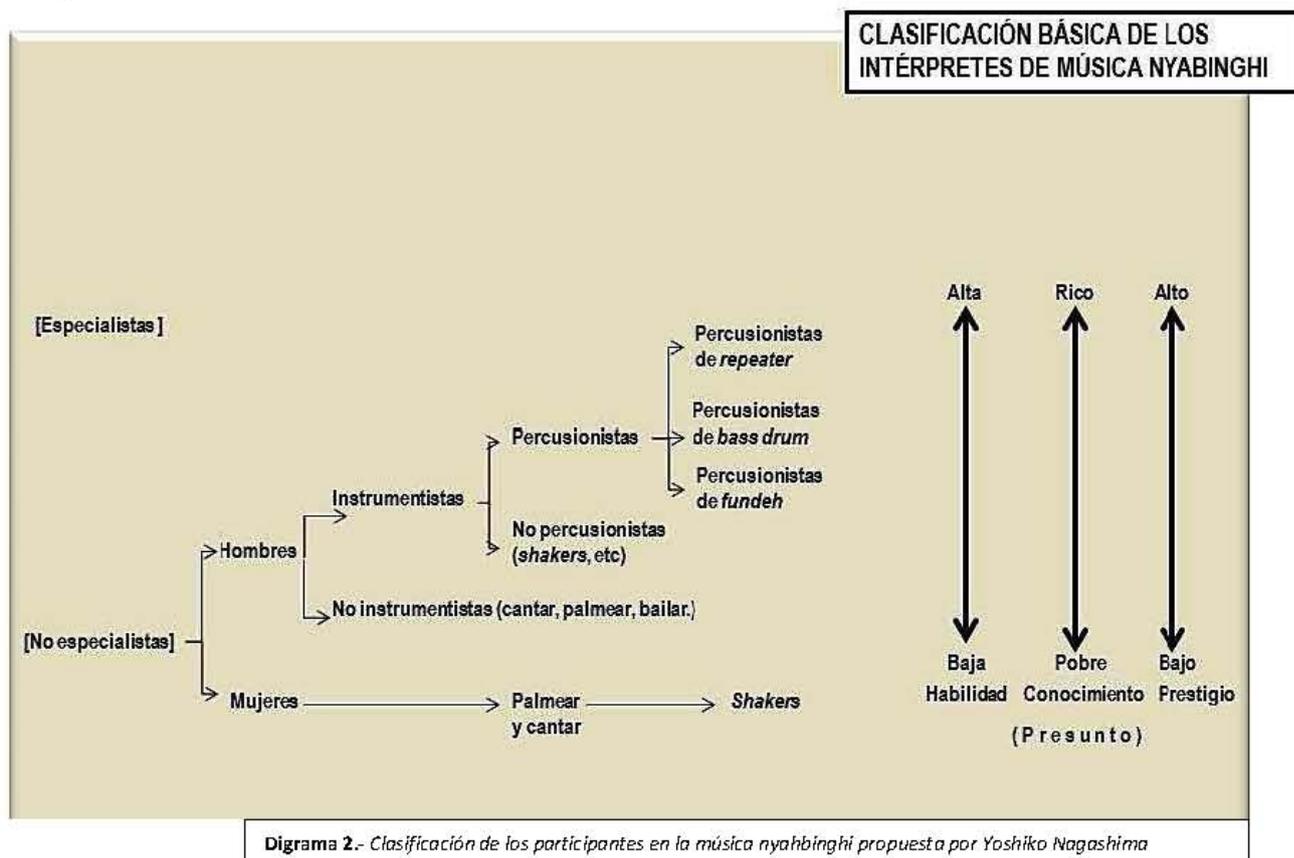


Diagrama 2.- Clasificación de los participantes en la música nyabinghi propuesta por Yoshiko Nagashima

La interpretación simbólica, así como el significado de la música, varía según el individuo y solamente algunos elementos parecen ser compartidos a un nivel relativamente alto de consenso. Los Rastafari tienen muchas oposiciones binarias simbólicas, la mayoría de las cuales se derivan de pasajes bíblicos. Los significados de otras fuentes también pueden ser interpretados en los textos bíblicos con tergiversaciones alegóricas. La profundidad de la interpretación depende del conocimiento individual o la familiaridad que se tenga con el libro; sin embargo, también pueden ser hechas interpretaciones inadecuadas o inapropiadas. De los requisitos básicos para un performance de Binghi, un ejemplo típico

²⁸⁷ Nagashima, "Rastafarian Music", 130.

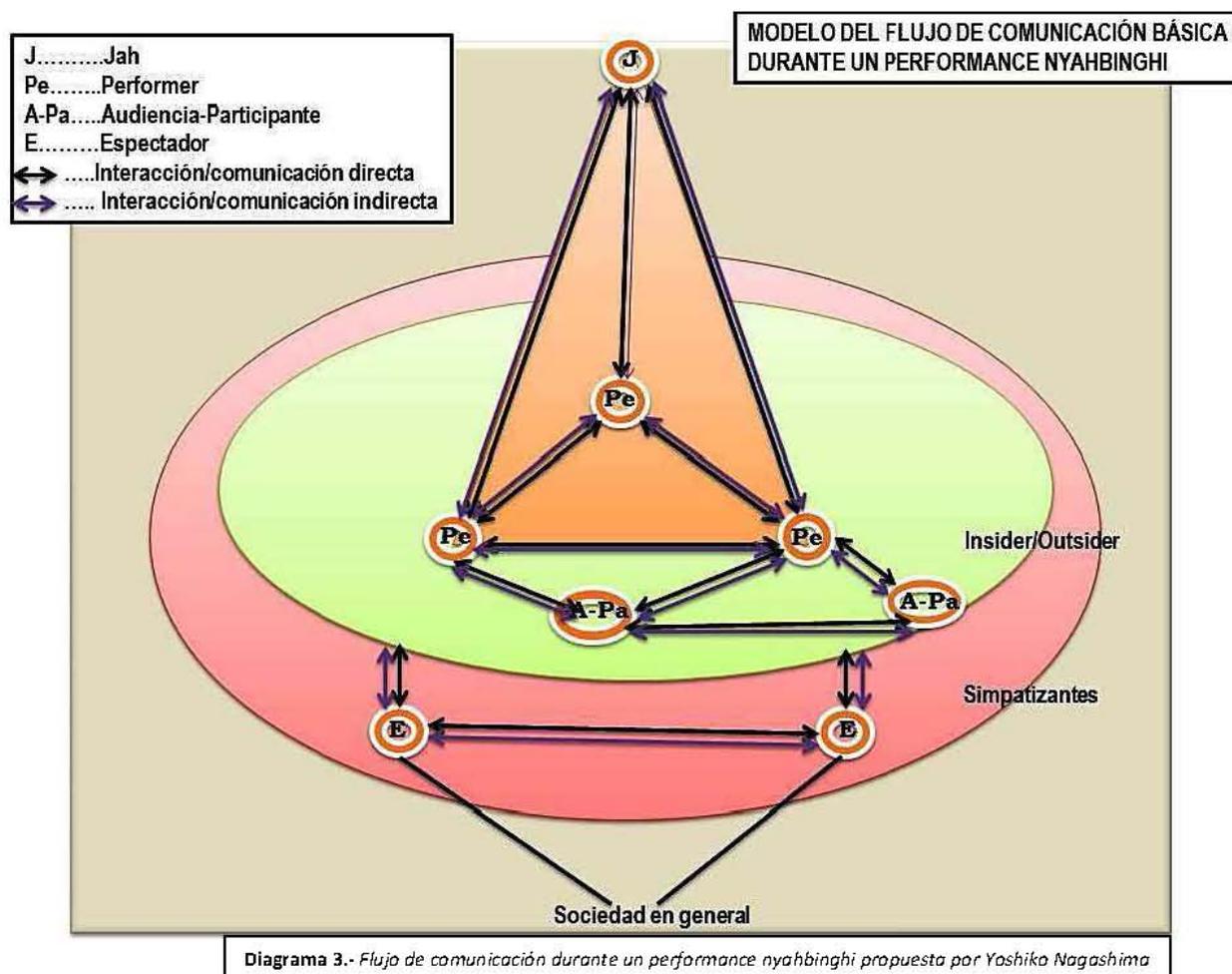
puede ser el fuego, en contraste con la oscuridad de la noche. Mientras que el primero representa un mundo Rastafari, el último, el mundo no Rasta. En relación al fuego, “consumir” el fuego quemando el mal es una asociación inspirada en una imagen de Dios como justicia en el Antiguo Testamento.

En el performance la *ganja* tiene variedades de palabras crípticas y de nombres en función de su clase y su uso, cada uno con un simbolismo, por ejemplo, *kaya*, *chalice*, *spliff*, y similares. La santidad y misterio son considerados como atributos de la *ganja* gracias a sus efectos hipnóticos y estimulantes sobre el sistema nervioso cuando se fuma o se ingiere para la curación general. Como hemos visto, su santidad se deriva del Antiguo Testamento y se interpreta que tiene el poder de la “sanación de la nación” y de “dar sabiduría”. Su fragancia es contrastada con la del ron utilizado durante otros rituales afro-jamaicanos. Se considera un medio de comunicación entre Jah y los miembros.

Los tambores tienen un simbolismo más rico que otros instrumentos. Todos los instrumentos son, básicamente, contruidos a partir de productos naturales utilizando madera, bambú, calabaza, hierba, piedras, semillas, vainas, piel animal, etc. Los significados simbólicos se unen a los sonidos instrumentales y no a los materiales, así, los latidos del *fundeh*, el movimiento más importante y esencial, simbolizan el pulso y el ritmo cardíaco. La creación del “*riddim*” la esencia de una performance, se considera además como las raíces de Rasta, de África y de todo el pueblo negro. Las interpretaciones simbólicas del origen de los tambores pueden clasificarse en tres: 1) África/Etiopía, 2) el pueblo y la cultura negros, 3) la Biblia y el antiguo Israel. La combinación de las tres conforman las raíces Rastafari. Cuando el conjunto de percusiones se encuentra en su apogeo, el canto tiende a desaparecer, por lo que los poderosos sonidos rítmicos se pueden apreciar a plenitud y se pueden insertar ejecuciones improvisadas, como respuestas al desarrollo del tambor.

Como se mencionó antes, el rico simbolismo que se ve en la tierra de sus antepasados africanos casi se pierde entre los Rastafari. El principio masculino visto en la cultura del tambor, aunque controversial, puede ser un ejemplo. De acuerdo con la explicación que Ossie le brindó a Reckord en 1977, la piel de chivo es mejor para un *fundeh* y un *bass* porque los chivos son más tranquilos y sus balidos suenan bajo. Un *repeater* necesita en cambio de piel de cabra. Otra explicación dice que la suavidad y

tersura de una cabra producirán sonidos delicados, por lo tanto aptos para la “charla” de un *repeater*.²⁸⁸



El performance del *Binghi* ha funcionado también para proporcionar entornos abiertos, y libres para la comunicación. Se trata de una base de comunicación entre los Rastafari ya conocidos y los recién llegados. El encuentro, la participación y la interacción entre los intérpretes o ejecutantes, audiencia y espectadores, como un evento de comunicación.²⁸⁹ Algunas de las reuniones más grandes y más organizadas también han funcionado para enfatizar el flujo de comunicación del líder hacia los demás. Los participantes del performance están a la expectativa de la audiencia para responder y reaccionar. Nagashima señala que, puesto que son observadores agudos, incluso cuando

²⁸⁸ *Ibidem* p. 131.

²⁸⁹ *Ibidem* p. 132.

parecieran concentrarse en su propio performance, pueden percibir intuitivamente las reacciones de los demás y, cuanto mayor sea el grado de participación y cooperación que puedan percibir, mayor será su satisfacción o insatisfacción y el deseo o la voluntad de continuar o interrumpir, aún más, la intercomunicación. Su apertura, libertad y despreocupación buscan participación voluntaria y reacciones positivas no solamente de los participantes regulares del performance, sino también de los foráneos. De tal forma, la polisemia de un *Binghi* conduce a la multiformidad y multiplicidad de roles en el performance y los procesos de interacción o comunicación y la sensibilidad individual.

Expresiones líricas

Nagashima, señala que, en general, los cantos nyahbinghi no son ni musicalmente ni líricamente muy complejos u ornamentales, sino simples, restringidos e, incluso, rudimentarios y lejos de sus homólogos africanos originales aunque conservando algunas características.

Las expresiones líricas, refiriéndose a las más populares, se mantienen dentro de los temas y conceptos Rastafari típicos; por lo tanto, llenos de la jerga Rastafari, aunque otras categorías se pueden cantar en un grado mucho menor. Los cantos nyahbinghi son para “los que tienen oídos para escuchar”, así como para ellos mismos, sin embargo, un conocimiento básico de la Biblia es indispensable para comprender la música nyahbinghi. La percepción de la audiencia y los propios intérpretes deben filtrarse a través del vasto alcance y la visión de la alusión bíblica, a pesar de las posibles malinterpretaciones. De las expresiones líricas, es posible extraer oposiciones binarias simbólicas que indican claramente las profundas influencias cristianas, en oposición a las propuestas Rastafari contra el cristianismo.²⁹⁰

²⁹⁰ *Ibidem* p. 152.

Algunos ejemplos de las oposiciones binarias simbólicas expresadas a través de las líricas nyahbinghi.	
Jah, Rastafar-I, Selassie (-I), King Jess-us, Negus, New King, King Selassie y Queen Omega	Jesucristo, Papa, Reina Elizabeth, Primer Ministro de Jamaica, Gobernador General.
Etiopía, África	Jamaica
<i>Zion</i>	<i>Babylon</i> , Vaticano, Roma
Mt. <i>Zion</i>	Valle de la perdición
Hogar	Cautiverio
Hombre Rasta, Bongo	Enemigo, el hombre rico, cristiano
Hombre Negro	Hombre Blanco
Natty Dread	Baldhead, hombre de cabeza calva
Yo y Yo	Ellos
Rojo, oro, y verde	Rojo, azul y blanco ²⁹¹
Negro, Blanco	Negro, Blanco ²⁹²
Luz	Noche
<i>Book of Life</i>	<i>King James Version</i>
Oveja	Lobo
Amor y paz	Guerra
Verdad	Pecado, transgresión
Espiritual	Mente carnal
Espíritu	<i>Duppy</i>
En este momento	Siempre
Liberación	Opresión
<i>Ganja</i> , hierba sagrada	Ron, alcohol
La primera Orden/ La Orden de Melquisedec	<i>Babylon System</i> , Confusión
Dar	Ocultar
Nyahbinghi / <i>Groundation</i>	Iglesia
Triunfante	Arrastrado

Tabla 8.- Lista de oposiciones binarias simbólicas Rastafari propuesta por Yoshiko Nagashima

Los grupos musicales, por otra parte, han expandido sus horizontes. Los músicos, aunque no todos sean profesionales, pueden estar expuestos al mundo secular donde se toca todo tipo de música y el proceso de retroalimentación está más abierto, especialmente a la música negra estadounidense como el *jazz*, el *blues*. Además, algunos grupos musicales destacados han explorado el continente africano, mezclando y ampliando su imaginación y declaraciones con la protesta en contra de la esclavitud y de las diversas formas de

²⁹¹ *Este simbolismo de los colores representa al *obeah*, *pacomania* y *revivalismo* o algunas iglesias *revival zion* (por ejemplo la Iglesia Metodista Episcopal Africana).

²⁹² *Ambos negro y blanco contienen dobles sentidos contrapuestos y usos polisémicos ambiguos en diferentes contextos.

opresión. Los temas populares son el sufrimiento (lo que llaman “*sufferation*”) la inhumanidad y la desigualdad, así como las consecuencias de estos males. Estos deben ser refutados a través de la música, uno de los medios más eficaces y atractivos de comunicación. La música nyahbinghi satisface la reunión principalmente como una música religiosa a través de la autoridad de la Biblia y los mensajes bíblicos y, también, cumple con sus deseos de conciliar la identidad robada como descendientes de esclavos africanos, como personas negras, como los seres humanos que se supone deben ser bendecidos por Dios. Sin embargo, Nagashima comenta que sus fuertes oposiciones contra el cristianismo probablemente se deban a que las ideas, la concepción del mundo y la fe Rastafari se basan fundamentalmente en el cristianismo occidental; incluso, a través de su simbolismo representado por las líricas. Como hemos visto, las oposiciones binarias simbólicas son expresivas y en cuya subestructura yacen elementos del cristianismo y, además, existen algunas otras oposiciones binarias fuera de las líricas y que, sin embargo, con frecuencia, se utilizan en su vida diaria.²⁹³

Impacto de la música Rastafari

La música Rastafari no sólo ha cultivado los sonidos, los ritmos únicos y el poder peculiar del Binghi, sino que también ha influenciado a músicos con orientación Rastafari. Nagashima explica que la unidad ayuda a filtrar a los no simpatizantes, ya que no asisten a los *Binghis* porque, para ellos, la música suena monótona, no comparten las creencias, y no tienen ningún interés (y, a veces, respeto) por los Rastafari. En cambio, si se trata de huéspedes simpatizantes, van a abrir sus corazones y sus mentes para que puedan retomar las ideas y los mensajes fundamentales de los Rastafari y su música. La música popular local en Jamaica no se habría mantenido revitalizada sin el impulso que la industria musical británica y jamaicana ha prestado a varios géneros populares de origen jamaicano. Sin embargo, existen ideas erróneas sobre la naturaleza y el carácter de la música popular y la música Rastafari, por lo que la asociación predominante o, incluso, la confusión con la música reggae y el movimiento Rastafari es frecuente.

La razón por la que el reggae se ha dado por sentado como música Rasta entre el público es debido a la identificación con los Rastafari por la mayoría de los propios

²⁹³ *Ibidem* p. 154.

músicos. Los músicos, incluso, pueden disfrazarse como Rastafari para darse aires y apariencias propias de ellos (por ejemplo, el uso de *dreadlocks*, la adopción de los colores etíopes, usados en *tams*, insignias, etc.). Nagashima indica que ellos utilizan un discurso Rastafari y conocen el poder e influencia de los Rastafari y, por otra parte, son expertos en el diseño de imagen. Además, el reggae, especialmente en el caso de las canciones de protesta, ha jugado el papel de portavoz Rastafari tanto a nivel nacional como internacional. En general, el público internacional ha confundido la música Rastafari con el reggae, percibiendo el reggae como la música Rasta. Por lo tanto es importante tener en cuenta cada una de sus historias, la naturaleza y la relación entre ellas.

Las sesiones de percusión y de razonamiento de los Rastas son la fuente misma de imaginación, creación y expresión y tiene su raíz en la *groundation* Rastafari. El complejo del reggae, es una derivación de la tradición Rastafari. Los *Binghis* han funcionado como una fuente vital y probablemente si no hubiera sucedido el desarrollo progresivo y la maduración de la propia música Rastafari en general, los músicos locales no habrían crecido como lo han hecho. Podrían haber mostrado solamente una inclinación hacia las influencias extranjeras, sin tener en cuenta la realidad de los barrios pobres de Jamaica. Como señala Nagashima, el fruto genuino de la música popular de Jamaica se ha producido a través del filtro del movimiento Rastafari.²⁹⁴

Ha habido varias respuestas a algunos aspectos de la música nyahbinghi, debido a los diferentes elementos que llevaron a su desarrollo. La conexión africana, especialmente de tambores, es el factor clave para las respuestas. Hay quienes, aunque limitados en número, aprecian e, incluso, fomentan la evolución de la música del tambor. Gracias al apoyo y la respuesta positiva de la audiencia, los músicos locales han sido capaces de mantener e, incluso, mejorar su posición en la sociedad.

Regularmente este tipo de correspondencia entre los músicos y la audiencia de la sociedad ha favorecido el despertar continuo de la identidad de los jamaicanos. De acuerdo con Nagashima, todavía queda camino que recorrer para que la música nyahbinghi sea aceptada por todos los sectores de la población, pero las actitudes de desprecio hacia este tipo de música ya han comenzado a desaparecer. El movimiento Rastafari en su conjunto ha inspirado expresiones atrayentes por medios inesperados y el uso de la música es notable en

²⁹⁴ *Ibidem* p. 162.

ese sentido. La música se puede oír y escuchar sin ninguna base teórica o argumentos intelectuales y no requiere de alfabetización. La gente produce la música y, a cambio, la música puede transformar a las personas. La música es un valioso medio de comunicación. La influencia de una determinada pieza musical depende totalmente de la gente en términos de creación de sonido; con o sin voces o instrumentos, por un lado como ejecutantes o, por el otro, como receptores.

Es importante tener en cuenta el hecho de que la música nyahbinghi, generalmente, no es muy conocida entre el público. Probablemente, debido a que la música no se transmite como la música popular, excepto por aquellas piezas grabadas similares a un *Binghi* auténtico. Los no Rastafari rara vez entran en una reunión, ya que carecen de interés; no obstante, pueden asistir simplemente para acompañar a un conocido. Algunos vecinos, al igual que espectadores por curiosidad, pueden aparecer, aunque no exactamente participando. En su naturaleza y funciones, un *Binghi* es básicamente autosuficiente y autónomo y las impresiones que puede dar a los no Rastafari, usualmente, parecen ser de algo monótono porque pueden considerar la música como repetitiva, rudimentaria, aburrida, incómoda, etc. Los propios Rastafari no suelen esperar una gran audiencia invitada en un pequeño *Binghi* y, en su caso, cuando hay un invitado, lo cuidan y entretienen a su manera. Sus intenciones son la comunicación así que no esconden ni disimulan lo que quieran expresar. Este tipo de autorepresentación a través de un *Binghi* y su música tiene un poder atractivo para todos los participantes.

Nagashima señala que algunas razones por las que la influencia de la música nyahbinghi en el público general de Jamaica es limitada, son: la ubicación geográfica, el ambiente socioeconómico, la afiliación política, y la identificación cultural. Los *Binghi* a menudo se llevan a cabo lejos o en las áreas pobres, por lo que quienes pertenecen a otros estratos sociales muchas veces no se identifican con estas personas, disociando, incluso, sus antecedentes culturales con cierto resentimiento hacia las tradiciones afrojamaicanas.

En cuanto a la influencia de la música nyahbinghi en otro tipo de música tradicional, es muy pequeña, en comparación con su impacto en la música popular. Debido a que cada tradición de música tradicional ocupa su propio enclave y es autónoma, es posible para algunos participar en otros tipos de música tradicional en ciertas ocasiones, cuando la función no se superpone con las suyas. Sin embargo, por lo general son orgullosos de su

propia tradición y no sienten ninguna necesidad de ser influenciados por otros tipos y cambiar su tradición. Los patrones rítmicos básicos y las melodías originales se han heredado sin cambio considerable; sin embargo, la música popular puede haber sido influyente debido a que la adopción o préstamos, en su caso, ha sido frecuente desde el terreno de la música popular.

Es interesante que, a pesar de la “naturalidad” defendida por muchos miembros, los grupos de música popular no puedan resistir la tentación de utilizar instrumentos eléctricos para una mayor eficacia de llegar a la audiencia. Sin embargo, los músicos son muy conscientes de la importancia del sonido *Binghi* auténtico y original para transmitir sus mensajes.

Por otro lado, un factor en la expansión de la música nyahbinghi y sus influencias es el atractivo del movimiento Rastafari en su conjunto. Es tan fuerte que, incluso en zonas rurales, un número considerable de jóvenes, especialmente varones, han proclamado su identificación por lo menos en su apariencia, como si estuviera a la moda ser Rastafari. A partir de rumores, comienzan a asistir a *Binghis* y apreciar los tambores y los cantos, así como razonamientos con *spliffs* de *ganja*. De esta forma, algunos comienzan a conocer el mensaje Rastafari a través de la lírica, ya sea religiosa o social.

Las funciones de un *Binghi* son entre otras, como una reunión sagrada, de adoración, de alabanza, para dar gracias, para compartir, de educación y de recreo. Es más que una iglesia que simplemente funciona para secciones muy limitadas de la población. Se ocupa de todos los aspectos de la vida, excepto de sus propios tabúes. Por lo tanto, los Rastafari atesoran al *Binghi* y sus cantos, que suelen ser más religiosos que sociales en función y contenido. Las influencias externas de la música nyahbinghi son más limitadas que los de la música popular según Nagashima. La influencia se da, principalmente, a través de las grabaciones y los conciertos puesto que la música nyahbinghi, en sí misma, como fenómeno social, es imposible de exportar. La música, por lo tanto, no se limita a los oídos y los ojos de los Rastas, sino aquellos que han experimentado encuentros Rastafari como investigadores, periodistas y un pequeño número de viajeros con un interés particular. Respecto a la difusión de la música nyahbinghi, Ras Ivi Tafari comenta:

En 1986, una delegación de hermanos Rastafari fuimos con Ras Boanerges (Bongo Watto) a Santa Lucía, estábamos en un centro comunitario y él dijo que se oponía al

reggae, así que un joven santaluciano se acercó a la delegación y preguntó por qué el *elder* se portaba agresivo hacia el reggae y dijo que ahí no conocían el nyahbinghi y que fue a través del reggae que supieron de Rastafari. Así que fui con Bongo Watto a explicarle que ahí no habían escuchado antes la música nyahbinghi, pero sí la música reggae; así que les explicó que no podían quedarse en ese nivel y debían de acercarse más a Rastafari. El reggae ha tenido un papel muy significativo en llevar el mensaje Rastafari globalmente, tal vez más que nyahbinghi; recordemos que de nyahbinghi solamente se han realizado pocas grabaciones.

La música nyahbinghi ha sido difundida de manera muy discreta; eso lo demuestra la pequeña cantidad de grabaciones que existe; sin tomar en cuenta los álbumes y las grabaciones de Count Ossie y de Ras Michael, quienes de alguna u otra forma fusionan la música nyahbinghi con otros géneros, solamente existe media docena de grabaciones nyahbinghi, las cuales son: *Churchical Chants of the Nyabingi* (1990), *Rastafari Elders* (1991), *Ark of the Covenant* (1994), *Wingless Angels* (1997), *Higher Binghi* (2008) y *Iyahbhinghi Redemption* (2013). La relevancia de estas grabaciones radica no sólo en que ayudan a difundir esta música a la sociedad en general y a comunidades Rastafari fuera de Jamaica, sino que, además, brindan la posibilidad de escuchar la música nyahbinghi sin tener que asistir a una celebración nyahbinghi. Al respecto Ras Ivi Tafari comenta: “alguien que nunca ha visto un *Binghi* ahora puede comprar un álbum y escuchar algunas de las canciones sagradas nyahbinghi, creo que esa es la importancia de esas grabaciones; un *bredda* que nunca ha asistido o visto una celebración, puede escucharlo en su casa y puede seguir tocando nyahbinghi y obtener alguna inspiración de esos cantos. Es como un testimonio de la música nyahbinghi que es transportado a través de otro medio”. Además, como comenta Marcia Stewart “son importantes por la historia, la información y la capacidad para que las comunidades Rastafari globalmente puedan tener acceso a la música nyahbinghi” y, como comenta Ras Ivi Tafari, “si te quieres involucrar en la cultura Rastafari en el extranjero tienes que escuchar a Mystic Revelation, tienes que escuchar a Ras Michael & the Sons of Negus, el álbum de *Churchical Chants*, *Rastafari Elders*, *Wingless Angels*, Prof I, en realidad existen muy pocas grabaciones, creo que debería haber más y por eso soy parte de esto”. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que, como señala Priest Brown, “estas grabaciones son para mostrar pero no para vivir el movimiento Rastafari”. En correlación con lo que Thomas Turino explica acerca de las grabaciones que

se comercializan como una representación fiel (alta fidelidad) de tales actuaciones.²⁹⁵ En otras palabras, realizar un *Binghi* musicalizado con estas grabaciones en vez de hacerlo con los músicos y sus tambores, sería algo incongruente.

Jahlani Niaah explica que:

Estas grabaciones son más importantes para la diáspora Rastafari que en Jamaica, pero su importancia para nosotros es que nos provee de archivos para nuestra propia historia; por ejemplo, los primeros nyahbinghi no fueron grabados, la mayoría de estas grabaciones son a partir de los noventa. Captar esos momentos nos enseña quienes somos y sirven para que alguien pueda usarlos, replicarlos fuera de Jamaica y reproducir esos *chants* de esas grabaciones. Estas grabaciones brindan un sentido de quiénes somos, el poder compartirlo internacionalmente es uno de los aspectos clave, pero en el siguiente nivel ayudan a documentar el desarrollo del movimiento Rastafari. Es muy difícil que haya alguien que grabe cada Binghi, lo cual considero que sería parte de la forma de recopilar el desarrollo histórico que sucede cada día, a través de innovaciones de personas que literalmente vienen y van.

Es importante mencionar que, a excepción de *What A Happy Time* (2007), no se han realizado grabaciones de música nyahbinghi por parte de los Rastafari *Bobo Ashanti*, ni tampoco por parte de los *Twelve Tribes of Israel*. Además, en el caso del álbum de *Wingless Angels*, Ras Ivi Tafari comenta “cantan los cantos como eran en su forma original antes de adoptarse por Nyahbinghi, así que pueden no tener el latido que el nyahbinghi tiene que tener y se cantan como se cantaban en la iglesia con un ritmo más lento”.

Al observar que uno de los principales aportes de estas grabaciones es que ayudan a difundir esta música a comunidades Rastafari fuera de Jamaica, es interesante conocer cuál es la importancia que se le otorga a compartir internacionalmente el conocimiento de los cantos nyahbinghi, ya que, como señala Fergad Nazareno “es importante ya que con ello propagas la cultura y cosmovisión de Rastafari”; por su parte, Lij Uka explica “son las formas de alabanza primarias y cada una cuenta una historia de Rastafari a través del tiempo. Si no se conociera, las concepciones de Rastafari serían propias y no se basarían en los cimientos que crearon nuestros ancianos y ancianas que fueron aceptadas y asesoradas por Haile Selassie I”. Ras Ivi Tafari señala “es importante porque somos una sola voz, para conocer a Su Majestad Imperial y conocer las formas de servirlo en una forma unificada y

²⁹⁵ Thomas Turino. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. p. 26.

así aprender las leyes alimenticias que rigen el movimiento Rastafari, el *livity*, la historia del movimiento, las profecías, la historia de Su Majestad”. Además, estas grabaciones posibilitan que una audiencia no Rastafari también tenga acceso a ellas. En ese sentido, Priest Brown comenta: “pienso que todo el mundo, no solamente los Rastas, pueden acercarse a esta música porque Rasta es la creación”.

Respecto a la difusión de estos cantos internacionalmente, Libertario Fyah comenta: “es necesaria la comunicación, poder tener contacto con *elders* y que hermanos con conocimiento en otras lenguas puedan hacer esa misión, ya que el movimiento Rastafari va creciendo paso a paso en diferentes partes del mundo, un ejemplo es este continente, entonces el traducirlos con la ayuda de estos hermanos sería de gran ayuda para la guía de la joven familia donde vaya surgiendo”. Lij Uka señala: “sería positivo que se enviaran los cantos subtítulos de Jamaica para el exterior, debido a que existen cantos en *patwa*; eso permitirá que podamos traducir los cantos. Localmente, sería positivo que los hermanos estén abiertos a las modificaciones que se le puedan hacer a los cantos, que no los tomen como sagrados a la manera occidental, sino sagrados a la manera africana entendiendo que puede haber cambios superfluos, pero la esencia del canto nunca cambia”. Sin embargo, es importante tomar en cuenta lo que señala Ras Asha: “conocer nuestros *chants* de Jamaica es algo bueno, pero es necesario también crear *chants* creados en sus propios contextos”. Jahlani Niaah comenta: “la forma en que el movimiento ha trabajado originalmente era que solamente podías conocer los *chants* en una reunión en Jamaica, y eso no es enteramente malo, porque lo que hace es proveer un contexto en el que las instrucciones orales son transmitidas. *Bobo Ashanti* es claramente una mansión que ve la necesidad de solicitar a sus participantes globalmente que pasen algún tiempo en el cuartel del EABIC”. Esto evidencia una fuerte relación de centro-periferia del movimiento Rastafari en Jamaica y en la diáspora Rastafari internacional; al respecto, Jahlani Niaah señala:

Estas locaciones en la Jamaica Rastafari tienen la responsabilidad de construir el movimiento global, uno de los imperativos nacionales Rastafari. El movimiento está creciendo, personas de todo el mundo vienen y no es fácil de manejar porque hay muy poca estructura; no hay escuelas o fuentes específicas, sino que tiene que ser parte de la responsabilidad colectiva, la comunidad Rastafari internacional necesita mirar hacia Jamaica y Jamaica necesita mirar más internacionalmente; así que necesitamos una mejor infraestructura para poder conformar este cuerpo de

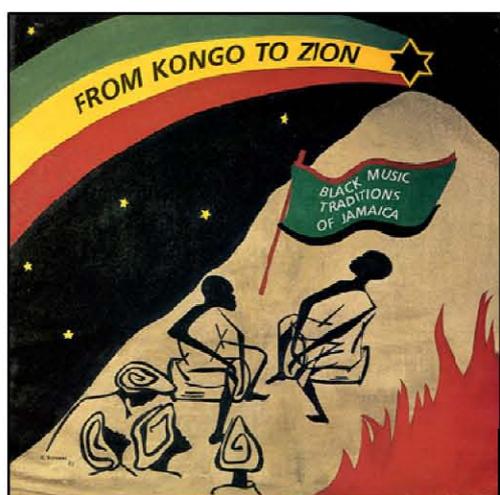
entendimiento, con una mejor estructura, podemos pensar en cómo son compartidos los *chants*, o acerca de espacios para aprender a tocar el tambor.

Actualmente, un elemento muy importante para la divulgación de los cantos nyahbinghi internacionalmente es “*Chants of the Ivine Order of H.I.M. Emperor Haile Selassie The First*”, libro en el que Ras Ivi Tafari compila la letra de cien cantos nyahbinghi, y, al respecto, comenta:

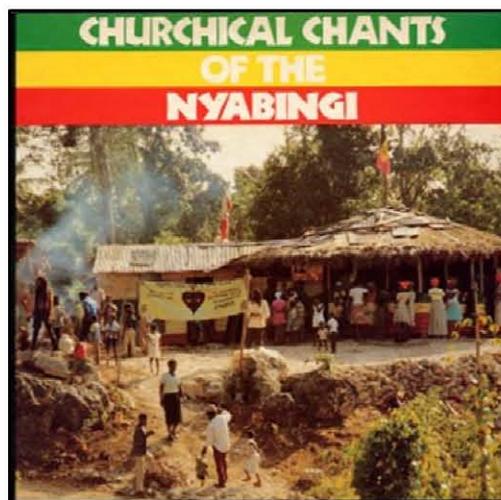
Yo hice una contribución a la comunidad internacional cuando compilé el libro con cien *chants* en 1993. Una vez estando con la familia me dijeron, Ras Ivi Tafari, por favor, escribenos veinte *chants* porque no sabemos todos los cantos, necesitamos saber más, así que dije, muy bien, denme un libro y una pluma, así que una vez que estaba en Inglaterra se acercó una hermana y dije, muy bien, vamos a empezar con los primeros quince, al día siguiente hasta el veinticinco, al día siguiente hasta el treinta o treinta y cinco tal vez y así hasta que completé los cien *chants* y los escribí de memoria, algunos son míos pero la mayoría son tradicionales. Esta hermana los transcribió en la computadora; se les hicieron algunas correcciones, se imprimieron y, finalmente, quedaron listos y me dieron cien copias. Existen más de cien *chants* en la Orden Nyahbinghi y de 1993 a la fecha probablemente haya más. Nunca hemos cantado cien *chants* diferentes en un Binghi. La primera vez que supe que cien *chants* fueron cantados en una noche fue en esa misma noche, el 23 de julio de 1993, el cumpleaños 101 de Su Majestad Imperial, en la misma ocasión en que compilé los cantos. Aunque yo estaba en Birmingham iba a Londres para el nyahbinghi, así que de camino y con los libros de los cantos, les dije a los hermanos reunidos: hoy es el cumpleaños de Su Majestad, démosle un regalo especial de cumpleaños, démosle alabanzas en forma de cantos, démosle 101 cantos hoy en su cumpleaños 101. Así que se hizo un compromiso para no abandonar el edificio hasta que se concluyeran los 101 *chants* y se repartieron los folletos, los cuales no se venden sino que sólo se solicita una cooperación. Pienso que en un *Binghi* necesitamos decir, hoy vamos a cantar del canto uno al cincuenta y mañana en la noche cantaremos del cincuenta al cien, para poder grabarlos, ponerlos en un cd, empacarlos con el libro de cantos y pedirle a la comunidad internacional que contribuya.

A continuación se muestran la mayoría de las portadas de los álbumes de grabaciones de música nyahbinghi que existen al alcance de la audiencia. Dentro de estas, únicamente las

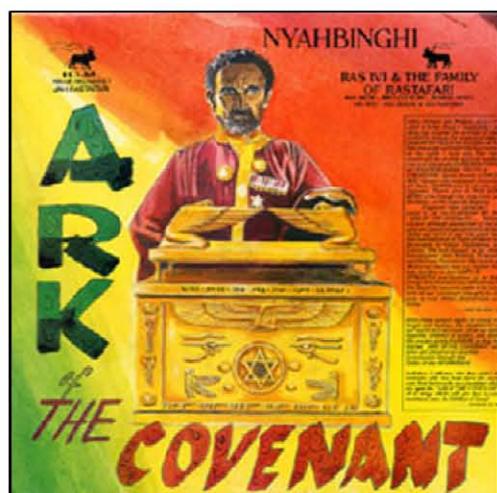
primeras dos son grabaciones de campo realizadas en Jamaica por el antropólogo Elliott Leib, mientras las demás son grabaciones en en estudio.



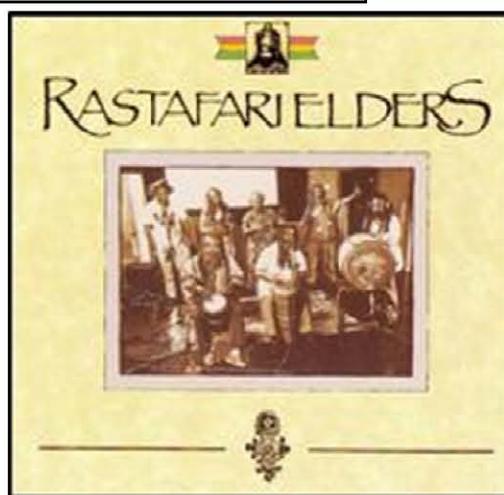
Portada 5.- *From Kongo to Zion - Black Music Traditions of Jamaica*
Heartbeat Records, E.U.A., 1983.



Portada 4.- *Churchical Chants of the Nyabingi*,
Heartbeat Records, E.U.A., 1983.



Portada 7.- Ras Ivi & the Family of Rastafari
Ark of the Covenant
Surr Zema Muzik, UK, 1994.



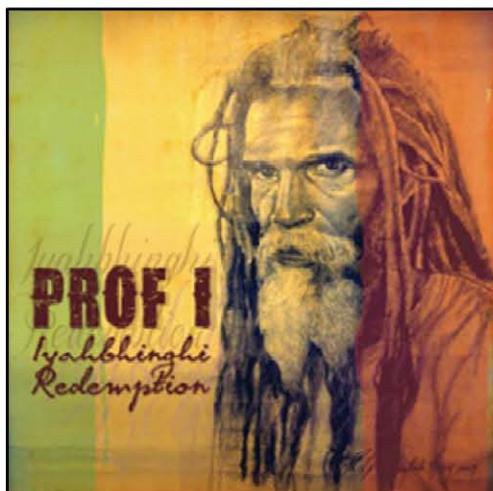
Portada 6.- *Rastafari Elders*
RAS Records, E.U.A., 1990.



Portada 8.- Wingless Angels
Wingless Angels
Island Jamaica, Jamaica, 1996.



Portada 9.- The Songs and Empress Rasta Fari Singers
Higher Binghi
Tesfa Records, Canadá, 2008.



Portada 10.- Prof I
Iyahbhinghi Redemption
Runn Records, Jamaica, 2013.

El antropólogo John “Jake” Homiak comenta que en *Churchical Chants of the Nyahbinghi*, Leib ha prestado un servicio importante tanto a los estudios de Rasta como para aquellos interesados en la música poniendo a disposición, por primera vez, una grabación de campo de cantos nyahbinghi. Desde una perspectiva etnomusicológica, esta selección representa uno de los elementos más genuinamente africanos en la diversa y compleja cultura de los Rastafari, con su estilo predominantemente rítmico en lugar de melódico y con variaciones de llamada y respuesta, tanto en la melodía como en los ritmos del tambor. Además de la importancia etnomusicológica de estos cantos, las notas descriptivas y académicas que acompañan al álbum son de carácter informativo a todos los interesados en la comprensión de las fuentes religiosas del movimiento y de su música. La selección de Leib puede verse como parte de un *corpus* más amplio de cantos nyahbinghi que, inicialmente, codifican temas importantes de protesta y resistencia Rasta.²⁹⁶

Desde esta perspectiva, el término “nyahbinghi” es un término amplio saturado de significados que son diversamente históricos, míticos, rituales y musicales. Además, la aparición continua de doxologías nyahbinghi en frases y el término en sí dentro de las letras y títulos de las canciones del reggae popular es solamente un indicio de la continua influencia que este núcleo espiritual ejerce sobre aquellos que buscan difundir el mensaje Rasta más ampliamente, por ejemplo, “*Jump Nyahbinghi*” en el álbum póstumo de Bob Marley; *Confrontation* (1983).

Nagashima señala que, al parecer, los Rastafari no fueron muy conscientes de la eficacia de su tipo de música al principio y que probablemente fue en el transcurso de los procesos de creación, espontánea y consciente, que se dieron cuenta de su originalidad y también dieron cuenta de la utilidad de la música, incluso mientras se divertían. Cuando nace este nuevo tipo de música, desde un inicio pertenece a todo el colectivo, a un determinado grupo de miembros, no a un individuo, además su estilo de vida también es en gran medida comunitario. Este tipo de producción se conoció primero por los vecinos y después por una sección más amplia de la sociedad. Esto se traduce en el desarrollo no solamente de los músicos, sino también de la sociedad y la cultura en general; la contribución Rastafari continúa y lo hace porque la gente ha respondido. La comprensión de la música Rastafari, o al menos los esfuerzos para comprenderla, se ha extendido más

²⁹⁶ John Homiak, “Churchical Chants of the Nyahbingi. 1983. Production Arranged by Elliott Leib. Stereophonic” en *American Anthropologist* 86, no. 4 (December 1, 1984): 1068

allá de las fronteras nacionales por la comunicación internacional y los Rastafari mismos, a su vez, han sido sensibles a las respuestas de la sociedad, tanto en casa como en el extranjero.²⁹⁷

Nagashima indica que la música popular de Jamaica, en la forma más simple, se resume como una mezcla de las dos corrientes básicas: una es occidental y la otra es africana. Entre éstas, corrientes como la afroestadounidense con el *blues*, el *jazz*, y el *gospel*; la latina con folklore afrocubano, haitiano, dominicano, etc.; y el *calipso* de Trinidad, se han añadido a la formación y transformación de la música popular jamaicana. Además, el flujo musical de Jamaica se ha ampliado gradualmente de acuerdo a las tendencias socioculturales nacionales, en particular las influencias Rastafari.²⁹⁸

En el caso de Jamaica, la “africanidad” de la música, incluyendo la música popular ha sobrevivido y aunque algunas formas de música tradicional afrojamaicana están disminuyendo, no han desaparecido todavía. Las principales razones de esta fuente viva se pueden explicar a través de lo que Edward Brathwaite llama el “*nam*”²⁹⁹. Este se refiere al núcleo irreductible de la cultura que ha sobrevivido y se revitaliza en una condición trasladada en la que ha creado y recreado diversas formas de la original, y que sobrevive mediante la transformación de su forma en un marco adaptable. El *nam* caribeño es el núcleo de la tradición africana que vive en cualquiera de sus formas.³⁰⁰

Nagashima señala que la música afrojamaicana parece haber sido sustituida por la música popular en lo cotidiano, con un *nam* inmanente dentro de la descuidada tradición. El *nam* Rastafari es diferente de otras supervivencias africanas debido a su contexto histórico como un derivado moderno del *nam* africano. La música Rastafari ha rehumanizado la diáspora negra, recordando las raíces africanas de los desposeídos y de este modo proporcionando la clave de la identidad individual y colectiva. Existe un sentimiento de consuelo y seguridad, la música Rastafari es un arma de la revolución pacífica. Es, desde la perspectiva Rastafari, una inyección para purgar las fuerzas del mal, tanto dentro del sistema y del yo interior, para la purificación de la mente y el alma. Con gran cantidad de recursos creativos, el *nam* Rastafari ha aparecido de vez en cuando para impulsar sus

²⁹⁷ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 163.

²⁹⁸ *Ibid* p. 163.

²⁹⁹ **Nam.-** “*Nam*” es un concepto de la mente, es lo contrario a la mente del hombre, “*man*”, escrito al revés, y “*nam*” también significa un espíritu imperecedero, por lo que “hombre” es una distorsión de *nam*. (<http://www.raintaxi.com/online/2005fall/brathwaite.shtml>)

³⁰⁰ *Ibidem* p. 164.

objetivos a través de su música y el reggae lo ha hecho de la misma manera. Precisamente, una de las semillas que originaron el reggae fue el *nam* Rastafari, aunque la sofisticación y la modernización parecen nublar su naturaleza. El reggae y algo de la primera música popular como el *ska* se han inspirado en gran medida en el núcleo Rastafari.³⁰¹

Actualmente se debe de considerar seriamente el tremendo impacto del reggae, tanto nacional como internacional, ya que este hace comentarios importantes acerca de una sociedad y de su gente llevando muchos mensajes diversos. Aunque el reggae ha sido muy bien recibido en países no anglófonos, su influencia ha sido limitada. Sin embargo, muchos países han sido afectados por el reggae, de forma que es necesario entender cuál es la clave de su influencia en expansión y cuáles son los ingredientes de su popularidad. Las razones por las que la música Rastafari debe ser examinada, por lo tanto, se basan no solamente en la importancia social de la música entre los jamaicanos, sino también en sus enérgicos mensajes dentro y fuera de Jamaica.

Desde “*Oh Carolina*” los ritmos Rasta han sido utilizados por otros músicos locales y la música Rasta continuó como una fuerza creativa a través del período de *rocksteady* y dentro del período del reggae donde ahora prospera. Así, desde principios de la década de los setenta, las bandas de reggae comenzaron a mostrar signos de la influencia dominante de la música Rasta. En un primer momento la presencia Rastafari en la música popular se hizo sentir a través del estilo de los tambores en el acompañamiento rítmico. Sin embargo, otros instrumentos llegaron a imitar toda la gama del sonido Rastafari. La línea del bajo imitó los patrones del *bass* Rastafari y más tarde el patrón del *funde* se comenzó a escuchar en el patrón “*skengay*” de la guitarra rítmica, que era el término para este distintivo efecto de tocar la guitarra, que se identifica con el sonido de los disparos que rebotaban en las calles de los guetos de Kingston; *skeng* se define como “arma” o “navaja”; por lo tanto, el reggae expresaba los sonidos y las presiones de la vida en el gueto. Luego salió la guitarra solista a imitar al aventurero tambor *repeater*. Esto tomó algún tiempo, pero sucedió y, actualmente, no sólo la guitarra, sino el órgano eléctrico, los metales, la melódica y otros instrumentos, imitan al *repeater*. Un hecho interesante es que, si bien el bajo seguía fielmente los ritmos del *bass* Rasta desde hace tiempo se ha empezado a descubrir un carácter propio y, en la actualidad, existe una mayor libertad en los ritmos de

³⁰¹ *Ibidem* p. 165.

bajo del reggae. Si bien esto no tiene por qué ser atribuido directamente al *bass* Rasta, trae a la mente el hecho de que, en alguna momento, el *bass* despegó por sí solo, tocando otros patrones sin precedentes según los dictados emocionales del percusionista.³⁰²

Dentro de las bandas de reggae con orientación Rasta, la mayor de ellas ha sido Bob Marley & the Wailers, principal exponente del reggae en Jamaica desde finales de los años sesenta. De alguna forma, el éxito de Marley se debe a la visión de este músico y a su formación en la música Rasta. Según Mortimo Planno, Marley fue entrenado especialmente por los Rastas de Trench Town para ser un héroe de la música popular que esparciera el mensaje Rastafari, sin embargo, Marley se hizo famoso antes de que finalizara su formación. Los Rastas de Trench Town dicen que se sienten orgullosos de su gran logro como una estrella de música popular internacional, y ha sido a través de Marley y su grupo que Jamaica obtuvo gran parte de su impacto en la escena mundial de la música popular.³⁰³

No sólo los estilos instrumentales y vocales del reggae han sido influidos directamente por la música Rasta, sino que la lírica de la mayoría de las canciones del reggae también. La mayoría de las letras reflejan la filosofía y la religión Rasta. Hablan de la privación, la necesidad de la paz y, al mismo tiempo, también pide acabar con la opresión y alaban a Jah Rastafari. Canciones como “*Rastaman Chant*” (1973) interpretada por Bob Marley & the Wailers en, y “*Satta Massa Gana*” interpretada por músicos como Big Youth y The Light of Saba en 1974, son cantos utilizados en las reuniones Rasta. Muchos músicos de *jazz* han aprendido de la música Rasta, Don Drummond es considerado como el compositor e instrumentista de *jazz* más influenciado por la música Rasta en Jamaica. De hecho, su fama como compositor se produjo después de su inmersión en Rastafari; “*Schooling the Duke*” (1962) y “*Addis Ababa*” (1965) se encuentran entre sus trabajos durante el periodo del *ska* influenciados por la música Rasta. A lo largo de la historia del *ska*, del *rocksteady* y del reggae, el pensamiento Rastafari ha introducido un nuevo vocabulario en las letras, una fuerte tensión litúrgica en las melodías, y ha incorporado el ritmo Nyhbinghi a otros ritmos.³⁰⁴

Es por eso que, a menudo, se escucha el comentario de que “el reggae es la música Rasta”. Sin embargo, como hemos visto el reggae es diferente a la música ritual Rastafari,

³⁰² Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 108.

³⁰³ Reckord, “*Rastafarian Music – An Introductory Study*”, 12.

³⁰⁴ *Ibidem* p. 13.

al nyahbinghi. La diferencia es tan grande que algunos Rastas fundamentalistas rechazan al reggae como la música del diablo, mientras que otros temen que la simulación de la música nyahbinghi en instrumentos modernos comprometa su autenticidad. Por otra parte, los músicos populares de Jamaica no tienen miedo de incorporar otras influencias que se adapten a su visión musical. Sin embargo, el reggae sigue los ritmos elaborados en los tambores nyahbinghi.

Desde el principio, los nuevos sonidos encontraron aceptación entre las masas de jamaicanos pobres. El *ska*, el *rocksteady* y el reggae se convirtieron en los pilares de los sistemas de sonido que tocaban en los bailes de la comunidad. La casi instintiva aceptación de la música local que emergió de los pobres se debió probablemente al hecho de que la música dio expresión a la experiencia y el punto de vista de los pobres, especialmente de la clase baja urbana. A veces se expresa su respuesta estoica a su experiencia de exclusión y su eterna esperanza de mejor fortuna. En otras ocasiones, la música articula el mundo opresivo y el medio ambiente de las masas y plantea preguntas acerca de la integridad política y cultural del *statu quo*. El abrazo de la música popular es incondicional y entusiasta. La respuesta inicial de los privilegiados y los guardianes de la sociedad jamaicana iban desde el desprecio hasta casi la paranoia. El desdén nació de la mentalidad de la clase media negra y criolla que Chevannes describe como europeos en todos los aspectos, excepto por el color de su piel³⁰⁵. Esta mentalidad abrazó cualquier cosa blanca y metropolitana y, por el contrario, rechazó todo lo que era una reminiscencia del pasado negro.³⁰⁶

Por lo tanto, el *ska*, al mostrar cierta continuidad con ritmos africanos, irritó las sensibilidades refinadas y la estética europea de la clase media jamaicana y esta expresión cultural emergente fue desacreditada como mero ruido. En los primeros días, las estaciones de radio locales prácticamente ignoraban la música local, dando en su lugar una dosis constante de *rhythm and blues* y *rock and roll*. A pesar de su desdén, los miembros de la clase media y en particular el gobierno, no podían ignorar la nueva efervescencia musical. Su popularidad entre las masas y sus letras, que arremetió contra el sistema social de Jamaica, los incomodó por decir lo menos. Como señala Clarke, una vez que la articulación

³⁰⁵ Barry Chevannes, "Case of Jah versus society: Rastafari exorcism of the ideology of racism in Jamaica" en *Social Movement Seminary Paper 1* (1989):15.

³⁰⁶ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 111.

del mundo opresivo y el medio ambiente de las masas se intensificaron, la clase media jamaicana se sintió amenazada y aprensiva debido a que el *statu quo* se estaba cuestionando enérgicamente³⁰⁷. En muchos casos, la respuesta del gobierno fue prohibir las canciones que consideraba perjudiciales para el orden social. Cuando estas canciones llegaron al *jukebox* y al salón de baile, golpearon en toda la isla y, con frecuencia, la policía allanó las salas de baile y se enfrentaron con la gente.³⁰⁸

Las instituciones de Jamaica con el tiempo llegaron a abrazar al reggae, con todos sus matices Rastafari, como la más genuina expresión cultural de Jamaica y como un bien cultural. Esto ha llevado a Theodore Malloch a observar que los *dreadlocks* y la música reggae se han convertido en un pilar de la cultura de Jamaica y del Caribe³⁰⁹. Con el abrazo nacional del reggae ha llegado la elevación de los Rastas a la condición de portadores de la cultura y héroes culturales. Bob Marley, el más famoso exponente de la música reggae, es un ejemplo de esta elevación. Como la mayoría de los artistas que participan en el desarrollo de la música popular de Jamaica, Marley salió de los guetos del Oeste de Kingston. A principios de 1970, The Wailers, el grupo liderado por Marley, se había plasmado en el público jamaicano como la voz líder del gueto. De hecho, el nombre original del grupo fue The Wailing Wailers, lo que reflejaba que su música era un grito lastimero que nace de la experiencia de gueto. Clásicos de The Wailers como “*Concrete Jungle*”, “*Trench Town Rock*”, “*Duppy Conqueror*”, “*No Woman No Cry*”, “*We and Dem*”, “*Babylon System*” y otras, cuentan historias del sufrimiento, el desafío, y la esperanza de los habitantes del gueto.

En este capítulo hemos visto la historia y desarrollo de la música nyahbinghi, ubicándola dentro del contexto de la música tradicional y popular jamaicana y hemos podido observar que, aunque el reggae también se encuentra dentro de la música Rasta, la música nyahbinghi es la base de la música Rastafari. De la misma forma, hemos encontrado que, a través de ciertos intérpretes, el movimiento Rastafari designó a la música reggae para que transmita su mensaje al mundo secular.

³⁰⁷ Sebastian Clarke, “*Jah Music*”, 63.

³⁰⁸ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 112

³⁰⁹ Theodore Malloch, “Rastafarianism: A Radical Caribbean Movement/Religion,” en *Center Journal* 4, no. 4 (Fall 1985):80.

CAPÍTULO III

SURGIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MÚSICA REGGAE

*I know you love music
I know you like sound
Some people like rhythm
Well just stick around
This is the music
for all who love beat
Soup in their nature
and move every feet.
This is: fundamental reggae
Fundamental reggae
Oh take it with ya'all the way
It's got some calypso
Just like in rock afro
Classical notion
To steal your emotion
So get around children
Tell mommy and poppy
You found a solution
To make everyone happy.*

Jimmy Cliff "Fundamental Reggay" (1973)

Este capítulo se centra en la música reggae, por lo que se brinda un panorama de la música popular jamaicana para ubicar, así, su surgimiento y abordar sus orígenes, características, diversificación, y algunos de sus aspectos performativos.

Música popular jamaicana

Históricamente, las fuerzas coloniales suprimieron activamente las formas culturales africanas debido a su potencial para generar resistencia y rebeliones en Jamaica, desde que los colonizadores españoles comenzaron a llevar africanos a Jamaica en 1502 y, también, después de 1655, cuando fue convertida en colonia británica³¹⁰. Sin embargo, las potencias coloniales permitían la existencia de algunas manifestaciones para fines de esparcimiento. A pesar de los esfuerzos coloniales para reprimir las manifestaciones musicales de origen africano, algunas de estas formas musicales sobrevivieron a la esclavitud y aparecieron en las épocas posteriores a la emancipación en Jamaica. Tradicionalmente, la presencia

³¹⁰ Olive Levin, "Retention of African concepts of music in Jamaica", en *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History Volume 2: Performing the Caribbean Experience*, ed. Kuss Malena, University of Texas Press, (2008): 311.

africana fue más evidente en la música de las religiones africanas y afrocristianas, como el *kumina*, el *myalismo*, el *pukumina*, el *revivalismo*, y el movimiento nativo Bautista, y en formas más seculares como el *junkanoo*, el *burru*, y una variedad de canciones de trabajo. Actualmente, podemos ver que mientras que la presencia africana aún persiste en estas formas, recientemente se ha expresado en lo que se ha convertido en la música popular de Jamaica.

El *mento*, que floreció durante los años veinte, se puede considerar como el primer intento de desarrollar una música popular en Jamaica. El *mento* es una mezcla ingeniosa de las diversas formas musicales transportadas a Jamaica. Ciertamente, la presencia africana es muy importante, mediada a través del *kumina*, el *myalismo* y el *revivalismo*, la presencia europea se presenta en forma de música popular y religiosa británica y otras influencias vienen del *calipso* de Trinidad y ritmos latinoamericanos. La influencia latina estaba mediada por trabajadores migrantes que habían buscado su fortuna en América Central y que volvían a Jamaica, así como por los inmigrantes cubanos, que se establecieron en Jamaica en la década de 1920³¹¹. La música *mento* se toca sobre todo en las comunidades en el campo e, inicialmente, tenía pocos adeptos en el entorno urbano y fue especialmente mal visto por las clases medias y altas debido a su reputación de obsceno y de letras atrevidas y a sus orígenes de clase baja³¹². Sin embargo, el *mento* finalmente ganó cierta popularidad entre los centros nocturnos de Kingston en la década de 1940. Este avance se produjo por músicos como Lord Flea, que bajaron el tono de la vulgaridad en las letras del *mento* para que fuera del gusto de los clientes de estos centros.

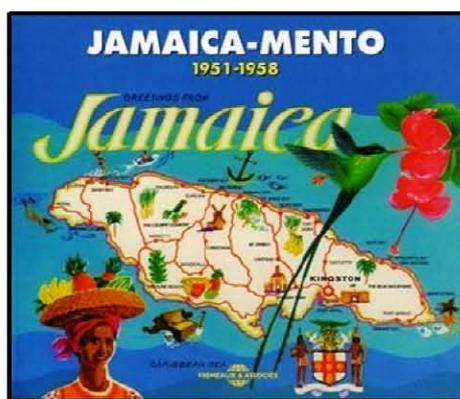


Imagen 13.- Jamaica-Mento 1951-1958
<http://www.musicaloccupation.com>

³¹¹ Garth White, "Reggae: A Musical Weapon," *Caribe* 4, no. 4 (1980): 6.

³¹² Stephen Davis and Peter Simon, *Reggae Bloodlines: In Search of the Music and Culture of Jamaica* (Garden City, N.Y.: Anchor, 1977):12.



Fotografía 63.- Músicos de mento
<http://www.dalevirgo.com>

Durante la década de los sesenta se dio el surgimiento de una nueva forma de música popular jamaicana llamada *ska*. Este fusionaba el *mento* con el *rhythm and blues* estadounidense, que había llegado a ser muy popular en Jamaica en la década de 1950. Stephen Davis y Peter Simon explican que la música era vibrante, los bailarines en los sistemas de sonido crearon un baile para él y llamaron al baile *ska*, y se conoció con el nombre del *rhythm and blues* jamaicano.

Los *sound systems* (sistemas de sonido) -conjuntos musicales móviles que reproducen música grabada a través de enormes altavoces en los bailes callejeros- eran en gran parte responsables de la aparición del *ska* como una forma musical popular. Por la década de 1950, los *sound systems* habían surgido como una importante forma de recreación para quienes no podían pagar el precio de la contratación de bandas en vivo para sus fiestas. En un inicio, estos sistemas tocaban principalmente *rhythm and blues* importado de Estados Unidos, con algunas canciones *mento* intercaladas ocasionalmente. Pero por lo menos tres factores coincidieron en la década de 1960 para estimular el desarrollo de la industria de grabación local y la aparición del *ska*. Los sistemas de sonido enfrentaron dificultades en la importación de grabaciones en cantidad suficiente para satisfacer la demanda local y, para complicar la situación, a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta, se produjo un descenso en la producción de *rhythm and blues* en Estados Unidos,

haciendo que se redujeran las grabaciones que se importaban. Por otra parte, el movimiento por la independencia política, que estaba en marcha en ese momento, se desbordó en el ámbito cultural estimulando a los músicos locales a crear una música que reflejara su situación social y realidades culturales. En este contexto, algunos propietarios de los sistemas de sonido comenzaron a experimentar con la producción de su propia música para la gente y cuando se recibieron estas producciones con entusiasmo por los asiduos a los salones de baile, los productores locales, músicos y cantantes se apresuraron a sacar provecho de la popularidad del sonido emergente.



Fotografía 64.- Duke Reid operando su sound system
<http://blogs.elpais.com>

A mediados de los sesenta, el *ska* se convirtió en una nueva forma llamada *rocksteady*. Musicalmente, el *rocksteady* era muy parecido al *ska*, sin embargo, el ritmo era considerablemente más lento, el bajo y la batería eran más prominentes y con un menor número de metales, esto último puede haber sido una necesidad económica debido a los precios de los instrumentos. La lentificación de la música, en consecuencia modificó el baile popular. De hecho, la música tomó su nombre de la manera lenta y constante en la que se bailaba. El *ska* era un baile rápido, que hacía hincapié en los movimientos de los pies, y el *rocksteady*, en cambio, era lento con movimientos mínimos de los pies. Como Malika Whitney y Dermott Hussey explican, el *rocksteady* era más relajado, dando lugar a un estilo de baile donde el movimiento se limita a marcar el tiempo en el lugar y a resolver las

propias frustraciones ahí, revelando que los cambios de estilo eran más que innovaciones artísticas; los movimientos del baile *rocksteady* dramatizaban las tensiones sociales en la sociedad de Jamaica y, en particular, el estrés social y la tensión de los guetos urbanos³¹³.

Sebastian Clarke explica que cuando el ritmo se desaceleró, paradójicamente, la tensión aumentó y el cuerpo estaba respondiendo a un impulso rítmico interior. La tensión de la sociedad fue interiorizada por los bailarines y expresada físicamente. Así, en el *rocksteady* el bailarín podía permanecer en su lugar y agitar los hombros, hacer movimientos golpeados con los brazos y las manos, sin recurrir a o sin la conciencia de una pareja. La tensión se expresó demostrativa y explosivamente y, debido a que el movimiento fue estilizado, su apariencia externa por sí sola podría ser interpretada como liberación de la tensión, con una violencia latente en la superficie.³¹⁴ Esta interpretación es muy apropiada porque el medio social de mediados de la década de 1960, en la que el *rocksteady* emergió y a la que respondió, estuvo marcado por las crecientes tensiones y la acrecentada conciencia de las desigualdades en la sociedad. Esta fue la época de los “*rude boys*”, que celebraron la violencia como un medio de supervivencia en una sociedad plagada de desigualdades. Muchas canciones *rocksteady* reflexionaban sobre el tema *rude boy*, a menudo ensalzando sus hazañas y su dureza.

Orígenes y características de la música reggae

Es innegable que la música juega un papel muy importante en las vidas de la gente del Caribe anglófono. Aparte del cricket, el reggae y el *calipso*, son tal vez las formas más populares de expresión cultural en la vida cotidiana de la gente de esta región. La música caribeña es descrita por Ian Boxill como contradictoria. Por un lado, ataca la opresión, lleva un mensaje político, y hace referencia a la identidad racial y cultural. Por otro lado, la música termina reforzando los valores capitalistas, y promueve el nacionalismo frente a las rígidas diferencias sociales y culturales. Además, la música es una contribución inequívoca a la creación de una cultura de masas que en algún grado obtuvo el reconocimiento oficial del Estado. El *calipso* y el reggae, dice Boxill, se pueden describir como materialistas, pero también idealistas, radicales pero también conservadores. De forma que esta música en su

³¹³ Whitney Malika Lee and Dermott Hussey, *Bob Marley: Reggae King of the World* (Kingston, Jamaica: Kingston Publishers, 1984):13.

³¹⁴ Sebastian Clarke, “*Jah Music*”, 81.

discurso desafía la hegemonía de la clase dominante y, a la vez, también la refuerza, como parte de la industria musical.³¹⁵

A medida que el movimiento Rastafari ha crecido y se ha desarrollado, su impacto y su influencia en la sociedad se han extendido. En una respuesta natural a estos cambios, la música popular, como música del pueblo, ha interpretado lo que le ha sucedido a las personas como consecuencia de los aspectos religiosos, socioculturales y político-económicos de la sociedad. El desarrollo, el crecimiento y la diversificación del movimiento Rastafari en su conjunto se ha reflejado en la música popular, tarde o temprano, sobre todo desde el período del *ska* a finales de la década de los cincuenta. La fase más profunda de la influencia Rastafari en la música popular de Jamaica se deriva de las creencias religiosas e ideológicas; esto es debido a que la mayoría de la lírica de los éxitos está inspirada en el pensamiento Rastafari. Con la llegada del *ska*, los Rastafari comenzaron a explorar una nueva forma de expresión política, la música popular, que tenía mucho más alcance que sus medios tradicionales, la prédica en la calle, folletos y la palabra de boca en boca en los campamentos Rastafari.³¹⁶

Hasta la década de 1960, la música popular jamaicana carecía de una identidad fuerte, esta se dividía entre la orientación de la música *calipso/mento*, por una parte, y la imitación de músicos de *big band* y *rhythm and blues* afroestadounidenses, por la otra. La confluencia del nacimiento del *ska* y la independencia de Gran Bretaña en 1962, estableció una serie de procesos evolutivos en movimiento; aunque el *ska* estaba en sí sujeto a una considerable mercantilización internacional y evolucionó a partir de la fusión de influencias del *rhythm and blues* estadounidense y ritmos locales.³¹⁷ Como hemos visto, entre las formas populares que precedieron al reggae se incluyen las canciones de excavación (*digging songs*), *kumina*, *dinki mini*, *gerreh*, *pukumina*, cantos Rastafari, *junkanoo*, el *mento* y el *calipso*. También se observa la contribución del *rhythm and blues*, el *swing* y el *jazz* estadounidense y formas latinas como el son cubano y la rumba.³¹⁸

A finales de 1960, la música popular de Jamaica se convirtió en lo que hoy conocemos como reggae, aunque la derivación de la palabra reggae está envuelta en

³¹⁵ Ian Boxill, "The two faces of Caribbean music." en *Social and Economic Studies* 43, no. 2 (1994):53.

³¹⁶ Stephen A. King, "Redemption Song" in *Babylon: The Evolution of Reggae and the Rastafarian Movement*. (Indiana University, 1997):33.

³¹⁷ Mike Alleyne, "Globalization and commercialization" en *Popular Music History* 3, no. 3 (May 9, 2009): 247–273.

³¹⁸ Garth Withe, "The Evolution of Jamaican Music Pt. I: 'Proto-Ska' to Ska", en *Social and Economic Studies*, Vol. 47, No. 1 March (1998):5.

especulaciones. Toots Hibbert, cuya canción “*Do the Reggay*” (1968) (deletreado “*reggay*”) es el primer uso conocido de la palabra, afirma que reggae significa “regular”, en referencia al hecho de que la música emana de la gente común y retrata su experiencia de sufrimiento. Muchos Rastas sostienen que el reggae proviene de “Real”, y por lo tanto su significado es “música de o para el rey”. El investigador Garth White señala que el reggae es el resultado de una mezcla de una variedad de influencias musicales: “escuchando la gama del reggae, uno puede detectar los ritmos de los antiguos cultos ancestrales, particularmente *kumina* y *burru*, y las mascaradas *junkanoo*, cepas de la religión *revivalista*, los usos de los instrumentos y las melodías europeas y el efecto de la exposición a músicas de todo el mundo”.³¹⁹

El reggae evolucionó desde el *ska* y el *rocksteady* que lo precedieron. Ennis Edmonds señala que el ritmo del reggae se toca en las guitarras, teclados, instrumentos de percusión y se acentúa en los tiempos dos y cuatro (en un compás de 4/4). 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.³²⁰

Desde finales de la década de 1960, el reggae se ha convertido en el más popular entre los diferentes tipos de música en Jamaica, y su influencia ha ido creciendo no solamente en Jamaica, sino también en el extranjero, especialmente en Europa, América del Norte, y el Caribe vecino. Sin embargo; el reggae también se ha introducido en muchos países africanos y latinoamericanos e, incluso, en países como Australia, Rusia y Japón. Por lo que probablemente no es exagerado señalar que la década de los setenta fue la década del reggae y de la cultura reggae. El reggae es un producto de la interacción y la retroalimentación entre la gente, entre los músicos y el público a través de la mediación y el control. Se trata de música enraizada en los descendientes de los esclavos africanos, sus raíces ahondan en el pasado, llevando la historia de los jamaicanos negros; el reggae es la expresión de protesta, de advertencia, de persuasión y un paliativo de la gente.

³¹⁹ White, Garth. *Op. cit.* p. 6.

³²⁰ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 106

El origen del reggae se encuentra en el ámbito de la música popular, tanto en Jamaica (desde el *mento*) y en Estados Unidos (la música afroestadounidense), y en los Rastafari; sin embargo, su origen aún es controversial. Existe cierto consenso en Jamaica que coincide en que el reggae es la etapa presente, si no es que la final de la corriente popular, es decir, la del *mento*, *ska*, *rocksteady*, reggae, con cada etapa distinguible del resto. Algunos sostienen la opinión de que el reggae es una gran corriente en la que varios estilos, formas y expresiones se han multiplicado y éstas seguirán cambiando en el reggae. De acuerdo con uno de los músicos más populares de Jamaica, Jimmy Cliff³²¹, el reggae fue llamado “*ska*”, “*blue beat*”³²² y “*rocksteady*” antes de que el término comenzara a ser utilizado por las personas. Sin embargo, su opinión implica que el reggae puede incluir toda la música popular jamaicana. Lo más probable es que la gente exigiera cambios y mayor creatividad después de que llegaron a sentir aburrimiento del estilo anterior.³²³

El reggae parece haber cobrado forma en la segunda mitad de la década de 1960. Etimológicamente hablando, el “*reggae*” tiene un origen incierto y muchos músicos admiten que no saben de dónde ni cómo se derivó. Algunos dicen que el reggae fue una danza de la etapa tardía del *rocksteady*, que entonces se llamaba “*reggae-de*”, o “*reggae*”. Según el Diccionario de Inglés de Jamaica, *rega*, *rega-rega* (o *rag-rag*), y *rege-rege* comparten el mismo significado de “trapos, ropa vieja harapienta” o “en harapos”. Los otros significados derivados son “una disputa, querella” (*rege-rege*), y “tirar a pedazos” (*rega-rega*), lo que implica un poco de la naturaleza y las características del contexto de la música reggae y sus músicos³²⁴. Una explicación interesante es la cita de un libro periodístico acerca de Bob Marley, quien dice que “*reggie*” fue uno de los primeros intentos, luego fue “*reggae-eye*” y, así, hasta que finalmente se estableció lo que pareció ser la pronunciación correcta, “*regg-eh*”³²⁵. Michael Thomas en el número de junio de 1973 de la revista *Rolling Stone* sugiere una versión: reggae es lo que la clase media de Jamaica solía describir como música *raggamuffin*; reggae, es sólo la manera en que se decía *ragga* en *uptown* (la zona residencial) y *ragga* es solamente una forma abreviada de decir

³²¹ Jimmy Cliff (James Chambers) (1948-).- Es un músico de reggae jamaicano, famoso por protagonizar la película “*The Harder They Come*” en 1972 y cuya banda sonora ayudó a introducir el reggae en los mercados de buena parte del mundo.

³²² *Blue Beat*.- Es el nombre que se le dio, en el Reino Unido, al *ska* y al *rhythm & blues* jamaicano durante la primera mitad de los años sesenta. El nombre vino del sello discográfico *Blue Beat Records*, uno de los principales de la época.

³²³ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 176.

³²⁴ F. G. Cassidy *Op. cit.* p. 22.

³²⁵ Cathy Mcknight and John Tobler *Bob Marley: The Roots of Reggae* (London: Star Book, 1977):42.

raggamuffin. Según el presidente de la Federación de Músicos de Jamaica, Cecil “Sonny” Bradshaw³²⁶, la palabra podría posiblemente haber sido acuñada por los músicos y los productores de discos para distinguir al reggae de los otros tipos.³²⁷ Por su parte, Becky Mulvaney sugiere que la explicación más popular es que la palabra significa “andrajoso”, “cotidiano” o “de la gente”³²⁸.

En cuanto a su surgimiento, Mike Bennett³²⁹ señala que: “el reggae comienza en los sesenta, aunque es parte del desarrollo de la música popular jamaicana. Algunos piensan que fue un accidente cuando los músicos estaban en el estudio y se dieron cuenta de que sonaba bien. La música *rocksteady* y la música *ska* no son reggae, más bien son como su padre y su abuelo, técnicamente no son reggae, pero definieron el reggae”. Por otro lado Bennett habla acerca de la coexistencia de distintos géneros de música jamaicana y explica:

Existe un aspecto importante acerca de la música en Jamaica, que es que cuando comienza algo nuevo, no significa que lo demás se detenga. Por ejemplo, cuando surgió el *rocksteady*, muchas personas seguían gustando del *ska*, así que si tú ibas a una fiesta había canciones de *ska*, de *rocksteady*, y extranjeras, coexistiendo al mismo tiempo; lo mismo sucedió cuando apareció el reggae. La mayoría de los géneros se establecen a partir de la popularidad de algunas canciones. En la historia de la industria existen algunas canciones definitorias que marcaron el momento en que el reggae se volvió popular y parte del *mainstream*³³⁰. Nosotros no lo llamamos reggae, en general los académicos y periodistas tratan de poner etiquetas y títulos, pero para la mayoría de las personas se trata sólo de una nueva canción con un buen ritmo y antes de que te des cuenta ese ritmo ya se encuentra en todo el país. Ayuda mucho si existe un baile asociado a ese ritmo, creo que hubo un baile relacionado que se llamaba “*do the reggae dance*” y creo que fue cuando la mayoría de los jamaicanos se dieron cuenta de que se trataba de algo nuevo. El reggae ha tenido muchos cambios, porque nos han sucedido muchas cosas en nuestra historia como, por ejemplo, el movimiento Rastafari, que ha sido un aspecto muy importante. Este país también tuvo mucha violencia política en el pasado, con enfrentamientos

³²⁶ Cecil “Sonny” Bradshaw (1926 - 2009).- Conocido como el “decano de la música jamaicana”, y el “músico de músicos”, fue un líder de banda jamaicana, trompetista, locutor y promotor importante de la música de Jamaica durante más de sesenta años.

³²⁷ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 177.

³²⁸ Mulvaney, Becky. *Op. cit.* p. 70.

³²⁹ Como mencionamos, Michael “Mike” Bennett es un productor de reggae, director general y fundador de *Grafton Studios*. Entrevista realizada el 7 de agosto de 2013 en los *Grafton Studios* en Vineyard Town, St. Andrew.

³³⁰ *Mainstream* - Término en inglés que se utiliza para designar los pensamientos, gustos o preferencias predominantes en un momento determinado en una sociedad.

políticos en todas partes. Así que nuestros artistas, bailarines, músicos, escritores, reaccionaron a esto en formas creativas, por ejemplo en las escuelas de danza buscaron poner estos temas en el escenario, y el reggae no fue la excepción.

Acerca de la influencia del movimiento Rastafari en la música reggae Bennett señala que “la influencia Rastafari probablemente se sienta más fuera de Jamaica que dentro de Jamaica, es decir, la música reggae no se volvió música Rasta hasta que Chris Blackwell³³¹ trabajó con Bob Marley y el reggae se volvió la música de Bob Marley, la música de Rasta, pero la gente sigue cantando y algunas canciones gustan y otras no; algunas de las canciones Rastafari dicen cosas que la gente encuentra incómodas”, además habla acerca del rol del movimiento Rastafari en Jamaica y explica:

Jamaica es un país cristiano y la mayoría ha ido a alguna de esas iglesias y cantado esas canciones, por lo que Rasta defiende en lo que ellos creen, pero también han contribuido mucho a fabricar la cultura que reforzó distintos aspectos de África y temas así. Jamaica tiene una valoración alta de Rasta y lo tiene en un estándar alto; es decir, cuando ves a un hombre Rasta, o supuestamente Rasta, haciendo ciertas cosas, la gente le dice oye tú eres un Rasta, porqué haces eso; porque se ha aceptado que mantienen un comportamiento moral superior que se mantiene vigilando. Así que también existe mucha influencia Rasta como filosofía y como religión, mucha gente no está de acuerdo con la divinidad de Haile Selassie y algunas diferencias, pero el movimiento Rastafari fue crucial para la conciencia de la injusticia social.

En relación a cómo se aprende a tocar la música reggae, Rubén Pérez³³² menciona que por lo general es a través de la “tradicción oral y escuchando el género” y explica que los instrumentos musicales que se emplean son el bajo, la batería, la guitarra eléctrica, los teclados o sintetizadores, las percusiones, los instrumentos de viento-metal y otros instrumentos extras como la melódica, o instrumentos musicales locales dependiendo de la zona en donde se desarrolle.

Como podemos ver, el reggae es el resultado de un complejo proceso de fusión de caracteres musicales que imita de la música *soul/gospel* afroestadounidense, que innova al crear un lenguaje musical propio y que se relaciona con las formas tradicionales jamaicanas

³³¹ Christopher Percy Gordon Blackwell (1937 -).- Es un empresario inglés, ex productor de discos, y el fundador de *Island Records* el cual ha sido considerado como uno de los grandes sellos independientes de Gran Bretaña. De acuerdo con el Salón de la Fama del Rock, en el que Blackwell fue incluido en 2001, él es considerado como el responsable de internacionalizar a nivel mundial la música reggae.

³³² Como mencionamos, Rubén “Pastor” Pérez es un músico de reggae mexicano, percusionista de Rastrillos. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 3 de abril de 2014 en la Ciudad de México.

como el *mento*. A esta música se le considera como una forma de poesía popular moderna con recursos de la tradición oral; incluye cánticos populares y religiosos, crónicas y adivinanzas. López de Jesús, señala que desde el punto de vista estructural, para un escucha occidental urbano, las melodías del reggae son sencillas y repetitivas. El hecho de que el reggae sea música electrónica le permite una multiplicidad de distorsiones que favorecen la obtención de sonoridades variadas.³³³ El sonido general 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.³³⁴

Si bien no existe una fórmula absoluta para el reggae, existen varias características que lo definen de manera general. Verena Reckord discute muchos de los elementos intrínsecos del reggae y, al mismo tiempo, alude a las complicaciones culturales. Como la música paulatinamente ha incrementado su inserción en la industria musical y se ha vuelto más aceptada y tocada por personas de diferentes gustos y culturas, la tendencia es ignorar las raíces de su origen, su significado y función más profunda. Reckord señala el énfasis en tonalidades menores en composiciones de reggae y afirma que esto no siempre es fácilmente apreciado por el oído condicionado a la dulzura del diseño armónico y melódico euro-occidental. Ella también comenta que los practicantes de la música popular de Jamaica, por lo general, se refieren a las obras como “sonidos” en lugar de “canciones” o música, lo que podría no implicar atención al flujo melódico.³³⁵ En un examen más detallado de la mecánica del reggae, Reckord sugiere que, en general, el reggae tiene tres componentes: el *riddim* (las superposiciones polirrítmicas en la percusión), la melodía y la voz.³³⁶

El reggae nació en medio de los barrios pobres en Trenchtown, el gueto principal de Kingston, Jamaica, en donde se escuchaban las estaciones de radio de Estados Unidos. Algunos músicos jamaicanos, comenzaron a fusionar la música tradicional jamaicana con el *rhythm and blues*, y el jazz estadounidense, con el *ska* y el *blue beat*, originando, más tarde,

³³³ Lara Ivette López de Jesús, *Encuentras sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. (México: Estado Libre y Soberano de Quintana Roo : Siglo XXI Editores, 2003):93.

³³⁴ Observación del Mtro. Carlos Ruiz Rodríguez.

³³⁵ Reckord, Verena (1982) *Op. cit.* p. 4.

³³⁶ *Ibidem* p.11.

el reggae bajo la influencia del *soul*. El reggae comenzó a internacionalizarse en la década de 1970, aumentando también la popularidad del movimiento Rastafari en gran parte, debido a la fama de Bob Marley, que incorporó elementos de la música nyahbinghi y de los cantos Rastafari en su música. Canciones como “*Rastaman Chant*” (1973) hicieron que el movimiento Rastafari y la música reggae fueran vistos como estrechamente ligados en el imaginario del público internacional. Por lo que algunos Rastafari ortodoxos desdeñan la música reggae como una forma de música comercial que se vende dentro de *Babylon*, mientras que, para otros, la música reggae es una herramienta del movimiento Rastafari.

El término *reggae* llega a utilizarse en un sentido muy amplio para referirse a la mayoría de los tipos de música jamaicana, incluyendo el *ska*, *rocksteady*, *dub*, *dancehall* y *ragga*. El término también puede utilizarse para distinguir un estilo particular de reggae conocido como *roots reggae*. El reggae generalmente se asocia con el movimiento Rastafari debido a que muchos de los más prominentes músicos de reggae en la década de 1970 y 1980 eran Rastafari. Sin embargo, las canciones del reggae abordan muchos temas distintos, como la liberación de África, la legalización del cannabis, canciones de amor, con referencias sexuales u otras con una fuerte crítica social. Sebastian Clarke señala que algunos músicos de reggae utilizan construcciones de música tradicional africana para producir el *glissando*³³⁷ común en las palabras habladas y la estructura melódica en la que el punto más alto comienza al principio de la canción.³³⁸

Birthwright señala que la cultura jamaicana popular en general, y el reggae en particular, representan un modo comunal de resistencia a la opresión, la marginación, los prejuicios de clase, la injusticia social y diferentes formas que existen en la sociedad.³³⁹ Samuel A. Floyd ha argumentado que la música popular negra funciona en el “Nuevo Mundo” como una memoria cultural, trazando y criticando las experiencias de la esclavitud y el colonialismo, de tal manera que la música ha llegado a representar lo que Anthony Bogues llama una “esfera pública negra”.³⁴⁰ El contenido de las letras del reggae se extiende a través del continuo existencial del sufrimiento a la liberación. En la medida en

³³⁷ *Glissando*.- Es un efecto sonoro consistente en pasar rápidamente de un sonido hasta otro más agudo o más grave haciendo que se escuchen todos los sonidos intermedios posibles dependiendo de las características del instrumento.

³³⁸ Clarke, “*Jah Music*”, 113.

³³⁹ Eldon Vincent Birthwright, *Rastafari as a Theology of Liberation: Toward a 'Re-Engineering of Blackspace* (Emory University, 2005):64.

³⁴⁰ Samuel A Floyd, *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. (New York: Oxford University Press, 1995).

Anthony Bogues, *Black Heretics, Black Prophets: Radical Political Intellectuals*. (New York: Routledge, 2003).

que la música hace especial referencia, en su mayor parte, a la situación de Jamaica, los problemas del Occidente moderno también se abordan, dando a la música un significado universal. Con esto en mente, la música reggae no es solamente representante de la memoria cultural, sino de la memoria social también. Bogues señala que el atractivo de la música y de las palabras con música es de hecho universal, pero su función es más central en las comunidades que dependen principalmente del cuerpo humano para la transmisión de mensajes de persona a persona y de generación en generación.³⁴¹

Es importante considerar que la música reggae es, ante todo, aunque no exclusivamente, o universalmente, una práctica contracultural con raíces profundas en los modos de la trascendencia religiosa y la oposición política.³⁴²

Mientras tanto, las compañías discográficas internacionales han comercializado con éxito el reggae a nivel internacional. Productores como Chris Blackwell explotaron las cualidades disidentes del reggae comercializándolo como la nueva música rebelde del *rock and roll*. Como tal, los músicos de reggae seguían tocando muchos de los mismos temas de protesta evidentes en el *roots reggae* temprano. Artistas internacionales de reggae ampliaron su ámbito lírico para centrarse más en cuestiones internacionales, incluida la agitación política en África. Sin embargo, más que los cambios líricos y los cambios en el sonido, el reggae llamó la atención por su repentina convocatoria a las audiencias estadounidenses y europeas blancas. Más que una música de los pobres y los oprimidos de Jamaica, el reggae internacional se vendió como una nueva marca de *rock and roll*. En Jamaica, esto contribuyó a un ensanchamiento en la brecha entre los Rastafari religiosos y políticos y creó un cisma entre los verdaderos creyentes y los simples seguidores de la moda reggae. Aunque nunca ha sido un movimiento organizado con un fuerte liderazgo central, en la década de 1970 el movimiento Rastafari se volvió aún más fragmentado, más diverso y menos unificado por cuestiones religiosas o políticas; y, sin un líder central para unificar los diversos grupos, los Rastafari se volvieron vulnerables a personas que dicen hablar en nombre de todo el movimiento.³⁴³

Ninguna figura es singularmente más responsable de la propagación del mensaje Rasta a nivel global que Bob Marley y una gran razón para esto es la universalidad de su

³⁴¹ Birthwright, Eldon Vincent. *Op. cit.* p. 68.

³⁴² *Ibidem* p. 74.

³⁴³ Stephen A. King, "International Reggae, Democratic Socialism, and the Secularization of the Rastafarian Movement, 1972–1980." en *Popular Music and Society* 22, no. 3 (1998):17-18.

mensaje y la accesibilidad de su forma. La franqueza de su música, que en muchos aspectos es mucho más cercana a la música popular que a la nyahbinghi, fue precisamente lo que lo hizo tan accesible y exitoso en una escala global. Aunque musicalmente era diferente a otra música popular, todavía operaba dentro de una estructura identificable (estrofa-coro-estrofa-coro, etc.). La aparición de Bob Marley & the Wailers como el grupo de reggae líder se debió a una combinación favorable de una serie de factores: la creatividad musical del grupo, la capacidad de Marley y otros compositores como Joe Higgs³⁴⁴ de aprovechar la sabiduría popular de la gente común y de interpretar sus experiencias con el mundo y el éxito de la colaboración entre el promotor Chris Blackwell y Marley. Antes de conocer a Blackwell, Marley & the Wailers tuvieron muchos éxitos en la escena local, pero permanecían perseverando algo mayor hasta que él los contrató en la disquera *Island Records* en 1972 y les dio dinero y libertad artística para hacer un álbum. El resultado fue *Catch a Fire*, que marcó la mayoría de edad del reggae en la escena musical local e internacional. *Catch a Fire* recibió elogios de la crítica internacional y abrió los escenarios de la música popular del mundo para el curioso grupo de Rastas del peor gueto de Kingston. La colaboración entre Blackwell y the Wailers hizo a Marley una estrella internacional y, a pesar de que él murió en 1981, Marley sigue siendo, probablemente, el jamaicano más conocido a nivel mundial. Con el éxito internacional de Marley, la sociedad llegó a abrazarlo como a un héroe cultural y a la música reggae como una contribución de Jamaica al mundo. Marley era un Rastafari, y apareció en la escena social en un momento histórico en el que el reggae se estaba consolidando en el gusto del pueblo jamaicano; la misma trayectoria musical de Bob Marley habla de este proceso de consolidación del reggae. A su vez, la consolidación del reggae se catapultó con la participación decisiva de Marley quien ayudó a difundir el género a nivel mundial.

Aunque los temas Rasta, gradualmente, comenzaron a aparecer en la música reggae, fue Bob Marley quien los llevó al mundo, contribuyendo enormemente al desarrollo y la internacionalización tanto del reggae como del movimiento Rastafari. Marley estampó el mensaje Rastafari en el reggae hasta que el sonido se convirtió en sinónimo del movimiento debido a que expresó y popularizó los valores fundamentales del movimiento en sus líricas;

³⁴⁴ Joe Higgs (1940 - 1999).- Fue un músico de reggae de Jamaica. A finales de los años 1950 y 1960 formó parte del dúo de "Higgs and Wilson", junto con Roy Wilson y fue un artista popular en Jamaica durante cuatro décadas; además, también es conocido por ser mentor de jóvenes cantantes en su traspatio como Bob Marley, por lo que a menudo es llamado el "padrino del reggae".

su música propagó el pensamiento Rastafari y fue el mismo movimiento el que impulsó el “fenómeno Bob Marley”³⁴⁵. Su energía contagiosa hizo más por el movimiento en términos de reclutamiento de miembros que cualquier otro sistema Rastafari organizado. Siendo él mismo un Rastafari, Marley se unió a las *Twelve Tribes of Israel* que fue fundada en 1968, después de que él formó el grupo The Wailing Rudeboys, (The Wailing Wailers, The Wailers) en 1963. Incluso, actualmente, varios de los hijos de Marley han continuado el legado Rastafari dentro de la música reggae.

Cualquier duda persistente en cuanto a la condición de Marley se disipó cuando se le concedió la Orden del Mérito, el tercer más alto honor de Jamaica concedido a jamaicanos o extranjeros que hayan alcanzado distinción internacional eminente en la ciencia, el arte o equivalente y se recalcó con un funeral de Estado cuando su prematura muerte. El tipo de estima en que el público tenía a Marley se reflejó en la efusión de respeto durante el período de duelo nacional que siguió a su muerte. Whitney y Hussey describen que, en la mañana del 21 de mayo de 1981, todos fueron a presentar sus respetos y, durante tres días, la procesión parecía interminable. Michael Manley y Edward Seaga, los dos políticos más importantes de Jamaica, elogiaron a Marley destacando su contribución al arte popular y también comentaron acerca de cómo el funeral de Marley simbolizaba el cambio de tendencia en la manera en que se consideran los Rastas y la música popular de Jamaica³⁴⁶.



Fotografía 65.- Bob Marley en concierto
<http://www.urbanimage.tv>

³⁴⁵ “El fenómeno Bob Marley”. - Se refiere a la fama de superestrella que rodea la personalidad de Marley. Según O'Brian Chang y Chen, Marley es uno de los iconos culturales excepcionales del siglo XX y la figura más famosa de Jamaica. Él es la cara del reggae y de Rastafari, millones de personas en todo el mundo saben de reggae y de Rasta y gracias a las interpretaciones de Marley. Su condición mundana fue elevada a profeta en el movimiento Rastafari dado el carácter evangélico de sus líricas. (Kevin O'Brien Chang and Wayne Chen. *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music*. (Philadelphia: Temple University Press, 1998):141.)

³⁴⁶ Whitney and Hussey, “Bob Marley: Reggae King of the World”, 30.

Hoy, Bob Marley está probablemente más vivo en la conciencia nacional de Jamaica que durante toda su vida. Su cumpleaños, el 6 de febrero, se ha convertido en un día festivo *de facto*, después de haber sido declarado como el *Bob Marley Day*, y además, cada mes de mayo, su muerte se conmemora con eventos especiales por ejemplo en 1991 el Ministerio de Cultura y la Fundación Bob Marley patrocinó un concierto en el Ward Theatre para conmemorar el décimo aniversario de su muerte. Un monumento a Marley se encuentra en la entrada del *Independence Park*, un complejo deportivo y cultural ubicado en la ciudad de Kingston, siendo la estructura del Estadio Nacional de Jamaica su inmueble más importante. El *Marley Museum* en su residencia de Hope Road recibe un flujo constante de visitantes de todo el mundo. El mausoleo de Marley en Nine Mile se ha convertido en uno de los santuarios más visitados de Jamaica. La música de Marley es tan popular como siempre, vendiendo más de tres millones de discos en el año 2000. En 1999 la revista *Time* nombró el álbum *Exodus* (1977) de Marley como el álbum del siglo y en 2004 la BBC nombró “*One Love*” (1977) como la canción del siglo XX.³⁴⁷

Parte de la razón de que la música de Marley fuera tan bien acogida a nivel internacional fue que llevó al mismo tiempo las marcas de la contracultura de los Rastafari, mientras que también estaba en línea con otras formas dominantes de música popular debido a la consistencia y la singularidad de su forma y, como señala Stephen King, esto plantea algunas preguntas interesantes; por ejemplo, ¿es posible que circule un texto a una escala masiva sin tener que simplificar el mensaje o adaptar formas normativas?. De esta manera, la posterior difusión del reggae, permitió a la cultura de masas apropiarse libremente de aspectos del movimiento (como los colores Rasta, los *dreadlocks*, etc.), aunque puedan ser ajenos u hostiles hacia las perspectivas filosóficas simbolizadas por estas formas culturales. Esto sugiere la facilidad con que se utilizan los significantes socioculturales fuera de sus ideologías filosóficas subyacentes, debido a que fueron apropiadas en el dominio de la cultura popular. Por el contrario, los movimientos contraculturales, como el *punk* del Reino Unido, encontraron inspiración en esas mismas ideologías filosóficas a las que el público dominante sería hostil; pero, al hacerlo, también redujeron el mensaje Rasta a un discurso de oposición singular. En ambos casos, el mensaje Rasta se reduce a una forma que no puede abarcar la complejidad, y la multiplicidad del

³⁴⁷ Ennis Barrington Edmonds.*Op. cit.* p. 114.

movimiento. Con la difusión del *roots reggae*, y la influencia de la ideología Rasta a través de fronteras internacionales, la pregunta es si es posible trasladar el texto fuera de su contexto de origen socioeconómico y geográfico con el fin de aumentar los límites de su circulación sin comprometer su complejidad.³⁴⁸ Al respecto, considero que si bien la música reggae ha logrado trasladarse a contextos distintos debido a que en ellos encuentra algunos elementos comunes, irremediablemente, al mismo tiempo, genera diversas formas de expresar este género y da como resultado formas de reggae particulares usando instrumentos locales y tradiciones propias.

Actualmente, el reggae se ha redefinido para abarcar prácticamente todas las formas de la música popular jamaicana y puede ser descrito como parte importante del folklore jamaicano.³⁴⁹ Debido a sus economías restringidas y pequeñas poblaciones, la región del Caribe no constituye un mercado particularmente grande de consumidores de productos de música. A través de las alteraciones comerciales de su propia música en los centros internacionales de producción, el Caribe se hace, sin embargo, un importante consumidor. A menudo, esto genera una continuidad entre lo local y lo global mediante la cual los dos se hacen prácticamente indistinguibles como el resultado de un flujo cultural inverso de versiones reformuladas de la música caribeña desde el centro comercial a la periferia de la isla. Las representaciones corporativas de la música caribeña establecen nuevas normas estilísticas, que influyen en lo que se está creando en el Caribe y, casi invariablemente, la música resultante suena menos distintiva y más genérica. En consecuencia, dice Mike Alleyne, lo local viene a reflejar lo global, replicando las principales tendencias y socavando el carácter de lo local, de forma que se han desarrollado subculturas musicales del reggae en diferentes países y algunas veces han surgido exitosas interpretaciones de reggae locales.³⁵⁰

Al tratar de puntualizar qué es la música reggae, vemos que, como dice el Dr. Joseph Pereira³⁵¹ “la música reggae es el alma de Jamaica, es una expresión muy profunda de lo que somos en Jamaica, claro que también ha salido de Jamaica y ahora es

³⁴⁸ King, “International Reggae”, 85-86.

³⁴⁹ Monique Posadas, “This Is Rasta Music! An Investigation into the Interconnectedness of Rastafari and Reggae Music.” en *31st Annual Central California Research Symposium* (2010): 26.

³⁵⁰ Alleyne, Mike. *Op. cit.* p. 247-273.

³⁵¹ Como mencionamos, el Dr. Joseph Pereira actualmente es consultor en la Oficina del Director Adjunto del Campus Mona de la UWI. Aunque su campo de investigación principal ha sido la literatura cubana ha publicado también acerca de otras literaturas del Caribe y de la música popular de Jamaica. Fue director de 1995 a 2005 del *Institute of Caribbean Studies*. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 30 de julio de 2013 en el campus de la UWI.

internacional”, en ese sentido, Mike Bennett señala: “la música reggae es una expresión jamaicana, no se sabe bien si fue un experimento, un accidente o cómo surgió, pero es una música que captó el lenguaje corporal y el lenguaje espiritual de Jamaica en un momento en particular; su resonancia se volvió muy fuerte en Jamaica y se volvió la música nacional en términos de su aceptación local e internacionalmente”. Además, es importante observar la relación que desde el inicio ha tenido el reggae con el movimiento Rastafari, como explica Donna Hope³⁵²:

La música reggae es un género particular de música jamaicana que tomó forma y predominancia a finales de los sesenta e inicios de los setenta y se volvió muy importante debido a que el movimiento Rastafari lo utilizó para difundir ciertos temas y normas culturales en el mundo. Así que el reggae lleva muchas de las ideas acerca de la música jamaicana de una era particular. Además, esa música se volvió Rastafari debido a que fue influenciada por muchas de las ideas que hombres y mujeres que son Rastafari trajeron a la cultura musical. Así que es una fusión que pone a Rasta y al reggae juntos, de Jamaica para el mundo. Es un componente fundamental de la cultura jamaicana y de la música jamaicana, pero también de la cultura y visión del mundo Rastafari.

Acercas del rol que ha tenido la música reggae, podemos observar que, como explica el Dr. Ian Boxill³⁵³:

La música reggae básicamente es una música que ha surgido de la iniciativa de personas en ciertas comunidades de Jamaica y articula en el centro de su origen una base de personas al que se le ha negado tener voz por parte de la sociedad dominante. Si ves la música reggae inicial, cuando la música reflejaba problemas sociales o problemas de la vida social, como el amor, trataban de reflejar los sentimientos de las personas que tradicionalmente eran marginadas. Pero a lo largo de los años eso ha cambiado, el reggae cada vez se ha introducido más en el *mainstream*, así que puedes encontrar cualquier tipo de personas de cualquier parte del mundo tocando diferentes tipos de reggae.

³⁵² Como mencionamos, la Dra. Donna Hope es directora y profesora adjunta de Estudios Culturales en el *Institute of Caribbean Studies* de la *University of the West Indies (UWI)* Campus Mona, en donde también coordina la *Reggae Studies Unit*. . Siempre que nos refiramos a ella en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.

³⁵³ Como mencionamos, el Dr. Ian Boxill ha trabajado la presencia de Rastafari en Nueva Zelanda y actualmente es director del *Centre for Tourism and Policy Research* de la UWI. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 12 de agosto de 2013 en su oficina en la UWI.

Una descripción más sencilla la proporcionan músicos de reggae como Lloyd Akin Palmer³⁵⁴, Rubén Pérez y André France³⁵⁵ quienes respectivamente describen la música reggae de la siguiente manera: “la música reggae es vida”, “es música de conciencia y de gran raíz”, “es la traducción de un sentimiento bueno, buenas vibras y mensajes positivos”. Respecto a la importancia social y cultural de la música reggae, estos mismos músicos señalan que “el reggae es palabra, poder y sonido y se ha utilizado para expresar las emociones, los sentimientos, las preocupaciones de la gente”, comenta Lloyd Akin Palmer. En el mismo sentido Rubén Pérez señala que “es una fuerte arma de identidad y lucha”, mientras André France explica que la importancia del reggae es “recordarle los mensajes que esta música transmite a las generaciones que vienen”.

Respecto al papel social del reggae, Mike Bennett nos dice que:

Hablando de Jamaica, el reggae es nuestra mayor exportación, hay gente que lo único que conoce de Jamaica es el reggae, incluso el equipo de fútbol nacional es llamado “*The Reggae Boyz*”. El reggae es una música que ha viajado a muchos países y el reggae y Bob Marley son dos cosas que la gente reconoce mundialmente como jamaicanas. Así que como una contribución jamaicana, creo que el reggae ha captado el ritmo de nuestra vida, nuestra forma de hablar, de caminar, nuestra actitud, en un punto particular de Jamaica. En un sentido cultural también ha servido para encontrarnos a nosotros mismos en un país independiente, como una forma musical independiente, en donde surgen distintas formas, tenemos el *ska* que es rápido, música para fiestas, luego se mueve hacia el ritmo del *rocksteady* que es mucho más lento y representaba otro estilo de vida y luego el reggae es algo justo en medio de esos dos ritmos, que representa una forma de avanzar, de seguir adelante. El reggae se ha vuelto una suerte de “madre” de otros ritmos, existe reggae rápido que es casi *ska*, y reggae lento que es casi *rocksteady*, y que comenzó a exportarse, mucha gente comenzó a comercializarlo internacionalmente y se comenzó a empaquetar, al igual que nosotros en Jamaica importamos otros paquetes musicales. El reggae es algo de lo que los jamaicanos se sienten muy orgullosos.

Ian Boxill profundiza un poco acerca del rol del reggae:

³⁵⁴ Como mencionamos, Lloyd Akin Palmer es un músico de reggae jamaicano, poeta y tecladista de The Uprising Roots. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 30 de julio de 2013 en el *Museo de Bob Marley*.

³⁵⁵ Como mencionamos, André France es un músico de reggae jamaicano. Siempre que nos refiramos a él en este trabajo será en relación a la entrevista que realizamos el 26 de julio de 2013 en el *Museo de Bob Marley*.

Si ves los orígenes del reggae, viene de una larga tradición de la clase baja que provee un tipo de narración de su vida, contando su historia. Así que la música reggae se ha expandido y ha tenido un rol muy importante estableciendo una voz para aquellos que viven en el margen, pero también en términos de unir a las personas de cualquier cultura o nación, para mostrar que la familia humana tiene preocupaciones similares no importa a donde vayas y eso se refleja claramente en los diversos grupos que tocan música reggae y que se refleja también en la música de Bob Marley, que aunque en algunas cosas habla de Jamaica, en otras habla de todo el mundo, mostrando que se trata de una historia global y no es algo único de sólo un lugar.

Al mismo tiempo, existe una percepción distinta del reggae dentro y fuera de Jamaica, como Donna Hope expone:

Depende de dónde estés porque en la Jamaica actual la música reggae es vista como algo muy importante, como algo muy consciente, con ideas culturales positivas acerca de cómo ser una buena persona, tener una buena vida y también qué significa ser Rastafari. Además, para muchos jamaicanos el reggae representa ahora una de las mejores partes de ser jamaicano, por ejemplo, si ves la música reggae como una fuente de valores sociales acerca de una mejor vida, paz, amor, un estilo de vida igualitario, regresar a la tierra, comer lo que plantas, vivir un estilo de vida limpio, algo que ahora es muy popular, pero que los Rastas ya tienen tiempo en Jamaica hablando de lo dañino del proceso de ciertos alimentos, etc. Existe una percepción en Jamaica de que la música reggae representa lo mejor de lo que se puede y se debe ser. Fuera de Jamaica la música reggae es vista por muchas personas que no son jamaicanos, o que no viven en Jamaica, como una representación de Jamaica o de lo que es Jamaica y ven a Jamaica, a través de la música reggae, como un paraíso pacífico, un paraíso orgánico, un lugar en el que puedes vivir en amor y en armonía, además de otras cosas. En ocasiones hay personas que vienen a Jamaica buscando el paraíso “*One Love*” que escucharon en las canciones de Bob Marley y para otros, también es un lugar al que puedes ir a fumar la mejor marihuana del mundo. Es un estereotipo porque solamente se muestra un aspecto de lo que significa el reggae en Jamaica, pero juega un rol importante en cómo Jamaica es percibida en el exterior.

Además como lo comenta Joseph Pereira:

Socialmente, el reggae es una manifestación de la confianza de los jamaicanos, antes de la independencia de 1962, por ejemplo, había una estratificación muy marcada. Con la tecnología tampoco hubo manera de difundir la música fuera de ciertos modos controlados, por ejemplo la radio, era controlada por gente que no tenía mucho interés en la música popular de Jamaica, pero después de la independencia la música comenzó a influir y la tecnología dio oportunidad, por ejemplo con la *jukebox* (fonola), de difundir más la música de Jamaica. Entonces la radio comenzó a responder a esa influencia en los bailes en la calle y en los años sesenta hubo un aumento poco a poco de la música popular en la radio. Culturalmente, el reggae es la manera más extensiva de la expresión de la cultura y la vida jamaicanas. De modo que cuando digo reggae es difícil determinar qué es reggae, por ejemplo el *ska* no era reggae, el reggae surgió más de diez años después, el *ska* fue el primero y después la música *rudy* y la música *rocksteady* y después la música reggae se popularizó y desde entonces el reggae ha sido lo principal, aunque el *dancehall* es un tipo de reggae muy popular. Yo diría que existe al menos dos tradiciones, la tradición del *dancehall* que es más machista, más vulgar y sensacionalista, mientras existe otra tendencia yo diría espiritual, por ejemplo gente como Luciano, que no se oye mucho en el *dancehall*.

Es importante observar que, a pesar de su instrumentación e influencias, la música reggae no es percibida por la audiencia como una especie de “*rock* jamaicano”, como podría suponerse, ya que la idea de *rock* se asocia más a los contenidos de las canciones que a la instrumentación o propiamente a características musicales. Ian Boxill comenta “el reggae ha sido adoptado por comunidades marginadas de Asia, África, Latinoamérica, el Caribe, y se sigue identificando con las voces que reivindican la protesta, la justicia, los derechos humanos, coexistiendo con personas de clase media que solamente usan el reggae para divertirse y entretenerse”. Donna Hope explica:

La música reggae no es música *rock*, porque este tiende a ser acerca del placer y el reggae ha desarrollado géneros con fuertes principios filosóficos que le han dado importantes valores que van más allá de sólo el placer y el esparcimiento, así que no es visto como música *rock* en Jamaica; el *dancehall* sí puede ser visto como música *rock*, pero el reggae es visto como un tipo de fuente ideológica positiva, no sólo con valores religiosos, como lo hacen los Rastafari, sino también valores sociales.

En cuanto a las ocasiones en que se interpreta la música reggae, Donna Hope comenta que el reggae está presente “en fiestas, en clubes, en la radio y en varias ceremonias, incluso ceremonias nacionales y, aunque no fue así al comienzo, actualmente el reggae es reconocido como algo muy importante en nuestra historia social y culturalmente y su contribución, no solamente económica sino publicitando Jamaica y la *jamaicanidad*, es vista como más allá que cualquiera otra faceta cultural que tengamos en Jamaica”. Al respecto, Mike Bennett comenta:

Creo que cuando uno se refiere al reggae, si no se tiene cuidado, uno puede referirse a toda la música jamaicana, porque los jóvenes de vez en cuando en cada género y en cada país, definen la música que quieren para ese momento y desde hace unos cuantos años el *dancehall* es la música de los jóvenes, incluso aunque él mismo ha evolucionado, por ejemplo, el *dancehall* de hace diez años era más lento que el de ahora y debido a que el mundo se ha vuelto más global, tenemos influencias de muchas partes del mundo como MTV³⁵⁶, BET³⁵⁷ y otras. Incluso en el Caribe se encuentran diferentes músicas como la *soca* o el *calipso* y la diferencia está en el *tempo*. Cuando el *tempo* es muy rápido no tratas de decir nada, tratas de que la gente baile; cuando el *tempo* es más lento, las letras se vuelven más importantes. Por ejemplo, en el Caribe el *calipso* es más lento y le permite hacer comentarios sociales, lo mismo pasa con el reggae aquí, que se trata más de comentarios sociales y canciones de amor, del corazón, cosas que realmente quieres decir. En ese sentido, el *dancehall* casi siempre hace a la gente bailar o tener alguna manifestación física.

Acercas de la importancia del *patwa* jamaicano en el reggae, Joseph Pereira explica que “es el idioma de la música porque es el idioma de los jamaicanos, hablamos *patwa* como algo normal, cambiamos al inglés dependiendo de con quien estemos hablando o si es una situación formal”. En relación a quiénes pueden participar en la creación de esta música, Rubén Pérez menciona: “la música reggae es para cualquier ser humano que la necesite como herramienta de expresión”.

En cuanto a la participación de las mujeres en la música reggae, Mike Bennett explica: “los últimos tres o cuatro años han sido años muy exitosos para las mujeres en el

³⁵⁶ MTV (*Music Television*).- Es una cadena estadounidense de televisión por cable establecida en 1981.

³⁵⁷ BET (*Black Entertainment Television*).- Es un canal de televisión por cable orientado al público joven de raza negra en Estados Unidos y es la proveedora líder de contenidos culturales y de entretenimiento para afroestadounidenses, establecido en 1980.

reggae, ha habido muchas mujeres dominando como Tessanne, Queen Ifrica, Etana, Spice, Macka Diamond, etc., un gran conjunto de mujeres en el reggae y en el *dancehall*; sin embargo, no es fácil; en general, el papel de las mujeres era ser coristas como el caso de las I-Threes³⁵⁸ en la música de Bob Marley; pero eso ha ido cambiando”. En relación a este tema Joseph Pereira comenta “respecto a las mujeres en la música hay pocas que son Rastafari. Las artistas más populares como Lady Saw y otras no tienen que ver con el movimiento Rastafari, en general su éxito ha sido más sobresaliente en el *dancehall*, con gente como Macka Diamond y Lady Saw”.

Diversificación y multiplicidad de la música reggae

La escena de la música popular jamaicana es rica y con una larga historia. Sin embargo, ya que gran parte de la historia de la isla se mantuvo por vía oral, a menudo, es difícil determinar los detalles de muchas de sus principales figuras en sus primeros años de vida. No obstante, un aspecto de la historia de la música de la isla es que no se puede hablar de la historia de la música popular sin encontrar, rápidamente, a varias figuras clave que han dado forma y son una parte de la escena de la música popular, la cual no encontró auge en Jamaica sino hasta la década de los cincuenta por diversas razones; la principal de ellas fue que no había ningún estudio de grabación hasta ese momento. Esto cambió con Ken Khouri³⁵⁹, quien abrió los estudios *Federal Records* en Kingston en 1954 y, una vez que prosperó con la grabación de *mento* y *calipso*, otros jamaicanos subieron a escena. A mediados de la década de los sesenta, Khouri comenzó a competir con otros productores jamaicanos, como Clement “Coxsone” Dodd, Leslie Kong, Sonia Pottinger, Lee “Scratch” Perry, Bunny “Striker” Lee, y varios otros. Fue durante la década de los sesenta que la escena de la música popular jamaicana explotó, primero en la isla y luego en todo el mundo.

David Moskowitz señala que es un error común pensar que el único tipo de música popular jamaicana es el reggae, ya que en realidad existe una larga lista de otros estilos que, incluso, ilustran algunos de los orígenes del reggae. En la primera mitad del siglo XX, los

³⁵⁸ **The I-Three.**- Comúnmente llamadas “I-Three” eran un grupo femenino de cantantes de reggae jamaicano que se formó en 1974 para apoyar a Bob Marley & the Wailers, después de que Peter Tosh y Bunny Wailer dejaron la banda. Las tres miembros eran la esposa de Marley, Rita Marley, Judy Mowatt y Marcia Griffiths.

³⁵⁹ **Kenneth Lloyd “Ken” Khouri** (1917 - 2003).- Fue un jamaicano hijo de padre inmigrante libanés y madre de origen cubano, propietario de una compañía de discos y uno de los primeros productores de discos de la isla.

músicos jamaicanos eran parte de la explosión del *jazz* que tuvo lugar en Estados Unidos en los años veinte y treinta. Las orquestas de baile jamaicanas escuchaban y reproducían estos sonidos para divertir al público en clubes de Kingston y a lo largo de la costa norte de la isla. Junto a esta influencia musical estadounidense, estaba la música jamaicana que iba desde el tradicional *mento* hasta el popular *calipso*.³⁶⁰

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta, la escena de la música popular jamaicana se llenó con los sonidos del *jazz* estadounidense tocado con sabor caribeño y, además, el *rhythm and blues* estadounidense tenía un impacto creciente en la isla. Moskowitz señala que la música que salía de las ciudades del sudeste de Estados Unidos, especialmente de Nueva Orleans, influyó la música popular jamaicana y se siguió este estilo, en especial el *jump blues*³⁶¹ de Louis Jordan, y el *rhythm and blues* de Allen Toussaint que influyeron fuertemente el surgimiento de la música popular jamaicana. A mediados de la década de los cincuenta, muchas bandas jamaicanas se ganaban la vida tocando *covers*³⁶² (versiones) de estándares de *rhythm and blues* estadounidense.

El nacimiento del *ska* coincidió directamente con la independencia de la isla en 1962 y fue impulsado por un intenso interés en la afirmación del orgullo y la identidad. El estilo en sí era una mezcla de influencias que incluye el *mento* jamaicano, el *rhythm and blues*, *jazz* y *jump blues* estadounidenses, el *calipso* y otros. El *ska* cubrió la isla e invadió la radio, las salas de baile y los clubes. El ritmo *ska* era rápido, adecuado para bailar, y hacía hincapié en acentos *off-beat*³⁶³ que impulsaron la música. El estilo dominó en la isla durante los siguientes cinco años antes de sucumbir en 1967 ante el lento ritmo del *rocksteady*. Aunque el *ska* ya no es el estilo popular dominante en la isla, se ha mantenido relativamente activo, siempre listo para un resurgimiento.

En 1966, el *rocksteady* reemplazó al *ska*, el ritmo fue aproximadamente la mitad de la velocidad del ritmo del *ska* estándar y la textura de la instrumentación fue mucho menos densa. Asimismo, en el *rocksteady* los patrones del reggae comenzaron a surgir. La guitarra era tocada en los tiempos dos y cuatro (en un compás de 4/4), mientras que el bajo

³⁶⁰ David V. Moskowitz, *Caribbean Popular Music an Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. (Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006), XI.

³⁶¹ **Jump blues.**- En los años treinta en Estados Unidos, el sonido del *blues* se fue urbanizando en una mezcla de blues clásico con letras humorísticas y ritmos heredados del *baogie woogie*. Louis Jordan y su banda se consideran los pioneros de este estilo que tuvo mucha aceptación y al que llamaron *jump blues*.

³⁶² **Cover.**- En la música popular, un *cover* o una versión, es una nueva interpretación de una canción grabada previamente por otro artista.

³⁶³ **Off-beat (contratiempo).**- Articulación de un sonido sobre el tiempo débil del compás sin prolongación sobre el tiempo fuerte.

enfaticaba el primer y tercer tiempos. El papel de los tambores fue absorbido por la guitarra y el bajo, y el papel del baterista fue disminuido. Además, el uso de teclados en el *rocksteady* reemplazó gran parte de la sección de alientos del *ska*. Muchos grupos destacaban las canciones con letras sobre las instrumentales y se concentraban en el contenido lírico de armonías vocales como reminiscencias del *rhythm and blues* estadounidense. Como sucedió con el *ska*, cuando la era *rocksteady* terminó a finales de 1960, muchos artistas continuaron trabajando en el estilo y siendo populares.

En seguida, surgió la era del estilo más popular de la música jamaicana, la era del reggae. El término *reggae* entró en uso común a finales de la década de los sesenta y el estilo se desarrolló a partir de una combinación de influencias de la isla e internacionales. El reggae surgió en 1968 y adapta elementos del *ska* y del *rocksteady* y los mezcla con el *rhythm and blues* estadounidense y percusiones africanas. El reggae tradicional emplea a menudo los instrumentos de aliento del *ska*, el ritmo ralentizado del *rocksteady*, el ritmo aleatorio del *rhythm and blues* y ritmos de los tambores *burru*. La guitarra se tocaba en los tiempos dos y cuatro (en un compás de 4/4), mientras que el bajo enfatizaba el primer y tercer tiempos. El ritmo del tambor tuvo un carácter muy específico llamado ritmo *one-drop* (con el tercer tiempo acentuado en un compás de 4/4). El término reggae pasó a abarcar una amplia variedad de estilos. Se convirtió en un término general que describe la música que le precedió y los estilos que vinieron después, como el *dancehall* y el *ragga*. Este uso global se refleja en el uso estadounidense de *rock and roll*, término que engloba una gran variedad de estilos que se ajustan debajo de un denominador común conceptual general. Como resultado, un gran número de artistas se describe a sí mismos como músicos de reggae aun teniendo estilos muy dispares.

El estilo de reggae con más fama internacional es el *roots reggae* que fue popularizado por Bob Marley & the Wailers en la década de los setenta. El *roots reggae* utiliza una formación de banda de *rock* y letras que se centran en temas relacionados con el movimiento Rastafari; comprende un cantante, guitarra rítmica, bajo, batería, percusión, teclado y el fondo de armonía vocal. Este estilo de reggae se hizo muy popular a finales de los setenta y principios de los ochenta y aún lo sigue siendo actualmente. Un aspecto de la música *roots reggae* frecuentemente pasado por alto es que no todos los grupos de reggae son o eran Rastafari; muchos de los cantantes más visibles lo eran, pero, como hemos visto

en el capítulo anterior, los Rastas tiene su propio estilo de música llamado *nyahbinghi*, que también afectó el desarrollo del reggae.

Una característica interesante de la música reggae fue que, al igual que el *jazz* estadounidense, a medida que surgían nuevos estilos, los estilos más antiguos seguían siendo populares con sus propias audiencias. Algunos de los artistas que encajan en el marco del *roots reggae* incluyen a Black Uhuru, Burning Spear, Jimmy Cliff., Inner Circle, Gregory Isaacs, Peter Tosh, Bunny Wailer, Freddie McGregor, Augustus Pablo, y muchos otros. Mientras los estándares del *roots reggae* enfatizaban el ritmo de *one drop* (con el tercer tiempo acentuado en un compás de 4/4), los ritmos *rockers* acentuaron los cuatro golpes del compás de 4/4. El estilo fue iniciado por Sly Dunbar para Joseph “Joe Joe” Hookim en su *Channel One Studio*, en Kingston y era, a menudo, acompañado de letras sobre temas de conciencia social. El estilo de doble tambor dio a la música un sonido militar y, entre 1975 y 1978, la mayoría de los productores de Jamaica se aventuró en la producción de material de *rockers*, y el advenimiento del sonido estratificado del reggae con el *roots* en un lado y el *rockers* en el otro.

Además durante la era *roots reggae*, se produjo un cambio importante en la forma en que se vendió la música popular jamaicana. Desde el comienzo de la era de la música grabada en la isla a mediados de la década de los cincuenta hasta principios de los setenta, la música popular jamaicana se comercializó, casi exclusivamente, por medio de *singles* (sencillos). Por lo tanto, el cantante/compositor tuvo que combinar una serie de sencillos de gran éxito con el fin de contar con material suficiente para siquiera considerar el sacar a la venta un álbum. Cuando Bob Marley & the Wailers firmaron con la disquera *Island Records* de Chris Blackwell, todo esto cambió. Desde el lanzamiento de *Burnin’* en 1973, el formato de la música popular jamaicana cambió del sencillo al álbum de larga duración.

En la década de los ochenta, apareció otro estilo de música popular jamaicana, el *dancehall*, que consiste en un *DJ* cantando sobre un ritmo repetitivo y toma su nombre de los lugares en los que se desarrolló. Las letras de muchas canciones *dancehall* involucran situaciones sexuales, uso de drogas o actividades criminales (*slackness*). El estilo tiene sus raíces en el reggae y a menudo utiliza ritmos existentes de reggae que se reproducen en una caja de ritmos a una velocidad mucho mayor. Un híbrido del *dancehall* es el estilo *raggamuffin*, que es esencialmente el mismo, pero utiliza solamente música digital o

electrónica para los ritmos. El estilo aumentó en popularidad en la década de los noventa y en el mercado de la música popular estadounidense muchos raperos “*gangsta*” (gánster) comenzaron a utilizar ritmos de *dancehall* en sus canciones. Este cruce se hizo más fuerte cuando los artistas contemporáneos de *hip-hop* comenzaron a participar con músicos del *dancehall* en sus canciones. Los *deejays* de *dancehall* se han vuelto cada vez más activos en el *hip-hop* estadounidense; la unión del *dancehall* y el *hip-hop* ha llevado a la música popular jamaicana a la vanguardia de la escena musical estadounidense.

Moskowitz señala que, como ocurrió con el *jazz* y el *rock and roll* estadounidense, cuando un nuevo estilo se ha desarrollado en Jamaica, este no reemplaza el estilo existente. En cambio, el nuevo estilo y el estilo existente coexisten, al mismo tiempo que el nuevo estilo gradualmente absorbe parte de la audiencia del estilo existente.³⁶⁴

Como explica André France: “el reggae es expuesto y fusionado con muchos géneros”. En relación a los subgéneros del reggae Donna Hope explica que:

Un aspecto importante es que existe un tipo de corriente híbrida en donde puede hallarse un *dancehall-reggae*, por ejemplo, Jr. Gong (Damian Marley) no es estrictamente reggae, es un tipo de *hip-hop-reggae*, como un *dancehall* con un ritmo reggae que prevalece en muchos casos, por supuesto, porque él es un Marley y es un Rastafari y lo que hace es y se espera que se mantenga alejado de los valores negativos del *dancehall*, pero es algo distinto, una especie de híbrido, lo cual es importante en relación a en qué se está convirtiendo la cultura y la música jamaicana actualmente.

De esta manera, podemos observar que e permite una amplia diversidad en cuanto a cómo es expresada, no solamente en relación a sus propios subgéneros, sino en relación a las diferentes formas particulares de interpretar lo que es el reggae. Ian Boxill habla acerca de las diferentes aproximaciones al reggae y comenta:

Existe un gran espectro, el reggae actual es muy diferente al de sus inicios en donde el *ska* y el *rocksteady* son los cimientos y debo decir que también el *blues* debido a la temporada que Bob Marley pasó en Estados Unidos en la que el *blues* lo influyó mucho. Pero en los noventa tienes a personas como Tappa Zukie y otros que encabezaron la fundación del *dancehall* de hoy en día, y alguien podría argumentar también que es la fundación del *rap*. A lo largo de los ochenta tienes diferentes

³⁶⁴ Moskowitz, David. *Op. cit.* p. XIII.

aproximaciones que hacen un fuerte énfasis en la música *dancehall* que generalmente ha sido del interés de la juventud y tanto en los noventa como actualmente existe un tipo de regreso a la música reggae, es casi como ir en círculos, estamos casi regresando a los orígenes, en el mismo curso, pero en diferentes direcciones.

Mike Bennett compara al reggae con el *jerk*³⁶⁵ y explica:

Existe una gran influencia de la era de la Motown³⁶⁶ y ese sonido, esa estructura. En Jamaica el reggae tiene un fuerte legado de versionar esas canciones, esos estándares viejos, en reggae, por ejemplo, muchas canciones de Alton Ellis, Ken Boothe o The Mighty Diamonds. Así que tenemos un legado, algunas veces se busca experimentar con algo bueno y tocarlo con un sonido reggae, pero, en realidad, el reggae es un *beat* (pulso), un *tempo* y una actitud del *riddim*. El reggae se trata más acerca de lo que cantas que de lo que tocas; el reggae es como el *jerk*, tienes *jerk* con pollo, *jerk* con cerdo, *jerk* con pescado, *jerk* con tofu, pero el *jerk* es sólo un sabor y creo que el reggae es muy similar, es como el sabor jamaicano. Puedes ponerle *jerk* a muchas cosas, como también puedes hacerlo con el reggae. Por ejemplo, puedes encontrar *jerk* en Estados Unidos, el cual no está tan condimentado como el de aquí, pero estará condimentado de forma que se sientan cómodos comiéndolo. Lo mismo pasa con el reggae, muchas veces cuando se toca reggae fuera de Jamaica se toca el reggae que los hace sentir cómodos y eso está bien.

Por su parte Joseph Pereira habla acerca de la tendencia a combatir en la música jamaicana:

Cada año surgen nuevos *riddims*³⁶⁷ y distintos artistas hacen su propia versión de ese *riddim*, por ejemplo, el “*Pepper Riddim*” de 2011 fue muy popular. Pero en el fondo aunque los *riddims* cambien, todo es bajo el nombre de reggae. Las cosas tienen su popularidad y son olas que pasan y surge algo nuevo que se ha formado.

³⁶⁵ **Jerk.**- El término *jerk* proviene de la palabra *charqui*, un término español de origen quechua para carne seca, que con el tiempo se convirtió en “*jerky*” en inglés. El *jerk*, también conocido como condimento *jerk* jamaicano, se refiere a una mezcla de especias. La palabra *jerk* se refiere tanto a la mezcla de especias como a la técnica de cocción en particular. El *jerk* se puede aplicar como un método de cocción para muchos tipos diferentes de alimentos incluyendo cabra, pollo, cerdo, pescado, mariscos, queso de soya, y otros.

³⁶⁶ **Motown.**- Sello discográfico estadounidense especialmente dedicado a la música negra, fundado en Detroit en 1959.

³⁶⁷ **Riddims.**- Un *riddim* es una versión instrumental de una canción dentro de la música jamaicana. Normalmente consiste en un patrón de batería y en una línea prominente de bajo, aunque la expresión suele utilizarse para referirse a toda la sección rítmica de una canción. En *patwa* el término “*riddim*” se deriva de la palabra inglesa “*rhythm*” (ritmo). Los *riddim* sirven de base instrumental en diferentes estilos de reggae. En general, un *riddim* se puede clasificar en tres tipos. El más antiguo es el clásico *riddim* que sirve de instrumental para el *roots reggae*, *dub* o *lovers rock*. El segundo tipo es el *riddim* típico del *ragga* que sirve de apoyo al *raggamuffin* y al *dancehall*. El tercer tipo es el *riddim* digital, los *riddims* llamados digitales son aquellos creados mediante cajas de ritmo y sintetizadores.

Incluso, tenemos una tendencia a combatir en la música jamaicana, no solamente en el reggae, sino sobre todo en el *dancehall* existe un tipo de conflicto entre grupos o artistas, es una competencia, pero una competencia que puede tener un aspecto violento. Los casos más recientes serían entre Gully y Gaza, entre Movado y Vybz Kartel, al grado de que sus seguidores casi se atacan por apoyar a uno u otro. Eso ha disminuido un poco en este año, quizás porque Vybz Kartel está en la cárcel, pero es una característica de la música, la competencia, el “*clash*”, el choque que ofrece interés, gente que está chocando uno con otro para ver quién es más popular. Esto se da en el *calipso* también, pero creo que en el *dancehall* es más violento. En Trinidad, en la época de carnaval tienen unos “*tents*” que son como unas jaulas en donde compiten los artistas, pero en Jamaica el choque es más violento y la cultura trinitense es menos violenta que la jamaicana, de modo que van a sonreír a reírse y continuar, pero aquí es mucho más violento porque la gente se lo toma en serio. Existen dos tendencias, lo que llamamos “*cultural*” que es espiritual, edificante, moralizante, y la tendencia del “*slackness*” que es de relajo y vulgar. Por lo que muchas veces artistas como Capleton y otros, tienen que mezclar su música cultural con música vulgar para mantener a sus seguidores.

Asimismo, es necesario considerar la influencia de otros géneros musicales en el surgimiento de la música reggae, sin embargo, las influencias de otros géneros en el reggae no solamente están presentes en su origen y conformación, sino también en su desarrollo e internacionalización. De esta forma podemos apreciar que, como comenta Donna Hope, “hay muchos géneros que le dieron forma a la música reggae, pero se puede observar que el reggae y la música popular jamaicana en un inicio estuvieron muy influenciadas por el *rhythm and blues* y la música de películas de Hollywood. Actualmente el reggae tiene una influencia significativa de aspectos del *dancehall*, debido a que coexisten en el mismo espacio, y también existe una fuerte influencia del *hip-hop*”. De igual forma, Mike Bennett comenta “la mayor influencia actualmente es el *rhythm and blues* y el *country*, muchas veces lo que pasa en Jamaica es que la mayoría de los músicos tocan en las noches en clubes en donde se toca todo tipo de música y cuando vuelven al estudio a tocar tienen todas esas influencias de esos sonidos, pero toman en cuenta la reacción de los jamaicanos”.

En ese sentido, Joseph Pereira comenta que:

El *rhythm and blues* fue muy influyente, en Jamaica antes del *ska* no había una música predominante. No voy a hablar del *mento*, porque aunque sí existía y era popular, no era una música para los jóvenes urbanos. La música afroestadounidense fue muy popular, pero gradualmente a principios de los sesenta empezamos con el *ska* y desde entonces ha habido esa tendencia. Yo diría que la fuerza del reggae, la confianza que le ha dado décadas de música jamaicana y su popularidad internacional, ha resultado en que la influencia de otros géneros sea mucho menor, porque a veces la influencia es cuando una persona no tiene confianza en su propia productividad; pero, a mi parecer la influencia no es tan grande en Jamaica.

Podemos observar que las influencias en el reggae son distintas dentro y fuera de Jamaica; de forma que las influencias del reggae han sido fusionadas y apropiadas a la vez que el reggae refleja influencias culturales locales, Dr. Ian Boxill comenta:

Muchos de los artistas de reggae pioneros empezaron cantando música *rhythm and blues* y eso los llevó a otra cosa, pero ciertamente el reggae nació de la influencia del *rhythm and blues*, de varios ritmos africanos, y otras músicas del Caribe, por ejemplo si escuchas el *dancehall* actual puedes escuchar préstamos del *calipso*, y otros tipos de música, tiene influencias del *rock and roll*, en fin, depende de quién cante en qué país, por ejemplo, en Nueva Zelanda la música reggae tiene una fuerte influencia de la cultura maorí. Existen grupos de reggae de Australia que utilizan el *didgeridoo*, y que tienen una gran influencia aborígen. Si escuchas el reggae británico, como Steel Pulse, tiene una fuerte influencia del *rock* en algunos álbumes. De la misma forma, tienes otros cantantes de otras partes del mundo. En general creo que, en donde sea que la música sea tocada, en donde sea que se encuentre cada banda, esas influencias estarán en la música y reflejarán el contexto cultural de esas personas. En general, creo que las influencias en el reggae han sido fusionadas, apropiadas y así es como cualquier música o cualquier cultura puede surgir; tomando distintas influencias para crear algo nuevo.

La influencia de otros géneros en el reggae ha dado origen a nuevas formas o subgéneros, al respecto el músico de reggae André France explica:

El reggae ha tenido influencias de muchos otros géneros debido a que su exposición alrededor del mundo lo ha hecho más fuerte, pero al mismo tiempo algunas personas pueden decir que se ha vuelto más débil porque ya no es lo mismo que cuando surgió, sino que se ha transformado en otra cosa. Creo que la influencia de otros géneros en el reggae ha estado desde el inicio y ha sido algo que ha formado

parte de su desarrollo, dando origen a nuevas formas o nuevos géneros, es algo universal. Para mí el reggae es algo que está muy bien definido y los subgéneros del reggae pueden tener su propia definición, cuando tú fusionas diferentes géneros de música con el reggae, estos pueden ser subgéneros del reggae, no creo que siga siendo “reggae”, pero puede ser *reggae-jazz* o *reggae-algo*.

De este modo podemos observar que los aspectos más importantes en un músico de reggae son conocer las bases musicales de este género, su estructura, en especial el *beat* y el *tempo* del reggae, así como el uso de cierto tipo de elementos identitarios en su apariencia. Joseph Pereira comenta: “el *beat* tiene que caer dentro de la marca del reggae, que es bastante amplia, porque el contenido no está condicionado o limitado, no se puede decir que algo no sea reggae por su contenido, el reggae tiene todo tipo de contenido, lo que es distinto es el *beat*, el ritmo, la manera de tocar la música y aun dentro de eso existe un amplio espectro”. Por su parte, Mike Bennett sugiere que “es un sentimiento, una sensación, el concepto de *one drop* lo ejemplifica muy bien, cuando todo cae al mismo tiempo; así que cuando un grupo de músicos toca este ritmo y todos caen al mismo tiempo es algo hipnótico y espiritual, es un ritmo que te libera, así que un músico de reggae debe de conocer el ritmo adecuado para crear esa sensación”. El músico de reggae mexicano Rubén Pérez señala que “es necesario saber la base musical que tiene ciertas reglas como las tienen todos los géneros musicales”, y de la misma manera, “un músico de reggae debe de ser consciente de su responsabilidad y su deber, porque representa al reggae en Jamaica, además de conocer y preservar la cultura, las raíces y comportarse de una manera respetuosa y digna”; como señala el músico de reggae jamaicano Lloyd Akin Palmer. André France añade: “como músico de reggae también debes saber acerca de la historia del reggae”. Al respecto, Donna Hope explica que:

Es necesario tener canciones buenas y pegajosas, con buena letra, que se puedan llevar fuera de Jamaica, esos son aspectos para mí de un buen músico de reggae, alguien que sea vendible, y sobresalga en un marco existente, y no necesariamente tiene que hablar de volver a África, solamente tener ritmos con el reggae *beat* y utilizar la misma estructura del reggae y, en algún sentido, ser vendible y atractivo para un grupo de gente actual. Pero hay muchas cosas más que hacen a un músico de reggae, como el usar *dreadlocks*; los *dreadlocks* se han vuelto una parte muy importante, generalmente son parte de la identidad del músico de reggae y muchas

veces tienes que usar *dreadlocks* y hablar de Rastafari para que la gente te valide como un verdadero músico de reggae. Por ejemplo, cuando Matisyahu³⁶⁸ se volvió uno de los principales músicos de reggae y vino a Jamaica en 2006, causó mucha consternación por su apariencia, debido a la expectativa que se tiene en Jamaica y globalmente, pero de alguna forma se ha vuelto aceptable que los músicos de reggae no jamaicanos no tienen que ser forzosamente Rastafari, sin embargo, en Jamaica todavía existe esa expectativa.

Incluso, Donna Hope señala que las expectativas de la audiencia son diferentes para un músico de reggae negro que para uno no negro y comenta: “la idea era que si no eras negro y no usabas *dreadlocks* no podías contribuir a la música reggae, pero las expectativas son diferentes para un artista de reggae blanco, así que creo que es muy difícil para los artistas, pero muchos de ellos tocan porque conocen las expectativas”.

Podemos observar que las expectativas para los músicos de reggae que han generado diversas formas de expresar este género en varios países y que han dado como resultado su propia forma de reggae, en la actualidad, ya no exigen que los músicos forzosamente tengan que ser negros o usar *dreadlocks*. Sin embargo, también existen bandas que utilizan la estrategia de tener un jamaicano, o al menos una persona negra, en la banda como elemento de autenticidad.



Fotografía 66.- Matisyahu.
<http://www.matisyahu.net>



Fotografía 67.- Willy Rodríguez,
vocalista de la banda de
reggae puertorriqueña *Cultura Profética*.
<https://www.flickr.com>

³⁶⁸ Matisyahu (Matthew Paul Miller 1979 -).- Es un cantante judío estadounidense de *reggae hip-hop*, que utiliza temáticas judías en sus letras.

Con la intención de presenciar el performance de la música reggae realizada por músicos no jamaicanos, no negros y no Rastafari, y conocer más acerca de las expectativas de su audiencia, durante el trabajo de campo asistí a la presentación del álbum “*Luces*”, de Rastrillos, uno de los grupos más populares de reggae mexicano, en el Teatro de la Ciudad “Esperanza Iris” en la Ciudad de México. Cabe señalar que en esta agrupación solamente dos de sus integrantes usan *dreadlocks* y que no hacen referencias al movimiento Rastafari a través de la lírica de sus canciones, ni ostentan los colores u otros símbolos Rastafari, mientras que, en cambio, resaltan aspectos de la mexicanidad y de la herencia prehispánica, llegando incluso a incluir en su repertorio piezas cuya letra está cantada en lengua náhuatl.



Fotografías 68 - 70. - Presentación del álbum “*Luces*”, de Rastrillos.
<http://www.indierocks.mx>

En relación a las expectativas del público, Donna Hope añade que:

En el *dancehall* especialmente, y en el mundo nuevo en el que vivimos, existen expectativas de supremacía de la música *rhythm and blues*, en la que se crean éxitos casi cada mes, porque la tecnología lo permite y porque las expectativas de la gente ven que es posible. Creo que el *dancehall* impulsa esa idea porque se lanzan tres o cuatro canciones, incluso en Jamaica se dice que usas una canción para matar otra canción, es decir, tienes una canción sonando y lanzas una nueva para removerla y la nueva se vuelve dominante. Existe una expectativa que los artistas de reggae enfrentan porque se ha creado una demanda que satisfacer y que espera las nuevas canciones y nuevos álbumes muy rápidamente porque los recursos están ahí y porque se necesita mantener las expectativas del público.

Como hemos visto, el término reggae se ha usado para referirse a toda la música popular jamaicana, desde antes incluso del desarrollo del *ska* en la década de 1960 hasta hoy. Existen muchos estilos musicales dentro del concepto general de música reggae que se engloban dentro de este término incluyendo *nyahbinghi reggae*, *ska*, *rocksteady*, *roots*, *toasting*, *dub*, *lovers' rock*, *raggamuffin*, *dancehall*, *conscious* y *revival*. A continuación, se ofrece un breve panorama en orden cronológico de cada uno de ellos, con la intención de mostrar la diversidad que existe dentro de la música reggae.³⁶⁹

Nyahbinghi Reggae

Se caracteriza por el uso de los tambores *nyahbinghi* que se utilizan en las ceremonias Rastafari, así como por la influencia de ritmos *kumina*. Algunos de los músicos más reconocidos en este subgénero son Count Ossie, Cedric Brooks y Ras Michael & the Sons of Negus. A lo largo de la existencia del movimiento Rastafari, la tradición de los tambores *nyahbinghi* se ha subsumido en la práctica religiosa y como derivación, algunos ensambles de música Rastafari que fusionan elementos de otros géneros, como el *jazz*, el *ska*, o el reggae, exhiben muchos rasgos de la percusión *nyahbinghi*. Además, el elemento del canto Rastafari también ha sido adoptado en este estilo de música.

³⁶⁹ Dave Thompson, *Reggae & Caribbean Music*. San Francisco: Backbeat Books, 2002: 10.

Mento

El *mento* es música popular jamaicana que combina elementos sagrados y seculares. El estilo mezcla música de iglesia *Pocomania*, pífanos y sonidos de tambor del *junkanoo*, canciones de trabajo de la época esclavista, contradanza europea, e incluso elementos del *jazz* estadounidense. Fue el primer tipo de música grabada en Jamaica y, al igual que los primeros estilos de *jazz* estadounidenses, no desapareció cuando surgieron nuevos estilos posteriores. El *mento* se diferencia de otros estilos de música popular jamaicana en que este no era un producto del paisaje urbano, sino que surgió del interior rural de la isla. Las raíces del *mento* se remontan al siglo XIX; sin embargo, su historia escrita se remonta a los años veinte del siglo XX. El estilo *mento* más refinado se dio en la década de los cincuenta, lo que se denominó la edad dorada del *mento*. Existen diversas variedades de *mento*, el sonido del *mento* clásico se genera con instrumentos acústicos, tiene una calidad informal y se refieren a él a menudo como *country mento* (*mento* rural) y se toca con banjo, guitarra acústica y marimbol. La más pulida y más urbana versión del *mento* surgió a raíz de la aparición de las bandas de *jazz* del Caribe en los años veinte. Aquí, los instrumentos rurales caseros fueron reemplazados por instrumentos profesionales, como el saxofón, el clarinete, el contrabajo y el piano. El sonido del *mento* más urbano también contenía elementos del *calipso* y del *jazz*. El *mento* es para ser bailado y cantado, sus letras van desde temas rurales, como la preparación de alimentos, hasta temas más urbanos, como la vida nocturna en la ciudad.

Sound System (Sistema de Sonido)

Los sistemas de sonidos jamaicanos están conformados por grandes amplificadores y altavoces portátiles que se utilizaban para deleitar a las personas en todas partes de Jamaica, desde las fiestas de barrio hasta los bailes formales. La práctica de la construcción de estos sistemas de sonido comenzó en la isla en la década de los cincuenta y, luego, una serie de aprendices de ingenieros de sonido comenzaron a trabajar para crear un sonido único. El propósito de estos sistemas de sonido era proporcionar una oportunidad para que la gente escuchara las grabaciones más nuevas y para bailar. El primero de estos fabricantes de sistemas en tener éxito fue Tom the Great Sebastian y una vez que obtuvo éxito, surgió una segunda generación compuesta por Lloyd “the Matador” Daley, Clement “Coxsone”

Dodd, y Arthur “Duke the Trojan” Reid, cada uno propietario de un sistema de sonido de renombre.³⁷⁰ Estos tres llegaron a la escena y rápidamente cambiaron el paisaje. Dodd, Daley y Reid fueron muy competitivos y no se detuvieron ante nada para gobernar en el baile; en muchos casos, alguno de los operadores de los sistemas de sonido podía incluso contratar matones para ir a interrumpir el baile de otro sistema de sonido.

La primera música tocada por los sistemas de sonido fue el *rhythm and blues* estadounidense y los operadores buscaron todas las oportunidades para obtener las últimas grabaciones. Las raíces de esta popularidad de la música eran dobles: primero, el *rhythm and blues* podía llegar a la isla en la radio de onda corta, Fats Domino y Louis Jordan fueron los más populares, y en segundo lugar, muchos jamaicanos pasaron tiempo en el sureste de los Estados Unidos trabajando en la industria de la caña de azúcar durante la década de los treinta y cuarenta. Clemente “Coxsone” Dodd fue uno de esos trabajadores de la caña que se interesó en el *rhythm and blues* y ayudó a importar la nueva música cuando regresó a Jamaica y entró en el negocio de la música popular. La exclusividad de cualquier canción en un sistema de sonido impulsaba su popularidad; por lo que, cuando el nuevo material llegaba a la isla, el operador del sistema de sonido que lo poseía rayaba la etiqueta para que otros no supieran el nombre de la canción o del cantante.

La industria discográfica jamaicana surgió del gusto por el *rhythm and blues* de los sistemas de sonido, pero a mediados de los cincuenta Dodd y Reid comenzaron a hacer sus propias grabaciones para poner en sus sistemas. Este cambio coincidió con el nacimiento del *rock and roll* en Estados Unidos y el fin gradual de la importación jamaicana del *rhythm and blues* estadounidense. El remedio de Jamaica a la falta de música estadounidense fue hacer nuevo material de *rhythm and blues* en la isla y en 1954 Ken Khouri abrió el primer estudio de grabación de Jamaica, *Federal Records*. Él inspiró a Reid y a Dodd, quienes comenzaron a grabar a artistas locales para su sistema de sonido. Pronto, cada uno de los

³⁷⁰ **Tom the Great Sebastian.**- Era un sistema de sonido de Jamaica iniciado por Tom Wong en 1950, llamado “el gigante de todos los tiempos de los sistemas de sonido”, y ayudó a lanzar a varios artistas notables. Count Matchuki se acredita generalmente como su primer *deejay*.

Lloyd “Matador” Daley (1939 -).- Es un técnico electrónico jamaicano, pionero de los sistema de sonido y productor de reggae.

Clement Seymour “Sir Coxsone” Dodd (1932 –2004). - Fue un productor jamaicano muy influyente en el desarrollo del *ska* y el reggae en la década de 1950 y 1960. Poseedor de uno de los *sound systems* más populares en Jamaica en la década de 1950 llamado *Downbeat Sound System*.

Arthur “Duke” Reid (1915 - 1975).- Fue un productor jamaicano, *DJ* y propietario de la disquera *Treasure Isle*. Poseedor de uno de los *sound systems* más populares en Jamaica en la década de 1950, llamado *Duke Reid's the Trojan*.

operadores entró en la industria de la grabación para hacer nuevas canciones y nutrir sus sistemas.

Con esto, la industria de la música jamaicana comenzó en serio y el negocio se orientó por completo en beneficio del dueño del sistema de sonido que además era el productor. Se establecieron bandas de sesión para respaldar a cantantes y una amplia gama de cantantes fue empleada para producir varias canciones individuales a la vez, comenzando así la predisposición de Jamaica a emitir nueva música como sencillos en lugar de álbumes. A los músicos se les pagaba por canción y los productores se adueñaban del material una vez que se grababa. Como resultado de este acuerdo, creció una gran animosidad entre músicos y productores jamaicanos, sin embargo, los músicos estaban a merced de los productores ya que poseían los estudios. Al principio, los sistemas de sonido fueron el campo de pruebas para el nuevo material grabado en los estudios de Jamaica. Es de destacar que el estilo *dancehall* en realidad surgió de la forma de presentar la música en los bailes. Las canciones eran elegidas por el *selecter* y luego introducidas por el *DJ*. Con el tiempo, el papel del *DJ* aumentó hasta el punto de que se hicieron versiones especiales de temas nuevos (llamados *dub plates*), que contienen los ritmos de las nuevas canciones sin las voces; entonces, el *DJ* añadía nuevas letras, a menudo improvisando en el acto. Esta práctica llevó a la popularidad de ciertos sistemas de sonido basados en las habilidades del *DJ*.

Los sistemas de sonido continuaron ganando popularidad a través de los años sesenta y setenta y, en diversos casos, comenzaron a politizarse. Muchos sistemas de sonido, y sus dueños, fueron etiquetados como partidarios de un partido político en particular (como el PNP o el JLP), y muchos otros trataron de mantener la neutralidad política. Sin embargo, como un fenómeno cultural y económico, el *sound system* se vio afectada por los grandes cambios sociopolíticos que tenían lugar en Jamaica en ese momento.

Actualmente el *sound system*, es considerado un estilo más dentro del reggae, una forma particular de hacer reggae, generalmente conformado por un cantante auxiliado por un *DJ*.

Ska

El *ska* es un estilo de música popular jamaicana que surgió a principios de 1960. En general, se considera el primer estilo de la música popular jamaicana. El catalizador que inició la carrera musical jamaicana, fue el futuro Primer Ministro Edward Seaga que, en 1958, funda la *West Indian Records Limited*, produciendo música de artistas locales y reinterpretando ritmos estadounidenses. A finales de la década, los músicos de Kingston comienzan a experimentar con la fusión del *jazz* y el *rhythm and blues* estadounidenses con ritmos caribeños, como el *mento* y el *calipso*, adaptándolos al gusto de la isla según las tendencias que se imponían en los *sound systems*³⁷¹. El *ska* se convirtió en la música más importante de Jamaica en 1962, sustituyendo la tendencia a rehacer estándares del *rhythm and blues* e inyectándole a la música jamaicana su propio brío. El movimiento *ska* coincidió con la independencia de la isla y fue impulsado por un intenso interés en la afirmación de la identidad nacional y el orgullo de Jamaica.

La formación general de una banda de *ska* era un núcleo de cantante, guitarra, bajo y batería, con la adición de una línea de metales de tamaño variable, la línea de los metales incluye por lo menos un saxofón, trompeta y trombón. El estilo en sí era una mezcla de influencias incluyendo el *mento*, el *rhythm and blues*, el *jazz*, bandas de salto, el *calipso* y otros. El *ska* se hizo popular en toda la isla e invadió la radio, las salas de baile y los clubes. Su ritmo era rápido, adecuado para bailar, y dominó en la isla durante los siguientes cinco años antes de sucumbir al ritmo más lento del *rocksteady* de 1966 a 1967. Entre los artistas importantes del *ska* se incluye a Roland Alphonso, Desmond Dekker, Alton Ellis, The Ethiopians, Byron Lee, Tommy McCook, Jackie Mittoo, Derrick Morgan, Rico Rodriguez, The Skatalites, entre otros.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, el *ska* volvió a la prominencia con el movimiento denominado *Two Tone*, también llamado segunda ola del *ska*, un resurgimiento sucedido en Inglaterra en 1977, cuando un grupo de jóvenes ingleses decidieron experimentar con el ritmo, añadiendo un poco más de rapidez y tosquedad al sonido. El movimiento se caracterizó por la integración racial del público y las bandas, y la indumentaria de la época eran los trajes blancos y negros (dos tonos). Muchas de las canciones de esta época eran versiones nuevas de canciones clásicas del *ska* jamaicano;

³⁷¹ Thompson, Dave. *Op. cit.* p. 258.

musicalmente, las canciones eran más rápidas que cualquiera de las originales y se preferían las canciones con letras a las instrumentales. Más recientemente, el *ska* revivió de nuevo con la tercera ola a finales de los ochenta y principios de los noventa; este renacimiento más reciente se llevó a cabo principalmente en Estados Unidos, pero también fue el momento en el que el *ska* irrumpió en Latinoamérica, dando como resultado que varios países desarrollaran su propia forma de *ska* usando instrumentos locales y tradiciones propias.

Rocksteady

Es un género musical popularizado en Jamaica entre los años 1966 y 1968. El término viene de un estilo bailable mencionado en la canción “*Rock Steady*” (1967) de Alton Ellis, y representó una evolución del *ska* como ritmo musical. El *rocksteady* era un *ska* con un tempo más lento y que tenía como característica la acentuación de las notas en el bajo y la disminución de la participación de los metales. En un principio, el mensaje del *rocksteady* tenía una profunda conexión con el sector marginado de la población jamaicana, los denominados *rude boys* adoptaron al *rocksteady* como manifestación de sus sentimientos de repudio al sistema de opresión. Este género fue popularizado por grupos jamaicanos de armonías vocales como fueron The Gaylads, The Kingstonians, Toots & the Maytals y The Paragons y músicos como Ken Boothe y Desmond Dekker.³⁷² Muchos de los grupos de reggae que se dieron a conocer a principios de los setenta se iniciaron en la era *rocksteady*, entre ellos, Bob Marley & the Wailers. El ritmo de la música *rocksteady* es aproximadamente la mitad de la velocidad del *ska* estándar, y la textura de la instrumentación es mucho menos densa y saturada. Asimismo, en el *rocksteady* comenzaron a surgir los patrones rítmicos del reggae, de manera que, poco después, el *rocksteady* dio paso al reggae.

Early Reggae

Generalmente se considera como el reggae que surgió alrededor de 1968 antes de que el movimiento Rastafari se incorporara de manera predominante en el género. Usualmente, se le refiere como *reggay* y puede distinguirse del *rocksteady* por tener un

³⁷² Thompson, Dave. *Op. cit.* p. 254.

ritmo ligeramente más rápido marcado por el baterista. Las versiones de canciones *soul* de disqueras afroestadounidenses como *Motown*, *Stax* y *Atlantic Records*, son muy populares en este estilo, y a menudo, ayudaban a los artistas jamaicanos a hacerse un lugar en los mercados extranjeros como el Reino Unido, en donde tuvo un gran éxito, especialmente entre los grupos *skinheads*, por lo cual muchas veces se le refiere como *skinhead reggae*. Los músicos principales de este subgénero incluyen a John Holt, Toots & Maytals, y Symarip Byron Lee and the Dragonaires, Laurel Aitken, entre otros.

One Drop

En la música *roots reggae*, el ritmo *one-drop* se hizo muy popular en la década de los setenta. En un tiempo de 4/4, el *one-drop* se logró cuando el baterista estaba usando solamente el bombo para acentuar el tercer tiempo del compás de 4/4. Mientras que la música europea más a menudo acentúa el primer y tercer tiempos y el *rock and roll* estadounidense acentúa el segundo y cuarto tiempos. El ritmo fue creado por Winston Grennan y fue popularizado por la sección rítmica de The Wailers, Aston “Family Man” Barrett y su hermano Carlton “Carly” Barrett. The Wailers utilizaron el ritmo extensamente durante los años setenta hasta el punto en que escribieron una canción sobre él en 1979 “*One-drop*” en el álbum *Survival*, la canción contiene letras sobre el ritmo y la forma en que encaja en el sonido de la música reggae del momento.

Roots Reggae

El estilo más popular del reggae es el *roots reggae*, que fue difundido principalmente por Bob Marley & the Wailers en la década de los setenta y se caracterizó por el uso de una formación de banda de *rock* que comprende un vocalista, guitarra solista, guitarra rítmica, bajo, batería, percusión, teclado, un fondo de armonía vocal y con letras que tienden a centrarse en cuestiones relacionadas con el movimiento Rastafari. Este estilo de reggae se hizo muy popular a finales de los setenta e inicios de los ochenta y lo sigue siendo actualmente. El *roots reggae* está muy inspirado en el pensamiento del movimiento Rastafari, creando un tipo de música reggae más espiritual en el que muchas veces predominan las alabanzas a Jah en sus líricas, aunque también se incluyen temas como la pobreza y la resistencia a la opresión. Bob Marley es el más famoso exponente de este

subgénero, pero Peter Tosh, Burning Spear, Horace Andy, Black Uhuru, Jacob Miller, Hugh Mundell y The Abyssinians, entre otros, también son muy conocidos. Posteriormente surgió el *rockers style*, que es descrito como un estilo más militante y agresivo de tocar *roots reggae*.

Rockers

El estilo fue iniciado por Sly Dunbar para Joseph “Joe Joe” Hookim en su estudio *Channel One* en Kingston, Jamaica, y a menudo era acompañado de letras con temas de conciencia social. El estilo de doble tambor dio a la música un sonido militar, que prendió con los demás productores y entre 1975 y 1978 la mayoría de los productores de Jamaica se aventuraron en la producción de material *rockers*, y el advenimiento del sonido estratificado del reggae dio por resultado el estilo *roots* por un lado y el *rockers* por el otro.

Lovers Rock

Es un subgénero de música reggae caracterizado por su sonido y contenido románticos. Aunque la temática amorosa ha tenido un importante papel en el reggae desde finales de los años sesenta, este estilo se concentra aún más en ese contenido. El nombre se acuñó en Inglaterra hacia mediados de los años setenta y rápidamente se esparció y alcanzó popularidad en Jamaica. Gregory Isaacs, Freddy McGregor y Dennis Brown, son algunos de los músicos que caracterizan este estilo.

Dub

El *dub* es un género musical electrónico desarrollado en Jamaica a partir de los años setenta. Su evolución fue paralela a la del reggae, pues solían realizarse versiones *dub* en las caras B de los vinilos. La música *dub* incluye habitualmente efectos de sonido de eco y reverberación añadidos a una canción ya existente. El material restante es el *drum and bass*, que a menudo se llama *dubplate*³⁷³. La práctica comenzó en 1967 cuando se descubrió que las personas en los bailes del sistema de sonido disfrutaban cantando ellos mismos la letra de las canciones. Otro atributo de la versión *dub* es que permite que el *DJ* del sistema de sonido pueda hacer *toasting* sobre la línea del *drum and bass*. Con la invención del

³⁷³ **Dubplate.** - Es un disco de audio especial sobre el que puede grabarse sonido. Un *dubplate* es un soporte físico de grabación, no es una grabación en sí.

toasting, es decir, hacer rimas habladas o cantadas sobre los *dubplates*, las habilidades de los *deejays* de *dancehall* comenzaron a ser medidas en relación a lo bien que improvisaban sus propias letras en un *dub*. Esas versiones hechas en *dub*, son por lo general instrumentales, algunas veces incluyendo partes vocales de la versión original.

Frecuentemente, las pistas *dub* son usadas por “*toasters*” (oradores) como fondo en rimas expresivas y de gran impacto, y en vivo son llamadas remixes de *DJ*. La práctica se hizo tan popular que en 1973 los primeros álbumes *dub* de larga duración comenzaron a aparecer. Desde la década de los noventa en adelante, la música *dub* ha sido influenciada y ha influido a su vez, géneros como el *techno*, *jungle*, *drum and bass*, *dubstep*, *house*, *trip-hop* y *ambient*. Los principales músicos de este género son Augustus Pablo, King Tubby, Lee “Scratch” Perry, Scientist y Mad Professor. El *dub steppa* es una forma de *dub* más rápido surgido a finales de los noventa en Inglaterra algunos representantes son Vibronics, Iration Steppas y Bush Chemists.

Dub Poetry

La poesía *dub* es una forma de interpretación poética que consiste en el recitado o declamación de versos (*spoken word*³⁷⁴) sobre una base de música *dub* y reggae. Al contrario que en el *toasting* o el *dancehall*, en los que también se recita, el performance normalmente está preparado y estudiado previamente, dejando a un lado la improvisación. Además, en muchos casos, el poeta aparece en el escenario acompañado por un grupo musical que interpreta en directo las melodías, mientras que en el *toasting* o el *dancehall* se recita sobre bases musicales pre-grabadas. Las letras (o poemas) tratan habitualmente de aspectos de la vida política y social, con una fuerte carga militante. Este estilo musical apareció en Jamaica a finales de la década de los setenta, y dos de las figuras más conocidas de la poesía *dub* son Linton Kwesi Johnson y Mutabaruka.

Toasting

Hacia finales de la década de los sesenta se desarrolló un tipo de música en Jamaica llamada *deejay toasting*. Los *deejays* trabajaban para los productores y tocaban los últimos

³⁷⁴ **Spoken word.**- El *spoken word* es un movimiento poético de los años 90 en Estados Unidos muy influido por las tradiciones musicales y orales afroamericanas. Según los protagonistas, tiene el propósito de “regresar la poesía a la gente”, dándola a conocer como un arte oral vivo. El *spoken word* mantiene una actitud crítica dentro de la poesía y se resiste a cualquier definición cerrada. Después de todo, la “*palabra hablada*” sólo requiere de un micrófono, es decir, de un poeta y de una audiencia.

éxitos del momento en sus *sound systems* móviles en las fiestas, añadiendo sobre esas canciones vocales propias. Estos “*toasts*” solían consistir en comentarios graciosos, rimas medio cantadas, chillidos, gritos e historias rimadas. Gracias al desarrollo del *dub*, los *DJ* pudieron expandir y ampliar el arte del *toasting*. La primera generación de *deejays* *dancehall* en alterar su entrega vocal se componía de Count Matchuki, King Stitt, y Sir Lord Comic. Ellos fueron seguidos rápidamente por una segunda generación con *deejays* como Dennis Alcapone, U-Roy, Dillinger y Scotty, que llegó a la escena de la música popular jamaicana y cambió tanto la forma en que se presentaban las letras como la velocidad de la entrega. Esta segunda generación también tuvo la visión de llevar sus productos en vivo directamente al estudio para su grabación y distribución. El producto fue llamado *toasting*, que era esencialmente un *deejay* rapeando (haciendo rimas habladas o cantadas) palabras improvisadas sobre un ritmo existente. Muy a menudo los ritmos eran las caras B de sencillos populares, que habían sido hechos en pistas de *dub* o tenían sus voces originales eliminadas, reemplazándolas con efectos de sonido aplicados a las líneas instrumentales. La práctica del *toasting* fue influenciada por los *DJ* afroestadounidenses de las estaciones de radio de New Orleans y Miami. Estos *DJ* eran conocidos por condimentar sus presentaciones al hablar rápidamente sobre la introducción a una canción o haciendo *scatting* (cantar con palabras y sílabas sin sentido) durante la parte instrumental de una canción. Las primeras grandes estrellas del estilo *toasting* dejaron su marca con un estilo desmedidamente rápido, *toasters* como Charlie Chaplin, Josey Wales, Yellowman y otros, trabajaban a grandes velocidades.

Existe una gran variedad de temas abordados en las letras de este estilo, desde el principio *deejays* como Big Youth, Doctor Alimantado, y Jah Stitch lanzaron canciones de *dancehall* con letras de conciencia en lo que se conoce como período *roots*, sin embargo, el estilo fue cambiando paulatinamente. A mediados de la década de los ochenta, el *dancehall* fue alterado por el nacimiento del *ragga*, el cual era con música de fondo creada por medios digitales. Además, muchos de los *DJ* preferían hacer rimas acerca de cuestiones referidas como “*slackness*” en las que se hablaba de sexo, drogas, crimen y armas. Algunos *deejays* populares de *dancehall* son Beenie Man, Bounty Killer, Elephant Man, Shabba Ranks, Lady Saw y Sizzla.

Los efectos que el *dancehall toasting* ha tenido en el resto del mundo han sido enormes. La práctica de Jamaica fue llevada a Estados Unidos por DJ Kool Herc y se considera que dio lugar al estilo *rap* de New York. Este estilo viajó por todo el país y a su vez generó muchos otros estilos regionales. Por otra parte, el *rap* se convirtió en *hip-hop*, y toda una subcultura ha crecido en torno a este estilo de música popular. Como el *roots reggae* se disipó a principios de los ochenta, los *deejays* intervinieron para llenar el vacío. El estilo más popular de Jamaica a finales de los ochenta y durante los noventa fue el *dancehall*, en gran parte debido al éxito de los *deejays*. La nueva popularidad del DJ se intensificó por las conexiones recién formadas con el *rap* estadounidense y más tarde con el *hip-hop*. En el Reino Unido, la influencia ha estado mucho más cerca del modelo de Jamaica, pero hubo nuevos sistemas de sonido y *deejays* haciendo *toasting* al otro lado del Atlántico por la década de 1980. Además, como el estilo se aceleró, dio lugar a brotes nuevos en el Reino Unido conocido como *jungle*. Todos estos estilos coexisten, y muchos *deejays* jamaicanos trabajan con artistas de *hip-hop* estadounidenses y viceversa.

Dancehall

El *dancehall* es un estilo de música popular jamaicana que se desarrolló en la década de 1980, que consiste en un DJ cantando o “*toasting*” sobre un ritmo repetitivo (*riddims*). En el *dancehall*, el ritmo es más rápido que en el reggae y posteriormente se generalizó el uso de cajas de ritmo y sintetizadores electrónicos. Las letras de muchas canciones de *dancehall* involucran situaciones sexuales, el uso de drogas o actividad criminal (*slackness*), no obstante esto no impidió que ganara popularidad entre los jóvenes de Jamaica. El *dancehall* debe su nombre al espacio en que esta música era producida por el DJ del *dancehall*, que en inglés significa “sala de baile”. Se llama así también porque las letras de las canciones eran demasiado groseras para poder transmitir las por la radio, por lo tanto solamente se podía escuchar en las “salas de baile”. Algunos de los músicos de este subgénero son Barrington Levy, Yellowman y Eek-a-Mouse. El *Singjay*, *Sensi-beat*, *Sleng-Teng*, son subgéneros del *dancehall* surgidos entre 1980 y 1990 derivados del *dancehall*.

La popularidad del estilo aumentó en la década de 1990 y comenzó a llegar al mercado de la música popular estadounidense, con muchos raperos *gangsta* (gánster) utilizando ritmos *dancehall* en sus canciones. Este cruce se hizo más completo cuando los

artistas contemporáneos de *hip-hop* comenzaron a incorporar artistas de *dancehall* en sus canciones. En el pasado más reciente, los deejays de *dancehall* se han vuelto cada vez más activos en el *hip-hop* estadounidense. Artistas como Beenie Man, Capleton y Yellowman comúnmente graban con artistas de *hip-hop* de Estados Unidos y aparecen en sus álbumes. Algunos DJ significativos de *dancehall* son Buju Banton, Capleton, Cocoa Tea, Dillinger, Yellowman, Shabba Ranks, Barrington Levy, Eek-A-Mouse y muchos otros. Actualmente, además del reggae, el *dancehall* es el estilo predominante en la música popular jamaicana con músicos como Vybz Kartel, Beenie Man, Bounty Killer, Elephant Man, y Ninjaman.

Ragga

El *ragga* es un estilo de *dancehall* mucho más electrónico, creado por Prince Jammy en 1985. Se clasifica como un *toasting* de *dancehall* sobre ritmos generados por computadora. Por lo tanto, el producto es completamente digital, a excepción de las voces. El término en sí es una abreviación de *raggamuffin* y el estilo de la música está estrechamente aliado con el *dancehall*. La única diferencia real es la fuente de sonido del acompañamiento instrumental en el *dancehall* y digital en el *ragga*. El *ragga* se hizo muy popular entre los productores, ya que era más barato de producir que el *dancehall* tradicional. El uso de elementos digitales rítmicos también animó el estilo, ya que los productores podían trabajar con nuevas fuentes de sonido en lugar de seguir construyendo a partir de ritmos creados en otras épocas. El *ragga* tiene las mismas características líricas que el *dancehall* en donde los temas varían ampliamente. La demostración de elementos del *slackness*, como los ensalzamientos de mujeriegos y de la cultura de las armas también es algo común. El primer sencillo *ragga* fue “*Under Me Sleng Teng*”, grabado por Wayne Smith en 1985. Ejemplos de artistas *ragga* incluyen a Ini Kamoze, Mad Cobra, Beenie Man, Dennis Brown, Shaggy, y Pato Banton, entre otros.

Jungle

La década de 1990 vio un desarrollo enormemente influyente en la escena del reggae británico. Inglaterra, especialmente los barrios mestizos de Brixton y el Este de Londres, han sido sede de una creciente población de jamaicanos desde la década de los cincuenta. A mediados de la década de los noventa, un nuevo sonido fue surgiendo en los

clubes nocturnos y los sistemas de sonido de la Inglaterra urbana que combina el sonido digital del popular género de música electrónica “*techno*”, con las líneas de bajo melódicas lentas típicas del reggae. La música fue llamada *jungle* y cubrió la escena de Londres casi inmediatamente, incorporando influencias tanto del *breakbeat hardcore* (o música *rave*) y del *techno*, así como de la escena jamaicana existente en Inglaterra en los años ochenta y toma de la cultura del *sound system*, elementos del reggae y del *dub*.

Poco después se rebautiza como *drum and bass*, una denominación destinada a desligar esta música de la violencia y, al mismo tiempo, el género pierde en buena medida el sonido jamaicano y se sofisticada. De esta manera, la principal diferencia que se suele observar entre *drum and bass* y *jungle* está en los samples usados, que en el *jungle* suelen conectar más directamente con los sonidos utilizados en la música jamaicana y en un patrón rítmico más cercano al que tendría el *hip-hop* acelerado. La influencia en el *jungle* del *hardcore* seguiría presente, así como los sonidos del *acid techno/house* de finales de los ochenta y principios de los noventa. El *drum and bass*, por el contrario, tiene un sonido aparentemente más elaborado o sofisticado, su rango de influencias es más amplio, tomando del *dancehall*, *hip-hop*, *techno*, *house*, *soul*, *dub* e incluso del *jazz*. El *drum and bass* es un estilo con múltiples derivaciones. Es posible identificar las siguientes: *ragga drum & bass*, *hardstep*, *darkstep*, *techstep*, *neurofunk*, *jump-up*, *ambient drum 'n' bass*, *jazzstep*, *liquid funk*, *drumfunk*, *drumstep*, *funkstep*, *sambass*, *drill 'n' bass*, etc.

Conscious Reggae

Desde la década de los noventa, muchos artistas de *dancehall* se acercaron al movimiento Rastafari y cambiaron su enfoque lírico, por lo tanto, este subgénero del reggae utiliza muchas de las mismas técnicas que el *dancehall* moderno, sin embargo, incluye más temas conscientes y sociales u orientados a Rastafari. Músicos notables de este estilo son Luciano, Capleton, Sizzla, Lucky Dube y Freddie McGregor. Como extensión, algunas canciones de *conscious reggae* muestran rasgos de la percusión nyahbinghi.

Reggae revival

El *reggae revival* es un movimiento cultural de conciencia creciente originario de Jamaica. Es una combinación de expresiones artísticas encabezada por la música, con una

nueva generación de cantantes y músicos que están emergiendo para dar voz a este despertar influyendo la mentalidad de la generación actual hacia la positividad, la espiritualidad afrocéntrica y la autodeterminación en todo el mundo. Cuando el término “*reggae revival*” fue sugerido por primera vez por Dutty Bookman en noviembre de 2011, tenía la intención de que fuera un catalizador y una referencia para el debate nacional y en la actualidad existe una atención internacional sobre este término que se trata de una revolución cultural en curso. Los músicos principales de este subgénero incluyen a jóvenes representantes como ChroniXX, Protoje, Jah 9, Empress Itilafeyah, Kabaka Pyramid, Dre Island, The Uprising Roots, Kelissa, Keznamdi, Tarrus Riley, entre otros.

Reggae Fusión

Es una mezcla de reggae con diferentes elementos de otros géneros musicales generando así subgéneros híbridos como el *reggae-hip-hop*, *reggae-soul*, *reggae-jazz*, *reggae-latino*, *reggae-punk*, *reggae-cumbia*, etc. Además de la caracterización de fusiones de la música reggae con otros géneros, el término suele utilizarse para describir a los artistas que suelen alternar entre el reggae y otros géneros.

Reggae nyahbinghi

También señalado como reggae Rastafari. Este estilo se caracteriza por ser interpretado por músicos y cantantes Rastafari que consideran que se encuentran en la misión de transmitir el mensaje y el pensamiento Rastafari a través de este género y por incorporar el uso de los tambores nyahbinghi. Algunos de los músicos más reconocidos en este subgénero son Priest Tiger y Dada Yute.

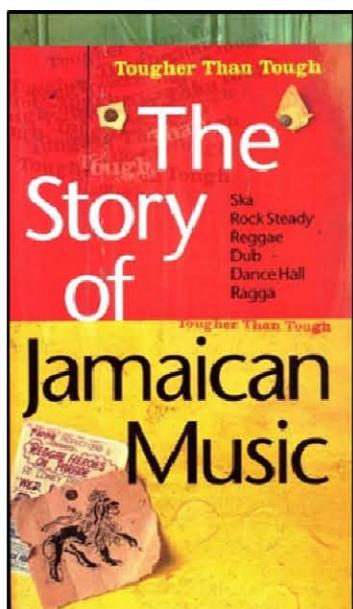
Reggae Latinoamericano

La fuerza y la riqueza del reggae latinoamericano radican en su diversidad, siendo la misma lengua lo que da unidad a diversas formas de expresar este género y dando como resultado que varios países desarrollaran su propia forma de reggae usando instrumentos locales y tradiciones propias. Entre los principales intérpretes y grupos de reggae latinoamericano actualmente se encuentran: Gondwana y Quique Neira, de Chile, Los Cafres, Los Pericos, Nonpalidece y Dread Mar-I, de Argentina, Cidade Negra y Natiruts, de

Brasil, Cultura Profética y Jahricio de Puerto Rico, Tierra Sur e Ysabel Omega de Perú, Los Rastrillos y Antidoping, de México, entre muchas más.

Como hemos observado, existen diversos estilos musicales dentro del concepto general de música reggae comprendidos dentro de este término. Sin embargo, además de apreciar la diversidad estilística que el género tiene, es importante tener en cuenta que dentro de la gama de estilos, también existen diversos grados y formas de aproximarse e involucrarse con la filosofía y el pensamiento Rastafari, lo cual es expresado a través de la lírica y los elementos performativos de cada uno.

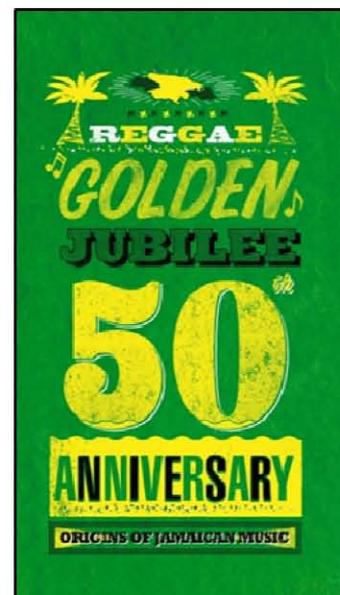
Para una visión general del reggae y sus diversos subgéneros desde los tempranos días del *mento* y el *ska* hasta el día de hoy, existen recopilaciones como “*Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*” (1993), “*Out of Many: 50 Years of Reggae Music*” (2012) y “*Reggae Golden Jubilee: Origins of Jamaican Music*” (2012), que ofrecen un excelente panorama de la historia del reggae en toda su variedad estilística, particularmente en el contexto del desarrollo de la música popular de Jamaica, considerada como la Meca de la música reggae a nivel mundial.³⁷⁵



Portada 11.- *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*, Mango Records, 1993.



Portada 12.- *Out of Many: 50 Years of Reggae Music*, V.P. Records, 2012.



Portada 13.- *Reggae Golden Jubilee: Origins of Jamaican Music*, V.P. Records, 2012.

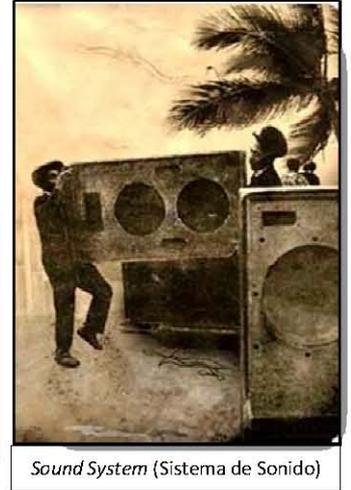
³⁷⁵ Rick Anderson, “Reggae Music: A History and Selective Discography.” en *Notes* 61, no. 1 (2004): 212



Ras Michael - Nyahbinghi Reggae



The Jolly Boys - Mento



Sound System (Sistema de Sonido)



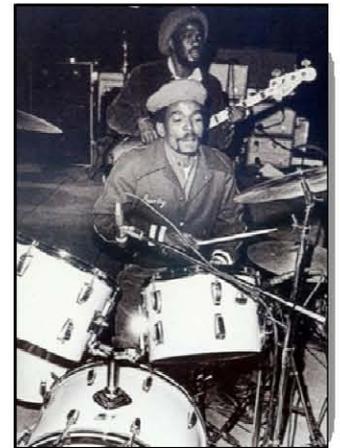
Byron Lee and the Dragonaires - Early Reggae



The Skatalites - Ska



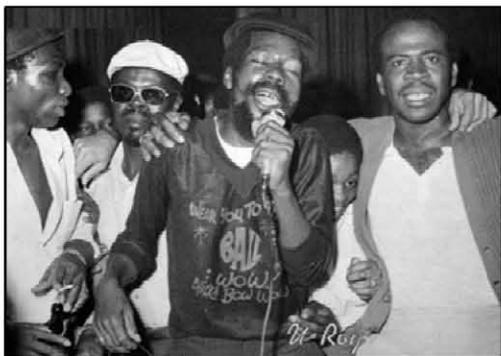
The Gaylads - Rocksteady



Hermanos Barrett - One Drop



Symarip - Skinhead Reggae



U-Roy - Toasting



Bob Marley and the Wailers - Roots Reggae



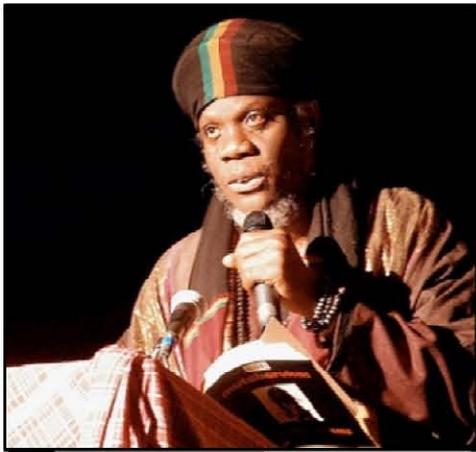
King Tubby - Dub



Augustus Pablo - Rockers



Lee "Scratch" Perry - Jungle



Mutabaruka - Dub Poetry



Gregory Isaacs - Lovers Rock



Mad Professor - Drum & Bass



Yellowman - Dancehall



Elephant Man - Ragga



Lady Saw - Dancehall slackness



Luciano - Conscious Reggae



Sizzla - Conscious Reggae



Damian Marley y Nas - Reggae Hip-Hop



Protoje - Reggae Revival



Priest Tiger y Dada Yute - Reggae nyahbinghi



Jah-9 - Reggae Revival



Dread Mar-I - Reggae Latinoamericano

Es importante observar que la adopción de este género, en diversas partes del mundo y por diferentes grupos étnicos y culturales, evidencia que el reggae no es exclusivo de los Rastafari.³⁷⁶ Aunque tal vez el reggae con temas Rastafari en sus líricas sea el más popular globalmente, también hay reggae que aborda temas muy distintos. Debido a esto (y a su inserción en el mercado), el reggae o ciertos tipos de reggae no es considerado por todos los Rastas como música Rastafari. Asimismo, la contribución del movimiento Rastafari en el reggae es una parte muy significativa de su historia, debido no solamente a que fue originado por músicos Rastafari sino a que incluso, fue elegido para que transmita su mensaje, no obstante, la contribución del movimiento Rastafari no ha sido la única.³⁷⁷

Aspectos performativos de la música reggae

Acerca de los elementos performativos del reggae, como lo son la indumentaria de los músicos y la forma de presentarse, el músico de reggae mexicano Rubén Pérez señala que “depende de qué tan involucrados estén los músicos o intérpretes que lo toquen con la parte sociocultural del género, pero no creo que sea muy importante, lo más importante es lo que expresas con tu música y líricas”, de igual forma André France dice “creo que es importante la indumentaria en un performance de reggae, pero no creo que sea un requisito vestirse de cierta manera”. Joseph Pereira señala que “depende de qué tipo de músico de reggae se trate, los Rastafari tienen sus *dreadlocks* y a veces usan indumentarias más vistosas, hay quienes usan turbantes, hay otros como Shaggy que usan una indumentaria bastante ordinaria, que también usan *locks*, no necesariamente *dreadlocks*, y que no son Rastafari, pero que es algo efectivo para comercializar su música”.

En el caso de los músicos de reggae Rastafari, Donna Hope explica:

Existen algunas diferencias acerca de cómo vestir en cada mansión Rastafari; un *Bobo* se vestirá distinto a un *Twelve Tribes*, así que depende de a qué mansión pertenezca cada artista Rastafari. Pero también tienen un conjunto distinto, en términos de cómo se presentan a sí mismos con un tipo de moda híbrida, ellos reivindican el movimiento Rastafari pero visten de una manera muy secular que está relacionada a la cultura popular y a la cultura juvenil, de la cual muchos son parte, así que se mezcla de nuevo de acuerdo a la era actual, de forma que no todos

³⁷⁶ John Storm Roberts, *La música negra afro-americana* (Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1978):150.

³⁷⁷ Withe, Garth. *Op. cit.* p. 19.

usan túnicas *Bobo* o trajes caqui de *Twelve Tribes*, sino que también visten de otras formas pero siguen siendo artistas Rastafari, pueden vestir de *jeans*, por ejemplo, muchos usan insignias que sugieren que son Rastafari, junto con los *dreadlocks*, además de que hablan de Rastafari sólo que visten usando una moda actual.

Al respecto Mike Bennett nos dice que “los músicos de reggae son muy diferentes y diversos y no solamente utilizan el traje caqui que viene de *Twelve Tribes*, ya que el adolescente promedio no quiere vestir de color caqui porque ese es el color que se usa en la secundaria, así que no quieren volver al caqui, sino usar *jeans* y cosas brillantes”.

Es importante señalar que el performance de la música reggae varía dependiendo de en dónde se lleve a cabo, al respecto Donna Hope señala que “depende de si se trata de músicos de reggae jamaicanos o de músicos de reggae de donde quiera que sea, porque por ejemplo, los músicos de reggae en Europa, no jamaicanos, imitan lo que los jamaicanos hacen en el escenario y le añaden algo propio”. Ian Boxill comenta “puede ser muy variado, depende del público, del tipo de música, de la ocasión, si ves por ejemplo a Sizzla Kalonji presentándose en Zimbabue o en Europa sus performances son distintos porque son dos contextos distintos, dos públicos diferentes”.

El performance de los músicos de reggae dentro de Jamaica actualmente representa un continuo en relación al performance de los músicos de reggae de épocas anteriores, Donna Hope explica que:

En términos del estilo del performance de los artistas de reggae jamaicanos, no del *dancehall*, es similar a como fue en las primeras etapas, excepto que ahora ya no tienes a tantas personas en el escenario que hablan de la legalización de la marihuana como Peter Tosh, por ejemplo, bueno tuvimos a Queen Ifrica en la *National Gand Gala* hablando del tema, pero en realidad no hay muchos realmente. El performance de la mayoría de los artistas de hoy en Jamaica es similar en movimientos corporales y el uso de *dreadlocks* a los performances de los primeros artistas, pero algunas de las cosas que están pasando hoy son un poco diferentes de lo que pasaba en los sesenta y setenta. Así que los performances de los artistas son una especie de continuo, con algunas pocas diferencias.

Sin embargo, aún dentro de Jamaica el performance del reggae no es homogéneo, sino que depende de qué tipo de reggae y de qué artista se trate, Ian Boxill explica:

Entre los cantantes también existe gran diversidad, por ejemplo, Luciano quien canta *conscious reggae*, con letras muy conscientes, es muy diferente a Beenie Man

o Elephant Man que son animadores, sólo para bailar y divertirse, hay otros como Vybz Kartel quien canta canciones con connotaciones sexuales explícitas y vas a encontrar que a mucha de la gente que tradicionalmente le gusta el *lovers reggae* no le gusta este tipo de música y tiende a desasociarse. Creo que es una escena muy rica, pero creo que mucha de la música de hoy es más para diversión que para cualquier otra cosa y muchos de los artistas lo que buscan con sus performances es divertirse y hacer pasar un buen rato, más que enviar algún mensaje. Creo que eso es una característica de esta generación en términos de performance.

Del mismo modo, Mike Bennett señala que “lo más importante de los buenos performances es que cuando los ves no parecen performances, sino que es como una experiencia que compartes, un momento especial”, y en ese sentido, Lloyd Akin Palmer músico de reggae jamaicano comparte, “nosotros buscamos transmitir un mensaje positivo con nuestro performance, elevar el espíritu”.

Acerca del performance de la música reggae en un concierto masivo internacional con una gran producción, durante la realización del trabajo de campo tuve la oportunidad de asistir a la 21ª edición del *Reggae Sunfest* en el Catherine Hall de Montego Bay. Es importante señalar que este evento es considerado como el show de reggae más grande del mundo, tanto como por la gran cantidad de músicos y bandas de reggae que presenta, como por las dimensiones y la duración de la producción, además de contar con el patrocinio de muchas empresas. Acudir a este concierto dirigido principalmente a una audiencia internacional nos dio la oportunidad de presenciar los diferentes performances mostrados por músicos de reggae de distintos estilos en la *International Night Two*, con la presentación de músicos como No-Maddz, Chronixx, Romain Virgo, Miguel, Damian Marley y Chalice.



Fotografía 71.- Cartel del Reggae Sunfest 2013
www.reggaeville.com



Imagen 14.- Anuncio del Reggae Sumfest 2013
www.reggaeville.com



Fotografía 72.- Parte de la audiencia del Reggae Sumfest 2013
www.reggaeville.com



Berry



Ashley Martin



No-Madzz



Chronixx



Kelissa y Keznamdi



Miguel



Romain Virgo



Damian Marley

Fotografías 73-80.- Músicos que participaron en la *International Night Two* del *Reggae Sumfest 2013*.
Tomadas por Nazli Azueta

Respecto al performance musical, podemos recurrir a Philip Auslander quien ha señalado que el artista combina tres personas en su performance musical: la persona verdadera, la persona del performance y el personaje; y además propone un método de análisis del performance de la música popular³⁷⁸. Asimismo, Auslander propone el concepto de *musical personae*, partiendo de las ideas del sociólogo Ervin Goffman acerca de la presentación de la persona en la vida cotidiana. De esta forma, Auslander parte de la idea del músico intérprete como el foco de estudio, pero se aleja del foco musicológico al preguntarse no sobre las relaciones entre el intérprete y su hacer musical, sino en cómo este hacer musical permite al intérprete construir una identidad musical. El acercamiento de Auslander aborda al individuo y su experiencia musical más allá del performance y se pregunta sobre la relación entre la experiencia musical y el mundo que rodea al individuo que experimenta. Auslander comenta que el performance musical puede ser definido utilizando los términos de David Graver, como la representación de una persona de sí misma dentro de un dominio discursivo de la música.³⁷⁹

Auslander hace hincapié en que es muy importante tomar en cuenta que cuando escuchamos a un músico tocar, la fuente del sonido es una versión de esa persona que construye para un propósito específico de tocar música en circunstancias particulares y propone que en el performance musical la representación de sí mismo es el objeto directo del verbo en inglés *to perform*. También explica que lo que los músicos exhiben en primer lugar, no es la música si no su propia identidad como músicos, su *musical personae*. Asimismo, señala que todos los músicos de todos los géneros revelan personas musicales en sus performances y tanto la obra musical como su ejecución sirven y son usados en la construcción de esta identidad como músico de una persona; lo que Auslander llama “*musical personae*”, concepto que permite la posibilidad de que la obra y el performance asuman diferentes relaciones, y señala que:

“El concepto de *musical personae*, por lo tanto no depende de la definición del *performance* musical en términos de una relación normativa entre una obra y su ejecución. Por el contrario, permite fácilmente la posibilidad de que la obra y el

³⁷⁸ Philip Auslander, “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto.” en *Contemporary Theatre Review* 14, no. 1 (2004): 10.

³⁷⁹ Auslander, Philip. (2006) *Op. cit.* p. 102.

performance asuman diferentes relaciones dentro de los diferentes dominios del discurso de la música.”³⁸⁰

Auslander está interesado en ver el *performance* de una persona que se define a través de la interacción social y no una representación directa de la personalidad del músico. Erving Goffman ha señalado que todas las personas actuamos de forma diferente en nuestras diferentes rutinas, por lo tanto, no existe razón para suponer que los músicos mantienen la misma identidad cuando tocan música y en sus otras rutinas de la vida. La versión de sí mismo que un músico realiza es lo que Auslander llama *musical personae*.

Auslander sugiere además que los géneros y subgéneros musicales constituyen marcos cruciales sobre la experiencia básica de la música y hace hincapié en que nuestra experiencia social de la música es radicalmente incompleta si no tenemos un sentido de qué tipo de música estamos experimentando; la identificación del género tiene implicaciones para otros marcos y los límites de lo que es aceptable dentro de ellos. Por otro lado, Auslander señala que nunca es el músico quien construye una personalidad autónoma, la *musical personae* siempre se negocia entre los músicos y su público dentro de los límites del marco del género. Por lo que la audiencia, no el artista, juega el papel más decisivo en el proceso de formación de la identidad, ya que es el público el que al final produce la construcción de la identidad de las impresiones creadas por el artista, debido a que las audiencias tratan de crear a los artistas que necesitan para cumplir una función social. Además, la *musical personae* existe en relación a un género musical diferente, la cultura y la audiencia. Visto de esta manera, el objeto del *performance* musical es la presentación con éxito de una identidad, en un contexto social definido, en lugar de la ejecución de una obra, éstas son solamente parte de los equipos expresivos que los músicos emplean en la producción de la *musical personae*; sin embargo, la música interpretada y el estilo de *performance* deben ser coherentes con la afirmación de la identidad del músico.

Auslander resume en un diagrama el esquema para analizar el *performance* de la música popular, en donde los marcos exteriores representan los contextos más importantes a tener en cuenta al llevar a cabo este tipo de estudios (*ver diagrama 4*). El contexto general del desarrollo socio-cultural, las normas y convenciones en que se realiza el comportamiento musical deben de ser evaluados, así como el contexto del marco más

³⁸⁰ *Ibid.*

inmediato del género musical, pues estas convenciones rigen las expectativas de la audiencia y el intérprete y las formas en que se comunican uno con el otro. El marco íntimo representa el campo de la interpretación de la música popular en sí, un campo en el que los artistas y su público son los agentes más importantes. El músico, dice Auslander, combina tres significados: la persona verdadera, la persona del performance y el personaje, y presenta estas entidades en lo que considera que es su orden de desarrollo.

El proceso comienza con una persona real que tiene un deseo de actuar como un músico popular, que podrá comprender el deseo de participar en un determinado género musical o el deseo de expresar ciertas ideas estéticas o socio-políticas a través de la música popular. Con el fin de entrar en el campo musical, la persona debe desarrollar una persona del performance adecuada. Esta, que se basa por lo general en los modelos y convenciones existentes y que puede reflejar la influencia de agentes de la industria musical como gerentes o productores, se convierte en la base para performances posteriores. El músico puede utilizar todos los medios a su alcance para definir esta persona, incluyendo movimiento, danza, vestuario, maquillaje, y expresión facial.³⁸¹

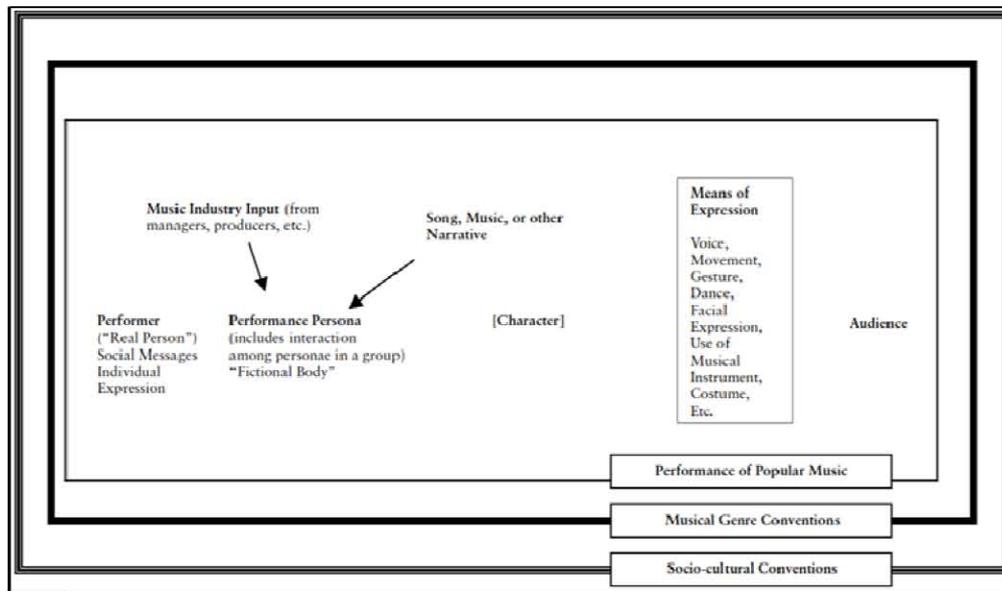


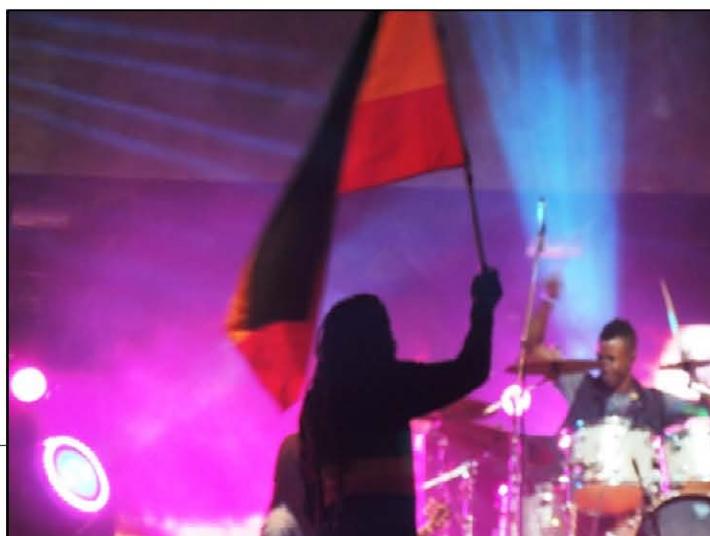
Diagrama 4.- Modelo del performance de la música popular propuesto por Philip Auslander.

³⁸¹ Auslander, Philip. (2006) *Op. cit.* p. 10.

Podemos apreciar que en el caso específico de las expresiones de la música Rastafari existen varios aspectos que se pueden observar a través de la propuesta y la perspectiva de Auslander. Aspectos como la importancia del contexto, la *musical personae*, la presentación y la rutina, el marco, las codificaciones y transformaciones, las interacciones entre los músicos y el público, la utilización del frente, el uso de los significados sociales establecidos, la dramatización, la afirmación de identidades musicales y especialmente lo que pasa cuando la música nyahbinghi y la música reggae suceden. Por el momento basta apuntar que, como señala Auslander, debido a que la *musical personae* existe en relación a un género musical, a la cultura y a la audiencia; la música Rastafari ha generado una *musical personae* particular para la música nyahbinghi y otra para la música reggae, las cuales se presentan de maneras diversas y que además no se desarrollan de manera antagónica sino que la identificación de ambas expresiones tiene implicaciones mutuas y presentan los límites de lo que es aceptable dentro de ellos.

Un elemento sustancial dentro del performance de algunos estilos de reggae actualmente es la presencia de banderas Rastafari, tanto en el escenario como en el público, al respecto Donna Hope explica:

La bandera es un elemento importante para recibir a los artistas en el escenario, pero no solamente se ondean las banderas en el escenario, sino en todo el evento para que la gente pueda participar en la actividad cuando el artista sale al escenario. Si observas videos del *Rebel Salute*, del *Reggae Sumfest*, o de otros festivales, verás mucha gente ondeando sus banderas, volviéndose parte de los componentes performativos de algunos artistas, es parte de la nueva forma en el siglo XXI de reconocer al movimiento Rastafari en el escenario.



Fotografía 81.- Presencia de banderas Rastafari en el performance del reggae.
Tomada por Nazli Azueta

Del mismo modo, tuve la oportunidad de asistir a “*The Acoustic Lounge - open Mic*”, un evento local de música reggae que se realizó en un establecimiento en Kingston. Asistir a este evento nos dio nuevamente la oportunidad de presenciar los diferentes performances de músicos de reggae de distintos estilos con la presentación de músicos como The Mystic Revelation of Rastafari, Empress Itilafeyah, Kelissa McDonald, Keznamdi, Dre Island, Chronixx, Steppa y otros. Además pude observar y contrastar cómo se presentan estos artistas tanto en un evento con una gran producción y dirigido a una audiencia internacional, como en uno más pequeño dirigido a una audiencia local mucho más reducida. De manera interesante, muchos de los músicos son capaces de presentarse en ambos espacios con un performance diferente dependiendo del tipo de evento en el que se presentarán.

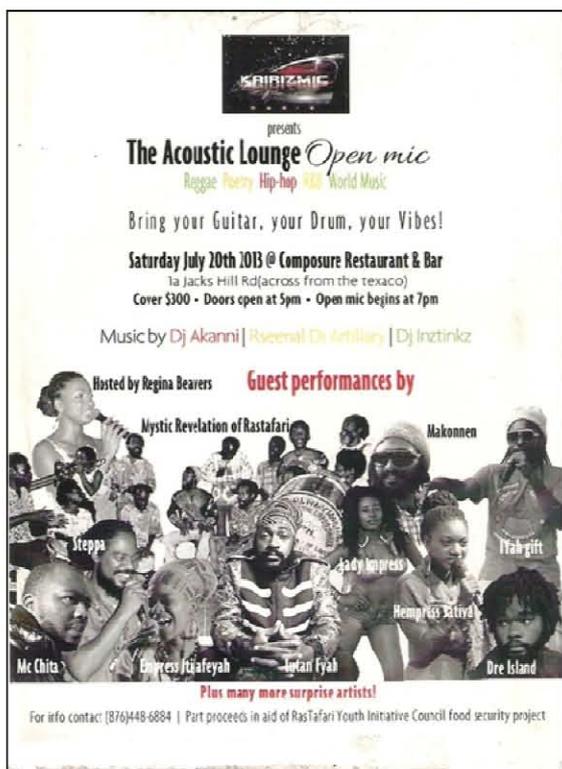


Imagen 15.- Cartel del *The Acoustic Lounge - open Mic*. Tomadas por Christian López Negrete



Mystic Revelation of Rastafari



Dre Island



Kelissa & Zinc Fence Redemption



Chronixx



Kabaka Pyramid



Steppa



Empress Itilafeyah



Músico invitado



Músico invitado



Makonnen

Fotografías 82-91.- Músicos que participaron en *The Acoustic Lounge - open Mic*
Tomadas por Nazli Azueta

Finalmente, aunque otros géneros de música popular jamaicana como el *mento*, el *ska* y el *rocksteady* continúan presentes en Jamaica, existen brechas generacionales importantes en cuanto a la audiencia de estos géneros, y aunque existen representantes jóvenes del reggae muy populares como Chronixx, Protoje, Jah 9, Kabaka Pyramid, Dre Island, The Uprising Roots, Kelissa, Keznamdi, Tarrus Riley, I-Octane y los Marleys, un gran porcentaje de jóvenes jamaicanos prefiere el *dancehall*, mientras que la audiencia del *mento*, el *ska* y el *rocksteady* está conformada en su mayoría por personas mayores. Al respecto Joseph Pereira señala que:

“The Skatalites dejaron de vivir aquí debido a que venden mucho más fuera de Jamaica. O, por ejemplo, The Jolly Boys que hicieron en 2010 un álbum con canciones de Amy Winehouse, The Doors, Iggy Pop y Lou Reed en versión *mento* y ha sido muy popular fuera de Jamaica; pero, en Jamaica, el *mento* es considerado por el jamaicano promedio como algo aburrido. Cada género crea expectativas diferentes en el público”.

En este capítulo hemos visto la historia y desarrollo de la música reggae, ubicándolos dentro del contexto de la música popular jamaicana y hemos podido observar que la adopción de este género, en diversas partes del mundo y por diferentes grupos étnicos y culturales, evidencia que el reggae no es exclusivo de los Rastafari. Aunque tal vez el reggae con temas Rastafari en sus líricas sea el más popular globalmente, también existe reggae que aborda temas muy distintos. Por lo que en el siguiente capítulo profundizaremos un poco más acerca de la relación que existe entre la música nyahbinghi y la música reggae.

CAPÍTULO IV

RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA NYAHBINGHI Y EL REGGAE

*“Clean and pure meditation without a doubt
Don't mek dem take you like who dem took out
Jah will be waiting there we a shout
Jah will be waiting there!
In this world of calamity
Dirty looks and grudges and jealousy
And police weh abuse dem authority
Media clowns weh nuh know bout variety
Single parent's weh need some charity
Youth's weh need some love and prosperity
Instead of broken dreams and tragedy
By any plan and any means and strategy
I got to keep on walking on the road to Zion, man
We gots to keep it burning on the road to Zion, man”*
Damian Marley “Road to Zion” (2005)

Este capítulo se concentra en la relación que existe entre la música nyahbinghi y la música reggae, haciendo una comparación entre las funciones, los roles, y las estructuras de ambas expresiones, resaltando la interconectividad que existe entre ellas, ya que ambas conforman la música Rastafari. Asimismo, en este capítulo se brinda una propuesta de modelo sintético de conformación de la música Rastafari.

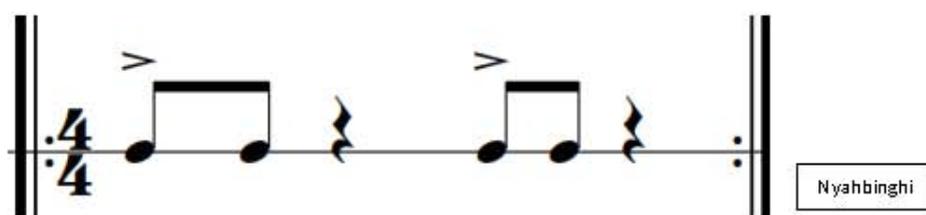
Comparación general entre Rastafari y reggae

La instrumentación, la naturaleza y la función de la música nyahbinghi y la música reggae son diferentes. El reggae ha sido una expresión más susceptible que la música nyahbinghi de ser insertada en los circuitos comerciales de la industria musical. Las características de la comercialización indican el atractivo para el público, la popularidad y su continuidad o supervivencia y el interés en el retorno de una ganancia económica. Es discutible, por el contrario, si los músicos Rastafari consideran estos aspectos o no. Nagashima señala que generalmente se les conoce como no materialistas y anti-comercio, pero que, sin embargo, aprecian la importancia del dinero y están dispuestos a recibir apoyo financiero respetable, ya sea en concesión o por ganancia. Las ganancias materiales de conciertos o grabaciones, en su caso, se supone que no van a un individuo sino al desarrollo

de un grupo o de su comunidad. Para, a su vez, facilitar no solamente la maduración de sus presentaciones, sino el avance cultural de los miembros y del público en general.³⁸²

La inclinación hacia la comercialización ha hecho a los músicos de reggae profesionales adoptar con mayor eficacia instrumentos eléctricos. Los tambores nyahbinghi se han vuelto mucho menos prominentes en los acompañamientos. La guitarra ha tomado el lugar del patrón rítmico básico y la inclinación a la sofisticación más que a la simplicidad o a la naturaleza es más fuerte entre los músicos de reggae. La adopción del mismo conjunto de instrumentos de la música popular occidental (en particular la instrumentación de la música *rock*), de alguna forma, es un reflejo de las aspiraciones y el comportamiento de la sociedad jamaicana. Cabe señalar que, incluso actualmente, los instrumentos musicales son una especie de lujo para la mayoría de los Rastafari.³⁸³

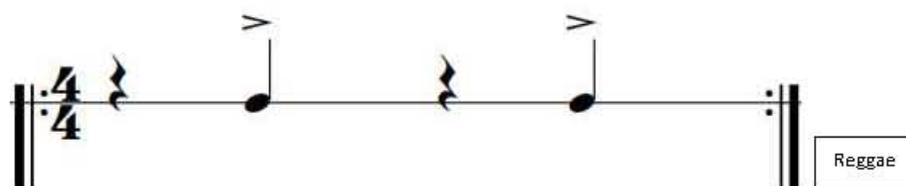
Nagashima señala que el patrón de ritmo del reggae es muy diferente al de la música nyahbinghi. El ritmo del reggae tiene el acento principal en los tiempos débiles del compás, mientras que en la música nyahbinghi está en el primer y tercer tiempos con menos énfasis en el segundo. El énfasis opuesto de la estructura rítmica es más que una diferencia musical. Los Rastafari se sienten orgullosos del ritmo *ostinato* del corazón palpitante y algunos incluso pueden menospreciar los ritmos de reggae, que muestran influencias combinadas y que en conjunto suenan como una mezcla para algunos Rastafari. Estas influencias son casi inexistentes en el ritmo nyahbinghi; este parece haberse inclinado a dejar fuera las influencias de la música popular exterior (por ser de *Babylon*) para que pudiera mantener su tradición original como un reflejo de su exclusividad característica. Nagashima muestra una transcripción que describe los patrones rítmicos básicos del nyahbinghi y del reggae.³⁸⁴



³⁸² Nagashima, Yashika. *Op. cit.* p. 178.

³⁸³ *Ibid* p. 178.

³⁸⁴ *Ibidem* p. 179.



Nagashima señala que, estructuralmente, en el reggae se hace más hincapié en el desempeño individual. Desde el punto de vista de los Rastafari, los músicos de reggae, en general, son una especie de héroes individuales protagónicos en el escenario y, por lo tanto, aparecen como un ejemplo de las divisiones incluso entre el movimiento Rastafari. Se asume que un grupo no puede realizar su performance musical sin una división, o alguna jerarquía. Por otro lado, la música nyahbinghi destaca más los performances colectivos, comunitarios, para la unidad y tiende a no producir heroísmo o protagonismo.

El patrón de llamado y respuesta que se escucha claramente en la música nyahbinghi no es tan visible en el reggae, por lo que algunos Rastafari tienden a pensar que la falta de una tradición africana significa estar fuera del camino correcto hacia lo divino, por lo que llegan a considerar al reggae como “música de Satanás”. En el reggae, sin embargo, sí existe esta característica, aunque en menor medida, en que el patrón se refleja en el cantante como “llamada” y el coro como “respuesta”. Es un hecho innegable que existe un elemento de repetición en ambos tipos de música, esta tendencia, junto con su sencillez, permite recordar con facilidad la música, por lo que el efecto de distribución es amplio y poderoso. Las melodías del reggae son mucho más diversificadas que los cantos nyahbinghi basados en su mayoría en himnos. En cuanto al estado de ánimo creado por la melodía, el reggae es claramente menos religioso y más agresivo que la música nyahbinghi debido a la diferencia en la función y, mientras que esta se ha desarrollado fundamentalmente como ritual, el reggae lo ha hecho como una música de baile para disfrutar. El baile de la música reggae llega a tener formas sensuales y frenéticas (desde una perspectiva occidental), mientras que el baile Rastafari, en general, se experimenta como parte del proceso de comunicación con Jah y una expresión de alegría.

Sin embargo, el reggae tiene una función religiosa al lado de la del esparcimiento y otras funciones sociales importantes. Por ejemplo, las expresiones abiertas y palabras dinámicas que, a menudo, indican la destrucción y la dureza se basan en el glosario bíblico Rastafari, como “*Babylon*”, “*lion*”, “*fire*”, “*brimstone*”, y “*thunder*”. La música misma,

desde un punto de vista Rastafari, debe ser recta, sagrada, y un vehículo de mensajes; el reggae sirve a este papel sólo parcialmente. Muchos músicos de reggae también son conscientes de, y abogan por, este papel misionero de manera positiva, no solamente a través de la música en sí, sino a través de actitudes y comportamientos diarios materializados como observadores sociales. Esto puede ser contrario a lo que muchos Rastafari afirman acerca del papel del reggae.

En cuanto a la lírica, el reggae se extiende hacia los comentarios y protestas sociales más que las manifestaciones de la música nyahbinghi. Es por esto que el reggae ha sido considerado como música de protesta y ha funcionado como un representante del movimiento Rastafari debido a que muchos de los músicos de reggae se ocupan de la vida mundana en un lenguaje cotidiano. De forma que cuando el elemento de protesta es dominante, el reggae es un instrumento en la búsqueda de una certeza; cuando la lírica es creada en la ideología Rastafari, se convierte en un medio de proclamar una certeza.

Nagashima señala que una de las características claves que caracterizan la música popular es el *tempo*. Desde el *ska*, luego al *rocksteady* y luego al reggae, el tempo se ha ralentizado; esta tendencia no es solamente para el baile y movimiento del cuerpo, sino que también el público puede oír, escuchar, recibir, y entender las líricas más claramente. Del mismo modo, indica que en comparación con el canto nyahbinghi dirigido generalmente al interior, el reggae está más dirigido hacia el exterior, incitando en su lírica tanto al opresor como al oprimido, al explotador y al explotado. Sin embargo, los performances del reggae generalmente presentan una división entre los músicos en el escenario y el público, en contraste, con el performance de la música nyahbinghi que es más circular, y en donde se rompe con las divisiones entre los músicos y los asistentes y espectadores, quienes sin ser propiamente músicos, igualmente pueden participar en la creación de la música. La única relación sustancialmente cara a cara se supone que es vertical en lugar de horizontal, entre Jah y los participantes.³⁸⁵

Las diferencias que existen en el performance de la música reggae y de la música nyahbinghi, tienen que ver con la diferenciación que Thomas Turino hace entre el performance musical como presentación y como participación.

³⁸⁵ *Ibidem* p. 181.

El performance participativo es un tipo especial de práctica artística en la que no hay distinciones artista-público, sólo participantes y potenciales participantes que desempeñan papeles diferentes, y el objetivo principal es involucrar al máximo número de personas en algún rol del performance. El performance presentacional, por el contrario, se refiere a situaciones en las que un grupo de personas preparan y proporcionan la música para otro grupo de personas, el artista, prepara y proporciona la música para otro grupo, el público, que no participan en la realización de la música.³⁸⁶

Turino señala que los performances participativos se basan en un *ethos* que asume que todos los presentes pueden, y de hecho deben, participar en el sonido y el movimiento del performance y quienes asisten saben de antemano que la música y la danza serán las actividades centrales a las que se espera que se unan. Además, en el performance musical participativo, la colaboración puede darse de maneras diversas y, por lo general, se incluyen una variedad de funciones que exigen distintos grados de especialización, por lo que la gente puede participar de distintas formas. Los valores participativos radican en que el éxito de una actuación es valorada por el grado y la intensidad de la participación, más que por alguna evaluación abstracta de la calidad del sonido musical. A menudo existe un elevado grado de repetición de material melódico en la tradición participativa, debido a que el uso de fórmulas específicas de género y la repetición en lugares predecibles dentro de una determinada pieza hace que sea más fácil de aprender y participar en una actuación rápida. Aunque varía un poco con el marco de la recepción del género, los requisitos de la música de presentación conducen a diferentes prácticas en la preparación y presentación de la música, así como a un conjunto diferente de características de estilo que contrasta con la actuación participativa. Los músicos de presentación tienen la responsabilidad primordial de crear interés por los demás a través del sonido, así como a través de otros aspectos performativos, tales como los gestos y la coreografía. Las diferencias entre los estilos participativos y de presentación pueden ser entendidas considerando la transformación de una tradición participativa en una presentación. Los estilos e intérpretes de presentación pueden proporcionar puntos de apoyo para la formación de una identidad y esto puede

³⁸⁶ Thomas Turino. *Music as Social Life*. p. 26.

funcionar en una escala geográfica más amplia a través de giras de artistas de gran alcance con una mayor exposición mediática.³⁸⁷ De modo que, desde esta perspectiva, podemos ubicar el performance de la música reggae como un performance presentacional, mientras que el performance de la música nyahbinghi como un performance participativo.

Por otra parte, los Rastafari también tienden a oponerse a las diferentes imágenes de autenticidad. En términos generales, los músicos de reggae muestran no solamente el talento individual y la cooperación dentro de un grupo, sino, también, el talento para el espectáculo. Ciertos elementos identificables se utilizan, como los *dreadlocks*, colores etíopes en ropa y accesorios, e insignias con la imagen del Emperador, etc. Ya sean músicos Rastafari genuinos o no, es un hecho ampliamente aceptado que tienen el poder de invocar y apelar con estos accesorios y aditamentos. Por lo que, a veces, la indiferencia y el rechazo se han presentado por parte de algunos Rastafari hacia imágenes encubiertas presentadas al público por músicos de reggae que fingen ser Rastafari. Es por esto que la percepción confusa de la música reggae como la única música Rastafari debe ser atribuida en gran parte al reggae mismo. Al mismo tiempo, el reggae ha contribuido en gran medida al desarrollo y expansión del movimiento Rastafari en su conjunto, así como la maduración de la música Rastafari. Sin embargo, es intolerable para los Rastafari ver la artificialidad distorsionada aceptada como genuina.

Una de las influencias más críticas del reggae es la política. De hecho, la elocuencia y autoridad del reggae se han utilizado en Jamaica como un implemento eficaz para la adquisición de poder político, ya que los políticos conocen la utilidad de la música popular como el reggae. Lo más destacado fue durante las campañas electorales generales, tanto en 1972 como en 1976 cuando canciones famosas como “*Better Mus’ Come*”, “*PNP Bandwagon*”, fueron utilizadas como propaganda política a favor de la ideología y políticas del Partido Nacional del Pueblo (PNP). Algunos músicos de reggae populares se vieron obligados a pensar que por el bien de la sociedad debían participar activamente en la vida de Babilón, por lo tanto, se vieron envueltos en la arena política. La mayoría de los Rastafari se niega a participar en el “sistema”, especialmente en la política porque *Babylon*

³⁸⁷ *Ibidem* p. 31.

simplemente causa “ismos”³⁸⁸ y divisiones. La política es, a menudo, llamada “*politricks*” en el vocabulario Rastafari, porque los Rastafari han experimentado y comprendido los engaños y artificios de los políticos. Clancy Eccles, un cantante de reggae en la camioneta del PNP, una vez dijo con orgullo en 1973: “Fuimos más poderosos que los políticos, la gente nos escucha en la radio todos los días.”³⁸⁹

Aunque los Rastafari han reconocido y admitido la popularidad del reggae, este tipo de explotación no ha ocurrido en la música nyahbinghi, y en realidad tampoco es permitida. Esto se debe principalmente a su función religiosa y ritual. Existe cierta versatilidad particularmente entre los músicos, tanto en la música nyahbinghi como en el reggae y, sin embargo, el sonido del reggae ha influido en mayor medida que la música nyahbinghi, teniendo una profunda influencia en la música popular jamaicana y produciendo momentos para el desarrollo continuo, inspirado en la filosofía Rastafari y el contexto de su realidad.

Respecto a la aculturación del reggae, es, en gran parte, debido a la música popular extranjera especialmente la música afroestadounidense como el *funk*, *soul*, y *disco*. Sin embargo, algunos músicos, aunque no todos, son conscientes de la raíz de la música jamaicana, es decir, la música popular que comienza con el *revival*, *burru*, *kumina*, con el fin de desarrollarse como auténticos músicos jamaicanos. Olive Lewin señaló que el tercer mundo ahora está escuchando la música *kumina* para que puedan incorporar sus rasgos peculiares. Si el reggae no fuera autóctono, dice Nagashima, no habría influido ni contribuido tanto al enriquecimiento de otras formas de la cultura popular, como la danza y el drama. La mayoría de las producciones teatrales que se ocupan de temas y eventos actuales en Jamaica utilizan el reggae, ya sea como música principal o de fondo.³⁹⁰

Esto es un ejemplo de la influencia dominante de los Rastafari en el reggae, que se considera muchas veces como la música Rastafari. El hecho mismo de que el reggae es mucho más popular que la música nyahbinghi es parte de la diferencia que existe entre ambos. La preocupación internacional expresada a través de la música también es algo similar. Aunque por un lado, los cantos nyahbinghi se refieren principalmente a su repatriación a Etiopía y África en general. Por otro lado, los músicos de reggae tienen un alcance más amplio y se refieren específicamente a ciertas partes de África, especialmente a

³⁸⁸ **Ismo.**- Sufijo formativo de sustantivos abstractos que denota algún tipo de doctrina, tendencia, teoría o sistema.

³⁸⁹ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 186

³⁹⁰ *Ibidem* p. 187.

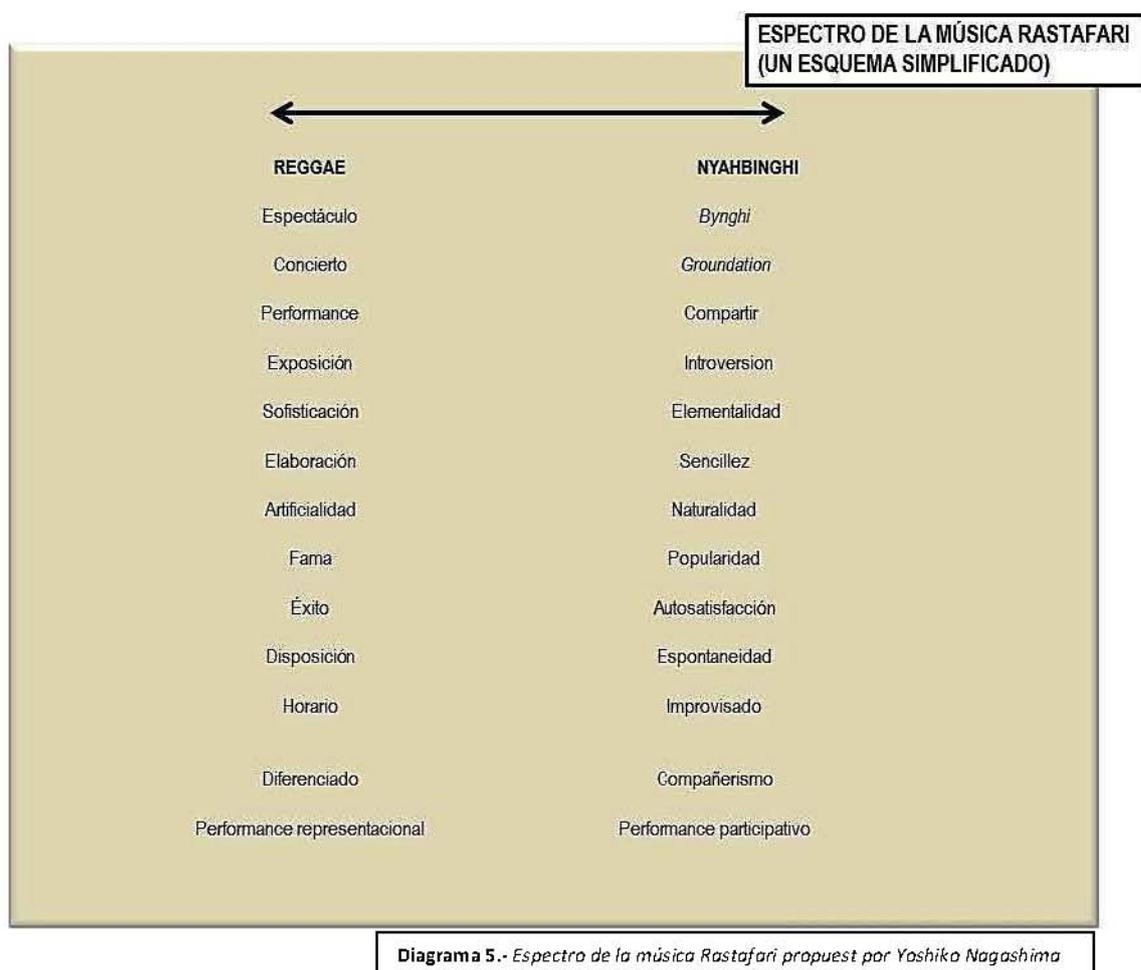
países como Angola, Mozambique, Sudáfrica, Zimbabue, que han sido sometidos a luchas revolucionarias anticolonialistas. La preocupación por los asuntos internacionales es provocada principalmente por las preocupaciones de los Rastafari, cuyos dichos se han expresado en el reggae. Sin embargo, en ese sentido, el reggae se ha involucrado mucho más en asuntos de política internacional, mientras que el nyahbinghi ha seguido su trayectoria de evasión y escape, tanto físico como espiritual, de la situación y los problemas provocados por *Babylon*. De esta forma, el reggae va más allá del movimiento Rastafari en su proyección sociopolítica. La primera trinchera en la lucha contra *Babylon* estaba localizada en ese momento en el África austral, con la lucha antiapartheid y anticolonial.

Por otra parte, Joseph Pereira habla de la presencia de la música nyahbinghi y el *kumina* en el reggae y comenta:

La música nyahbinghi no es reggae, es más espiritual y tiene un ritmo distinto, aunque ha influido en el reggae. El reggae siempre ha tomado influencia de la música religiosa jamaicana, cuando digo religiosa, fuera de que muchos artistas comenzaron en el coro de sus iglesias, hay gente que por ejemplo tiene influencias de la música *kumina* y la religión popular del *pukumina* que han influido los ritmos del reggae porque los artistas siempre, o los mejores, están buscando cómo renovar su música y no continuar con lo mismo año tras año. Beenie Man por ejemplo, en su canción “*Kette Drum*” (1995) tomó esa música de la religión popular e introdujo ese ritmo a su reggae, pero el nyahbinghi no es lo mismo que el reggae, aunque puede influir con cierto toque de tambores. “*Oh Carolina*” de 1960 no es reggae originalmente, pero Shaggy convirtió en reggae esa canción en 1993, aunque hay un conflicto, porque algunos bailan la versión de Shaggy haciendo los movimientos nyahbinghi, y no el baile de reggae, porque es difícil mantener un ritmo cuando están tocando otro ritmo.

Actualmente, el movimiento Rastafari ya no se considera una amenaza para la tranquilidad nacional de Jamaica o la seguridad nacional. En cambio, ha sido cooptado en un símbolo de la herencia cultural de Jamaica, usado en eventos oficiales y transformado en una atracción turística. La forma en cómo sucedió eso, tiene implicaciones para la comprensión de los movimientos sociales y la música como medio de protesta, ya que aunque único en cierto modo, la historia del movimiento Rastafari tiene implicaciones para todos los movimientos sociales que se basan en la música como medio de expresión. A

diferencia de la mayoría de los movimientos sociales, los Rastafari se resistieron a la tentación de centralizar y unificar su movimiento en torno a un líder dominante. De hecho, el movimiento Rastafari en realidad nunca tuvo un líder central o, incluso, una doctrina escrita. La naturaleza descentralizada del movimiento jugó un papel clave en la capacidad de los Rastafari de florecer cuando sus líderes fueron deportados o encarcelados o cuando sus mensajes de protesta fueron prohibidos de las ondas públicas. Al mismo tiempo, sin embargo, la falta de una estructura organizativa clara, puede haber hecho al movimiento más vulnerable a la cooptación. A medida que la popularidad de la música de reggae creció internacionalmente en la década de los setenta, el movimiento se volvió aún más fragmentado, más diverso y menos unificado en torno a los principios religiosos o políticos.³⁹¹



³⁹¹ Stephen A. King and P. Rene Foster. *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. (Jackson: University Press of Mississippi, 2002):136.

Atraídos por la música como esparcimiento, los oyentes pueden estar menos dispuestos a rechazar su mensaje verbal. El reggae ha atraído a un gran número de seguidores haciendo uso del simbolismo del movimiento Rastafari, y algunos de ellos han comprendido la complejidad de las prácticas religiosas del movimiento y sus objetivos políticos. Nagashima señala que a pesar de la creciente popularidad Rastafari, la internacionalización del movimiento ha creado grupos Rastafari compuestos de seguidores que no adoptan totalmente las prácticas religiosas del movimiento ni sus objetivos políticos. La proliferación de estos grupos fragmenta cada vez más un movimiento ya descentralizado y los símbolos Rastafari, alguna vez únicos de Jamaica, ahora pueden ser reinterpretados por la audiencia del reggae a nivel internacional.

La interconectividad de la música nyahbinghi y la música reggae

Las huellas de los Rastafari están en el reggae, estilística y líricamente, como dice Verena Reckord, “no solamente el estilo instrumental y vocal del reggae ha sido directamente influenciado por la música Rasta, sino también la lírica de la mayoría de las canciones y los movimientos de baile”³⁹². En concordancia con Reckord, Yoshiko Nagashima sostiene que “el fruto genuino de la música popular de Jamaica se ha producido a través del filtro del movimiento Rastafari”³⁹³. Como hemos visto, para entender la relación entre el movimiento Rastafari y el reggae, primero debemos entender la evolución tanto de la música nyahbinghi como de la música popular jamaicana.

Muchos de los músicos que intervinieron en la creación de la música reggae eran Rastas, y ellos llevaron su perspectiva religiosa e ideológica a su música. Los más distinguidos de estos fueron Don Drummond y Count Ossie. Drummond era un destacado miembro de los Skatalites, una banda instrumental extensamente reconocidos como los creadores y los exponentes más exitosos del *ska*. Drummond fue un trombonista consumado y un genio musical, además de su participación en el trabajo de estudio y actuaciones de los Skatalites, escribió y grabó numerosas piezas instrumentales. Su conciencia negra, formada por su fe Rastafari, es evidente en títulos como “*Marcus Garvey*”, “*Addis Ababa*”, “*Far East*” de 1965. La música de Drummond resume y expresa la angustia y los temores apocalípticos asociados con el movimiento Rastafari. Este estado

³⁹² Reckord, Verena (1977) *Op. cit.* p. 13.

³⁹³ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 162.

de ánimo apocalíptico, esta sensación generalizada de temor, una melancolía que parece siempre a punto de estallar, pero que se encuentra bajo algún tipo de control formal se adaptaba bien a la filosofía Rastafari en desarrollo. Canciones como “*The Return of Paul Bogle*,” y “*Reburial of Marcus Garvey*” de Roland Alfonso subrayaron la conexión entre los músicos más destacados en el campo popular y la fe Rastafari.

Además de su influencia en la calidad instrumental de la música popular jamaicana, el movimiento Rastafari ha permeado el contenido de las letras del reggae con su filosofía. Algunos autores como Cashmore, sientan el principio de que el *ska* y el *rocksteady* por lo general estaban vacíos de una conciencia social, estando preocupados por la evocación de imágenes sexuales y fantasías, mientras que el reggae significó un intento concentrado de provocar la conciencia social.³⁹⁴ Esta perspectiva parece derivar más de una observación de la sugerencia de los movimientos de los bailes del *ska* y *rocksteady* que de un análisis de las letras de las canciones, ya que mientras que esas imágenes estaban presentes en las letras de muchas canciones, la música popular continuó la tradición popular de la utilización de las canciones para hacer comentarios sociales y políticos. Garth White señala que el comentario de crítica social y la protesta se encontraban en la música casi desde sus inicios y menciona dos piezas, “*Babylon Gone*” (1962) y “*Another Moses*” (1961) de Count Ossie, como ejemplos de canciones de la época *ska* que hacían un comentario social desde la perspectiva Rastafari.³⁹⁵ Ennis Barrington comenta que si la presencia de la protesta social Rastafari en el *ska* se puede comparar con el florecimiento de una planta, se puede decir que floreció en el *rocksteady* y llegó a la madurez en el reggae.³⁹⁶ Describiendo la era del *rocksteady*, Whitney y Hussey dicen que los sentimientos de protesta y rabia Rastafari y *rude boy* que se instrumentaba por Drummond y The Skatalites, tomaron una forma lírica. La protesta política a través de la canción se hizo popular, mientras que otras canciones seguían hablando de las dificultades de la gente.³⁹⁷

En el *rocksteady*, el desdén Rastafari militante y la crítica de la situación se hizo aún más amenazante y relacionada con los “*dreads*” de lo que el *ska* había sido, y como se ha indicado, el *rocksteady* surgió en medio de las tensiones políticas y sociales de la década de

³⁹⁴ Cashmore, Ernest *Op. cit.* p. 100.

³⁹⁵ Garth White, “The development of Jamaican popular music. Part 2: the urbanization of the folk” en *African-Caribbean Institute of Jamaica Research Review* 1 (1984): 64

³⁹⁶ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 109.

³⁹⁷ Whitney and Hussey, “*Bob Marley: Reggae King of the World*”, 14.

los sesenta. Al mismo tiempo, hubo una combinación de la juventud, la música y el movimiento Rastafari, todos tomando una postura de desprecio hacia el *statu quo* y exigiendo cambios en el sistema social. El fenómeno más preocupante de este período, desde la perspectiva del *statu quo*, fue la aparición de los *rude boys*. Como señala White, el término abarca una amplia gama de personas, desde los jóvenes revolucionarios de las clases más pobres hasta los jóvenes matones y mercenarios de los dos partidos políticos existentes, y hasta arrojados Rastas *rude boys* culturales que rechazaban la imitación de las normas blancas y la existencia continuada del privilegio blanco. A pesar de las diferencias, los *rude boys* estaban unidos en su actitud de desafío y su postura de dureza. Las letras de las canciones *rocksteady* estaban preocupadas por el fenómeno *rude boy*, a veces advirtiendo a los *rude boys*, en otros momentos los reprendían, pero la mayoría de las veces celebraba su coraje inquebrantable frente a las acciones oficiales contra ellos.³⁹⁸

La perspectiva Rastafari ha ejercido una influencia mucho mayor en las letras del reggae, y no en todos los casos se ha conservado el patrón métrico de la música nyahbinghi. Desde finales de la década de los sesenta, el pensamiento Rastafari ha llegado a dominar el contenido de las letras de la música reggae. Cuando se le identifica como música de protesta, esto se refiere a las críticas estridentes dirigidas a las instituciones occidentales y de Jamaica y su llamamiento militante a levantarte, ponerte de pie, y defender tus derechos (*Get up, stand up. Stand up for your rights*). No debemos, sin embargo, caer en el error de caracterizar el reggae como exclusivamente música de protesta o su contenido lírico como exclusivamente filosofía Rastafari. Los compositores de reggae abordan una variedad de experiencias personales y sociales, y, como White informa, esta música no ve ningún tema fuera de su alcance y en el marco de ese ritmo que se dirige a cuestiones fundamentales de la vida, dentro y fuera de Jamaica. Sin embargo, los problemas que enfrentan los oprimidos de ascendencia africana, interpretados desde una perspectiva Rastafari y expresados en términos Rastafari, constituyen el elemento dominante en las letras de ciertos estilos de reggae.

Ennis Barrington comenta que con toda la heterogeneidad del movimiento Rastafari, dos cosas caracterizan a todos los Rastas: una es la convicción de que el sistema social de Jamaica es indefendible ya que está destinado a la perdición, y la otra es el compromiso de

³⁹⁸ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 109.

recuperar y promover con orgullo su herencia africana. Lo que John Sealey y Krister Malm llaman “melodías *dread*”, porque están inspiradas por esta postura Rastafari. Las melodías *dread* rechazan los valores del blanco y de la clase media y alaban la patria africana negra. Para hacer su música más temible, los Rastafari han traído de nuevo a su música los tambores originarios de África, describiendo en la música y las palabras, una poderosa la lucha contra el sistema y protesta contra la pobreza, el desempleo y la desigualdad en la sociedad, conteniendo además el mensaje Rastafari³⁹⁹. Los exponentes del reggae en general, y los Rastas, en particular, infunden estos sentimientos a sus canciones.⁴⁰⁰

En ese sentido, White describe el reggae como un arma musical, una granada de mano para ser utilizada en contra de los que son vistos como los opresores y los agentes de Babilonia⁴⁰¹. Por supuesto, la crítica social a través del medio de la música no se originó con los Rastas; la crítica social de la sociedad jamaicana es característica de la mayoría de las expresiones musicales locales. A veces se ridiculiza a la “alta” sociedad o se presenta un comentario satírico sobre sus valores pretenciosos, en otras ocasiones, es sólo un grito provocado por las duras realidades de la vida en las zonas marginales. Lo que ha traído el movimiento Rastafari a esta tradición es una profundidad filosófica, una ideología seria que repudia los valores y las instituciones asociadas a la civilización occidental y que busca explicar las raíces de las contradicciones que permean la sociedad jamaicana e internacional.

Las consideraciones anteriores llevan a comprender mejor por qué el movimiento Rastafari ha sido una fuerza dominante en el desarrollo de la música popular jamaicana. La contribución Rastafari está presente en muchas de las características musicales y en el contenido de las letras del reggae. La calidad rítmica, especialmente la línea del bajo dominante del reggae, es reconocida como derivado de los tambores nyahbinghi que, a su vez, se deriva del *burru* y del *kumina*. Por otra parte, muchos de los instrumentistas que modelaron el sonido musical que con el tiempo se convirtió en el reggae eran Rastafari. También es evidente el papel de la filosofía o visión del mundo Rastafari como la fuerza filosófica orientadora en las letras de muchas canciones de reggae⁴⁰². Independientemente

³⁹⁹ John Sealey y Krister Malm, *Music in the Caribbean* (London: Hodder and Stoughton, 1982):37.

⁴⁰⁰ Ennis Barrington Edmonds. *Op. cit.* p. 110

⁴⁰¹ White, Garth. *Op. cit.* p. 9.

⁴⁰² Sebastian Clarke, “*Jah Music*”, 36.

de si los cantantes y compositores son Rastas comprometidos, muchas veces sus letras están saturadas con la perspectiva Rastafari y envueltas en el idioma Rastafari.

El movimiento Rastafari no es una retención de una tradición religiosa africana específica, sino un nuevo movimiento de revitalización jamaicano que reinterpreta la identidad “africana”. Este ha apreciado el conocimiento a través de fragmentos de tradiciones sobrevivientes relacionadas con África, incluyendo un poco de historia bíblica. La música Rastafari confirma esto y ha funcionado como una estrategia social para recuperar y revivir la identidad una vez rota, no solamente de los participantes, sino también del público en una sociedad estructurada más rígidamente.

La música nyahbinghi muestra su naturaleza mestiza de fusión africana y europea, más específicamente, sus características africanas se manifestaron en toda la cultura del tambor, en otros instrumentos de percusión contruidos con los materiales disponibles, así como la vocalización, el estilo y la estructura. Las funciones religiosas y sociales de la música nyahbinghi son inseparables y son más africanas que europeas. Las tradiciones europeas, por otro lado, se escuchan en las líneas de la melodía y en las líricas, atribuyendo sus características más destacadas al himnario cristiano.⁴⁰³ Del mismo modo, es importante recordar que el fuerte componente judeo-cristiano en el movimiento Rastafari fue introducido a través de Europa.



Fotografía 92.- Elders Rastafari en el estudio de grabación.
<http://www.littlezion.be>

⁴⁰³ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 191.

La música nyahbinghi ha servido como catalizador para las ceremonias rituales y la comunión entre los asistentes. Su sonido y el razonamiento nutren e inspiran a los músicos Rastafari a madurar y crecer. En pocas palabras, el *Binghi* es el eje de todo el movimiento Rastafari. Es la ocasión de la principal fuente de identidad, de culto, de educación y de esparcimiento. Indica la identificación homogénea colectiva bajo un común denominador conceptual de teología e ideología, uniendo las disparidades caleidoscópicas y los conflictos inherentes entre sí. Los elementos fundamentales de un *Binghi* son, a la vez, los atributos generalizados de la condición *sine qua non* de el movimiento Rastafari. Aunque la puerta a un *Binghi* siempre está abierta a cualquier persona, sus reuniones se han celebrado en los lugares más apartados, lo que afectó su expansión en la sociedad en general. Sin embargo, estas ocasiones proporcionan una retroalimentación con los habitantes de la comunidad de los alrededores. El efecto se ha incrementado de forma gradual y ha hecho que el cambio de actitud no sea solamente hacia los miembros y sonidos Rastafari, sino también hacia las tradiciones afrojamaicanas.

Con la expansión del reggae, la sociedad jamaicana e internacional ha admitido la contribución cultural de los Rastafari. De manera que una parte de la sociedad en su conjunto recibe su prédica no a través del *Binghi* sino apreciando el desarrollo de la música popular. En comparación con la música nyahbinghi, el reggae ha funcionado, en un nivel más amplio, como un antídoto para la contaminación de *Babylon*, y se ha utilizado como un arma pacífica para luchar contra los males de la vida humana, la esclavitud, el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo.

Respecto a la incorporación de la música nyahbinghi a otros géneros musicales vemos que, como comenta Marcia Stewart “ha habido una combinación del reggae con ritmos nyahbinghi porque el reggae surgió de los cimientos de la música nyahbinghi y otros géneros de música se han incorporado al reggae”. Sin embargo, Lij Uka comenta que: “la incorporación de otros géneros a la música nyahbinghi es posible, pero no como un canto ceremonial, sino como canción, como “*Rastaman Chant*” o “*Lion of Judah*”, de Bob Marley, y otros muchos cantos nyahbinghi que se incorporaron al reggae”.

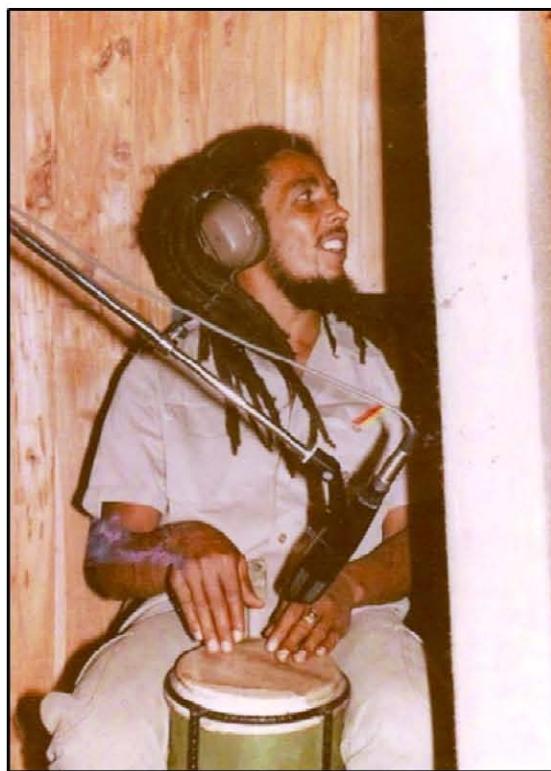
La música nyahbinghi se ha incorporado a otros géneros musicales, y como comenta Jahlani Niaah:

Lo ha hecho de varias maneras, en forma no solamente de música africana sino también no africana, en la producción de algunos subgéneros que vienen de la fusión por la exposición a la música Rastafari. Creo que su política ha inspirado un tipo de estética del reggae con una cultura de la conciencia. La música ahora habla de todos estos aspectos político-religiosos, puedes ver a músicos europeos como U2, Sinéad O'Connor, Sting, además de otros en el continente africano como Fela Kuti, Alpha Blondy, que han incorporado aspectos de la música Rastafari. El ámbito de los diálogos globales se ha vuelto transcultural.

Es muy importante entender que la música reggae también es considerada como música Rastafari junto con la música nyahbinghi, sin embargo fuera de Jamaica suele pensarse que la música reggae es la única música Rastafari, debido al desconocimiento general acerca de la música nyahbinghi a nivel internacional. Al respecto Jahlani Niaah señala que “Rastafari comprende a ambos, la mayoría de las personas no saben acerca del nyahbinghi, la mayoría conoce el reggae, entonces hay quienes piensan que el reggae es la única música Rastafari y quizá eso es lo que le da al nyahbinghi su poder y su mística; que no es una música para cualquiera, que no es comercial”. Marcia Stewart señala que “la música reggae fue creada como la música Real para alabar a la Familia Real de Jah Rastafari” y además Priest Brown explica que “la música reggae es música Rastafari porque de alguna manera mantiene el *riddim*, además, como mi maestro Prince Emmanuel me enseñó, tenemos música secreta y música secular y el reggae es una música secular para celebraciones, pero en el reggae puedes escuchar en la línea del bajo el 1-2 del *bass*”. Ras Ivi Tafari comenta:

Yo crecí en Kingston, en St. Andrew, más exactamente, y en los primeros días no sabía acerca del nyahbinghi y fue a través del *dancehall* escuchando a músicos como King Tubby, Emperor Faith, y a los primeros *sound systems* que tocaban mucha música Rasta consciente y era una especie de reunión acerca de Rastafari, veías a muchos Rastas, con sus *chalices*, era una forma de celebrar a Rastafari en una manera musical, hasta que supe que había un lugar especial para eso, sin alcohol, donde no se come carne, ni hay bailes inapropiados, ni actos de violencia; es algo ceremonial, muy diferente, el verdadero núcleo de la espiritualidad Rastafari.

Esta experiencia que comparte Ras Ivi Tafari, nos muestra como la música reggae puede actuar como una puerta de entrada que posibilita que, posteriormente, se profundice en otros aspectos del movimiento Rastafari como lo son las celebraciones nyahbinghi. Por otro lado, debido a que músicos como Bob Marley han personificado la imagen de Rastafari a través de la música reggae “las personas lo consideran como parte de la música ceremonial de Rastafari”, como comenta Lij Uka y como dice Libertario Fyah, “esto se debe a que con el reggae se difundió la fe Rastafari alrededor del mundo y es un vehículo para mandar el mensaje mesiánico de la Revelación de Jah”, además como señala Fergad Nazareno “en la música reggae muchos hermanos Rastas han encontrado una fuente de ingresos y al ser Rasta quien interpreta la música reggae el mensaje es sobre Rasta, y es por ello que se confunde mucho que el reggae es la música Rasta, mas la música original del Rasta es el nyahbinghi”. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que, como señala Ras Asha, “Jamaica es un país reggae, pero Jamaica no es un país Rasta, de modo que el movimiento Rastafari surgió y se desarrolló en Jamaica y envió el reggae al mundo y por eso se perciben como uno solo fuera de Jamaica”.



Fotografía 93.- Bob Marley tocando el tambor nyahbinghi en el estudio. <http://www.pinterest.com>

Acercas de la utilización de los tambores nyahbinghi en la música reggae vemos que varios músicos como Bob Marley, Bunny Wailer o Bongo Herman, por mencionar algunos, han introducido el sonido de la percusión nyahbinghi dentro del reggae, fusionándolo con otros instrumentos y presentando un mensaje Rastafari. Ras Ivi Tafari comenta que “los tambores nyahbinghi no son solamente centrales para nyahbinghi, también son instrumentos musicales y son sagrados cuando están en el Binghi, haciendo el nyahbinghi son considerados sagrados, pero cuando se utilizan para una presentación o esparcimiento cultural es solamente un instrumento musical”. Al respecto Jahlani Niaah explica que “algunos instrumentos claramente tienen un propósito ritual, pero que también pueden ser usados fuera de esos espacios rituales, los tambores son como los seres humanos que pueden trabajar en dos esferas diferentes y el reggae tiene personalidades suficientemente conectadas a los tambores que justifican su presencia”. Además, la presencia de los tambores en el reggae es considerada como algo positivo y como un elemento que potencializa la fuerza de esta música, de esta forma vemos que, como dice Libertario Fyah “su presencia es positiva, ya que la gente necesita de vibraciones altas, vibraciones positivas, es por eso que es nutritivo escuchar los tambores en esta música llamada reggae”. Priest Brown afirma que “los tambores deben de estar ahí, si no están los tambores la vibración será solamente tu vibración vocal, pero hará falta la vibración de la tierra. Incluso si se tocan en un bar, la vibración destruirá todo lo negativo del lugar limpiando la mente de las personas”. Jahlani Niaah explica que “algunos instrumentos se personalizan más y se cuida mucho cómo son manipulados, otros no tienen ese carácter personalizado y están más orientados a un carácter público, se pueden comerciar, se pueden compartir, o pueden ser parte de un ensamble musical”.

Es importante entender la perspectiva de los Rastas en cuanto a la relación del reggae con el movimiento Rastafari. Al respecto, Ras Asha explica que “el reggae no tiene que estar siempre relacionado con Rastafari porque Rastafari está relacionado con todo en la vida, pero Rasta puso esa música en el mapa y por esa música muchos han conocido el movimiento Rastafari porque el reggae es universal, el mensaje se ha transmitido con el reggae”. Ras Ivi Tafari comenta:

El *soundsystem* y la música reggae son una parte importante y muchas personas que nunca han estado en contacto con nyahbinghi pueden tener acceso al mensaje a

través de la música. Fuera de Jamaica, el reggae juega un papel general. Sin embargo nyahbinghi y reggae son dos cosas distintas, el reggae es el medio para el mensaje, pero no quiere decir que el mensaje del reggae siempre tenga que ser Rastafari, existen casos como Yellowman en cada época, que hacen un reggae con *slackness*, llevándolo a la vulgaridad.

Ras Ivi Tafari deja claro que el nyahbinghi y el reggae son dos cosas distintas, que el reggae es el medio para el mensaje, pero que no quiere decir que el mensaje del reggae siempre tenga que ser Rastafari, sino que puede abordar otros temas. Sin embargo, existe un reggae hecho por Rastas y que habla acerca de Rastafari, el cual puede ser considerado como un reggae Rastafari, en palabras de Fergad Nazareno “es el reggae hecho por los Rastas”. Al respecto Lij Uka comenta “hay cantantes que al interpretar canciones tocan puntos específicos que solamente un Rasta sobreentiende o también toca temas íntimos de su comunidad, eso desde mi punto de vista, convierte un reggae en un reggae Rastafari. Libertario Fyah dice “es un reggae hecho por hermanas y hermanos que trabajan dentro de la comunidad para el progreso de la nación, ellos trabajan con la música y la hacen llegar de una forma consciente, además de generar un sustento para su familia”.

De manera que existen canciones y estilos de reggae que contienen en su lírica un mensaje Rastafari implícito y que pueden asociarse al movimiento Rastafari por abordar cierto tema, o por el título de la canción que aluda a algún concepto Rastafari. Sin embargo, existen otras canciones y estilos en las que el mensaje en su lírica es sumamente explícito, indicando su asociación con el movimiento Rastafari de una manera directa, y no solamente de manera insinuada en la lírica o el título de las canciones; este último tipo de reggae es el que es considerado como reggae Rastafari. Por otro lado, es necesario tomar en cuenta lo que señala Jahlaní Niaah “si hablamos de un reggae con un propósito nyahbinghi, es posible, pero cualquiera que sea este propósito, es una interpretación reggae del nyahbinghi, que el reggae ha absorbido”. Además, Jahlaní Niaah señala la distinción entre un reggae con propósito nyahbinghi y un artista de reggae cantando nyahbinghi y comenta “por ejemplo, Luciano utiliza el nyahbinghi en uno de sus álbumes pero yo no le llamaría un reggae con propósito nyahbinghi, sino un artista de reggae cantando nyahbinghi. Creo que el reggae cuenta con una conciencia de alguna forma, no sé cómo se fusionaría el reggae y el nyahbinghi fuera de lo que es el núcleo de absorción”.

En términos generales, la música Rastafari se considera como una fuerza positiva “si el mensaje de la música exalta a Rastafari y un estilo de vida positivo”, como comenta Marcia Stewart. Libertario Fyah comparte “siendo yo un músico Rasta, para mí es algo positivo, ya que confiamos en que este mensaje llegue a todos los rincones del planeta”. El reggae ha tenido un papel muy significativo en llevar el mensaje Rastafari globalmente, tal vez más que la música nyahbinghi debido a que existen muy pocas grabaciones de ella. Justamente, debido a que la música reggae transmite el mensaje Rastafari se le considera como una puerta de entrada al movimiento Rastafari, al respecto Jahlaní Niaah señala:

Creo que la música reggae es un aspecto positivo para el movimiento Rastafari, en muchos casos es un punto de entrada para la fe. Algunas personas llegan a este punto de entrada y profundizan más encontrando la mística del nyahbinghi, pero algunas otras se mantienen en ese punto, en el reggae y otras más eligen ambas inspiraciones y no necesariamente eligen una sobre la otra, de hecho existen varios percusionistas en Nyahbinghi que tienen que ver con el reggae.

Es importante observar la existencia de una utilización mutua entre Rastafari y reggae, como explica Ras Asha, “Rasta ha utilizado al reggae para transmitir el mensaje y, a veces, el reggae usa aspectos del movimiento Rastafari. Hay músicos que usan elementos Rastafari como los colores, el león, etc., eso muestra qué tan poderosa es nuestra música”. Sin embargo esta utilización mutua no es homogénea y existen ocasiones en que los músicos de reggae utilizan elementos estéticos de la cultura Rastafari sin estar vinculados en realidad con el movimiento Rastafari, como señala Lij Uka “por un lado el uso del reggae es positivo por la difusión y la forma de luchar sobre los escenarios, por el otro, es negativo porque se presta a la confusión de Rastafari”. Ras Ivi Tafari explica:

Si alguien decide llevar la imagen Rastafari debe de seguir el *livity*, no ser un lobo en ropa de oveja, lo cual a veces pasa en el reggae y por lo cual los *elders* se oponían a él y lo señalaron como una desviación del nyahbinghi. Los *elders* se oponían al reggae debido al *dancehall* y al ambiente donde se presenta, en el cual hay alcohol, se come carne y en general, es un ambiente que no tiene que ver con Rastafari y por eso se oponían al reggae. En general, los *elders* se oponían a que una persona se dedicara a ser músico por los espacios en donde trabaja y los lugares que frecuenta. Ras Boanerges (Bongo Watto) una vez le prendió fuego a Rita Marley por su música y la llamó mujerzuela, refiriéndose a que la música que promueve no invita a acercarse al movimiento Rastafari. Y ella dijo, no Bongo

Watto, mi música es consciente, habla de la elevación del espíritu. En general, los *elders* eran muy intolerantes, la generación más joven es más abierta y muchas veces ha sido inspirada por la música.

Algunos Rastas han declarado que el reggae es algo negativo, Priest Brown comenta “yo tuve el privilegio de compartir con Bob Marley a través de la conexión de los *elders*; cuando Bob hablaba de utilizar el *riddim* del 1-2 (dos golpes y una pausa) en la guitarra, le fue dicho por la Orden Nyahbinghi que no podía hacer eso porque era un sacrilegio. Recuerda que la Orden Nyahbinghi era una orden secreta, así que damos gracias por este tiempo en el que el conocimiento puede ser revelado”. Ras Asha señala “algunos piensan que la música reggae es algo malo, pero la música reggae es nuestra cultura, nada está mal con la música reggae, es lo que se pone en la música, no el ritmo de la música, porque la música no puede ser mala sin las palabras que se ponen en ella mandando un mensaje”. Jahlani Niaah explica que “se ha logrado extraer algo del nyahbinghi que fue comercializado y que ha permitido al movimiento Rastafari estos dos tipos de acercamientos, el producto comercial y el producto religioso y espiritual, existe una clara diferenciación. El nyahbinghi es un arma de donde tomamos fuerza y el reggae una conversación”.

Respecto a la temática de la música reggae vemos que existe una variedad de temas y habla acerca de la vida diaria, de pasarla bien, del amor, de aspectos sociales y políticos, de temas Rastafari, entre otros, pero, en particular, el reggae habla de salir delante de cualquier tipo de situación. Al respecto Dr. Ian Boxill explica que:

Los temas del reggae actual son muy similares a los que tradicionalmente han sido, creo que hay mucha gente que todavía habla de los derechos humanos y la justicia, otros hablan acerca de las relaciones. Recientemente, desde hace unos veinte años, el reggae ha presentado muchas connotaciones sexuales, pero eso es en su mayoría en el lado del *dancehall*. En realidad se abordan muchos temas, ya que como muchas veces es para diversión se habla de casi cualquier cosa.

Mike Bennett señala que:

El reggae habla de la vida en Jamaica, todo lo que pasa aquí; es una forma de expresarnos nosotros mismos, creo que no existe solamente un mensaje, se habla del amor, se hacen comentarios sociales, se habla de la vida diaria como las canciones de Earl “Chinna” Smith que son anecdóticas y hablan de cosas que a

todos les pasan pero que cuando las escuchas y te das cuenta de que te ha pasado a ti sonríes, es como el Facebook en donde la gente se cuenta qué es lo que pasa. Bob Marley decía que la música reggae es como el periódico de la gente.

Por su parte, Joseph Pereira comenta que:

En el reggae siempre está presente el amor, la espiritualidad, por decirlo así, y las presiones de la vida ordinaria, presiones económicas sobre todo, a veces sociales, esos son los temas principales y los intentos de sobresalir de la situación de las presiones económicas y sociales, es decir, que existe una esperanza, no es solamente una lamentación, hay una esperanza de salir adelante. Como dice el clásico de Jimmy Cliff “*Many Rivers to Cross*” (1978), eso continúa hasta hoy en día y hay jóvenes cantando acerca de salir adelante, de las presiones, de la vida diaria. Pero para ampliarlo, cuando hablamos de *dancehall* y de ciertas canciones de reggae, como el ejemplo de Sizzla y Capleton, hay una sexualidad más vulgar, homofobia y violencia. Porque, por ejemplo, ese choque ofrece *slackness* y cultura, eso continúa y a veces se mezcla, Bob Marley tenía también este tipo de música, claramente no tan vulgar como las canciones de hoy en día, pero tenía algunas canciones de relaxo, como “*Guava Jelly*” (1972), por ejemplo.

Como músico de reggae Lloyd Akin Palmer comenta “la vibración social, la vibración espiritual, la situación económica, influyen en nuestras líricas, pero no cantamos solamente acerca del sufrimiento, preocupaciones y problemas, cantamos acerca de soluciones”. André France, también músico añade: “creo que el mensaje y el sentimiento es lo más importante, mantener un mensaje y un sentimiento positivo, si transmites un mensaje negativo creo que entonces automáticamente ya no se trata de reggae”.

Además Donna Hope aborda el impacto de la música reggae y comenta:

Uno de los temas más importantes acerca de la música reggae actualmente es la cuestión de su relevancia, no sólo social sino económicamente también. Existen muchas discusiones acerca de lo que hacen los músicos de reggae en Jamaica y en otros lugares, pero particularmente en Jamaica, socialmente se da un tipo de conflicto que se ha desarrollado entre el reggae y el *dancehall*. El *dancehall* es descrito como un espacio falto de fe después del movimiento del reggae porque está dirigiendo la vista a la parte negativa, entonces existe un conflicto debido a que los valores positivos de la música reggae permanecen dominantes. Aunque, por

supuesto, sabemos que los gustos de la gente, lo que les gusta y lo que les entretiene, cambia con el tiempo; así que el *dancehall* ha llamado la atención y esa atención se ha traducido en valor económico, porque muchos de estos artistas han conseguido bastantes beneficios económicos, aquí y en otros lugares, por sus actividades en la cultura del *dancehall*. La recompensa financiera y la predominancia de los artistas de reggae no son tan visibles. Desde que Vybz Kartel se enredó en problemas con la policía en 2011, ha habido un resurgimiento nuevamente, lo que la gente llama el “*reggae revival*”, personas como Chronixx, Protoje, Jah 9, Kabaka Pyramid, Dre Island, The Uprising Roots, Kelissa, Keznamdi, Tarrus Riley, I-Octane y los Marleys, han estado haciendo muchas cosas en años recientes, llamando fuertemente la atención.



Fotografía 94.- Presentación de reggae revival con Jah 9 y otros músicos en la inauguración de la exhibición “Rastafari Unquencarable”. Tomada por Nazli Azueta

Es importante reiterar que, a pesar de la importante relación del reggae con el movimiento Rastafari, la música reggae no tiene que estar relacionada con Rastafari forzosamente, o que los músicos de reggae deban de ser Rastafari necesariamente. Joseph Pereira comenta que “es difícil separarlo porque, aunque no es necesario y existe reggae que no ha tenido influencia del movimiento Rastafari. No obstante, existe tanta música Rastafari que es reggae, que es difícil decir que son dos cosas. Rastafari es una parte

integrante de la música reggae pero existen músicos que no usan ritmos ni conceptos Rastafari, pero sin duda el movimiento Rastafari ha dado popularidad internacional al reggae.” Mike Bennett, por su parte, señala que “más bien el movimiento Rastafari usa al reggae, el reggae fue popularizado junto con el movimiento Rastafari como una música que habla de salir adelante en las malas situaciones, y después del trabajo de Chris Blackwell varios elementos de Rasta fueron fijados en el reggae debido a que se instauró el reggae de Bob Marley y funcionó”. Ian Boxill, explica que la asociación del reggae con el movimiento Rastafari por parte del público, se debe a la fuerte presencia de muchos músicos de Reggae que eran Rastafari y comenta:

El movimiento Rastafari ha tenido un fuerte impacto en la música reggae. Cuando piensas en reggae, piensas en Bob Marley, en Peter Tosh, en Big Youth, artistas de los setenta que eran Rastafari y que incluso tenían influencia de la música nyahbinghi. Así que existe una fuerte conexión porque no es solamente que varios músicos de reggae sean Rastafari, sino que la influencia del movimiento Rastafari en la música reggae ha sido muy fuerte y aunque tiene características definidas, el reggae ha sido asociado con el movimiento Rastafari. Creo que las personas que son expuestas al reggae tienden a asociarlo fuertemente con el movimiento Rastafari; por ejemplo, si ves a alguien como Jimmy Cliff, quien no es Rastafari, pero muchas de las ideas y valores Rastafari se ven reflejadas en la experiencia única de Jimmy Cliff. Ciertamente algunos de los más famosos artistas de reggae de los setenta fueron Rastafari y eso es lo que hace que se identifique fuertemente con el movimiento Rastafari, esa identidad cada vez se ha hecho menos fuerte, se ha vuelto débil, porque en los ochenta y noventa muchos de los artistas que hacían reggae ya no eran necesariamente Rastas; todavía sigue la tradición de artistas de reggae Rastafari como Luciano, Sizzla y muchos otros que mantienen fuertemente la bandera de Rastafari, por lo que sigue conectado, sigue relacionado con el movimiento Rastafari.

Por otro lado Donna Hope señala:

Lo que pasa es que a partir del desarrollo de Bob Marley como una fuerza positiva fue creada la expectativa y la gente comenzó a pensar que para ser un buen músico de reggae debías no solamente usar *dreadlocks*, sino ser un Rastafari, así que ha habido una fusión en la que para ser un músico de reggae no sólo debes cantar acerca del amor, sino que debes cantar acerca de Jah, contra el racismo, en pro de

África, líricas anticapitalistas, temas relacionados con Etiopía, en fin que existe una expectativa de que si eres un músico de reggae tu música debe hablar de ciertos temas. Si ves a la mayoría de los músicos de reggae populares, tienden a usar *dreadlocks* y tienden a hablar acerca de Rastafari y, de la misma forma, los artistas populares de *dancehall* o de *hip-hop* hablan acerca de comunidades que viven en pobreza, ya sea porque provienen de ahí o están relacionados; los artistas de *dancehall* hablan acerca del gueto y los artistas de *hip-hop* hablan acerca del vecindario. Es una forma de plasmar tu música en un espacio determinado para que sea validada.

Por su parte, también los músicos de reggae señalan que el reggae está abierto a una diversidad de temas, Lloyd Akin Palmer comparte: “Rasta es el cimiento del reggae, pero el reggae es para todos, es un arma para la vida diaria y puede hablar de muchas cosas como el amor, la vida, incluso se ha usado el reggae en muchos anuncios internacionales”. Por supuesto, existen también casos en los que músicos de reggae que no son Rastafari incluyen conceptos y elementos en sus canciones, las portadas de sus álbumes, y sus performances. En ese sentido el reggae utiliza al movimiento Rastafari porque en muchos casos, estos elementos identifican al reggae como tal.

Ian Boxill explica que la música reggae sin el aporte del movimiento Rastafari no habría sido en realidad reggae y comenta:

De alguna forma el reggae ha reflejado la cultura Rastafari y ha sido fuertemente influenciado por el movimiento Rastafari, pero en otra instancia es más que eso porque tienes músicos de reggae que no son necesariamente Rastafari, pero no hay duda de que las ideas de Rastafari tienen un fuerte y significativo impacto en la música; no creo que esta música se hubiera desarrollado sin eso, sin el movimiento Rastafari. Los dos son necesariamente sinónimos, porque los artistas y la música reggae pudieron haberse desarrollado también entre personas que no fueran Rastafari necesariamente, pero esa música no habría sido reggae sin el movimiento Rastafari, porque las ideas Rastafari fueron muy dominantes y ayudaron a definir el reggae como algo especial y único.

Donna Hope habla de las particularidades del reggae actual y explica que:

El reggae Rastafari de hoy, para mí, no necesariamente debe de hablar de lo mismo porque las cosas son diferentes y debemos ver hacia fases políticas diferentes que son vistas como problemáticas, sin embargo es un reto, muchos artistas siguen

hablando de los temas de los veteranos y de su experiencia. En el mundo de hoy, ya sea como Nyahbinghi, como *Twelve Tribes of Israel*, como *Bobo Ashanti*, como Ortodoxo, se sigue hablando de los retos de la gente negra y no negra marginalizada y ellos pueden hablar de distintos temas, como la opresión, la marginalización y otros temas presentes en todo el mundo, que muchas veces la gente quiere escuchar en una fiesta cuando buscan divertirse. El *conscious reggae*, de alguna forma es como el *roots reggae* para la nueva generación del reggae, pero que tiene que estar más relacionado con lo que pasa ahora nacional, internacional y globalmente, más que solamente ser un espejo de lo que dijeron Bob Marley, Peter Tosh y otros. Aunque por ejemplo, se sigue hablando de la legalización de la marihuana porque en Jamaica sigue sin serlo, así que continúa siendo un aspecto que sigue estando presente, al igual que el tema de las reparaciones por la esclavitud y otros aspectos que han surgido. *Conscious* es *conscious reggae*, lo que habla de que la música reggae se ha vuelto consciente y esa es la diferencia con el *dancehall*, porque aunque los artistas de *dancehall* también usen *dreadlocks* no es una señal de una conversión a Rastafari sino que se volvió una moda cuando en los noventa la gente comenzó a usarlos mucho en Estados Unidos, de forma que una expresión de una orientación religiosa se volvió una moda.

Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música Rastafari

Entre finales de la década de los sesenta y la muerte de Bob Marley en 1981, los Rastafari de Jamaica desarrollaron un medio de comunicación para hacer proselitismo sobre su nueva fe y elevar la discusión de África en todas partes. Este medio de comunicación fue la música reggae, que es definida por algunos Rastas como la música del Rey (del Emperador etíope). El reggae desde sus inicios se ha asociado con la pertenencia al movimiento Rastafari y, por lo tanto, no es sorprendente que fuera fácilmente imbuido con los sentimientos de la doctrina y la visión del movimiento. El etiopismo Rastafari se arraigó más en la música que incluía sentimientos de repatriación, pero también expresó su solidaridad con los africanos que sufren en Jamaica y en el continente de África. Los artistas también decidieron utilizar nombres africanos, cantos africanos, temas, ropa y

prácticas rituales en sus obras creativas, como parte de la recuperación de su identidad y del continente que habían perdido.⁴⁰⁴

Mortimo Planno, considerado como tutor y mentor de Marley, explica a Bob Marley como algo similar a un obispo Rastafari, dado el poder y la autoridad para moverse a través del mundo como un jefe emisario de la fe. En sus interacciones a través de la música, Marley expuso la filosofía que conoció a través de la conciencia del movimiento Rastafari. Jahlani Niaah explica que el método de Marley infundido por sus habilidades como intérprete solía aparecer como si estuviera en trance, transformando a su público en una conciencia más elevada a través del ritmo y versos provocadores, es visto como una fuerza crucial en una práctica liberadora hacia la unidad y la dignidad humanas.⁴⁰⁵

A través del proceso de diálogo del razonamiento, el movimiento Rastafari desarrolló una filosofía coherente y una interpretación de la experiencia de la diáspora africana. Los principios de los razonamientos públicos fueron tomados dentro de los estudios de Kingston por los Rastas y el efecto resultante fue un nuevo género de música y una nueva generación de educadores sobre la situación Panafricana. Bob Marley surge en la década de los setenta como el principal exponente de este sonido. La música reggae ha llegado a ser conocida y ha sido definida por el movimiento Rastafari como “la música de Reyes” y, en gran medida, el contenido y las preocupaciones generales del género han aludido a la realidad de África. Los mensajes Rastafari se han propagado más profunda y ampliamente por su música secular semi religiosa y semi secular en diversas formas, ya sea por el *Binghi* o por la música popular. Especialmente a través de la versión popular de himnos Rastafari, la sociedad en general ha despertado a la promoción de la conciencia negra y la elevación cultural, así como la dignidad racial con la más influyente y eficaz implementación de la Biblia. Este es uno de los puntos clave para el secreto de la popularidad y la autoridad de la música Rastafari. Probablemente, como señala Niaah, si no hubieran usado la Biblia y los himnos, su poder no habría sido tan universal y humanitario como lo ha sido.⁴⁰⁶

El reggae se llenó de temas y ritmos del movimiento Rastafari y para la década de los setenta, muchos de los músicos de reggae importantes cantaban alabanzas a Rastafari.

⁴⁰⁴ Jahlani Niaah, “Towards a New Map of Africa through Rastafari `Works” en *Africa Development-Senegal*, (2010).18

⁴⁰⁵ Niaah, Jahlani. *Op. cit.* p. 20.

⁴⁰⁶ *Ibidem* p. 21.

La Biblia fue una fuente de inspiración para todos los Rastas o músicos con influencia Rasta. Los salmos se emplearon por un gran número de músicos acoplando las ideas vocales con los ritmos Rasta y algunos músicos incorporaron aspectos del ritual Rastafari en sus performances. Por otra parte, los Rastafari se involucraron más en la música, participando en los sistemas de sonido, o fiestas de baile. Los Rastafari militantes que llevaban *dreadlocks* tuvieron el mayor impacto en el género musical incipiente, contribuyendo con su “estilo”. Los símbolos distintivos de los *dreadlocks*, la imagen de Rasta y los colores de Etiopía se convirtieron, y siguen siendo, sinónimo del reggae.⁴⁰⁷

La música Rasta dominó el sonido del reggae con líricas que reflejaban su filosofía. La mayoría de los músicos de reggae se mantuvieron fieles a la fe y crearon música para apoyar la doctrina y difundir el mensaje Rastafari. Chris Potash señala que los temas del reggae consistían principalmente en Jah, Haile Selassie y Marcus Garvey y de esta manera, las palabras revolucionarias de estos personajes se introdujeron en el discurso público y la conciencia de la gente.⁴⁰⁸ Como Dick Hebdige señala, muchas canciones de reggae rinden homenaje a Marcus Garvey y proclaman las ideas del movimiento *Back to Africa*. El reggae ayudó a los jamaicanos negros, Rasta o no, al despertar de la identidad africana y la conciencia, así como a crear un nuevo sentido de identidad a través del orgullo racial y cultural dentro de una mentalidad colonial, cambiando los valores en el marco cultural. La cosmovisión Rasta, la autodeterminación, la rebelión por parte de la clase baja oprimida mientras predica simultáneamente el amor, la unidad y la unicidad, eran un coro constante en la música.⁴⁰⁹

Al igual que fumar *ganja* y usar *dreadlocks*, la música se convirtió en un vehículo para expresar el descontento contra *Babylon*. El reggae se convirtió en una herramienta más para los Rastafari para contrarrestar las normas sociales. El movimiento Rastafari ofreció disidencia a la norma cultural y alternativas espirituales e ideológicas de la sociedad en general, y la música es solamente una manera de lograr esto. El reggae sirvió como un llamado a Etiopía y actuó como el vehículo para llegar a viajes introspectivos del “conocimiento de Jah”. La música reggae actuó como una fuerza filosófica orientadora en la vida de los creadores de la música y como reclamo de los que de otro modo habrían

⁴⁰⁷ Dick Hebdige, *Cut `n` Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. (Routledge, 1987):78.

⁴⁰⁸ Chris Potash, *Reggae, Rasta, Revolution: Jamaican Music from Ska to Dub*. (Schirmer Books, 1997):xix

⁴⁰⁹ Stephen Foehr, *Jamaican Warriors: Reggae, Roots & Culture*. (London: Sanctuary, 2000):107.

estado confundidos acerca de su posición en la sociedad jamaicana. De esta forma, desde la perspectiva Rastafari, los músicos liberan al pueblo a través de la música.⁴¹⁰ Debido a que los Rastafari se concentraron en los guetos, la música refleja ese entorno, dando voz a los pobres urbanos. El mensaje invita a la gente a vivir una vida justa, donde Jah, la paz y la justicia son lo más importante. Aunque la música reggae fue pensada originalmente para hablar por aquellos que no tienen voz y no con fines de reclutamiento, eso fue lo que hizo.

Como hemos visto, Nagashima explica que la música Rastafari es la unión entre lo sagrado y el mundo secular y expone que:

El *Binghi* es más excluyente, ya que está centrado en la fe, mientras que el reggae es más incluyente, porque la fe está más diluida por una mezcla de sentimientos más humanistas, reclamos, y protesta de los pueblos oprimidos como víctimas del sistema moldeado dentro y fuera de Jamaica. Como representante de la cultura de los oprimidos, la música Rastafari ha sido un portavoz elocuente de la mayoría “silenciosa”. Al repudiar el letargo de la sociedad en general que se ha acostumbrado a la situación actual suena una campana de alarma para detener la guerra y la desigualdad, así como para inspirar a la justicia.⁴¹¹

Stephen Foehr comenta que un período de crecimiento del movimiento Rastafari fue seguido e impulsado por el éxito de la música reggae.⁴¹² Por su parte Barry Chevannes también señala que una vez escuchados a nivel internacional, la doctrina Rastafari y sus *riddims* apelaron a la gente de todo el mundo.⁴¹³ Sin embargo, en respuesta a la creciente popularidad del reggae, los símbolos Rastafari se integraron cada vez más al *mainstream*. La música vincula a los Rastafari al tejido social y aunque nunca han sido totalmente aceptados en el *mainstream*, el reggae expuso y sensibilizó a la población hacia el movimiento Rastafari en la medida en que permitía a los no Rastafari jamaicanos convertirse en simpatizantes del movimiento. Debido a que fueron tan decisivos en la creación del reggae, los Rastas ganaron una posición legítima en la historia de la evolución de esta forma musical. Como señala Hebdige, el reggae eventualmente se convirtió en la salida emocional nacional que dio voz y vida a las aspiraciones culturales, estilos de vida, modos de pensar y filosofías de Jamaica. Se convirtió en un lugar donde preocupaciones

⁴¹⁰ Johnson-Hill, “*I-Sight: The World of Rastafari*”, 289.

⁴¹¹ Nagashima, Yoshiko. *Op. cit.* p. 194.

⁴¹² Stephen Foehr, *Jamaican Warriors. Op. cit.* p.107.

⁴¹³ Barry Chevannes, *Rastafari: Roots and Ideology.* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1994): 272.

reales, como la pobreza, la desigualdad, la historia de Jamaica bajo la esclavitud y el colonialismo, la protesta política y el Poder Negro se expresaron.⁴¹⁴ Por su parte, los patrones de canto y tambor sirven como un puente, uniendo y despertando recuerdos del pasado cultural ancestral y el patrimonio a los herederos de ese legado. El reggae ha creado una historia común basada en la tradición de África, restaurando la narrativa histórica a través de la memoria colectiva oprimida. En la actualidad los latidos nyahbinghi están resurgiendo en la música popular de Jamaica y se utilizan para modelar nuevos sonidos en la música reggae/hip-hop. La música Rastafari sigue siendo relevante a nivel internacional porque la opresión no ha dejado de existir, si bien, solamente ha cambiado de formas.

En general los Rastafari están conscientes de la relación que existe con la música reggae y, lejos de ignorar el trabajo de los músicos de reggae Rastafari, ha sido un tema importante que se ha incluido en el Código de Conducta Rastafari realizado por el *Nyahbinghi Ancient Council* en 2008, en el que se señala que:

Los músicos Rastafari de reggae, cantantes, promotores, *MC* y *DJ* siempre deben mantener las raíces culturales y líricas de la música y de la norma establecida por los pioneros que utilizaron la música para educar y elevar; comportarse con integridad mientras se está en el escenario y fuera de él, lo cual incluye actividades en sus giras nacionales o extranjeras; considerar hacer una contribución financiera al desarrollo social y económico de la Nación Rastafari. También deben abstenerse de usar los nombres de Qadamawi Haile Selassie y la Emperatriz Menen informalmente o en vano en o fuera del escenario; crear música y danza que trivialice la sexualidad de una mujer o pisotee su integridad y autoestima, o influya a considerar o cometer actos de violencia contra ella; crear música y líricas que induzcan a cualquiera a cometer crímenes contra otro; promocionar videos musicales con un comportamiento lascivo, sexualmente explícito o una conducta inmoral.⁴¹⁵

En la actualidad, el crecimiento y el desarrollo en la música reggae y el movimiento Rastafari continúan porque la fórmula que surgió durante sus inicios sigue siendo la misma. El reggae y el movimiento Rastafari dan voz a los oprimidos y hablan de la necesidad de abatir las desigualdades, por lo que ambos siguen propagándose. El legado de la conexión permanente entre el movimiento Rastafari y la música reggae es evidente en las letras de

⁴¹⁴ Hebdige, *Cut 'n' Mix: Culture*, 22.

⁴¹⁵ Nyahbinghi Ancient Council. *Op. cit.* p. 18.

éxitos de reggae recientes como *“Made in Africa”* (2012) de Stephen Marley. Hoy en día, el reggae es una industria de millones de dólares y el entusiasmo por el reggae y el movimiento Rastafari es más fuerte que nunca. El reggae se puede escuchar casi en cualquier país y es, con mucho, la forma musical nativa de Jamaica de mayor alcance, la mayor exportación cultural de Jamaica y la música evangélica más exitosa en el mundo. Los valores y símbolos Rastafari y del reggae están tan imbricados que son ampliamente considerados como partes de un mismo todo. Es importante subrayar que el reggae es una forma de música popular jamaicana, mientras que la música nyahbinghi no es solamente una forma de música tardicional, sino que además es la condensación de un sistema de creencias y una visión del mundo Rastafari. Por lo tanto, es necesario conocer y entender sus historias y características para comprender ambas expresiones. A pesar de que pueden considerarse excluyentes, su desarrollo e historias no lo son. La música reggae fue creada a través del lente de los Rastafari, que fusiona lo espiritual y secular para producir una forma de arte musical jamaicana. El reggae y el movimiento Rastafari se entrelazan y son esenciales entre sí; podría decirse que probablemente ninguno podría haber prosperado o adquirido tal fuerza a nivel mundial, en la medida en que estuviera el uno sin el otro.

Propuesta de modelo sintético de conformación de la música Rastafari

El estudio de la música Rastafari, nos ha puesto ante la necesidad de construir una herramienta metodológica y conceptual, que nos ayude a explicar la interrelación de la música nyahbinghi y la música reggae, así como los resultados de esa interacción. Por lo que, con todo lo expuesto anteriormente como argumento, este trabajo propone el “modelo sintético de la moneda”, el cual nos permite concebir la música Rastafari como una moneda que cuenta inseparablemente con dos lados que la conforman, siendo el anverso el lado de la música nyahbinghi, por haber surgido primero, casi junto con el movimiento Rastafari, y el reverso el lado de la música reggae como común denominador conceptual que incluye varios estilos, y como resultado del desarrollo de la música popular jamaicana con sus influencias internas y externas. Ambas caras de esta moneda ostentan improntas propias, características singulares, y funciones distintas; pero también revelan historias entrelazadas a través de un canto que une ambos lados, y que son el lugar de encuentro de los elementos

particulares de ambas expresiones musicales que en conjunto conforman la música Rastafari.

El empleo de esta metáfora no se refiere al carácter que tiene una moneda como medida de cambio por su valor legal o intrínseco como dinero. La moneda se utiliza como alegoría para referirnos un cuerpo con una superficie cilíndrica, cerrada, de bajo espesor, de bases circulares mayores que su altura y con dos planos que la cortan, formando así una medalla, una placa, un disco, o un cospel. Sin embargo, debido a que la moneda, como objeto, cuenta con improntas diferentes en cada una de sus caras, se ha considerado apropiada para este modelo sintético.

La metáfora empleada en este modelo sintético, sirve muy bien para mostrar no solamente que la música Rastafari tiene dos caras que se expresan de distintas maneras, sino también para señalar que, al igual que una moneda, ambas caras se conectan a través de un ineludible y delgado canto o borde. Este borde es de gran importancia debido a que pone de manifiesto la interconectividad de ambas expresiones que varía dependiendo de la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos y la comunicación. En otras palabras, es en el canto de la moneda donde la música nyahbinghi y reggae se encuentran. No obstante, el encuentro produce resultados distintos si el acercamiento procede del nyahbinghi hacia el reggae, ya que en este acercamiento preponderará la función y el sonido de los tambores nyahbinghi y se añadirán algunos elementos melódicos u ornamentales de la música reggae para resaltar su sonido. Por el otro lado, si el acercamiento proviene del reggae hacia el nyahbinghi, prevalecerá la estructura musical del reggae y sus elementos performativos, pero se añadirán elementos nyahbinghi como los tambores o se harán versiones reggae de algún *chant* Rastafari existente.



Fotografía 95.- Stephen Marley incorporando el tambor nyahbinghi en su performance de reggae. <http://bumslogic.wordpress.com>



Imagen 16.- Modelo sintético de conformación de la música Rastafari

Además, debido a que ninguna de las caras de la moneda, ni la de la música nyahbinghi ni la del reggae, es homogénea, la interconectividad entre ellas tampoco lo es. Como hemos visto, aunque la música nyahbinghi mantiene la presencia de ciertos elementos como lo son los tambores *akete*, esta puede manifestarse de maneras distintas, ya sea por su carácter (*churchical* o *heartical*), como por su estilo de ejecución (*Theocracy Reign Nyahbinghi Order*, *Ethiopia Africa Black International Congress*, o *Twelve Tribes of Israel*), y sin embargo continúa considerándose música nyahbinghi. De la misma manera, aunque la música reggae tiene rasgos y características propios, también se manifiesta en una diversidad de formas, ya sea por pertenecer a algún subgénero del reggae, o a alguno de los géneros que engloba la categoría “reggae” (*mento*, *sound system*, *ska*, *rocksteady*, *nyahbinghi reggae*, *early reggae*, *one drop*, *roots reggae*, *rockers*, *lovers rock*, *dub*, *dub poetry*, *toasting*, *dancehall*, *ragga*, *jungle*, *conscious reggae*, *reggae fusión*, *regae revival*, etc.), como por su localización geográfica y sociocultural, debido a que el reggae, frecuentemente, ha recibido diversos aportes musicales locales en los países en donde ha sido adoptado, y sin embargo continúa considerándose música reggae.

Abordar la música Rastafari a partir de este modelo sintético que subsume la música nyahbinghi y la música reggae es muy útil para responder la pregunta que este trabajo ha planteado cuestionando ¿cómo es que logran sincretizarse diversos elementos de las

prácticas musicales Rastafari con los de la música reggae? Al mismo tiempo, el modelo sintético sirve para contrastar la hipótesis de esta investigación, al mostrar que debido a la fuerte relación histórico-cultural que comparten tanto la música nyahbinghi como la música reggae, estas convergen y divergen en distintos aspectos que se interrelacionan de diferentes maneras en la construcción y significación de ambas prácticas musicales.

El segundo capítulo de este trabajo abordó el surgimiento, desarrollo y características de la música nyahbinghi, y el tercer capítulo abordó los mismos aspectos para la música reggae. De modo que contamos ya con un panorama más que general de ambas expresiones musicales, es decir, de ambas caras de la moneda de nuestro modelo sintético. El cuarto capítulo aborda la conexión entre ambas, es decir, el canto de la moneda, que no representa solamente un punto de encuentro o de contacto entre ambas expresiones, sino una relación dialógica permanente entre ellas. De manera que el encuentro entre estas expresiones musicales no se limita a un intersticio en el que ambas convergen y fusionan sus características propias, sino a una relación que circula a lo largo del borde de esta moneda por ambos lados permanentemente.

La música nyahbinghi ha trastocado de distintas maneras a la música reggae, desde su creación temprana a manos de músicos Rastafari, la adaptación de los patrones rítmicos de los tambores nyahbinghi en los instrumentos musicales utilizados por el reggae, la utilización de los propios tambores nyahbinghi en ciertos estilos de reggae, así como la incorporación de diversas ideas y conceptos (filosóficos y estéticos) provenientes del pensamiento Rastafari como parte de la lírica y el performance del reggae. Probablemente el ejemplo más representativo sea “*Satta Massagana*” (1976) interpretada por músicos Rastafari como The Abyssinians y Cedric Brooks.

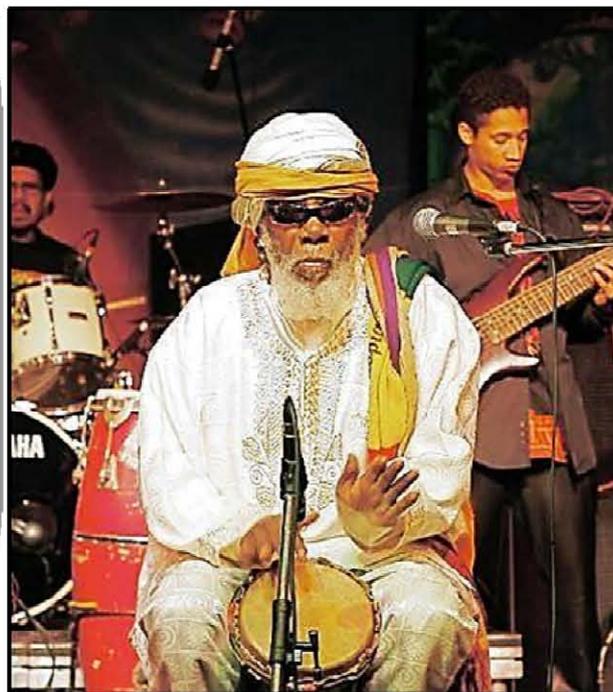
Por su parte, la música reggae ha trastocado también la música nyahbinghi, en la que sin desprenderse nunca de la centralidad de los tambores nyahbinghi, se incorporan distintos elementos de la música reggae buscando mejorar el sonido de la música nyahbinghi con un carácter más *heartical* que *churchical*. Esto puede hacerse añadiendo instrumentos musicales tales como teclados, flautas, guitarras, saxofones, trompetas, trombones, o melódicas, que trabajen en conjunto con los tambores, que nunca dejan de ser los protagonistas. Un par de ejemplos muy ilustrativos son “*Way Back Home*” (1972) de Count Ossie & The Mystic Revelation y “*Black Up*” (1972) de Count Ossie y Karl Bryan.

Estas son algunas de las maneras en las que la música nyahbinghi y la música reggae se encuentran permanentemente en contacto y en comunicación dialógica. Incluso, en este espacio en donde coexisten e interaccionan ambas expresiones no es raro encontrar *chants* Rastafari convertidos en canciones reggae o canciones de reggae que casi adquieren el carácter de himnos Rastafari como “*Selassie is the Chapel*” (1968), la primera canción Rastafari grabada y lanzada por Bob Marley, cuyas letras fueron adaptadas de la canción de “*Crying in the Chapel*” (1953) de The Orioles por Mortimo Planno, quien también produjo la canción.

Probablemente el mayor representante actual de la unión de ambas expresiones, del canto de la moneda, sea Michael George Henry, más conocido como Ras Michael, cantante de reggae jamaicano y especialista en tambores nyahbinghi, particularmente en el *repeater*. Desde 1974 ha lanzado álbumes regularmente, combinando instrumentos eléctricos propios del reggae con las percusiones tradicionales Rastafari. No obstante, cada estilo o subgénero del reggae, y de la música popular jamaicana, se ha relacionado con la música nyahbinghi, desde tiempos tempranos, con músicos Rastafari de *ska*, como Johnny “Dizzy” Moore y Don Drummond, hasta tiempos recientes con músicos Rastafari de *conscious reggae*, como Luciano que han incorporado el uso de los tambores nyahbinghi en varias de sus canciones.



Fotografías 95 y 96.- Ras Michael en concierto.
<http://www.snwmf.com>



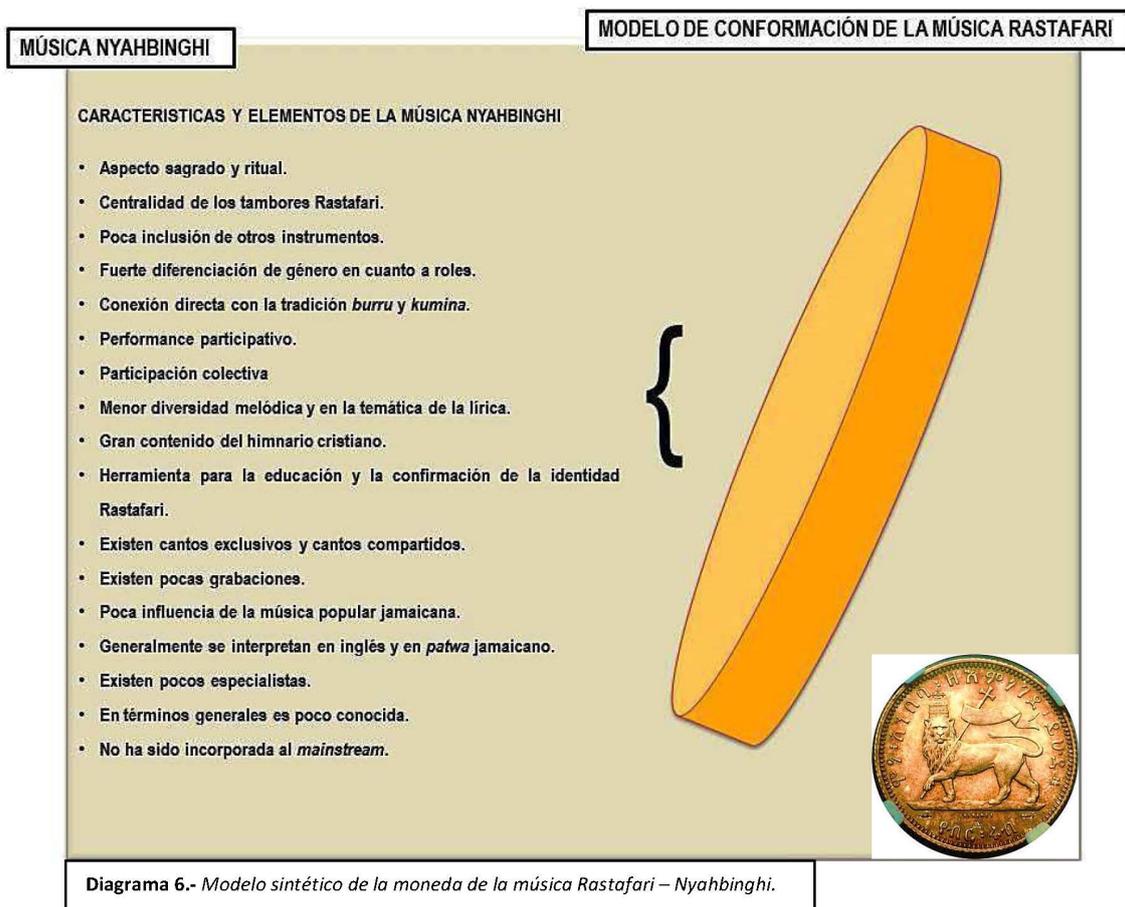
De forma que cada subgénero del reggae, o géneros que engloba la categoría “reggae” se relaciona con el nyahbinghi de manera distinta. En otras palabras, aunque diversa en sus estilos y en el contenido de su lírica, la música reggae lleva el nyahbinghi latente, y la música nyahbinghi encuentra en el reggae un heredero secular que puede difundir a mayor escala el mensaje Rastafari. Por supuesto, existen estilos o subgéneros de música reggae que se acercan o se alejan más que otros de su legado nyahbinghi, así como, además, gustos personales de los músicos, influencias culturales locales, etc. Sin embargo, la presencia de la influencia mutua se encuentra ahí y el reggae se acerca de distintas maneras a la música nyahbinghi, así como la música nyahbinghi también se acerca de distintas maneras al reggae.

Es importante señalar que cuando la música nyahbinghi tiene un carácter *churchical*, el rango de expresiones es menos amplio, debido a que la música, los tambores y cada elemento tiene una función y un rol ritual particular, por lo que no pueden ser sustituidos o modificados y, por supuesto, no puede mezclarse con la música reggae. Así que la relación entre la música nyahbinghi y el reggae se da solamente en relación a la música nyahbinghi de carácter *heartical*. En otras palabras, existen algunos aspectos en las improntas propias de un lado de la moneda (el lado de la música nyahbinghi) que se mantienen siempre fijos, mientras que el otro lado (el lado de la música reggae) dispone de una mayor libertad y de un rango de expresiones mucho más amplio.

El modelo sintético de la moneda representa la conformación de la música Rastafari como una unidad dual y además pone de manifiesto un espacio de diversas interacciones permanentes. Por ejemplo, un Rastafari puede tocar música nyahbinghi *churchical* o *heartical* según las necesidades de la *groundation*, y también puede tocar y escuchar música reggae con fines lúdicos y recreativos. Asimismo, un músico de reggae Rastafari, puede asistir a un *Binghi* para participar en la creación de la música nyahbinghi y fortalecer su espíritu, y puede además, incorporar elementos líricos y musicales del nyahbinghi en su trabajo como músico de reggae.

De esta manera si una persona se acerca a la música nyahbinghi y encuentra en ella una expresión demasiado densa o religiosa, puede optar por la música reggae. Por el otro lado, si una persona se acerca a la música reggae y encuentra en ella una expresión demasiado superficial o secular, puede acercarse a la música nyahbinghi y encontrar un

significado más profundo. Este modelo sintético, sirve también para explicar algo muy importante que ya hemos señalado. La música reggae y la música nyahbinghi no son lo mismo, no son sustituibles o permutables y cada una tiene características y funciones diferentes. Frecuentemente, se escucha entre la audiencia de la música reggae que ésta es la música de los Rastas, sin embargo, este modelo sintético nos muestra que eso es solamente parcialmente cierto. Para un Rastafari la música nyahbinghi cubre exclusivamente ciertos aspectos, generalmente asociados con un carácter más espiritual y religioso. Mientras que el reggae cubre otros aspectos, generalmente asociados con un carácter más secular o laico. Ambas expresiones conforman la música Rastafari, debido a que entre ambas expresiones se cubren los aspectos emocionales y psicológicos que una sola no logra.



MÚSICA REGGAE

MODELO DE CONFORMACIÓN DE LA MÚSICA RASTAFARI



Diagrama 7.- Modelo sintético de la moneda de la música Rastafari – Reggae.

INTERCONEXIÓN ENTRE LA MÚSICA NYAHBINGHI Y LA MÚSICA REGGAE

LOS GRUPOS RASTAFARI EN LA SOCIEDAD EN GENERAL



Diagrama 8.- Modelo sintético de la moneda de la música Rastafari – Interconexión entre la música nyahbinghi y la música reggae.

Por otra parte, la interacción entre ambas prácticas musicales que muestra este modelo sintético, sugiere también la relación entre la música tradicional y la música popular. Esta relación se debe a que la música nyahbinghi es considerada, por los propios Rastas y por la literatura al respecto, como música tradicional, mientras que la música reggae es considerada como música popular, tanto en Jamaica como a nivel internacional. En concordancia con esto, cada expresión presenta ciertas características que lo ubican como tradicional o como popular desde la perspectiva de la propuesta de Philip Tagg. Por ejemplo, al caracterizar la música nyahbinghi como música tradicional vemos que esta se produce y se transmite generalmente por aficionados y existen muy pocos músicos especializados, su difusión es generalmente limitada, su principal modo de distribución es por transmisión oral, no cuenta con teoría escrita propia, y los autores y músicos frecuentemente se mantienen anónimos, como parte de una expresión colectiva. Por su parte, al caracterizar la música reggae como música popular vemos que se produce y se transmite generalmente por músicos profesionales o semi profesionales y que existen músicos especializados, su difusión puede ser masiva en muchos casos, su principal modo de distribución es a través de grabaciones, es distribuida y almacenada de forma no escrita, sin embargo, actualmente también existen métodos para aprender a tocar que emplean la notación musical occidental o pueden conseguirse las partituras y las letras de algunas de las canciones más populares para ser interpretadas, además los autores y músicos frecuentemente son reconocidos individualmente como parte de una expresión individual.

Asimismo, esta correspondencia entre la música nyahbinghi y la música reggae como una práctica musical tradicional y una práctica musical popular, respectivamente, hace evidente que estas prácticas no se mantienen ajenas una de otra y que existe una comunicación permanente en una práctica musical que hace uso de distintos elementos provenientes de ambas expresiones. Esta práctica musical aglutinada, el canto en nuestro modelo sintético de la moneda, no es homogéneo, así como tampoco lo son la música nyahbinghi o la música reggae. De forma que esta práctica híbrida puede presentarse tanto como música nyahbinghi que integra elementos de la música reggae, es decir una música tradicional que incorpora características de una música popular, o presentarse como música reggae que integra elementos de la música nyahbinghi, es decir, una música popular que incorpora características de una música tradicional.

El resultado de estos dos contactos distintos varía dependiendo de la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos y la comunicación entre ambas expresiones. De forma que la música realizada por músicos Rastafari como Count Ossie & The Mystic Revelation of Rastafari o Ras Michael & the Sons of Negus desde la década de los setenta, representa un acercamiento del movimiento Rastafari y de la música nyahbinghi hacia la música reggae por lo que se considera como *nyahbinghi reggae*. Por otro lado, la música realizada por músicos de reggae como Luciano o Stephen Marley entre otros, actualmente, representa un acercamiento de la música reggae hacia la música nyahbinghi por lo que puede ser considerada como reggae Rastafari.

Finalmente, es necesario hacer dos indicaciones muy importantes en relación a la propuesta del “modelo sintético de la moneda” aquí presentada, y que vincula la música tradicional y la música popular como parte de una misma expresión. Por un lado, es necesario señalar que esta propuesta del modelo sintético de conformación de la música Rastafari, no agota otras posibilidades para su análisis desde otras perspectivas y que, además, su utilidad no se limita al estudio de la música Rastafari. Por el otro lado, es necesario distinguir y diferenciar este modelo, del modelo de la “moneda” señalado por Brunno Nettl, el cual que se refiere a la dicotomía y a la relación entre las perspectivas *insider-outsider*, y *emic-etic*, además del contraste entre usos y funciones.

Por lo que explicaré brevemente a qué se refiere Nettl cuando habla de un modelo de la “moneda”. Nettl menciona que los etnomusicólogos suelen desarrollar modelos teóricos para analizar y describir concretamente el uso de la música de una cultura, utilizando la conexión entre lo comparativo y lo específico de la cultura. De forma que existen varios modelos que hablan de la heterogeneidad de perspectivas que se han promulgado. Nettl sugiere que los dos modelos etiquetados por conveniencia como la “pirámide” y la “moneda” yuxtaponen la diversidad de los puntos de vista “*insider*” y “*outsider*”, además del contraste entre funciones y usos, y dice, que todavía pueden ser útiles para el análisis de culturas o comunidades individuales. Sin embargo, señala que estos modelos implican construcciones teóricas y no la constitución de hechos verificables.

El modelo de la “moneda”, tiene en cuenta las diferencias entre los puntos de vista *insider* y *outsider*, y señala también, que existe una tendencia a asociar la distinción de usos-funciones de la música, con la distinción *emic-etic*, aunque las correlaciones sean poco

claras. Nettl señala que, la perspectiva *etic* es también la descripción detallada de los eventos específicos observados; mientras *emic* es la generalización y la estructuración de lo *etic*. Lo *emic* y lo *etic* están relacionados con el continuo *insider-outsider*, pero las categorías no son del todo adecuadas. En la investigación de campo, señala Nettl, los “informantes” son muy capaces de hacer declaraciones *etic*, es decir, describir su propia cultura “objetivamente” y comparar su descripción con evaluaciones básicas de la cultura. La declaración *emic* puede ser una expresión del ideal y lo real es presentado por la propia cultura en declaraciones *etic* subordinadas. Nettl indica que a pesar de las debilidades del análisis *emic-etic*, parece útil presentar un modelo en ese sentido, el modelo de la “moneda”, pero con el fin de evitar confusión, cree aconsejable hablar simplemente de la cultura y las declaraciones del analista.⁴¹⁶

En contraste con el modelo de la “moneda”, el modelo de la “pirámide” evita confrontar directamente la diferencia entre el analista y las interpretaciones de la cultura. La interpretación del analista, que en el modelo de la “moneda” se justifica como un dispositivo para el estudio comparativo, se sustituye en la “pirámide” por la visión global de que la música es una expresión, un reflejo o el resultado directo de un núcleo cultural central. Los usos y funciones se presentan no como mitades contrastantes de una dicotomía, sino, más bien, como los extremos opuestos de un continuo que va de lo absolutamente existente y del hecho a lo más interpretativo y, por lo tanto, tal vez imposible de demostrar. El modelo de la “pirámide” tiene capas: una base, una punta, y algo en el medio, pasando gradualmente de los usos a las funciones. La base se compone de los usos evidentes de la música, en el medio hay una mayor abstracción de estos usos y finalmente, en la parte superior de la pirámide, hay una sola función primordial de la música para toda la humanidad bajo el cual se subsumen todos los demás. La función fundamental de la música en la sociedad humana, lo que la música hace en última instancia, dice Nettl, es algo doble: el control de la relación de la humanidad con lo sobrenatural, mediando entre otros seres humanos, y apoyar la integridad de los grupos sociales. Esto lo hace mediante la expresión de los valores centrales relevantes de la cultura en forma abstracta. En cada música, la cultura va a funcionar para expresar un determinado conjunto de valores de una manera particular. Lo principal del modelo la “pirámide” es que la distinción *insider-outsider* se

⁴¹⁶ Bruno Nettl. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005, p. 153.

subtrae. Pero aun así, en la parte superior de la pirámide resulta de nuevo un contrastaste entre observador y observado.⁴¹⁷

La música Rastafari en el contexto global actual

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. Durante los años setenta el reggae fue fundamentalmente una música de protesta social y política desde la perspectiva Rasta y de los sectores oprimidos. De igual forma, esta música se convirtió en un arma que brindó mayor conciencia a los sectores racialmente marginados en Jamaica y, a su vez, sirvió como un instrumento utilizado en la política partidista para apelar a estos sectores. El reggae de los años noventa adquirió otro carácter una vez establecido como un fenómeno musical global en gran escala. Hoy en día se puede considerar como una de las músicas caribeñas de más renombre en el mundo, ya sea por su difusión por medio de inmigrantes jamaicanos o por su exposición en los medios masivos. Sin embargo, 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 esclavos y a través de la representación de las políticas y relaciones internacionales de Jamaica en los

⁴¹⁷ *Ibidem* p. 157.

setenta, el texto del reggae asumió un carácter transnacional mucho antes de que la industria musical capitalizara la difusión del género.⁴¹⁸

Desde los años ochenta el *roots reggae* fue superado ampliamente en popularidad por el *dancehall*, sin embargo, varios músicos originales de esa época siguieron produciendo *roots reggae* y otros músicos continuaron usándolo como un estilo musical y temático a través de la década de 1980. En la década de los noventa muchos de los músicos jamaicanos más jóvenes empezaron a interesarse en el movimiento Rastafari y comenzaron a incorporar los temas de base Rastafari en su lírica nuevamente. En 1992, la reacción internacional a la violenta canción “*Boom Bye-Bye*” contra los homosexuales, de Bujun Banton, y la realidad de la violencia de Kingston que vio la muerte de varios *deejays*, conoció otro cambio de nuevo hacia los temas culturales y Rastafari, con varios de los músicos del *dancehall* y *ragga* hallando su religiosidad, y creando así la escena del reggae consciente, del *conscious reggae*, cada vez más popular. Probablemente el más notable de la nueva generación de músicos “*conscious*” fue Garnett Silk⁴¹⁹, cuyo mensaje espiritual positivo y uso constante de ritmos de *roots* y de *rocksteady* transformaron el *dancehall* inyectándolo con un contenido Rastafari. Surgió así una nueva generación de cantantes y *deejays* que se remontaban a la época del *roots reggae*, especialmente Garnett Silk, Tony Rebel, Luciano, Anthony B y Sizzla, quienes se convirtieron en devotos Rastas y comenzaron a dirigir sus líricas y su música hacia una orientación más consciente.

El *conscious reggae* refleja sus preocupaciones religiosas y sociales con más fuerza desde mediados de la década de los noventa, en el apogeo del renacimiento Rastafari en el *dancehall*. La renovación de la influencia Rastafari en la música *dancehall* se había iniciado con Garnett Silk a principios de esa década, pero después de su muerte a finales de 1994, muchos miraron a Luciano para continuar la *consciousness* (conciencia) en la música reggae. Luciano es un Rastafari cuya lírica promueve la conciencia y el evitar la vulgaridad que es a menudo señalada en la música reggae y el *dancehall*. Ha criticado a otros músicos de reggae Rastafari que graban canciones con *slackness*, diciendo que han perdido la concentración y el rumbo. Por otro lado, también ha sido criticado por la lectura de versículos bíblicos antes de sus performances y ha sido descrito como inapropiado.

⁴¹⁸ Giovannetti, Jorge L. (2001) *Op. cit.* p. 147.

⁴¹⁹ **Garnett Silk** (1966-1994).- Fue un músico de reggae jamaicano y Rastafari, conocido por su voz emotiva, potente y suave. Durante la década de 1990 fue aclamado como un talento naciente, pero su carrera terminó con su muerte a principios de 1994, al intentar salvar a su madre, mientras su casa estaba en llamas.

Es muy importante tener en cuenta la distinción que se hace actualmente entre el reggae y el *dancehall*, a pesar de que el *dancehall* se consideraba originalmente en los setenta como un lugar para ir a escuchar *ska*, *rocksteady* y reggae y después en los ochenta como un subgénero del reggae, actualmente en Jamaica se considera como otro tipo de música popular que proviene del mismo contexto social; sin embargo, el reggae y el *dancehall* a veces se entrecruzan y existen préstamos e influencias mutuas. Joseph Pereira comenta que “aún en el *dancehall* existe diversidad, pueden cantar una canción cultural pero la mayoría son vulgares, igual que los bailes que las acompañan”. Acerca de este tema, Donna Hope explica:

El *dancehall* es *dancehall* y el reggae es reggae; el *dancehall* es un género musical diferente, tiene un sonido diferente, el performance de los músicos es diferente, tienen diferentes mensajes, todo es diferente. El *dancehall* nació en una era particular en Jamaica que se alejaba del reggae Rastafari. Incluso, como parte de la cultura musical jamaicana el *dancehall* celebra la marihuana de un modo secular y a veces también habla de Jah, pero es un género totalmente diferente, aunque ha habido entrecruzamientos entre ambos, están relacionados porque los dos provienen del mismo espacio social, así que están relacionados pero son diferentes porque provienen de diferentes manifestaciones sociales y de diferentes momentos en la historia, así que son totalmente distintos, incluso ahora en Jamaica, la respuesta de la sociedad a los artistas de *dancehall* es muy diferente a la de los artistas de reggae.

Donna Hope ahonda más acerca de la diferencia entre el reggae y el *dancehall* y explica:

El *dancehall* era más que un lugar de encuentro, se trataba de *deejays* y otros elementos. Hubo dos oleadas de *deejays* en la música antes de que el *dancehall* y el fenómeno del *DJ* se convirtieran en un género, una fue a finales de los cincuenta y la otra al mismo tiempo que el reggae, es decir, finales de los sesenta inicios de los setenta, pero no fueron las formas dominantes de música porque el reggae era dominante en ese momento. Cuando hablamos de música jamaicana no podemos pensar que un género cubre todo él solo, por ejemplo, el *ska* sigue aquí, el *mento* sigue aquí, todos los demás géneros siguen aquí, pero existe una forma que es la dominante, de forma que existe un efecto de dar y recibir. Así que como manifestación de un género, no de un lugar, el reggae y el *dancehall* son diferentes debido a la forma en cómo es producida la música, la gente que forma parte de cada

una, cómo se presentan ellos mismos, y especialmente, los temas en los que se concentran.

Como hemos mencionado, existen además frecuentes entrecruzamientos entre el reggae y el *dancehall* y existen varios casos como el de Damian Marley, Chronixx, o Tarrus Riley en los que se utilizan ritmos del *dancehall* pero con una lírica Rastafari, Donna Hope explica que se trata de un híbrido y comenta: “depende de qué artista se trate, por ejemplo, Sizzla tiene varias canciones *dancehall*, pero él es un Rastafari. Otro ejemplo, el *riddim* “*Under mi sleng teng*” (1985), es una canción *dancehall* que se toca en lugares de *dancehall*, que habla de la marihuana, pero es una canción *dancehall* que ha contribuido a la música reggae, así que a veces se desdibujan las fronteras entre el reggae y el *dancehall*”.

Un aspecto importante del *dancehall* es el rol de la mujer, el cual a partir de los noventa comenzó a cobrar mayor relevancia, Joseph Pereira comenta que “existen canciones muy vulgares que son muy populares y por eso las mujeres en Jamaica contestaron a la masculinidad de la tradición en el *dancehall* establecida por los hombres, con una música sexual en la que la mujer tiene el control como una respuesta y también para tener público, aunque, en general, existe una diferencia entre sus canciones y su vida privada”. Ian Boxill profundiza un poco más y explica cómo es el *dancehall* femenino:

De manera interesante existe un gran debate acerca del mensaje que transmiten las artistas de *dancehall* usando el *slackness*, por ejemplo, Lady Saw, cuando ella canta acerca de las relaciones, en realidad está cantando acerca de los derechos de las mujeres, de tener el control en la relación y cosas así, ella dice que aunque las palabras que usa para expresarlo puedan sonar ofensivas, son las palabras que la gente utiliza en la vida cotidiana así que no sabe por qué se ofenden. De forma que existen muchos debates filosóficos acerca de cuál es el mensaje y qué es consciente y qué no en sus canciones, sin embargo yo he visto el performance de Lady Saw y sin importar cómo busques justificarlo es bastante impúdico.

Por otra parte, desde inicios de siglo XXI algunos bailes o estilos de baile han adquirido gran popularidad en Jamaica (e internacionalmente). Estos bailes, muestran qué tan lejanos se encuentran el *dancehall* y el reggae actualmente. El *dagging* es un baile que incorpora una especie de sexo sin penetración, lucha libre y otras formas de movimientos frenéticos. El *twerking*, en el que una persona, por lo general una mujer, baila de una manera sexualmente provocativa en cuclillas y con movimientos de cadera muy fuertes. El

grinding, también conocido como *freak dancing* es un tipo de baile de pareja muy cercano, en el que dos o más bailarines se rozan o chocan sus cuerpos uno contra el otro, especialmente la mujer frotando sus nalgas contra la entrepierna del hombre, imitando actividad sexual y el “estilo de perrito”. El *perreo*, que se practica en el *reggaeton* es, al igual que los anteriores estilos, un baile en el que la actitud de los participantes es de bailar como si estuvieran tratando de seducir a la pareja en medio de la pista de baile con movimientos libidinosos y sensuales, provocando la imitación de posiciones sexuales. Estos bailes, considerados frecuentemente como lascivos, se practican en las fiestas de *dancehall*, como el *Passa Passa*, un evento muy popular de reunión para este tipo de bailes que se realiza cada miércoles en la noche en Spanish Town Road, en la zona de Tivoli Gardens en Kingston.



Fotografías 98 y 99.- Bailarines de grinding y twerking.
<http://www.sickchirpse.com>

Otro aspecto relevante en el *dancehall* es el tema de la homofobia en la lírica de las canciones y la violencia que genera y propaga, al respecto Joseph Pereira explica:

Eso es algo que surgió en los años noventa, porque antes, aunque había homofobia en la sociedad no era algo muy enfatizado, no recuerdo quien empezó en la música pero es algo que empezó y cobró popularidad y ahora es normal tener una música que enfatice la homofobia, es como con signo de autenticidad, por eso ha sido más violento en años más recientes. Creo que “*Boom Bye Bye*” de Bujú Banton fue no el comienzo, sino lo que popularizó este tipo de música y existe un debate si los

artistas deben disculparse de lo que cantaron antes o si deben de continuar con esta homofobia, pero a mi parecer, refleja la inseguridad en la sociedad y continúa hasta la semana pasada que mataron a Dwayne Jones, un joven de diecisiete años vestido de mujer en un baile de Montego Bay.

Actualmente existe la campaña *Stop Murder Music* que pretende detener la homofobia que se encuentra principalmente en el *dancehall* y en el *raggamuffin* y que creó la “*Reggae Compassionate Act*” que es un acuerdo firmado en 2007 por Beenie Man, Capleton, Sizzla y Buju Banton en el que se apelaba al reggae como instrumento contra las injusticias sociales, para afirmar que en la comunidad de la música no existe espacio para ningún tipo de odio o prejuicio, incluyendo racismo, violencia, sexismo u homofobia. Este ha sido desacreditado por muchos artistas que sintieron que fue mal redactado, mientras que otros como Elephant Man, Bounty Killer, Vybz Kartel, Tarrus Riley y Freddie McGregor lo firmaron después o se rehusaron a firmarlo.

De modo que como hemos visto, desde mediados de la década de los noventa las ideas Rastafari se propagan a través de un reggae Rastafari nuevo, que combina el *dancehall*, el reggae y el *hip-hop* y al cual se le ha llamado de muchas formas: *conscious reggae*, *conscious dancehall*, *conscious ragga*, *neo roots* o *modern roots*. En realidad, se trata de un nuevo acercamiento de la música reggae con la música nyahbinghi, pero a diferencia del que se dio en la década de los setenta con músicos como Count Ossie y Ras Michael, como un acercamiento al reggae por parte de los músicos Rastafari; este nuevo reggae Rastafari se da como un acercamiento a la música Rastafari por parte de una nueva generación de músicos de reggae; quienes no sólo incorporan ampliamente los tambores Rastafari en sus grabaciones y presentaciones, sino que reavivan temas clásicos Rastafari usando un estilo musical contemporáneo, utilizando los ritmos del *dancehall* y del *hip-hop* como parte de este estilo de reggae y regresando a los mensajes de conciencia, los cuales habían disminuido drásticamente en Jamaica desde la aparición del *dancehall slackness* a finales de la década de los ochenta.

Acercas de la relación entre el movimiento Rastafari y el *conscious reggae* actual, realizado por músicos como Jah Cure, Sizzla Kalonji, Capleton, Buju Banton, o Damian Marley, encontramos que como señala Ras Asha “son una nueva generación, es la forma de aproximarse a Rasta de esta generación”, Jahlaní Niaah explica “a lo largo de los años cada generación ha visto su propia contribución y eso es lo que realmente genera la evolución

del reggae; cada generación ha producido su propio campeón y creo que esos campeones han ayudado a llamar la atención hacia el movimiento Rastafari, cada generación tiene, al menos, un emisario Rastafari”. Asimismo Lij Uka comenta “el Rasta lucha con los medios que tiene, sea en la calle o en los escenarios”. Sin embargo, como Marcia Stewart señala “muchos de los artistas que hacen música *conscious reggae* también hacen música secular”. Al respecto, Ras Ivi Tafari señala que “muchos de ellos provienen del *dancehall* y el *dancehall* es un estilo que no necesariamente tiene siempre letras conscientes, pero que continúa haciendo muchos comentarios sociales importantes y abordan los problemas actuales del gueto en la música”. Además, Ras Ivi Tafari expone que:

Estos músicos juegan un rol importante, especialmente en relación a ser consecuentes, porque a veces hay una fluctuación entre canciones con letras positivas Rastafari y otras que hablan de cosas que no son Rastafari como promover la violencia. Cuando el contenido de la música se mantiene verdadero para Rastafari, entonces puede ser usado para un propósito, pero cuando el mensajero se desvía del mensaje puede ser confuso, por ejemplo Buju Banton, ningún Rasta se siente inspirado por su música porque está involucrado en asuntos de cocaína. El mensajero no debe hacerte rechazar el mensaje, porque el mensaje es más puro que él mismo, es solamente un instrumento para portar un mensaje. Jah bendice a los pocos que transmiten ese mensaje y mantienen el *livity* que complementa el mensaje.

Dentro de las características del *conscious reggae*, podemos ver que, como dice Ras Ivi Tafari “el *conscious reggae* es la música que habla de la elevación del hombre. Las letras son letras que hablan de la elevación de la conciencia, no utiliza el *slackness*. Probablemente sólo sea música de Jah nueva y diferente”. Jahlani Niaah explica que:

Es un reggae que delibera y que está basado en deliberaciones acerca de transformar el mundo, no busca solamente representar el mundo sino transformarlo haciendo declaraciones conscientemente que resultan en una transformación del comportamiento y creo que esa es una parte de esa conciencia (*consciousness*). La conciencia, en varias instancias, tiene varias raíces claras en Rastafari, y el movimiento Rastafari tiene una tradición africana mesiánica de liberación, es una parte de esa conciencia, como una representación de África, una conciencia negra, una conciencia africana.

Al mismo tiempo, Priest Brown señala que “los hermanos pueden hacer un bien poniendo el *Binghi* alrededor del mundo, pero también un daño porque llevan el mensaje a través del poder del sonido y la palabra pero falta la vibración, por eso a veces se habla de reggae y muerte”, del mismo modo Ras Ivi Tafari comparte que incluso “Bob Marley también fue cuestionado acerca de qué estaba haciendo además del mensaje que estaba enviando”.

Por último, Jahlaní Niaah señala la importancia del contexto de cada músico y explica que:

Bob Marley no hizo lo que la generación de Mortimo Planno, y la generación de Ziggy Marley no hace lo mismo que hizo su padre, al igual que Damian Marley, quien quizá sea quien más ha internacionalizado la música de su generación. Estos artistas han sido su propio Bob Marley para su generación, pero a diferencia de Marley, que emergió en su propio tiempo y espacio, ellos emergen en un momento en el que existen varios artistas muy capaces.

Actualmente, las Islas Vírgenes estadounidenses tienen un gran número de artistas y productores que están defendiendo la tradición de la conciencia que se remonta al *roots* de los setenta, pero con un toque moderno y atractivo. Encabezados por bandas como Midnite, otros músicos de las Islas Vírgenes estadounidenses, como la cantante Dezarie o incluso bandas estadounidenses como Soldiers of Jah Army y Biblical, están estableciendo un nuevo estándar para el *conscious reggae*. Esta tendencia hacia el nuevo reggae Rastafari, el reggae Rastafari, ha rebasado las fronteras lingüísticas, generalmente angloparlantes, y desde finales de los noventa encontramos músicos como Fidel Nadal en Argentina, Alborosie en Italia, Gentleman en Alemania, Ras Levy en México, Jahricio en Costa Rica, Ysabel Omega en Perú y Dada Yute en Brasil, por mencionar algunos, que continúan esparciendo en diferentes idiomas y contextos los mensajes y las ideas de Rastafari a través de un reggae que no solamente busca divertir sino informar a su audiencia, y que retoma fuertemente varios elementos de la música nyahbinghi, principalmente el uso de los tambores Rastafari.

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, al mismo tiempo que se apartan de las polémicas políticas de Rastafari y la cultura del reggae en general. Paradójicamente, entonces, 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.⁴²⁰

Un aspecto acerca de la internacionalización de la música reggae se relaciona con la adopción por parte de sociedades fuera de Jamaica, negras y no negras, 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. Mencionaremos dos ejemplos en relación a esto, el primero es el Premio Grammy al mejor álbum de reggae, al respecto Donna Hope comenta que:

En el documental de la BBC “*Reggae: The Story of Jamaican Music*” de 2002, Mutabaruka hace un comentario acerca de que las personas blancas, los europeos blancos, que han tomado la música reggae particularmente, incluso a pesar de que los Rastas cantan en contra de la Europa blanca. Otro 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.

⁴²⁰ Mike Alleyne, “White Reggae: Cultural Dilution in the Record Industry” en *Popular Music and Society* 24, no. 1 (2000):15.

Es necesario señalar que el premio al mejor álbum de reggae fue entregado por primera vez en la edición 27° de los Premios Grammy en 1985 y, a la fecha, se ha otorgado este premio en 30 ocasiones, de las cuales 10 han sido para algún miembro de la familia Marley, ya sea Ziggy, Damian o Stephen.

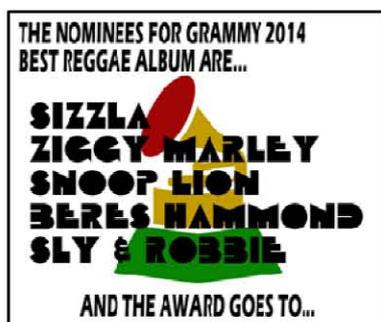


Imagen 17.- Promocional del Premio Grammy al mejor álbum de reggae 2013. <http://ireggaenation.com>

En febrero de 2013, celebrando 68 años del nacimiento de Bob Marley, se reunieron músicos de distintos géneros como Bruno Mars, Sting, Rihanna, Ziggy y Damian Marley, y realizaron un performance 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.



Fotografía 100.- Tributo a Bob Marley en la 55° entrega anual de los premios Grammy. <http://www.elnuevodiario.com.ni>

El segundo ejemplo es la presumida conversión en músico de reggae y en Rastafari del músico estadounidense de *hip-hop* conocido como Snoop Dogg, ahora llamado Snoop Lion⁴²¹, como una estrategia de relanzar su carrera como músico en 2012. Acerca de este tema Donna Hope comenta:

Creo que Snoop Dogg está haciendo un nuevo intento en su carrera porque su carrera de *hip-hop* estaba básicamente muerta y la música reggae tiene un gran impacto internacionalmente, por lo que se transformó a sí mismo de un perro a un león simbólicamente, ganando muchos premios y llamando fuertemente la atención. Incluso vino a Jamaica a obtener aprobación, lo cual es muy importante, de hecho cuando vino estuvo cerca de Bunny Wailer, en fin, se ha reinventado a sí mismo y ha obtenido fuertes recompensas económicas de esa transformación. Creo que es un movimiento muy deliberado, un movimiento capitalista para tener acceso a los recursos de una cultura musical que sigue siendo popular y dominante y él ha sabido sacarle provecho muy bien. Es como una ecuación de matemáticas, si pones estas cosas juntas obtienes el resultado correcto. Es muy claro, se vuelve un músico de reggae, luego busca una conversión, así que viene a Jamaica y se convierte en Rastafari, luego se transforma a sí mismo cambiándose de nombre artístico a Snoop Lion y dándose un título que es fijado por Rastafari, el león, que es un símbolo muy importante de poder, además de retomar la centralidad de volver a África, así que toma todo esto y reinicia su carrera siendo muy exitoso particularmente en algunos lugares de Estados Unidos en donde se comercializan y promueven estos productos culturales, aunque su performance es más superficial, menos serio que los artistas de reggae, pero debido a que él era un artista de *hip-hop* muy popular y a que cuenta con los recursos, no solamente financieros, él podría ganar incluso el Premio Grammy al mejor álbum de reggae el próximo año. Él hizo recientemente una colaboración con el actor Eddie Murphy, así que, definitivamente, estará nominado y podría incluso ganar, porque, de nuevo, el Premio Grammy al mejor álbum de reggae es un premio estadounidense y él tiene muchos recursos y lo está haciendo muy bien, él ha ido recorriendo las facetas de la cultura Rasta/reggae para recrearse y relanzarse a sí mismo. Sin embargo, en Jamaica no deja de verse con cierta sospecha su faceta de música de reggae Rastafari que busca legitimar.

⁴²¹ Calvin Cordozar Broadus Jr. (1971 -).- Es un cantante de rap y hip-hop, productor y actor estadounidense. Ha sido uno de los artistas de hip-hop con más éxito de la Costa Oeste de Estados Unidos, además de uno de los más notables protegidos del productor y empresario Dr. Dre.



Imagen 18.- Snoop Dogg / Snoop Lion
<http://popstache.com>

Casos como estos en los que algún músico utiliza ciertos elementos del movimiento Rastafari para legitimarse como músico de reggae también suceden dentro de Jamaica, Donna Hope explica que:

Es porque ven que ayuda a generar una respuesta positiva, no solamente de la audiencia, sino también de los agentes y los patrocinadores, debido a que los patrocinadores jamaicanos responden muy bien al reggae porque ven que transporta los valores de la entidad. Así que muchos han patrocinado a artistas de reggae y de *dancehall*, como I-Octane patrocinado por el refresco Busta, y Vybz Kartel, antes de sus problemas legales, fue patrocinado por la empresa de comunicaciones LIME.

Cada vez que se utiliza una forma musical fuera de sus contextos culturales y creativos, la transformación se convierte en algo inevitable. Surgen problemas específicos cuando tal cambio se desconecta de las raíces musicales y líricas. Como un texto híbrido, en primera instancia, el reggae fue influenciado por y ha tratado de asimilar elementos de otros estilos musicales. Sin embargo, el marco comercial en el que está más a menudo envuelto ha sido por lo general perjudicial y no progresivo. Mike Alleyne comenta que las representaciones blancas del reggae en este contexto comercial (y, en menor grado, la manipulación de las imágenes visuales en relación con el género) han producido un vórtice creativo dentro del cual las nociones de autenticidad con el tiempo se vuelven altamente distorsionadas. Por su parte, Moskowitz señala que una diferencia significativa entre el movimiento Rastafari del último milenio y el nuevo milenio es que los Rastas se encuentran ahora en todo el mundo.

En cuanto al reggae que se hace fuera de Jamaica, Rubén Pérez comenta: “creo que ha evolucionado y ha tomado ciertas características muy particulares”, Lloyd Akin Palmer señala que “al parecer el *roots reggae* actualmente se toca más fuera de Jamaica que dentro, con bandas como Groundation, de California, o Midnite, de las Islas Vírgenes estadounidenses”.

Ian Boxill aborda aspectos como las fronteras lingüísticas y la herencia colonial en cuanto 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 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 dominancia 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.

Por otra parte, Donna Hope 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.

Joseph Pereira 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.

Por ejemplo, el caso del *reggaeton*, que no es reggae pero que puede considerarse como una derivación del reggae, debido a que este es uno de los géneros musicales que influyeron en su surgimiento, al respecto Ian Boxill comenta “el *reggaeton* es *reggaeton*, el *reggaeton* no es reggae pero es una variante de este, es como algo que dio vida a otra cosa, así como el *rock and roll*, el *rhythm and blues*, el *ska* y el *rocksteady* dieron vida al reggae”, sin embargo, como Mike Bennett señala, “el *reggaeton* es más *dancehall* que reggae”, explicando que el tipo de reggae que influyó en la aparición del *reggaeton* fue justamente el *dancehall* y no otro.

Es muy importante entender por qué la música reggae es adoptada en tantos países y culturas diferentes fuera de Jamaica, Mike Bennett comenta que es “porque funciona para expresarse, el reggae es muy sencillo de componer”. Por su parte, 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”. Joseph Pereira expone que “hay gente que dice que es por el movimiento Rastafari, porque tiene un mensaje de liberación. En Jamaica quizás guardamos aquí dentro del país la música más insalubre, vulgar y violenta y exportamos la música de cierto tipo de liberación, de espiritualidad y quizás, el ritmo distinto que brinda la posibilidad de expresarse y bailar de una manera bastante alegre”. En ese sentido, Lloyd Akin Palmer 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”. Sin embargo, el reggae no ha sido adoptado solamente por sociedades en países pobres, subdesarrollados o tercermundistas, Donna Hope 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.

Por otra parte, usualmente 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 debe usar su cultura para crear y hacer crecer su sonido único porque las raíces socioculturales son diferentes. Mike Bennett 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”. André France 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 “aun en Jamaica, Bob Marley fue un ejemplo en el álbum “*Kaya*” de 1978, él adoptó las preferencias de fuera de Jamaica y hubo gente que lo acusó de venderse, pero esa es una manera muy cerrada de pensar, porque siempre la cultura es una conversación, es una negociación; a mi parecer quizás el éxito del reggae es debido a que es adaptable sin perder su esencia”.

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 que 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.

Entre la audiencia del reggae hay quienes consideran que el reggae de mayor calidad actualmente se realiza fuera de Jamaica, mientras que hay quienes consideran que el reggae “auténtico” únicamente es aquel que se realiza en la isla. Al respecto André France comenta “la forma más verdadera de reggae se encuentra en Jamaica debido a la vibración,

a la gente, al clima y aunque existen similitudes con otras islas no es lo mismo, así que la forma más verdadera es donde se encuentran las raíces, de modo que si vas a diferentes países encontrarás distintas formas que son verdaderas en esos países, pero no es que exista un mejor reggae o un peor reggae”. De igual forma Rubén Pérez señala: “si buscas el reggae “auténtico” es evidente que nadie lo va hacer mejor que los jamaicanos, o si buscas un reggae con una propuesta diferente o de fusión lo encontrarás en el que se genera en otros lugares, pero ninguno es mejor que otro, simplemente son diferentes y ambos pueden ser buenos o malos. Eso depende de la capacidad de los músicos que la interpreten dentro o fuera de la isla”.

Donna Hope habla acerca de la calidad y la autenticidad del reggae y explica que Jamaica es visto como la Meca de la música reggae.

Tenemos buena música que es técnica y líricamente de mucha calidad proveniente de muchos países y también tenemos música mala, con técnicas musicales e instrumentación de mala calidad. Respecto la autenticidad, qué es lo que es auténtico o qué lo hace auténtico es otra discusión, puede ser el hecho de que sea creado en Jamaica, o tener al menos un jamaicano en la banda o en el escenario. Si el reggae jamaicano es el único reggae auténtico, es una pregunta que se sigue haciendo porque tenemos jamaicanos que están trabajando con no jamaicanos haciendo reggae, tenemos no jamaicanos que vienen a Jamaica y hacen música con jamaicanos que es reggae, tenemos no jamaicanos fuera de Jamaica que crean música muy similar a la música que se crea en Jamaica. Así que es un debate muy subjetivo, la buena o la mejor música se puede encontrar en cualquier parte, pero lo que sabemos es 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 tocar la tierra, conocer a productores y cantantes de reggae, quizás 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.

Ian Boxill se refiere también a la autenticidad del reggae y comenta:

En algún grado la autenticidad tiene que ver con dónde se hace algo, pero no es lo único, creo que la autenticidad también viene de la experiencia, así que no creo que para ser auténtico tenga que ser hecho en Jamaica, por ejemplo, Steel Pulse, una de las mejores bandas de reggae, es un grupo británico, al igual que Aswad, y nadie

podría decir que no son auténticos grupos de reggae. En segundo lugar, no creo que necesariamente el mejor reggae provenga de fuera de Jamaica, porque el reggae ahora es una música global, por ejemplo, cuando surge una buena canción de *rock*, la gente no se pregunta si proviene de Estados Unidos o de Inglaterra, solamente si es una buena canción o no. Por ejemplo, cuando UB40 lanzó su versión de la canción “*Kingston Town*” en 1990, se tocaba en todos los clubes y nadie preguntaba de dónde provenía. Creo que la autenticidad de la música reggae como una música global no radica en que se realice en el lugar en el que se originó, y creo que cuando una música o una cultura se extiende y se vuelve global e internacional, eso es lo que pasa, como pasa también con el *jazz*, el *jazz* está en todo el mundo, y aunque existe un *jazz* clásico también existe *jazz* de todas partes del mundo. En el caso del reggae, aunque existen muchos artistas muy buenos de todas partes, sigue habiendo otros muy buenos en Jamaica, así que creo que los jamaicanos no tiene que preocuparse respecto a la música, sino entender que cuando uno crea algo y lo expone ya no te pertenece, le pertenece ahora a la humanidad y en última instancia toda creación es una creación de la humanidad, porque nos paramos sobre las pisadas de otros y constantemente tomamos elementos prestados.

Donna Hope se refiere a la estrategia de tener al menos un jamaicano en la banda o en el escenario como elemento de autenticidad fuera de Jamaica, este es un aspecto que depende de la presencia de la diáspora jamaicana en los lugares de adopción del reggae, al respecto André France explica que “es auténtico pero solamente en un sentido, por ejemplo, vas y tocas para alguien en el extranjero, tú sigues tocando la música con la que creciste, que es parte de ti, y vas a otro lugar y es muy diferente, es un lugar diferente con gente diferente, con una atmósfera diferente, así que tienes que ubicar esas diferencias”.

Por último, acerca del reconocimiento oficial de la música reggae, más allá de su inclusión en eventos oficiales, sino acerca de su documentación y conservación en Jamaica Joseph Pereira comenta:

En el Instituto de Jamaica se encuentra Herbie Miller, quien es el único empleado en el *Jamaica Music Museum*. Es una lucha conseguir fondos para establecer un museo adecuado, pero han empezado con una persona y tal vez poco a poco se amplíen los fondos, pero eso es lo que tenemos. Nuestro problema es que no le damos mucha importancia a la conservación, hay algo que ocurre y pasa y ya, no hemos escrito bastante sobre nuestra experiencia y no hemos guardado los materiales, incluso las grabaciones, etc. Pero existe una ley que se creó que dice que debemos

entregar una copia de las publicaciones, y creo que de los álbumes también, al Instituto de Jamaica, a la Biblioteca Nacional, pero no sé si realmente sucede.



Fotografía 101.- Mural en el exterior del Jamaica Music Museum.
<http://reggaespotlights.blogspot>



Fotografía 102.- Interior del Jamaica Music Museum.
<http://amjamin.blogspot.mx>



Fotografía 103.- Herbie Miller, Diretor del Jamaica Music Museum.
<http://anniepaul.net>

Por último, si bien no existen escuelas de música especializadas para la enseñanza del reggae, es muy importante señalar dos instancias en el contexto de Jamaica. En primera instancia la labor que realiza la *Alpha Boys' School*, un internado/escuela de formación profesional para niños huérfanos en Kingston a cargo de monjas católicas. Este fue fundado como el *Alpha Cottage Orphanage* en 1884 por Jessie Ripoll, la Madre Claver, una jamaicana-portuguesa que dedicó su vida a los niños pobres. La escuela se hizo famosa tanto por la disciplina que inculca en sus alumnos como por la excelente enseñanza musical que reciben, y hoy en día, su programa de música ha crecido para ayudar convertir a muchos niños desfavorecidos en músicos excepcionales.⁴²²

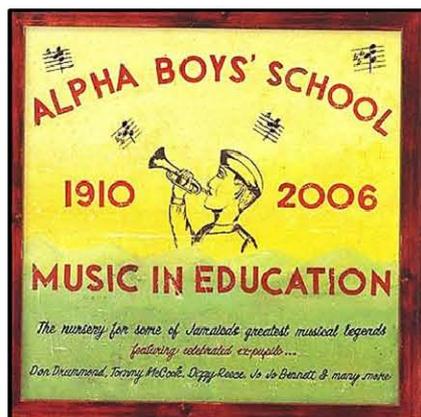


Imagen 19. - Alpha Boys School: Music in Education
<http://www.allmusic.com>

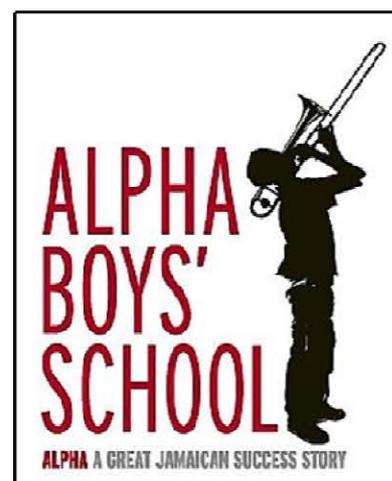


Imagen 20. - Alpha Boys' School Poster
<http://www.reggaepostercontest.com>

⁴²² <http://www.reggaepostercontest.com/alpha-boys-school-2/>

En segunda instancia, también es muy importante el trabajo que realiza desde finales de la década de los noventa la Unidad de Estudios del Reggae, en el Instituto de Estudios Caribeños de la UWI, que fue creada basada en el reconocimiento de la influencia de la música reggae en la cultura jamaicana y mundial. Los objetivos de la Unidad de Estudios del Reggae son:

- Aumentar la investigación y la docencia relacionada con el reggae en diversas áreas, tales como estudios de cine, musicología y danza de la Facultad de Humanidades.
- Establecer un Centro de Documentación Especialista que contenga diversos recursos en relación con la cultura de la música reggae.
- Crear alianzas con instituciones locales e internacionales para promover estudios de reggae.
- Patrocinar o copatrocinar, seminarios, congresos, conferencias públicas, etc., y ayudar con la publicación de los resultados de investigaciones que apoyen su misión.

Una de las actividades principales de la Unidad de Estudios del Reggae, creada por la Dra. Carolyn Cooper y actualmente dirigida por la Dra. Donna Hope, es la *Annual Bob Marley Lecture* (Conferencia Anual de Bob Marley). Nombrada así en honor del mayor embajador cultural de Jamaica, y organizada por primera vez en 1997 durante el mes de febrero en el que se celebra el nacimiento de Bob Marley. La *Annual Bob Marley Lecture* se centra en una amplia gama de cuestiones en torno a la vida de Bob Marley, la música reggae, la música jamaicana y la cultura a partir de una amplia gama de disciplinas académicas y puntos de vista populares. Por otro aparte, la Unidad de Estudios del Reggae, también organiza la *International Reggae Conference* (antes *Global Reggae Conference*) cada dos años en el Campus Mona de la Universidad de las Indias Occidentales (UWI), buscando consolidar y difundir el conocimiento sobre el impacto global de la cultura popular jamaicana.⁴²³



Imagen 21.-Logo de la
International Reggae Conference
<http://www.radiorootscr.com>

⁴²³ <http://www.mona.uwi.edu/humed/ics/rsunit.php>

CONCLUSIONES

Ha sido muy importante para este trabajo resaltar que la música popular jamaicana ha demostrado una gran vitalidad para crearse y recrearse, adoptando y variando la música tradicional original. La relación entre ambos tipos de música es considerada como abierta y el préstamo es algo frecuente. Las influencias entre la música nyahbinghi y la música popular han sido recíprocas. Mientras que el nyahbinghi ha aportado fructíferamente a la música popular, los Rastafari también han recogido aspectos atractivos de la música popular con el fin de desarrollar su música artística, como se ha visto especialmente en grupos como The Mystic Revelation of Rastafari, The Light of Saba, y Ras Michael & the Sons of Negus.⁴²⁴

Como hemos visto, la música Rastafari es la unión entre lo sagrado y el mundo secular y abordarla a partir del modelo sintético que hemos propuesto, el cual subsume la música nyahbinghi y la música reggae, sirve para responder la pregunta que este trabajo ha planteado ¿cómo es que logran sincretizarse diversos elementos de las prácticas musicales Rastafari con los de la música reggae? Al mismo tiempo, el modelo sintético propuesto sirve para comprobar la hipótesis de esta investigación al mostrar que debido a que varios aspectos como la estrecha relación socio-histórica, el contexto cultural, el sistema de creencias que expresan, los símbolos a los que se alude, la estética expresada, entre otros muchos aspectos que comparten tanto la música nyahbinghi como la música reggae, estas convergen y divergen en distintos aspectos que se interrelacionan de diferentes maneras en la construcción y significación de ambas prácticas musicales.

Como vimos, la música nyahbinghi ha influenciado de distintas maneras a la música reggae. Estas influencias van desde su creación temprana por músicos Rastafari, pasando por la adaptación de los patrones rítmicos de los tambores nyahbinghi en los instrumentos musicales utilizados por el reggae, hasta la utilización de los propios tambores nyahbinghi en ciertos estilos de reggae. Igualmente se ha dado una incorporación de diversas ideas y conceptos filosóficos y estéticos provenientes del pensamiento Rastafari como parte de la lírica y el performance del reggae. Por su parte la música reggae ha intervenido también la música nyahbinghi, la que sin desprenderse nunca de la centralidad de los tambores,

⁴²⁴ *Ibidem* p. 163.

incorpora distintos elementos de la música reggae buscando mejorar el sonido de la música nyahbinghi con un carácter más *heartical* que *churchical*.

En otras palabras, aunque diversa en sus estilos y en el contenido de su lírica, la música reggae lleva el nyahbinghi latente y la música nyahbinghi encuentra en el reggae un heredero secular que puede difundir a mayor escala el mensaje Rastafari. Por supuesto, existen estilos o subgéneros de música reggae que se acercan o se alejan más que otros de su legado nyahbinghi, así como, además, gustos personales de los músicos, influencias culturales locales, etc. Sin embargo, la presencia de la influencia mutua se encuentra ahí, y el reggae se acerca de distintas maneras a la música nyahbinghi, así como la música nyahbinghi también se acerca de distintas maneras al reggae.

Es importante señalar que cuando la música nyahbinghi tiene un carácter *churchical*, el rango de expresiones es menos amplio, debido a que la música, los tambores y cada elemento tiene una función y un rol ritual particular, por lo que no pueden ser sustituidos o modificados y, por supuesto, no puede mezclarse con la música reggae. Así que la relación entre la música nyahbinghi y el reggae se da solamente en relación a la música nyahbinghi de carácter *heartical*. Para un Rastafari la música nyahbinghi cubre exclusivamente ciertos aspectos, generalmente asociados con un carácter más espiritual y hasta religioso. Mientras que el reggae cubre otros aspectos, generalmente asociados con un carácter más secular, laico y de recreación. Como se ha explicado, ambas expresiones conforman la música Rastafari, porque entre ambas cubren las funciones, y los aspectos emocionales y psicológicos que una sola no logra cubrir. En otras palabras, el reggae sería equivalente a música pública, la música nyahbinghi *heartical* a música privada, y la música nyahbinghi *churchical* a música íntima.

A lo largo de esta investigación hemos podido explicar que el performance musical durante las asambleas y las celebraciones nyahbinghi es de principal importancia debido al papel de los tambores y a los cantos que se interpretan, y a que en él se concentran la mayoría de los símbolos Rastafari. Hemos abordado la historia y desarrollo de la música Rastafari, ubicándola dentro del contexto de la música tradicional y popular jamaicana y hemos podido observar que aunque el reggae también se encuentra dentro de la música Rasta, la música nyahbinghi es la base de la música Rastafari y que el movimiento Rastafari ha designado a la música reggae para que transmita su mensaje al mundo secular.

Hemos abordado igualmente la historia y desarrollo de la música reggae, ubicándola dentro del contexto de la música popular jamaicana y hemos podido observar que la adopción de este género, en diversas partes del mundo y por diferentes grupos étnicos y culturales, evidencia que el reggae no es exclusivo de los Rastafari. Por lo que, si bien tal vez el reggae con temas Rastafari en sus líricas sea el más popular globalmente, también existe reggae que aborda temas muy distintos. Por último, hemos explicado que la música nyahbinghi y la música reggae se relacionan entre sí de maneras distintas, y que a pesar de que ambas expresiones conforman la música Rastafari, no son sustituibles y cada una tiene características y funciones diferentes, sin embargo, el resultado del contacto entre estas dos expresiones varía dependiendo de la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos y la comunicación entre ambas.

Como hemos mencionado, a pesar de que esta investigación cuenta con un importante trabajo etnográfico realizado en Jamaica, no busca situarse en ningún lugar en específico, sino que aborda el fenómeno de la música Rastafari de manera general. En este trabajo se incluyeron opiniones, perspectivas y vivencias de actores sociales con realidades socioeconómicas e históricas diferentes. Las personas entrevistadas, y que se asumen como Rastas, llegaron al movimiento de manera distinta; y además inmersos en contextos históricos y culturales particulares dentro de los cuales nos desplazamos todos los individuos. No obstante, dentro del sistema de creencias Rastafari existen relaciones entre todos los componentes y cuando se afirma que no importa el color de la piel, ni la nacionalidad para formar parte del movimiento y la diáspora Rastafari internacional, no se ignora la existencia ni la relevancia de estos contextos particulares. Ejemplo de ellos son, por un lado, las visitas que han realizado los *elders* Rastafari a las comunidades en desarrollo que han surgido en diversos países de Latinoamérica, llevando consigo la enseñanza de la música nyahbinghi. A nivel latinoamericano se han celebrado eventos como la Conferencia Rastafari en Puerto Rico en 2004, la Primera Cumbre Rastafari de la Diáspora en el Mundo Hispano en Panamá en 2005, y la Visita Real Rastafari a Chile en 2006. Por otro lado, la adaptación de la música reggae al ser cantado en español, portugués, francés, e incluso ocasionalmente, en lenguas indígenas, en numerosos países latinoamericanos. Por lo que, en futuras investigaciones, esta investigación podrá profundizar con la realización de estudios de caso, situándose en uno o varios lugares en

específico y en los que la propuesta del modelo sintético evite generalizaciones y, por el contrario, se emplee por caso y sirva para comparar casos particulares semejantes. Un solo caso estudiado a profundidad puede ejemplificar y ayudar a comprender la complejidad de un fenómeno social tan interesante como es el caso de la música Rastafari, ya que, como hemos visto la música nyahbinghi y el reggae no son entidades autónomas, son hechos sociales, de modo que la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos entre ambas entidades, no depende de ellas mismas, sino de sujetos y actores sociales con orígenes, trayectorias, posiciones y expectativas específicas. No obstante, para este trabajo era necesario abordar estos aspectos y expresiones de la música Rastafari de manera general, para posteriormente poder profundizar en la realización de estudios de caso.

De esta manera, partiendo de la premisa de la existencia de la música Rastafari en otros países desde su internacionalización en los años setenta, será necesario conocer cómo se ha desarrollado esta música en cada caso y en cada contexto particular, para así entender qué es lo que ésta ha aportado a las culturas musicales locales, y en qué han contribuido éstas a la música Rastafari a nivel global. De manera que el modelo sintético que hemos propuesto para abordar la música Rastafari será útil para explicar la presencia de esta práctica musical en otros contextos. El modelo se reproduce en su interior mostrando diferentes niveles y al interior de éstos, diversos casos que expresan particularidades geográficas y lingüísticas de esta práctica que se nutre y sustenta en las referencias jamaicanas y que a la vez se ve enriquecida con nuevos elementos y reinterpretaciones específicas locales, como sucede en el caso de México. Asimismo, esperamos que el modelo sintético que hemos propuesto para abordar la música Rastafari sirva también para estudiar otras prácticas musicales que cuenten con una expresión ambivalente, por un lado con una vertiente tradicional, religiosa, pero también una vertiente popular y secular. Probablemente, como en el caso de la música Rastafari, cuenten también con una vertiente que se encuentre en un espacio intermedio, o que hace uso de los elementos característicos de ambas expresiones.

Sin embargo, debido al enfoque de este trabajo, no se han incluido ejemplos para analizar y demostrar musicalmente los planteamientos expuestos. En el trabajo se han mencionado algunas piezas de reggae que emplean el mismo patrón rítmico de los cantos nyahbinghi, pero que lo utilizan de manera diferente. Sin embargo, en el *roots reggae*, el

subgénero más popularizado internacionalmente, hay una menor influencia del patrón rítmico de la música nyahbinghi. Por lo que demostraciones analíticas contundentes sobre la influencia musical de la tradición nyahbinghi sobre el reggae y otros géneros, a partir de casos particulares, será algo que sin duda enriquecerá este trabajo en futuras investigaciones. Estas influencias van desde su creación temprana por músicos Rastafari, pasando por la adaptación de los patrones rítmicos de los tambores nyahbinghi en los instrumentos musicales utilizados por el reggae, hasta la utilización de los propios tambores nyahbinghi en ciertos estilos de reggae, y será interesante demostrarlas a partir del análisis musical de casos concretos.

Dentro de las contribuciones que este trabajo aporta, podemos mencionar el esclarecimiento de la percepción errónea de la música reggae como la única música Rasta, y el entender que efectivamente la música Rastafari y el reggae no son lo mismo, y que, si bien internacionalmente se ha asociado a la música reggae con el movimiento Rastafari, el movimiento Rastafari tiene su propia música, el nyahbinghi. Sin embargo, a pesar de que también es parte de la música Rastafari, el reggae es un género musical que puede ser apropiado o empleado por individuos o grupos sociales de diferentes credos religiosos, nacionalidades, clases sociales o grupos étnicos y para expresar diferentes cosas o aspectos de sus vidas. Es importante señalar que entre los trabajos realizados en América Latina y en particular en México, en relación al movimiento Rastafari, el presente es uno de los primeros en abordar la música Rastafari y la relación entre el nyahbinghi y el reggae.

Hay que señalar que la historia de la música Rastafari evolucionó de una manera particular. La industria de la música y los protagonistas mismos han sabido explotar los símbolos Rastafari, por lo que ahondar en esta estrategia de la industria de la música, y de algunos músicos, será un aspecto interesante en trabajos posteriores. El reggae ha impactado a la cultura popular, a la historia política y económica de Jamaica reciente. Asimismo, el movimiento Rastafari ha impactado la vida cultural, política y económica de la Jamaica reciente. Y ambos han tenido repercusiones y respuestas positivas a nivel internacional. Se trata de dos aspectos que en cierto modo evolucionaron de manera paralela y en cierto momento confluyeron. Estudiar la música Rastafari implica caracterizar esa confluencia con la mayor claridad posible, debido a que fue ese punto de confluencia, sobre todo en su proyección internacional, el que generó una imagen hasta cierto punto

distorsionada del movimiento Rastafari. El movimiento Rastafari se apropió del reggae y lo ha hecho parte de sí, sin que ello implique que se renuncie a las prácticas musicales propias del culto. Por otro lado, si se incorporan los tambores, e incluso el patrón rítmico básico nyahbinghi en el reggae, no quiere decir que por eso sea música nyahbinghi. Cada una de ellas, la música nyahbinghi y la música reggae, tiene funciones particulares como partes integrantes de la música Rastafari.

BIBLIOGRAFÍA

- Alleyne, Mike. "Globalization and commercialization of Caribbean music." *Popular Music History* 3, no. 3 (May 9, 2009): 247–273.
- Alleyne, Mike. "White Reggae: Cultural Dilution in the Record Industry." *Popular Music and Society* 24, no. 1 (2000): 15–30.
- Anderson, Rick. "Reggae Music: A History and Selective Discography." *Notes* 61, no. 1 (2004): 206–14.
- Auslander, Philip. "Musical Personae." *TDR/The Drama Review* 50, no. 1 (March 1, 2006): 100–119.
- Auslander, Philip. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto." *Contemporary Theatre Review* 14, no. 1 (2004): 1–13.
- Balandier, George. *Daily Life in the Kingdom of the Kongo: From the Sixteenth to the Eighteenth Century*. New York: Meridian Books, 1969.
- Bárcenas Cruz, Oliver. *Rastafarismo: identidad y expresión en los jóvenes de México*. Tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2008.
- Barnett, Michael. "Rastafari in the new millennium: Rastafari at the dawn of the fifth epoch", *Rastafari in the New Millennium* Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2012.
- Barnett, Michael. "The many faces of Rasta: doctrinal diversity within the Rastafari movement", en *Caribbean Quarterly* Vol. 51, No. 2, Jamaica, 2005.
- Barrett, Leonard E. *Soul-Force: African Heritage in Afro-American Religion*. Garden City, N.Y.: Anchor Press, 1974.
- Barrett, Leonard E. *The Rastafarians: sounds of cultural dissonance*. Boston: Beacon Press, 1977.
- Barrett, Leonard E. *The Rastafarians: The Dreadlocks of Jamaica*. Kingston, Jamaica: Sangster's Book Stores, 1977.
- Benavente, Carolina. "¿Dónde está el toque jamaicano?: reggae y Rasta-reggae en México, D.F." *Actas del VI Congreso de la rama latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires, 2005.
- Bilby, Kenneth, "Distant Drums: The unsung contribution of African-Jamaican percussion

to popular music at home and abroad". *Caribbean Quarterly* 56.4 (2010): 1-21.

- Bilby, Kenneth and Elliot Leib, "Kumina, the Howellite Church and the Emergence of Rastafarian Traditional Music in Jamaica," *Jamaica Journal* 19, no. 3 (Oct. 1986): 23.
- Birthwright, Eldon Vincent. *Rastafari as a Theology of Liberation: Toward a 'Re-Engineering of Blackspace*. Emory University, 2005.
- Blum, Bruno. *Le reggae: ska, dub, DJ, ragga, Rastafari*. Paris: EJL, 2000.
- Bogues, Anthony. *Black Heretics, Black Prophets: Radical Political Intellectuals*. New York: Routledge, 2003.
- Boxill, Ian. "The two faces of Caribbean music." *Social and Economic Studies* 43, no. 2 (1994): 33–56.
- Brathwaite, Kamau. *The Arrivants; a New World Trilogy*. London; New York: Oxford University Press, 1973.
- Breiner, Laurence A. "The English Bible in Jamaican Rastafarianism" *Journal of Religious Thought*, 86, 1985.
- Brincard, Marie-Thérèse and Arthur P. Bourgeois. *Sounding forms: African musical instruments*. New York: American Federation of Arts, 1989.
- Burnett, Michael. *Jamaican Music*, Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Campbell, Horace. *Rasta and Resistance: From Marcus Garvey to Walter Rodney*. Trenton, N.J: Africa World Press, 1987.
- Cashmore, Ernest. *Rastaman: Rastafarian Movement in England*. London ; Boston: Allen & Unwin, 1983.
- Cassidy, F. G., and R. B. Le Page. *Dictionary of Jamaican English*. 2 edition. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009.
- Cedillo Rodríguez, Cristian, Rosales, Adrián Jorge, y Rodríguez Rosales, Edgardo. Una Nota de reggae/Somos Re-Latinos. Tesis de Licenciatura en Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2013.
- Chang, Kevin O'Brien, and Wayne Chen. *Reggae Routes: The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- Chevannes, Barry. "Case of Jah versus society: Rastafari exorcism of the ideology of racism in Jamaica" *Social Movement Seminary Paper 1* (1989): 15.
- Chevannes, Barry. "Rastafari: towards a new approach", *New West Indian Guide* 64, Nos.

3-4, 1990.

- Chevannes, Barry. "The origin of the dreadlocks" *Rastafari and other African-Caribbean Worldviews*, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.
- Chevannes, Barry. *Rastafari: Roots and Ideology*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1994.
- Clarke, Sebastian. *Jah music the evolution of the popular Jamaican song*. Heinemann Books, 1981.
- Cunin, Elisabeth. "En Chetumal, no somos Rasta pero nos gusta el reggae': música afrocaribeña en la frontera México-Belice". *Alteridades* 22, no. 43 (June 2012): 79–94.
- Dávila Aguilar, Nancy. *Formas identitarias de la cultura Rasta en México ante la posmodernidad*. Tesis de Licenciatura en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Davis, Stephen and Peter Simon, *Reggae Bloodlines: In Search of the Music and Culture of Jamaica*, Garden City, N.Y.: Anchor, 1977.
- Dieterich, Heinz. *Nueva guía para la investigación científica*. Editorial Planeta Mexicana, 1996.
- Doornbos, Martin R. *The Ankole Kingship Controversy*. Regalia Galore Revisited, Kampala, Uganda: Fountain Publishers, 2006.
- Edmonds, Ennis Barrington. *Rastafari: From Outcasts to Culture Bearers*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.
- Edwards, Roanne. "Rastafarians" *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*, Nueva York, Basic Civitas Books, 1999, p. 1591
- Enríquez Montes, Florencio Arturo. "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, 2010.
- Floyd, Samuel A. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Foehr, Stephen. *Jamaican Warriors: Reggae, Roots & Culture*. London: Sanctuary, 2000.
- Freedman, Jim. *Nyabingi: The Social History of an African Divinity*. Tervuren, Belgique: Musee Royal De L' Afrique Centrale, 1984.
- Giovannetti, Jorge L. "Jamaican Reggae and the Articulation of Social and Historical

Consciousness in Musical Discourse.” *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. The University of North Carolina Press, 2005.

- Giovannetti, Jorge L. *Sonidos de condena: sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2001.
- Godlovitch, Stan. *Musical Performance: A Philosophical Study*. London ; New York: Routledge, 1998.
- González Rodríguez, Martha Arcelia. *Una mirada al Caribe: religiosidad y vida cotidiana en el movimiento Rastafari beliceño*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2006.
- Hansing, Katrin. “Rasta, Race, and Revolution: Transnational Connections in Socialist Cuba.” *Journal of Ethnic and Migration Studies* Vol. 27, No. 4 (2001): 733-747.
- Hansing, Katrin. “Rastafari in a Different Kind of Babylon: The Emergence and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba.” *Caribbean Studies. Universidad de Puerto Rico* Vol. 34, no. No. 1 (2006): 61–84.
- Hansing, Katrin. *Rasta, Race and Revolution: The Emergence and Development of the Rastafari Movement in Socialist Cuba*. LIT Verlag Münster, 2006.
- Hebdige, Dick. *Cut `n` Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. Routledge, 1987.
- Hepner, Randal L. “Rastafari in the United States” *Encyclopedia of African and African-American Religions*, New York, Routledge, 2001. p. 272.
- Hernández González, Luis Javier. *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, 2012.
- Herrera, María del Socorro. “Los Rastafaris de Jamaica: Movimiento Social de Resistencia.” *América Negra*, no. No. 9 (1995): 109–34.
- Hitchins, Ray. *How to Play Reggae Guitar*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 1994.
- Homiak, John Paul. *The “Ancient of Days” Seated Black: Eldership, Oral Tradition and Ritual in Rastafari Culture*. Tesis de Doctorado en Antropología Massachusetts, Brandeis University, 1985.
- Homiak, John Paul. *The half that's never been told: Pa Ashanti and the development of Nyabinghi music* (Kingston: Emperor Haile Selassie I Theocracy Government, Serial No.1) 1990.

- Homiak, John. "Churchical Chants of the Nyabingi. 1983. Production Arranged by Elliott Leib. Stereophonic." *American Anthropologist* 86, no. 4 (December 1, 1984): 1067–69.
- Hopkins, Elizabeth. "The Nyabingi Cult of Southwestern Uganda." *Rebellion in Black Africa*, ed. Robert I. Rotberg, Oxford: Oxford University Press, 1971:60-132.
- Hornbostel, Erich M. von and Sachs, Curt (1961). "Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann", In: *Galpin Society Journal*, Vol. 14 (Mar.): 3–29.
- Jabari Reynolds, Ras Dennis. *Jabari Authentic Jamaican Dictionary of the Jamic Language: Featuring, Jamaican Patwa and Rasta Iyaric, Pronunciations and Definitions*. (Connecticut: Around the Way Books, 2006).
- Jagessar, Michael N. "JPIC and Rastafarians", *One World*, Feb. 1991. p. 15–17.
- Johnson-Hill, Jack A. *I-Sight: The World of Rastafari: An Interpretive Sociological Account of Rastafarian Ethics*. Metuchen, N.J.: American Theological Library Association; Scarecrow Press, 1995.
- King, Stephen A, Bays, and P. Rene Foster. *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.
- King, Stephen A. "International Reggae, Democratic Socialism, and the Secularization of the Rastafarian Movement, 1972-1980." *Popular Music and Society* 22, no. 3 (1998): 39–60.
- King, Stephen A. "*Redemption Song*" in *Babylon: The Evolution of Reggae and the Rastafarian Movement*. Indiana University, 1997.
- Kiyaga-Mulindwa, David. "Nyabingi Cult and Resistance." *Encyclopedia of African History*. Ed. Kevin Shillington. 3 vols. New York: Fitzroy Dearborn, 2005.
- *La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamentos: antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602), otras revisiones, 1862, 1909 y 1960*. B&H Publishing Group, 1992.
- Lagos Acuña, Rafael. *Cultura negra; meditaciones sobre la dimensión ritual del orden Rastafari Boboshanti en Chile*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Bolivariana, Escuela de Antropología, 2010.
- Lee, Hélène, and Stephen Davis. *The First Rasta Leonard Howell and the Rise of Rastafarianism*. Chicago, Ill.: Lawrence Hill Books, 2003.

- Lewin, Olive “Retention of African concepts of music in Jamaica”, *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History Volume 2: Performing the Caribbean Experience*, University of Texas Press, 2008, pág. 311.
- Lewin, Olive, “Folk Music of Jamaica: An Outline for Classification” *Jamaican Journal* Vol. 4 No. 2, 1970, pp. 68.
- Lewin, Olive, *Rock It Come over: The Folk Music of Jamaica*, University of the West Indies Press, 2000.
- Lira Chegüe, Alfredo. *El Caribe: historia del movimiento de redención cultural negra (del colonialismo al reggae)*. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2002.
- López de Jesús, Lara Ivette. *Encuentros sincopados: el caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Estado Libre y Soberano de Quintana Roo : Siglo XXI Editores, 2003.
- López Negrete Miranda, Christian Eugenio. “El reggae que llegó a México.” *Una Nota de Reggae*. México: UACM/ACE Colectivo, 2013.
- López Negrete Miranda, Christian Eugenio. *Belice Rasta. Un acercamiento etnomusicológico a la importancia sociocultural de la música de los Rastafari en Belmopán, Belice*. Tesis de Licenciatura en Etnología. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.
- López Vallejo, Catalina. *Más que dreadlocks y ganja : construcción de la identidad de la cultura juvenil Rastafariana en la ciudad de México*. Tesis de Licenciatura en Comunicación, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, 2006.
- Malika Lee Whitney and Dermott Hussey, *Bob Marley: Reggae King of the World*, Kingston, Jamaica: Kingston Publishers, 1984.
- Malloch, Theodore. “Rastafarianism: A Radical Caribbean Movement/Religion,” *Center Journal* 4, no. 4 (Fall 1985):80.
- Manuel, Peter, Kenneth Bilby, and Michael Largey. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae, Revised Edition*. 2nd edition. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2006.
- Maroghini. *Spiritual Drumming: Jamaica’s African and Indian Musical Heritage*. Jamaica: Palita Productions, 2007.

- Mcknight, Cathy and John Tobler *Bob Marley: The Roots Of Reggae*, London: Star Book, 1977.
- Merton, Robert K. “Sobre las teorías sociológicas de alcance intermedio”. *Teoría y estructura sociales*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Moskowitz, David V. *Caribbean Popular Music an Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2006.
- Mulvaney, Becky and Carlos Nelson. *Rastafari and Reggae: A Dictionary and Sourcebook*. New York: Greenwood, 1990.
- Murrell, Nathaniel Samuel. “Introduction: The Rastafari Phenomenon”, *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*. Philadelphia, Temple University Press, 1998.
- Myers, Helen. (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London, McMillan Press, 1992.
- Nagashima, Yoshiko S. *Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*. Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa, 1984.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- Nettleford, Rex. “Discourse on Rastafarian Reality”. *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*. Philadelphia, Temple University Press, 1998.
- Nettleford, Rex. “Introduction”, *Dread: The Rastafarians of Jamaica* (London, 1982).
- Niaah, Jahlani. “Towards a New Map of Africa through Rastafari `Works’.” *Africa Development-Senegal*, 2010.
- Niaah, Jahlani “Sensitive scholarship: a review of Rastafari literature(s).” *Caribbean Quarterly* 51, no. 3/4 (September 1, 2005): 11.
- Nyahbinghi Ancient Council. *The Rastafari Code of Conduct*, 2008.
- Nyahbinghi Ancient Council. *Guidelines from the Elders in Jamaica*, s/f.
- Ortega Ricalde, Eduardo Orlando. *Vibración Rastaman*. Quintana Roo, s/f.
- Ortiz, Fernando. *La africanía de la música folklórica cubana*. Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- Owens, Joseph. *Dread The Rastafarians of Jamaica*. Sangster, 1976.
- Pacini Hernández, Deborah. “Sound Systems, World Beat, and Diaspora Identity in Cartagena, Colombia.” *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* Vol. 5, No. 3 (1996):

429–66.

- Pereira, Joseph. “Translation or Transformation: Gender in Hispanic Reggae.” *Social and Economic Studies* Vol. 47, no. No. 1 (1998): 79–88.
- Pérez de Arce, José y Francisca Gili. “Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana”. *Revista Musical Chilena*, Enero 2013, vol. 67, no. 219, p. 42-80.
- Picech, María Cecilia. “Creencia negra global a ‘la criolla’: la transnacionalización de Rastafari en Argentina.” Presentado en el X Congreso Argentino de Antropología Social, Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario Buenos Aires, 2011.
- Picech, María Cecilia. “Rastafari y nación: una opción de alteridad”, *Actas de las Segundas Jornadas de Estudios Afrolatinoamericanos del GEAL*, Instituto Ravignani, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Pollard, Velma. “The Social History of Dread Talk.” *Caribbean Quarterly* 28, 1982.
- Pollard, Velma. *Dread Talk: The Language of Rastafari*. Kingston: Canoe Press, 1994.
- Posadas, Monique. “This Is Rasta Music! An Investigation into the Interconnectedness of Rastafari and Reggae Music.” *31st Annual Central California Research Symposium*, 2010.
- Potash, Chris. *Reggae, Rasta, Revolution: Jamaican Music from Ska to Dub*. Schirmer Books, 1997.
- Reckord, Verena. “From Burru Drums to Reggae Rhythms: The Evolution of Rasta Music.”, *Chanting Down Babylon: The Rastafari Reader*. Temple University Press, 1998.
- Reckord, Verena. “Rastafarian Music: An Introductory Study.” *Jamaica Journal* Vol. 11, No. 1–2 (1977): 2–13.
- Reckord, Verena. “Reggae, Rastafarianism and Cultural Identity.” *Jamaica Journal* Vol. 15, No. 46 (1982): 70–80.
- Reza Rosas, María Beatriz. *Historia política e identidad: el uso del reggae en Jamaica de 1970-1980*. Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2008.
- Rice, Timothy, “Toward a mediation of field methods and field experience”, *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York, Oxford University Press. 1997.
- Richards, Tereza. *Reggae, Rastafari and Popular Culture: A Bibliography*. Kingston: Caribbean Quarterly Cultural Studies Initiative, 1999.

- Roberts, Peter A. *West Indians and their Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007: 36-44
- Romero Contreras, Alberto. *El León de Judá En México*. México: Editorial Siguiendo al León, 2006
- Romero Contreras, Alberto. *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, 2011.
- Romero Contreras, Alberto. *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, 2013.
- Rouse, Marilyn A., “Jamaican Folk Music: A Synthesis of Many Cultures”. *Studies in the History and Interpretation of Music* Vol. 66, Edwin Mellen Press, New York, 2000.
- Rucker, Walter C. *The River Flows On: Black Resistance, Culture, and Identity Formation in Early America*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2007.
- Rycenssa, Seretha “The Rastafari Legacy: A Rich Cultural Gift”, *Economic Report on Jamaica: Paul Cheng Young and Associates* 4, No.1, 1978.
- Sealey John and Krister Malm, *Music in the Caribbean*, London: Hodder and Stoughton, 1982.
- Semaj, Leahcim, Tufani, “Rastafari and Jamaican Music,” *Jamaica Record*, Nov. 3, 1989, p. 7.
- Semaj, Leahcim, Tufani, “Rastafari: from religion to social theory”, *Caribbean Quarterly*, Vol. 26, no. 4, (1980), pp. 22
- Simon, Artur, “Musikethnologie” en Ekkehard Kreft *Lehrbuch der Musikwissenschaft* Berlín, 1989. (traducción del Dr. Rolando A. Pérez Fernández).
- Simpson, George Eaton. “Afro-Caribbean Religions” *The Encyclopedia of Religion* Volume 7, London, Macmillan Publishers, 1987.
- Simpson, George Eaton. “Rastafarianism”. *The Encyclopedia of Religion* Vol. 7, New York: Macmillan Publishing Company, 1987, p 95.
- Simpson, George Eaton. “Religion and justice: some reflections on the Rastafari movement”, *Phylon (1960-2002)*, Vol. 46, No. 4, 1985, pp. 286.

- Smith, M. G., Roy Augier, and Rex Nettleford. "Report on the Rastafari Movement in Kingston, Jamaica, 1960". *Caribbean Quarterly*, Vol. 13, No. 3 (September 1967).
- S. Stephenson, Smith. *The New International Webster's Comprehensive Dictionary of the English Language*. Trident Press International, Jan 1, 2003.
- Storm Roberts, John, *La música negra afro-americana*, Buenos Aires, Editorial Víctor Leru, 1978.
- Tafari, Ras Ivi. *Chants of the Ivine Order of H.I.M. Emperor Haile Selassie The First, Theocracy Reign Ivine Order of The Nyahbinghi*, 1993.
- Tagg, Philip. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music* 2 (1982): 37–67.
- *The Reggae Songbook: Sixteen of the Best Reggae Songs Ever! Includes Hits by UB40, Yellowman, Musical Youth, and Many More!* New York; New York, N.Y.: Omnibus Pr, 1997.
- Thompson, Dave. *Reggae & Caribbean Music*. San Francisco: Backbeat Books, 2002.
- Torquillo Cavalcanti, María Cristina. "Rastafari: los caminos autónomos hacia la identidad." *El Caribe Contemporáneo*, no. No. 10 (1985): 123–28.
- Torquillo Cavalcanti, María Cristina. *Rastafari, filosofía de resistencia*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1984.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Ulloa Brenes, Gilbert. "Hipótesis sobre la subversión religiosa en el Rastafarismo", en *Revista Reflexiones*, Universidad Nacional, 86, 1(2007): 115-126.
- Walker, Klive. *Dubwise Reasoning from the Reggae Underground*. Toronto: Insomniac Press, 2005.
- Weisser, Stéphanie. *Estudio de la etnomusicología begena, lira de Etiopía*. Tesis de Doctorado, Universidad Libre de Bruselas. Bélgica, 2005.
- White, Garth. "Reggae: a musical weapon" *Caribe* 4, no. 4 (1980): 6.
- White, Garth. "The development of Jamaican popular music. Part 2: the urbanization of the folk" *African-Caribbean Institute of Jamaica Research Review* 1 (1984): 64
- Williams, Ivonne Elizabeth "Jamaica, ayer, hoy y mañana. La influencia de África en el desarrollo de Jamaica" en Luz María Martínez Montiel (coord.) *Presencia africana en el*

Caribe. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, (1995): 363-425.

- Withe, Garth “The Evolution of Jamaican Music Pt. I: ‘Proto-Ska’ to Ska”, *Social and Economic Studies*, Vol. 47, No. 1 March 1998.
- Yawney, Carole D. *Lions in Babylon: The Rastafarians of Jamaica as a Visionary Movement*. Tesis de Doctorado en Antropología, Montreal, McGill University, 1978.
- Yawney, Carole D. y Homiak, John P. “Rastafari”. *Encyclopedia of African and African-American Religions*, New York, Routledge, 2001.
- Yawney, Carole D. y Homiak, John P. “Rastafari in Global Context”. *Encyclopedia of African and African-American Religions*, New York, Routledge, 2001.
- Yawney, Carole D., “Remnants of All Nations: Rastafarian Attitudes to Race and Nationality”, *Ethnicity in the Americas*, Chicago, Walter de Gruyter, 1976.
- Yawney, Carole. “Rasta Meka Trod: Symbolic Ambiguity in a Globalizing Region.” *Arise Ye Mighty People!: Gender, Class, and Race in Popular Struggles*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1994.

Páginas de internet consultadas

<http://atlantablackstar.com/2013/10/29/10-fearless-black-female-warriors-throughout-history/5/>

<http://bobmarleyconcerts.com/supai.php>

http://en.wikipedia.org/wiki/Dancehall#Conscious_ragga

http://en.wikipedia.org/wiki/I_Grade_Records

[http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_\(singer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Luciano_(singer))

http://en.wikipedia.org/wiki/Murder_of_Dwayne_Jones

http://en.wikipedia.org/wiki/Reggae_genres#Early_reggae

http://es.wikipedia.org/wiki/Stop_Murder_Music

<http://instituteofjamaica.org.jm/?p=3410>

<http://jamaica-gleaner.com/pages/population-and-housing-census-2011/#/112/>

<http://millenniumcouncil.webs.com/>

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6990298.stm>

http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/Rasta

<http://rastreandoelreggae.blogspot.mx/>

<http://studio.dubroom.org/tutorials-kete01.htm>

<http://www.africaresource.com>

<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rastafari?showCookiePolicy=true>

<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/rastafarian>

<http://www.darcfoundation.org/nyah-binghi.html>

<http://www.ethnologue.com/language/nyn>

<http://www.meeckmandrums.com/history/history-by-sista-irie>

<http://www.mona.uwi.edu/humed/ics/rsunit.php>

<http://www.nyaharps.com/bass-drums.html>

<http://www.raintaxi.com/online/2005fall/brathwaite.shtml>

<http://www.reggaepostercontest.com/alpha-boys-school-2/>

Discografia

- *Churchical Chants of the Nyabingi*, Heartbeat Records, US, 1983.
- *Drums of Defiance: Maroon Music from the Earliest Free Black Communities of Jamaica* Folkways Records, US, 1992.
- *Folk Music of Jamaica*, Folkways Records, US, 1956
- *Folk Music of Jamaica*. Folkways Records, 1956.
- *From Kongo to Zion - Black Music Traditions of Jamaica* Heartbeat Records, US, 1983.
- *Jamaican Cult Music*, Folkways Records, US, 1954.
- *Jamaican Cult Music*. Ethnics Flokways Library. Jamaica: Folkways Records, 1954. Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage.
- *Out of Many: 50 Years of Reggae Music*, V.P. Records, 2012.
- *Prof I Iyahbhinghi Redemption* Runn Records, Jamaica, 2013.
- Ras Ivi & the Family of Rastafari *Ark of the Covenant* Surr Zema Muzik, UK, 1994.
- *Rastafari Elders* RAS Records, US, 1990.
- *Reggae Golden Jubilee: Origins of Jamaican Music*, V.P. Records, 2012
- *Roots, Bongo Backra & Coolie: Jamaican. Jamaican Roots 1*. Folkways Records, 1975.
- *Roots, Bongo Backra & Coolie: Jamaican. Jamaican Roots 2*. Folkways Records, 1975
- The Songs and Empress Rasta Fari Singers *Higher Binghi* Tesfa Records, Canada, 2008
- *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*, Mango Records, 1993.
- *Wingless Angels* *Wingless Angels* Island Jamaica, Jamaica, 1996.