
Evolución social, identidades y políticas del reggae en Jamaica¹

Jorge L. Giovannetti

*Departamento de Historia
Universidad del Norte de Londres*

Diversos estudiosos han destacado la música como una expresión humana influenciada por las necesidades ideológicas, la identidad social, el contexto urbano, el poder y la política (véase Attali 1995; Robinson 1991; Frith 1987; Manuel 1988). De esta forma, un género musical se vincula al entorno social que lo rodea al momento de su creación, durante su difusión y al momento de su consumo. Este ensayo pretende reflexionar precisamente sobre algunos de los lazos entre música y sociedad con referencia particular al reggae jamaicano. Este género musical se originó en la década de 1960 en los suburbios de Kingston, la capital de Jamaica, y a partir de los setenta comenzó su proceso de internacionalización. Hoy en día la música reggae se ha difundido por toda América, Europa, África e inclusive ha llegado a países como Japón y Nueva Zelanda (Savishinski 1994).

En la actualidad, el reggae es una de las músicas caribeñas de mayor renombre mundial. Este carácter global genera relaciones particulares entre el género musical y cada una de las sociedades en que se inserta, ya sea por medio de la producción o el consumo. En Inglaterra, por ejemplo, un destino tradicional de inmigrantes del Caribe inglés, el reggae responde a las necesidades socioculturales de los jóvenes jamaicanos de segunda generación. Allí, el reggae ha servido como instrumento en la búsqueda de una identidad étnica en la esfera de la protesta política (Garrison 1979:22-23; Hebdige 1979:40) y, más allá de sus orígenes jamaicanos, se ha consolidado como una expresión de la "cultura pan-caribeña" (Gilroy 1993:82). Su carácter de protesta ha llegado tan lejos que inclusive en lugares tan apartados como Pekín, jóvenes congregados en la Plaza de Tiananmen cargaron una pancarta

con el estribillo "*Get up, stand up for your rights*", el coro de una de las canciones de Bob Marley (Reuter 1989).

Por otra parte, en lugares donde no ha habido migraciones considerables de jamaicanos y la música ha llegado a través de los medios de comunicación y el mercado, el reggae y los elementos asociados a éste asumen otras características. En Los Angeles, California, de manera contradictoria con los orígenes raciales y sociales del reggae en Jamaica, jóvenes blancos de clase alta y media alta influenciados por la música han desarrollado una identidad "rasta" asociada con la vida playera y el *surfing* (Finke 1987). De manera similar, en Puerto Rico el reggae y lo "rasta" se ha convertido en una moda para jóvenes de los grupos sociales más acomodados, denominados como "blanquitos". Asimismo, la imagen del reggae se ha conjugado con su predecesor musical, el *dancehall* y *ragga-muffin*,² y el rap norteamericano para influenciar la música de los raperos puertorriqueños (Giovannetti 1997a).

Esta situación muestra el alcance internacional del reggae y las diversas (y en ocasiones contradictorias) formas en que se ha relacionado con diversos entornos sociales. No obstante, es mi interés en este ensayo explorar más detalladamente aspectos específicos de la relación entre este género musical y el contexto social en Jamaica, su país de origen. De esta forma, pretendo destacar la relación del reggae con la evolución social, las identidades sociales y la política de Jamaica. Muchos detalles históricos de la relación música-sociedad en Jamaica durante los años sesenta y setenta no son verdades evidentes, a pesar de la constante caracterización del reggae como una música comprometida social y políticamente. El axioma música-sociedad en el caso del reggae es mencionado por muchos pero documentado y analizado a profundidad por pocos. Este ensayo, que forma parte de un estudio más extenso, busca arrojar luz sobre muchos de los supuestos generalizados acerca del reggae mediante una investigación sociohistórica de sus orígenes y desarrollo en Jamaica (véase Giovannetti 1997b).

La música popular jamaicana

Luego de la influencia de la música popular estadounidense (e.g., el jazz, *rhythm & blues*, "*race records*") durante las primeras décadas del siglo veinte (Witmer 1987), Jamaica experimentó el desarrollo de su propia música popular—música de las clases bajas y recibida por grandes audiencias—a finales de los años cuarenta. Para esa época, un negociante jamaicano de nombre Stanley Motta comenzó a producir música *mento* combinada con *calypso* y música latinoamericana. Aunque esta música era poco conocida, puede considerarse como la

primera música popular jamaicana (Clarke 1980:57; Bilby 1995:155). Ya para finales de los años cincuenta y principios de los sesenta surgió una música de ritmo rápido llamada *ska*, una mezcla de *mento* y *rhythm and blues*, acentuándose rítmicamente en los tiempos dos y cuatro (White 1991:136). Algunos de los intérpretes más famosos de este género fueron los Skatelites, Byron Lee y los Dragonaires, Toots Hibbert y los Maytals, Jimmy Cliff y los Wailing Wailers (más tarde Bob Marley y los Wailers). Esta música evolucionó hasta llegar al *rocksteady*, que apareció alrededor de 1966, manteniendo el ritmo del *ska* aunque un poco más lento y utilizando menos las trompetas e instrumentos de viento (Clarke 1980:80). Muchos de los intérpretes de estos géneros musicales provenían de las mayorías negras empobrecidas de los arrabales urbanos de West Kingston o formaban parte del movimiento Rastafari, lo cual causó su marginalización musical por otros sectores de la sociedad (véase Giovannetti 1997b:73-74).

A finales de la década del sesenta surgió lo que ahora se conoce como reggae. Muchos autores plantean que la primera canción de reggae fue "*Do the reggay*" en 1968, por el grupo jamaicano Toots y los Maytals, y que ésta fue la primera pieza de música que utilizó la palabra reggae (White 1991:16). No obstante, también se argumenta que la primera verdadera canción de reggae fue "*Nanny Goat*", por Larry Marshall y Alvin Leslie, una canción de 1967 muy influenciada por el *mento* (Bilby 1995:168).³ El reggae se distingue de sus antecesores, el *ska* y el *rocksteady*, por su ritmo más lento y por un contenido social y de protesta más explícito en su texto.⁴ La estructura rítmica del reggae acentúa los compases dos y cuatro (en tiempo 4/4), en lugar de los compases uno y tres. El bajo y los tambores mantienen el ritmo fundamental.

El origen de la palabra reggae no está claro: entre los muchos significados que se le atribuyen a la palabra se encuentran "*everyday*" (de cada día) o "*from the people*" (del pueblo) (Mulvaney 1990:70). Los intérpretes del género ofrecen distintas definiciones del término reggae: Toots Hibbert, miembro de los Maytals, argumenta que la palabra proviene de "*regular*", refiriéndose al propio ritmo de la música; Joe Higgs la identifica con la palabra en *patois* "*streggae*", que significa rudeza (Davis 1983:110); y Bob Marley, una de las más renombradas estrellas del reggae, decía que la palabra significaba "la música del rey" (White 1991:16).

Además de su carácter más explícito de protesta, el reggae se distinguió de sus antecesores al disfrutar de más fama y proyección internacional. Fue precisamente en la década del setenta cuando—a través de su comercialización—el reggae alcanzó difusión mundial, sirviendo a Jamaica como una ventana hacia y para el resto del mundo.⁵ Localmente, se caracterizó como la música del *ghetto*, del arrabal

jamaiquino, por su contenido de protesta social. Los Rastafari, un movimiento sociorreligioso originado en los años treinta, obtuvieron a través del reggae un medio de expresión dentro de la sociedad jamaicana y ante otras sociedades en el Caribe y el resto del mundo. Los partidos políticos también utilizaron la música reggae en sus campañas durante las décadas del sesenta y setenta, con canciones de *rocksteady* como *Sounds of Pressure* y *Take it Easy* en las campañas electorales de 1967 (Waters 1985:70). En las elecciones de 1972, el reggae jugó un papel fundamental dentro de la política partidista en la campaña del Partido Nacional del Pueblo (PNP), liderado en esos momentos por Michael Manley (véase Wilson 1990). A partir de este momento, tanto el PNP como el Partido Laborista de Jamaica (JLP) utilizaron la música reggae en sus campañas electorales para movilizar a sectores de las clases bajas (Waters 1985:294).

Música popular y evolución social

Varios estudios ponen énfasis en la mutua influencia entre las transiciones sociales y musicales. Algunos le otorgan prioridad a los cambios musicales como precursores del cambio social, mientras otros hablan de la música como un reflejo de la sociedad y de sus transiciones. En su libro *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*, Jaques Attali (1995) discute la primera vertiente, al señalar cómo los cambios en la música preceden a los cambios en la sociedad:

veremos incluso que cada ruptura social importante ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía (21).

Los ruidos de una sociedad van por delante de sus imágenes y de sus conflictos materiales (22).

El argumento de Attali lleva a pensar que cada vez que se genera un cambio en la música se debería esperar algún cambio en la sociedad. Hay que preguntarse, sin embargo, cuán cercanos son estos procesos y cuán posible es identificar qué cambios en la sociedad responden a qué cambios en la música. La visión de la música como "profecía" esgrimida por Attali no toma en cuenta que si bien los cambios en la música pueden preceder a los cambios sociales, el efecto puede ser a la inversa. Esta segunda forma de la relación música-sociedad ha sido discutida en otras investigaciones:

La música ha tenido en todo tiempo una función social; correspondiente a las necesidades objetivas de la sociedad; tanto que cuando se produce un cambio en la estructura social,

*La relación entre los cambios en la música
y en la sociedad debe verse como un proceso
paralelo en que ambos componentes causan efectos
el uno sobre el otro.*

se cambia la función de la música (Elie Siegmeister, citado en Ortiz 1981:18).

La evolución de la música popular... debe verse como paralela a la evolución de nuevas sociedades. El curso de la evolución musical surge como un producto de los recursos musicales disponibles en una sociedad y, con igual importancia, de las condiciones extramusicales y actitudes que guían a los músicos en la selección, recombinación y creación de nuevos estilos (Manuel 1988:17).⁶

No pretendo debatir aquí sobre qué cambio va primero que el otro. Sería un ejercicio estéril con respecto a las diversas músicas populares. Por ejemplo, en el Caribe hay una gran variedad de géneros musicales y las diferencias en rupturas y cambios sociales entre cada país de la región son inmensas. En ese sentido, no puede haber una ecuación estática que establezca cómo, cuándo y en qué dirección se da la relación entre música y sociedad. La música puede servir como "profecía" de un evento social por suceder y, a su vez, como "reportaje" de un cambio social ya ocurrido. Retomando estas visiones alternas, pienso que la relación entre los cambios en la música y en la sociedad debe verse como un proceso paralelo en que ambos componentes causan efectos el uno sobre el otro. La conexión es complementaria y la dirección de la influencia entre los dos factores es variable y no reglamentada; la misma responde al contexto social particular. Después de todo, los cambios no pueden definirse de forma específica y tajante ni en la música, ni en la sociedad. Música y sociedad son entonces parte de un intercambio mutuo de influencias y, por lo tanto, se pueden identificar espacios de congruencia entre ambas esferas. Dichas congruencias pueden verse en el desarrollo de la música popular jamaicana y los cambios dentro del país en las décadas del sesenta y setenta.

En el apartado anterior, señalé brevemente cómo comenzó a desarrollarse la música popular de Jamaica a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta con el *ska*, luego el *rocksteady* y posteriormente el reggae. Con respecto a esta primera etapa de la

evolución musical jamaíquina, el antropólogo Kenneth Bilby (1995:156) ha puntualizado su congruencia con las transiciones sociales que experimentaba el país en ese momento:

La Federación de las Indias Occidentales, a la cual Jamaica había pertenecido desde 1958, se estaba desintegrando y Jamaica se encontraba al borde de su independencia política, que fue obtenida finalmente en 1962. El ambiente prevaleciente de orgullo nacional tuvo el efecto de fomentar—al menos en las artes—una apertura creciente hacia expresiones culturales autóctonas y estimuló un aumento en la experimentación musical consciente con formas folclóricas rurales. Fue en este ambiente general en que emergió la primera forma verdadera de música popular urbana de Jamaica, conocida como *ska*.

De manera que mientras se iba gestando este género musical, tomaba forma el proceso gradual de independencia en Jamaica. En ese sentido, el surgimiento del *ska* como la primera música popular autóctona de Jamaica ha sido una contribución ante los retos de un país en proceso de descolonización (Clarke 1980:73).

En los años setenta, también se pueden destacar espacios de congruencia entre los cambios en la música y en la sociedad. Se puede notar cierta relación entre la evolución de la música popular jamaíquina desde el *ska* hasta el reggae, con los acontecimientos surgidos dentro del contexto social urbano de Jamaica. La situación social de Jamaica en los años posteriores a su independencia fue de crisis social, desempleo, pobreza y represión sociopolítica. En 1968, los motines a raíz de la prohibición de entrada al país a Walter Rodney⁷ marcaron para muchos la crisis de la sociedad jamaíquina de la época (Payne 1994:15; Lacey 1977:94-99; Stephens y Stephens 1986:57). Según un estudio más reciente, los sucesos de 1968 fueron representativos del miedo de los sectores dominantes al desarrollo de una ideología política radical fundamentada en movimientos de base mayormente relacionados con el Poder Negro (*Black Power*) y el rastafarianismo, que amenazaba al régimen político de ese entonces (Lewis 1994). Con el surgimiento del reggae para los años 1966-1968, se hicieron más palpables el contenido de protesta y el comentario social en la música, al igual que los elementos representativos de la herencia afrocaribeña, tanto en el texto como en el plano instrumental. En la medida en que la situación social iba empeorando, aumentaba el comentario social dentro de la música. Se puede apreciar la congruencia entre el aumento en la protesta y la conciencia racial en la música reggae *vis-à-vis* el descontento del país y el aumento en la ideología del Poder Negro, el rastafarianismo y la movilización negra durante ese período. Uno de los ejemplos de

comentario social más populares para 1968 fue la canción *Everything Crash* que hablaba, entre otras cosas, sobre los conflictos obreros (véase Waters 1985:99-100; Wilson 1990:101):

*Firemen strike! Watermen strike!
Telephone Company too! Down to the policemen too!*

Ya entrada la década del setenta, el contenido social y político en la música aumentó, a la par con la represión del régimen del JLP. En las elecciones de 1972, triunfó el PNP con una campaña política que utilizó directa e intensamente la música reggae y los símbolos rastafarianos. Dichas elecciones estuvieron plagadas por la violencia política y sectores religiosos como el Concilio de Iglesias de Jamaica y el Concilio Pastoral de la Archidiócesis de Kingston se movilizaron en un intento por buscar la paz en el país (*The Daily Gleaner*, 22 de enero de 1972, p. 1; 11 de febrero de 1972, p. 1). Luego del triunfo del PNP en 1972 y su giro hacia el socialismo democrático en 1974, la violencia política alcanzó niveles críticos, causando un aumento en las gestiones en búsqueda de paz. Por ejemplo, los contrincantes electorales, Michael Manley (PNP) y Edward Seaga (JLP), firmaron un tratado de paz en diciembre de 1976 antes de las elecciones (*The Jamaica Daily News*, 15 de diciembre de 1976, p. 1) y posteriormente se dio una tregua a la guerra de pandillas y la violencia política en el área de West Kingston (*The Jamaica Daily News*, 11 de enero de 1978, p. 1). Fue precisamente a mediados de los setenta, paralelamente con este contexto, cuando los temas de paz predominaron en el texto de las canciones de música reggae (Waters 1985:148, 231). Este cambio en el tema de las canciones es congruente con los deseos de la población jamaicana de poner fin a la violencia política que reinaba en el país. Peter Tosh habla de los deseos de paz de una manera crítica en su canción *Equal Rights*:

*Everybody is crying out for peace
None is crying out for justice*

Bob Marley utiliza el mismo tono en su canción *Rat Race*:

*When you think is peace and safety, a sudden destruction
Collective security for surely, Yeah!*

Se puede apreciar, entonces, una relación estrecha entre la música y los cambios de la sociedad. En Jamaica, a partir de sus orígenes a finales de los cincuenta, la música popular fue transformándose paralelamente con los acontecimientos de la sociedad. La independencia

política vino acompañada de una independencia cultural manifestada en el surgimiento del *ska*. Más adelante, a través del *rocksteady* y el reggae, se fueron marcando musicalmente diversos cambios en la sociedad—desde la protesta explícita hasta los deseos de paz en el país.

Identidad étnica y social, los márgenes y el contexto urbano

En Jamaica, la identidad étnica y social, los sectores marginales y el contexto urbano guardan un sinnúmero de interrelaciones que sería imposible discutir en su totalidad en este ensayo. Sin embargo, la música reggae es el denominador común entre todas estas facetas de la vida jamaicana. Con respecto a la identidad étnica y social en Jamaica, el reggae guarda una fuerte relación con la filosofía y los postulados rastafarianos y durante los años setenta sirvió como un vehículo de protesta sociopolítica para estos y otros sectores oprimidos del país. Este vínculo conduce al tema de la identidad en la medida en que el identificar un oponente contra quien protestar (los sectores opresores) acarrea el desarrollo de una *identidad política* (Moore 1978:87-88). El contexto urbano para la manifestación identitaria de esta protesta social es West Kingston, la región más empobrecida de la capital jamaicana, donde se concentró el movimiento rasta y donde se dieron los comienzos de la música popular jamaicana.

Según Simon Frith, una de las funciones de la música popular estriba en la creación de una identidad (1987:144). En lo que aquí concierne, la música contribuye a la construcción y promoción de una identidad social, es decir, de los valores, ideas y filosofías manifestadas en la música. En el caso del reggae, además del mensaje en el texto, es importante señalar otras influencias musicales que la rodean. La música popular de Jamaica está cargada de un fuerte componente étnico y racial desde sus orígenes. Entre las influencias del reggae se destacan particularmente el *rhythm & blues*, el *soul*, la música religiosa y secular de Jamaica y los idiomas musicales africanos (Mulvaney 1990:70). El *rhythm & blues* se desarrolló en ciudades de Estados Unidos como Nueva York, Los Angeles y Chicago, particularmente en ciudades del sur como Memphis, Houston y Nueva Orleans (McKnight 1988: 113), y es considerada una música de mucha influencia africana (Berry 1988:6). Nueva Orleans, una de las ciudades precursoras del *rhythm & blues*, ha sido identificada como la ciudad norteamericana de más pronunciada identidad africana (Berry 1988:3). Desde otra dirección, el *kumina* también influyó en el reggae como una de las expresiones culturales (música y religión) jamaicanas de mayor legado africano (Lewin

1968:54; Bilby 1995:146). De igual forma, otras músicas de origen africano ejecutadas por esclavos en Jamaica influyeron en el reggae (Mulvaney 1985:57). Se puede apreciar entonces que a través de los géneros musicales que influenciaron al reggae la presencia africana es palpable desde varios puntos y en diversos niveles de intensidad. Toda esta herencia africana en los ritmos musicales es importante en la medida en que es cónsona con la estrecha relación entre los rastafarianos y Africa. Además, las raíces africanas en los ritmos musicales sirven como soporte a la identidad de sus ejecutores y de su audiencia:

Es posible exponer que sin el componente rítmico, el impacto de la canción como recurso de comunicación hubiera sido insignificante. Más importante aún es el ritmo de la música, lo que primero que nada, da energía a la identidad cultural dentro de Jamaica (Brodber y Greene 1988:20).

De manera que los sectores negros marginados de Jamaica, en términos generales, y los rastafarianos en particular, en tanto poseedores de una herencia africana, se pueden identificar con una música que a través del ritmo y el texto los lleva a sus raíces. La canción *African* de Peter Tosh es un ejemplo en esta dirección:

*Don't care where you come from
As long as you're a black man, you're an African*

En un ensayo sobre la identidad caribeña, el académico jamaiquino Stuart Hall señala:

Las diásporas africanas del Nuevo Mundo, de una u otra forma, han sido incapaces de encontrar un lugar en la historia moderna sin el simbólico retorno a Africa. Esto ha tomado muchas formas y se ha expresado en muchos movimientos, tanto intelectuales como populares (Hall 1995:9).

El argumento de Hall brinda una idea de cuán significativa puede ser la herencia africana para las poblaciones negras de este hemisferio. La música ha sido uno de los medios de expresión de esta herencia en un país cuya composición poblacional es mayormente de negros descendientes de africanos (Statistical Institute of Jamaica 1993:25), muchos de los cuales miran hacia Africa en busca de una identidad. Con respecto a la herencia africana, la búsqueda de una identidad y la expresión musical, el ex-primer ministro de Jamaica, Michael Manley, ha señalado:

esclavos fueron desarraigados, destribalizados, desnombrados, deshumanizados. Lo único que el opresor no podía quitarles era su humanidad. Cualquier discusión de los blues, el calipso o el reggae comienza en este punto. Como toda música folclórica, toda ella es esencialmente un comentario; pero lo distintivo de este comentario es que refleja en cada pensamiento, en cada pulso musical, algo que tiene que ver con la sobrevivencia y el acomodo. Los hijos de la diáspora luchan por un lugar en la sociedad hasta estos días. Peor aún, luchan por sus identidades, mal concebidas desde que los barcos negreros llegaron al Nuevo Mundo por medio del pasaje transatlántico. Por lo tanto, sus comentarios tienen que lidiar con estas realidades (M. Manley 1983:11).

En un país en que la búsqueda de una identidad nacional todavía es un dilema (véase Nettleford 1970), la música cumple una función clave en la construcción de una identidad en la medida en que establece un enlace con las raíces africanas.

Además de la identidad racial, el sentido de pertenencia a un sector urbano específico es otra instancia en que la música contribuye a la creación de identidades. La música popular guarda una relación con el urbanismo, los sectores empobrecidos y las clases marginadas (Manuel 1988:16, 18; Charlie Gillet, citado en Robinson 1991:45). En Jamaica, la música popular surgió como una música de los *ghettos* urbanos de Kingston y del sector empobrecido que los habitaba (Manuel 1988:75). Fue en West Kingston donde se establecieron los inmigrantes internos que venían de la ruralía en busca de empleo a la ciudad motivados por el desarrollo económico de la capital después de la Segunda Guerra Mundial. Allí, precisamente, se gestaron los primeros pasos de la industria musical jamaicana (Clarke 1980:58; Chambers 1985:154) y se formaron los más renombrados intérpretes del reggae (Brodber y Greene 1988:21-22). Además, fue en ese lugar en que se concentró la mayoría de los rastafarianos (Simpson 1980:208). Este contexto refuerza la congruencia entre la música reggae, los grupos sociorraciales marginados y un barrio urbano específico.

Como parte de esta relación entre música popular y urbanismo, las identidades étnicas tienden a emerger en el contexto de la ciudad y la música puede ser una de las formas en que se articulan y constituyen las mismas (Manuel 1988:17-18). En el caso de Jamaica, la relación de la música con el *ghetto* y los rastafarianos se recoge a través de varios reportajes del *Jamaica Daily News*:

En el ghetto, la música juega un rol bien importante, en la medida en que muchos de los más renombrados artistas musicales de Jamaica vienen de allí (*The Jamaica Daily News*, 30 de marzo de 1977, p. 23).

La música reggae es tan relevante en el plano social, que hasta el Primer Ministro de Jamaica, Michael Manley, le presta atención para detectar el descontento de los 70,000 o más rastafarianos de la isla.

“Yo presto atención cuidadosamente a las nuevas canciones de reggae... porque me recuerdan que los barrios bajos [*ghettos*] aún están ahí y que están entre los peores del mundo...” (*The Jamaica Daily News*, 14 de septiembre 1976, p. 11).

El texto de las canciones de reggae representa también esa íntima relación con el entorno urbano que rodea su producción y los sectores sociales que lo habitan. En la canción *Tenement Yard*, de Jacob Miller y el grupo Inner Circle, el texto habla de los problemas en la vida del *ghetto* para los rastafarianos (*dreadlocks*):

Dreadlocks can't live in a tenement yard...
...Dreadlocks can't live in privacy

Es de esta forma que el reggae trasmite al resto de la sociedad el sentir de los rastafarianos y de los habitantes del *ghetto*. De la misma forma, la música reggae se convierte en la expresión de estos sectores oprimidos, los llamados “*sufferers*” (*The Jamaica Daily News*, 20 de junio de 1976: 1, 4, 5).⁸ Además, al reggae se le identificó como la música de los rastafarianos, un grupo con una clara identidad religiosa y cultural (*The Jamaica Daily News*, 24 de enero de 1977; 4 de enero de 1982, p. 10).⁹ *Positive [Rastaman] Vibration*, de Bob Marley, habla favorablemente del rastafarianismo como movimiento social:

Rastaman Vibration, Yeah! Positive
I and I Vibration Yeah! Positive

Peter Tosh, por su parte, en la canción *Legalize It*, aboga por la legalización de la marihuana, un elemento integral de las prácticas culturales de los rastas:

Legalize it, don't criticize it
Legalize it and I will advertise it

La formación de una identidad es un proceso dinámico y en la medida en que la música lleva el mensaje de las experiencias y los sufrimientos de ese sector social, se convierte en uno de los vehículos en su formación. El reggae, a través de sus influencias africanas y el mensaje de sus canciones, es un instrumento fundamental en la construcción de la identidad de los rastafarianos y los sectores social y

económicamente oprimidos dentro del contexto urbano de Jamaica.

Música, protesta y política

La asociación entre la música y los procesos políticos es una de las más mencionadas por los estudiosos de la relación entre música y sociedad. Algunos de ellos argumentan que “toda música es política por naturaleza” (Robinson 1991:26). Attali especifica que el poder político se articula mediante la apropiación de la música (Attali 1995:15). El reggae se ha manifestado como una música política en estos dos sentidos. Ha sido política “por naturaleza”, en la medida en que desde sus inicios se esgrimía como un reflejo del sentir de unos sectores sociales específicos. Es como música de protesta de estos sectores que el reggae hace su entrada a los procesos sociopolíticos de Jamaica.¹⁰ Por otro lado, el reggae se convirtió en un instrumento de poder político cuando los partidos políticos en Jamaica se apropiaron de él y comenzaron a utilizar las canciones y a sus intérpretes en las campañas políticas (véase Waters 1985). Estas manifestaciones de la música dentro de los procesos políticos colocan al reggae en un contexto mucho más amplio. El carácter político del reggae tiene que verse más allá de su acostumbrada mención en la campaña política de Manley en 1972. Aunque Manley y el PNP fueron los que mejor capitalizaron el uso del reggae en las campañas políticas, no fueron los únicos. El JLP también utilizó la música reggae y su simbología. El reggae, sin embargo, vino a cumplir su mayor “función política” como instrumento de protesta popular de los sectores oprimidos fuera de la esfera partidista y eleccionaria.

En su libro *Injustice*, Barrington Moore Jr. brinda elementos para entender cómo surgen lo que él llama los “niveles de condena”, en otras palabras, las razones para que los seres humanos actúen o se movilicen en contra del orden social. Moore plantea que tiene que haber un “incremento rápido en la capacidad de una sociedad para producir bienes y servicios, lo suficiente como para hacer ver que hay una posible solución al problema de la pobreza, tal y como ha sido definido tradicionalmente”. En segundo lugar, junto a estos cambios en la estructura económica, tiene que haber convicciones morales e indignación para que los seres humanos actúen en contra del orden social. Un tercer elemento es un “incremento marcado en el sufrimiento de las estratos bajos”, y que este “incremento sea lo suficientemente rápido como para que la gente no se acostumbre a él” (Moore 1978:468-470). En el caso de los sectores sociales oprimidos de Jamaica, se cumplen todas las condiciones destacadas por Moore.

Desde 1962 hasta 1973, el Producto Interno Bruto de Jamaica tendió a crecer y, a partir de 1974, a declinar (Davies y Witter 1989:76-77).

Durante el mismo período, el desempleo aumentó de un 13 a un 24 por ciento (Thomas 1988:221). Muchos autores coinciden en que a pesar de las expectativas creadas por la independencia y el desarrollo económico durante ese período en el país, algunos sectores no disfrutaron de los beneficios.

Las expectativas de la independencia crearon altas esperanzas entre todos los grupos dado que era el momento en la historia en el que una nación toma la responsabilidad de sus propios asuntos...

A pesar de que Jamaica disfrutaba de un tremendo crecimiento en industrias, incrementando la capacidad productiva del país en manufactura, bauxita, turismo y el sector de servicios, el desempleo entre la gente joven se estaba convirtiendo en una seria cicatriz social (Wilson 1990:431-432).

Jamaica había sido independiente por dos años y en la medida en que entrábamos en el tercer año, los problemas que se estaban experimentando no mostraban signos de una solución temprana. La pobreza, el desempleo, la falta de oportunidades y la desesperanza permanecían en las mayorías negras (White 1982:23).

El período de 1962 a 1972 marcó la segunda de dos décadas de rápido crecimiento económico (Davies y Witter 1989:78), pero la mayoría del pueblo jamaicano no disfrutó de sus beneficios. En palabras de Moore, “se veía una posible solución al problema de la pobreza”, pero ésta no se materializó. En la canción *The Harder They Come* (1971), Jimmy Cliff utilizó la metáfora del *pie* (o pastel) para criticar la ideología blanca que mantiene a los sectores pobres bajo la opresión mediante promesas de bienestar futuro:

*Oh, they tell me of a pie up in the sky
waiting for me when I die
But between the day we born and when we die
They never seem to hear you when you cry*

Ese reclamo social todavía se manifiesta de manera casi literal años más tarde—durante una producción musical de los ochenta—en la canción de Cliff titulada *Piece of the Pie*, donde el cantante hace referencia a la distribución de riquezas mediante la misma metáfora:

*We want a piece of the pie, right here, right now
There's one thing we like to know, where does the money go...*

La indignación, también mencionada por Moore, estaba presente dentro de los sectores oprimidos de Jamaica. Las décadas de los sesenta y setenta fueron tiempos de crisis social, violencia política y represión en aumento, lo que causó resentimiento en varios sectores del pueblo jamaicano. También hubo un marcado y rápido incremento en la crisis económica del país, más evidente entre los estratos sociales más bajos, especialmente los residentes del *ghetto*. La canción *I Need a Roof* de los Mighty Diamonds manifiesta los reclamos de estos sectores sociales:

*I need a roof, over my head
And bread on my table*

En la vida del *ghetto* reinaban la brutalidad y los disparos, el analfabetismo y los habituales toques de queda de 24 horas de duración (*The Jamaica Daily News*, 30 de marzo de 1977, p. 23). Además, el *ghetto* era el centro de la violencia política en el país. Allí, en los sectores urbanos considerados baluartes políticos ("*garrison*" *constituencies*), chocaban diversas pandillas políticas que apoyaban respectivamente a los partidos políticos en pugna: el JLP y el PNP. La canción *Tribal War* del grupo Third World manifiesta la oposición social a este tipo de batallas tribales en el *ghetto*:

*We never have no Tribal War...
...Tribal War, no follow, follow Babylon*

Simon Frith señala que una de las funciones de la música es el manejo de los sentimientos (Frith 1987:144). Los sentimientos de indignación de los sectores oprimidos de Jamaica, al igual que la crisis social y económica que sufrían, se manifestaron a través del reggae: "Es natural esperar que, en un país donde las condiciones sociales y económicas son como las de Jamaica, la música refleje la amplia inquietud que se siente sobre estos temas" (*The Jamaica Daily News*, 27 de marzo de 1977, p. 2). Según los criterios de Moore, los años sesenta y setenta en Jamaica presentaban un ambiente propicio para el desarrollo de la protesta. Uno de los medios por los cuales se manifestó esta protesta fue la música. La música reggae vino a cumplir su papel de "arma simbólica"¹¹ en la medida en que condenaba la crisis social.

Algunos estudiosos han establecido una diferencia entre el "reportaje social" y la "protesta política" dentro de la música. Esta última supuestamente va más allá que la primera en la medida en que promueve alguna sugerencia o alternativa al orden establecido (Clarke 1980:94). Tal distinción puede ser un criterio válido, pero a la vez limitante, máxime cuando en Jamaica las condiciones para el desarrollo de una expresión de protesta eran tan adecuadas. La protesta es una demanda o crítica

que surge de unos sectores sociales hacia otros a raíz de situaciones de opresión. Esta dinámica revela un conflicto entre diversos sectores sociales. El grado de protesta puede analizarse en función de la tensión expresada en la música, independientemente de la promoción de alternativas o soluciones. La música popular, en tanto oposición a la cultura dominante, habla sobre temas ignorados o rechazados por instituciones hegemónicas de control social (Lull 1985:368). Es a través de la yuxtaposición de la diferencia en las visiones de mundo dentro de la sociedad que la música emerge con un gran potencial político (Robinson 1991:60). Este potencial se demuestra al detonar el conflicto entre sectores sociales antagónicos, manifestado en la respuesta del sector dominante: la censura.

A través del desarrollo de la música popular en Jamaica, muchas canciones y artistas de reggae fueron censurados sin una explicación satisfactoria. Como señaló un artículo periodístico, "Bob Marley y los Wailers, Peter Tosh y otros han sufrido tremendamente de las censuras— y éste último ha sido hostigado físicamente en algunas partes" (*The Jamaica Daily News*, 24 de octubre de 1976, p. 14). Otro articulista apuntó: "Hasta donde yo he observado no ha habido explicación satisfactoria a las razones dadas para la censura de esta expresión tan profunda del descontento de las masas" [refiriéndose a la canción *Legalize It*, de Peter Tosh] (*The Jamaica Daily News*, 28 de agosto de 1975, p. 7). Varios artistas amenazados tuvieron que abandonar el país ante la intolerancia de los sectores dominantes a la crítica y la protesta social. El trombonista Rico Rodríguez se fue a Inglaterra en 1962 frustrado por el hostigamiento de la policía (Clarke 1980:68). El músico y compositor Ernie Smith abandonó el país para 1977 luego de recibir amenazas a su vida (*The Jamaica Daily News*, 3 de enero de 1977, p. 1). Las canciones de Peter Tosh, *Legalize It* y *You Can't Blame the Youth*, fueron censuradas (*The Jamaica Daily News*, 14 de octubre de 1976, p. 21) y Tosh fue víctima de golpizas policíacas en diversas ocasiones (White 1991:221, 268, 301). Bob Marley, la más renombrada estrella de reggae, sufrió un atentado contra su vida en 1976 precisamente antes de un concierto (*The Jamaica Daily News*, 4 de diciembre de 1976, p. 1).¹² Las acciones en contra de los artistas de reggae y sus canciones demuestran el potencial de la protesta musical. Al detonar la represión y la censura como respuestas de los sectores dominantes, se evidenció el impacto de la protesta y la tensión entre diferentes grupos sociales en Jamaica.

El trabajo de Anita Waters, *Race, Class and Political Symbols* (1985), analiza otra vertiente de la relación música-política, al develar los vínculos del reggae con la política partidista eleccionaria en Jamaica luego de la independencia. Para las elecciones de 1967, los candidatos de ambos partidos utilizaron las canciones de reggae y/o sus textos

para sus campañas y anuncios (Waters 1985:83-85). El ejemplo más mencionado en este respecto es la campaña electoral de Manley en 1972 donde, como parte de la estrategia de campaña, se presentaron renombrados intérpretes de reggae en un autobús a través del país—el llamado *Bandwagon '72* (*The Daily Gleaner*, 26 de enero de 1972, p. 7; *The Jamaica Daily News*, 16 de enero de 1977, p. 5). Aunque la música siguió siendo un factor importante en las subsiguientes campañas electorales para ambos partidos, la participación de los artistas de reggae no fue tan activa como en las elecciones de 1972. A este respecto, muchas de las canciones no eran consonantes con el socialismo democrático que promulgaba el PNP (*The Jamaica Daily News*, 16 de enero de 1977, p. 5).

A partir de las elecciones de 1980 disminuyó la participación directa de los artistas de reggae en las campañas políticas. A pesar de que la campaña de Manley y el PNP en 1972 y 1976 apeló a los reclamos de los sectores oprimidos a través de la música, para 1980 la situación de estos sectores permanecía igual o peor. Por otro lado, el atentado a Bob Marley hizo que los artistas de reggae se alejaran más del terreno político partidista (Waters 1985:229). Estas dos razones ayudan a entender por qué no se volvió a dar una participación tan activa de los artistas de reggae como en 1972. No obstante, el reggae siguió siendo de vital importancia en las campañas políticas. Durante los años ochenta, al igual que en 1993, ambos partidos utilizaron el reggae como instrumento de movilización (Boxill 1994:51).

La apropiación del reggae por parte de los sectores dominantes, a través de partidos políticos para sus campañas electorales, implicó la entrada del reggae a las relaciones de poder entre diversos sectores sociales. El texto de la música reggae denunciaba a la sociedad las condiciones del *ghetto*, el discrimin racial y otros asuntos que ponían en entredicho las políticas del gobierno jamaicano. Además, era una música representativa de un sector social mayoritario, que eran a su vez electores. No es para menos, entonces, que ambos partidos políticos utilizaran la música reggae como un recurso en sus campañas. Raymond Williams argumenta que en determinados momentos las culturas dominantes no pueden permitir muchas prácticas culturales “residuales” fuera de ellas (Williams 1980:41). En ese sentido, la apropiación de la música reggae por parte de los partidos políticos significó, primero, la incapacidad del Estado para mantener una hegemonía ideológica y cultural,¹³ y segundo, el reconocimiento y la incorporación de un sector importante del electorado (clases bajas, rastafarianos y sectores oprimidos) al cual no se podía pasar por alto. Las clases bajas y los sectores oprimidos, dada su susceptibilidad ante las políticas del gobierno, eran una pieza de juego importante dentro del proceso electoral. En ese sentido, la apropiación de sus prácticas musicales representaba un

instrumento vital para los partidos políticos. Esta apropiación por los partidos políticos (junto a su creciente internacionalización y comercialización) extendió a la música reggae y a su cultura más allá de sus “límites” de clase. En Jamaica, la música trascendió el *ghetto* y a los rastafarianos para convertirse en una “música nacional”, independientemente de la oposición de ciertos sectores de la sociedad jamaicana (véase, por ejemplo, *The Daily Gleaner*, 4 de febrero de 1972, p. 14; 20 de diciembre de 1972, p. 12; *The Jamaica Daily News*, 2 de febrero de 1977, p. 16).

La nacionalización de la música reggae, al igual que su apropiación por los partidos políticos, contiene elementos paradójicos. Un primer elemento es que el reggae, al insertarse en la política partidista y eleccionaria, contradice algunos elementos de la filosofía rasta, con la cual está íntimamente relacionado. Un ejemplo es la negación rastafariana a participar en los procesos políticos de Jamaica, una sociedad a la que los rastas consideran como Babilonia (*Babylon*) o un lugar sin esperanza (Barrett 1988:104). Asimismo, en la medida en que la apropiación política y comercial de la música rastafariana la convierte en “música nacional jamaicana”, contradice el nacionalismo africano de los rastas. La heterogeneidad que ha caracterizado al movimiento Rastafari desde sus inicios es un factor que permite que el reggae, en tanto expresión rastafariana, se manifieste dentro de estos ámbitos antagónicos.

Otro elemento contradictorio dentro de estas dinámicas es que Seaga y el JLP no lograron capitalizar en la utilización del reggae en sus campañas políticas de la misma forma que Manley y el PNP. Paradójicamente, Seaga estuvo íntimamente asociado con los orígenes de la música popular jamaicana y West Kingston, la cuna del reggae, era un baluarte político del JLP y del propio Seaga (véase Waters 1985:65). Seaga era el único candidato dentro de su partido que, dada su formación académica,¹⁴ se inclinaba a utilizar recursos culturales (el reggae, los símbolos rastafarianos y “revivalistas”) en las campañas políticas (Waters 1985:80, 85). Dado que el liderato del partido se encontraba en otras manos (Alexander Bustamente y Hugh Shearer), Seaga no pudo aprovechar esos recursos más allá de su precinto político, West Kingston.

Ahora bien, el historial del JLP y sus candidatos frente al rastafarianismo, el reggae y sus elementos asociados (el *ghetto* y los sectores oprimidos) muestra ciertas ambivalencias. Por ejemplo, el JLP ganó cierto prestigio frente a los sectores rastafarianos con la visita de Haile Selassie I (Emperador de Etiopía y el Dios de los rastas) a Jamaica en 1966 y al realizar las gestiones para traer los restos de Marcus Garvey desde Inglaterra (Waters 1985:84). Sin embargo, el régimen de represión del JLP bajo el liderato de Shearer en la segunda mitad de la

década del sesenta perjudicó gravemente la imagen del partido al arremeter contra los sectores oprimidos y los *ghettos* urbanos de Kingston (Lacey 1977:30; Beckford y Witter 1991:74-76). Por su parte, Seaga había actuado contra los músicos rastafarianos en 1964 porque entendía que no eran dignos representantes de Jamaica en el exterior. Ya entrada la década del setenta, luego del éxito de Manley mediante la apropiación del reggae, el JLP, bajo el liderato de Seaga (lo asumió desde 1974), empleó símbolos alusivos al rastafarianismo y al reggae más que los líderes anteriores del partido. Sin embargo, ya para las elecciones del 1976 (primeras para Seaga como líder del JLP), los artistas de reggae se habían alejado de la participación directa en la política partidista. A pesar de sus relaciones con la industria musical y su poder en el precinto político de West Kingston, Seaga no estaba en el lugar y el momento adecuados para tener éxito mediante el uso de los recursos culturales en las campañas políticas. Además, quedaba a la sombra de las políticas represivas del pasado líder del JLP, Shearer. Por otra parte, la política del PNP fue más acertada para el contexto. Manley y el PNP

expresaron el descontento proveniente del desempleo, la victimización, la coerción y la corrupción que aumentó rápidamente durante los últimos años de la administración del JLP, y hábilmente se asociaron con los símbolos de protesta racial al aferrarse con simpatía a la cultura del rastafarianismo y a la protesta implícita en la música reggae. El mismo Michael Manley se proyectó al electorado como un líder populista en la imagen de la figura bíblica de Joshua (Payne 1994:30).¹⁵

La campaña desarrollada por Manley, P.J. Patterson (director de campaña en 1972) y el PNP sacó al reggae fuera de West Kingston para obtener el mejor de los beneficios.

Un tercer elemento contradictorio ha sido esgrimido por el sociólogo Ian Boxill. Al referirse a la década de los setenta y el período de Manley y el PNP, Boxill argumenta que la música reggae “responde a la crisis social y ataca a las clases dominantes por su opresión de las masas y, a su vez, hace un llamado a la sociedad para que siga el liderato del país por el bien de todos” (Boxill 1994:52). Es decir, se resalta un doble posicionamiento de clase cuando el reggae asume una función dentro del terreno de la política partidista y a su vez en la protesta popular. Linton Kwesi Johnson también destaca esta contradicción al establecer dos tipos de cantantes de reggae, los músicos “propagandistas” asociados a los partidos políticos (Manley y el PNP en este caso) y los “político-culturalistas” que manifiestan el sentir de los oprimidos (Johnson 1976:367). Estas distinciones, aunque acertadas, pierden de perspectiva

el contexto histórico en que Manley y el PNP utilizaron el reggae con fines político-partidistas. Mediante su apropiación del reggae, el PNP captó el sentir de las masas oprimidas hacia el régimen de represión y corrupción del JLP, que personificaba a los sectores dominantes en el poder. En ese momento histórico, las masas creían que seguir al liderato del PNP era de “beneficio para todos”. Puesto en los términos de Johnson, un músico “propagandista” junto a Manley en ese período podía hacer un reclamo de los sectores oprimidos, es decir, una posición “político-culturalista”. Una vez se afectaron las gestiones del PNP con los sectores oprimidos de la sociedad, la música reggae tomó un rumbo más independiente de la política partidista. El reggae finalizó su llamado militante a apoyar un liderato específico del país. En el momento en que las políticas de Manley y el PNP fueron accidentándose (de 1974 en adelante), muchos de los llamados “propagandistas” pasaron a ser “político-culturalistas”.¹⁶ Más tarde en la década del setenta se continuó haciendo uso de los temas en el texto de la música reggae para las campañas político-partidistas, pero no de una forma tan directa como en 1972.

Conclusiones

Muy brevemente se han discutido aquí algunos elementos de importancia sobre la relación entre música y sociedad, en el caso particular de la música reggae de Jamaica. La identidad social y étnica, el contexto urbano, la protesta política y la apropiación de la música por los partidos políticos son elementos sujetos a interpretación. Es decir, el significado, ya sea político, de protesta o de afirmación de identidad étnica o social, estará matizado por las relaciones de poder al interior de la sociedad. Como señala Robinson, “La producción del significado total ocurre en la intersección entre los trabajos que el músico produce (el significado del músico) y los usos e interpretaciones que miembros de audiencias individuales tienen para esos trabajos (el significado de la audiencia), una interacción que puede ocurrir sólo dentro del lecho de un contexto social circundante (que se suma al significado total de la música popular)” (Robinson 1991:15).

Aquí, entonces, se recalca la importancia del contexto social para interpretar el significado de la música. En el caso del reggae en Jamaica, el contexto social en que la música fue obteniendo su significado viene a ser básicamente el mismo que el de su producción. Es decir, se trataba de una música de los sectores sociales bajos (originada en West Kingston) para los sectores sociales bajos y, además, para hacerse sentir frente a otros sectores sociales. No obstante, otros factores de

importancia en este proceso de significación incluyen los medios de divulgación de la música: “Una vez un intérprete o grupo musical produce la música, su significado está sujeto a renegociación, primeramente por los distribuidores y promotores y, luego, por todos los usuarios de esa música” (Robinson 1991:27).

De manera que el significado de la música reggae está mediatizado por las emisoras de radio, las casas disqueras y/o estudios de grabación, los Sistemas de Sonido (*Sound Systems*) así como los partidos políticos y las clases sociales. Todos estos elementos fueron de una u otra forma difusores de la música reggae. En tanto difusores, formaron parte de su proceso de significación. Quién es el difusor y cuál es el contexto particular donde se presenta la música son dos elementos estrechamente relacionados con el significado de la música. Por ejemplo, no será lo mismo una canción de reggae escuchada en un hogar de familia pobre a través de la radio que una canción de reggae interpretada en vivo durante un mitin político compuesto por diferentes grupos sociales. De igual forma, la receptividad y asimilación de las audiencias no serán las mismas.

La producción, difusión y recepción de la música son vitales para el estudio de su carácter político y de protesta, al igual que para su función en la formación de una identidad étnica y social. Ese proceso, desde la producción hasta el consumo de la música, es también vital para interpretar los significados del reggae en el contexto global que describí al comienzo de este ensayo. Sin embargo, las transformaciones a través de los medios de comunicación y el mercado han ocasionado—en el caso de California y Puerto Rico particularmente—un desfase histórico-social y la resignificación de la carga ideológica, social y política del reggae. En su contexto original, el reggae es un documento social e histórico, un instrumento de protesta contra la opresión y de movilización política para los grupos subalternos de Jamaica.

NOTAS

1. El autor agradece a Juan José Baldrich, Jorge Duany, Emmanuel Dufrasne, Humberto García Muñiz, Mervyn Alleyne, Rocío López González y los evaluadores anónimos de este ensayo por sus comentarios y sugerencias; y a Carmen Gloria Romero, Víctor Torres, el personal de la Biblioteca Regional del Caribe (U.P.R.) y Manuel Martínez (Oficina de Préstamos Interbibliotecarios) por su ayuda durante el proceso de investigación y la búsqueda de recursos bibliográficos.
2. El *dancehall y/o ragga-muffin* es un tipo de rap jamaicano que cobró auge a partir de los años ochenta.
3. Aún no está claro el año preciso en que se comenzó a tocar música reggae. Stephen Davis (1975) ha planteado que fue en 1966, mientras Bilby (1995) habla de 1967 y otros autores como Timothy White (1991) plantean que fue en 1968 con la canción "Do the Reggay".
4. Varios autores coinciden en que el *rocksteady* es más "introvertido" que el reggae (Alleyne 1989:118) y que la protesta y el comentario social alcanzaron su máximo nivel con este último género. Véase Howard Johnson y Jim Pines, *Reggae: Deep Roots Music* (citado en Mulvaney 1985:90).
5. Aunque es un dato menos conocido, en los años setenta, un género musical denominado mento-reggae disfrutó de mucha popularidad en Jamaica (Bilby 1995:168-9).
6. Todas las traducciones del inglés al español son mías.
7. Walter Rodney fue un historiador guyanés que se estableció en la Universidad de las Indias Occidentales en Jamaica para 1968. En este país impartió cátedras sobre la historia de África y el movimiento de Poder Negro (*Black Power*) dentro y fuera de la Universidad, particularmente a los sectores negros empobrecidos de Jamaica (véase Rodney 1969, 1990; Lewis 1994).
8. *Sufferer* es el término con que se identifica a la gente oprimida de los sectores sociales bajos en Jamaica.
9. Yoshiko S. Nagashima (1984), aunque escribe acerca del reggae como música rastafariana (p. 3), se refiere a él con cierta reserva. Nagashima parece descartar a la música reggae como música rastafariana (pp. 3, 180) y darle primacía a la música *nyabingi* como la verdadera música rastafariana.
10. Entiendo los procesos políticos en un sentido amplio, sin limitarse a los procesos electorarios o a los partidos políticos. Incluyo dentro de esta concepción las acciones de diversos movimientos sociales, expresiones de protesta popular y otras actividades de la gente en la lucha por el "poder" y por obtener sus metas.
11. Sobre la música como arma simbólica contra las instituciones humanas, véase el trabajo de James Lull (1985:368).
12. En el caso particular de Bob Marley, sin embargo, el atentado puede ser más que una respuesta de los sectores dominantes al mensaje de sus canciones. Este atentado, enmarcado dentro de la violencia política del país, pudo haber estado relacionado con la conexión de Marley con el PNP y Manley, y con la intervención de la CIA en Jamaica durante ese período. Las razones del atentado aún se desconocen, y quién disparó, según el mismo Marley, es "estrictamente confidencial" (McCan 1993:71).
13. Por ejemplo, Seaga intentó promover la música popular jamaicana en el exterior y descartó algunos grupos porque entendía que no eran buenos representantes de Jamaica (véase White 1991:167; Clarke 1980:77; Davis 1983:71).
14. Seaga cursó estudios en antropología en la Universidad de Harvard y se especializó en el estudio de los cultos *revival* y del folclore jamaicano.
15. Aunque el nombre "Joshua" se destacó durante la campaña político-partidista de Manley en los setenta, el mismo surgió durante su desempeño previo como líder obrero (R. Manley 1996:306).
16. Las distinciones entre músicos establecidas por Johnson (1976) son categorías útiles de análisis. Sin embargo, no se provee para el examen del punto intermedio entre los "propagandistas" y los "político-culturalistas". Máxime, cuando muchos de los músicos encasillados en estas categorías por Johnson asumieron posiciones en ambas o se movieron de una categoría a la otra en momentos específicos durante la década del setenta (muchas veces en virtud de los cambios dentro de los partidos políticos, el PNP o la sociedad en general).

REFERENCIAS

Libros y artículos

- Alleyne, Mervyn. (1989). *Roots of Jamaican Culture*. Londres: Pluto Press.
- Attali, Jaques. (1995). *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Barrett, Leonard E. (1988). *The Rastafarians: Sounds of Cultural Dissonance*. Boston: Beacon Press.
- Beckford, George y Michael Witter. (1991). *Small Garden... Bitter Weed: Struggle and Change in Jamaica*. Kingston: Institute of Social and Economic Research.
- Berry, Jason. (1988). African Cultural Memory in New Orleans Music. *Black Music Research Journal* 8 (1):3-12.
- Bilby, Kenneth. (1995). Jamaica. En Peter Manuel, con Kenneth Bilby y Michael Largey, *Caribbean Currents: Caribbean Music From Rumba to Reggae*, pp. 143-182. Filadelfia: Temple University Press.
- Boxill, Ian. (1994). The Two Faces of Caribbean Music. *Social and Economic Studies* 43 (2):33-56.
- Brodber, Erna y J. Edward Greene. (1988). *Reggae and Cultural Identity in Jamaica*. Kingston: Institute of Social and Economic Research.
- Chambers, Iain. (1985). *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. Londres: Macmillan.
- Clarke, Sebastian. (1980). *Jah Music: The Evolution of the Popular Jamaican Song*. Londres: Heinemann Educational.
- Davies, Omar y Michael Witter. (1989). The Development of Jamaican Economy Since Independence. En Rex Nettleford (ed.), *Jamaica in Independence: Essays on the Early Years*, pp. 75-101. Kingston: Heinemann Caribbean.
- Davis, Stephen. (1983). *Bob Marley: The Definitive Biography of Reggae's Greatest Star*. Londres: Panther Books.
- Davis, Stephen. (1975). Reggae—Jamaica's Inside-Out Rock and Roll. *The New York Times*, 30 de noviembre, pp. 1, 18.
- Finke, Nikki. (1987). Bibles, Blond Locks: The New Rastafarians. *Los Angeles Times*, Parte VI, 15 de marzo, pp. 1, 8-9.
- Frith, Simon. (1987). Toward an Aesthetic of Popular Music. En Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, pp. 113-149. Londres: Cambridge University Press.
- Garrison, Len. (1979). *Black Youth Rastafarianism and Identity Crisis in Britain*. Gran Bretaña: London and Acer Project.
- Gilroy, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Giovannetti, Jorge L. (1997a). Reggae y rap: grupos sociales en el contexto puertorriqueño. En Jorge L. Giovannetti y Javier Santiago-Lucerna (eds.), *Música popular: texto y contexto*. Río Piedras: Decanato de Estudios Graduados e Investigación, Universidad de Puerto Rico.
- Giovannetti-Torres, Jorge L. (1997b). Sociabilidad, historia y política en el reggae de Jamaica. Tesis de maestría, Programa Graduado de Sociología, Universidad de Puerto Rico.
- Hebdige, Dick. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen.
- Hall, Stuart. (1995). Negotiating Caribbean Identities. *New Left Review* 209:3-14.

- Johnson, Linton Kwesi. (1976). The Politics of the Lyrics of Reggae Music. *The Black Liberator* (enero 1975-agosto 1976):369-373.
- Lacey, Terry. (1977). *Violence and Politics in Jamaica, 1960-70: Internal Security in a Developing Country*. Nueva York: Frank Cass & Company.
- Lewin, Olive. (1968). Jamaican Folk Music. *Caribbean Quarterly* 4 (1-2):49-56.
- Lewis, Rupert. (1994). Walter Rodney: 1968 Revisited. *Social and Economic Studies* 43 (3):7-56.
- Lull, James. (1985). On the Communicative Properties of Music. *Communication Research* 13 (3) (julio):363-372.
- Manley, Michael. (1983). Reggae, the Revolutionary Impulse. En Stephen Davis y Peter Simon (eds.), *Reggae International*, pp. 11-13. Nueva York: Rogner and Bernhard Books.
- Manley, Rachel. (1996). *Drumblair: Memories of a Jamaican Childhood*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Manuel, Peter. (1988). *Popular Musics in the Non-Western World: An Introductory Survey*. Nueva York: Oxford University Press.
- McCan, Ian. (1993). *Bob Marley: In His Own Words*. Londres: Omnibus Press.
- McKnight, Mark. (1988). Researching New Orleans Rhythm and Blues. *Black Music Research Journal* 8 (1):113-134.
- Moore Jr., Barrington. (1978). *Injustice: The Social Bases of Obedience and Revolt*. Nueva York: M.E. Sharpe.
- Mulvaney, Becky Michele. (1985). *Rhythms of Resistance: On Rhetoric and Reggae Music*. Tesis doctoral, Universidad de Iowa.
- Mulvaney, Rebekah Michele. (1990). *Rastafari and Reggae: A Dictionary and Sourcebook*. Nueva York: Greenwood Press.
- Nagashima, Yoshiko S. (1984). *Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*. Japón: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa.
- Nettleford, Rex. (1970). *Mirror, Mirror: Identity, Race and Protest in Jamaica*. Londres: William Collins and Sangsters LTD.
- Ortiz, Fernando. (1981). *Los bailes y el teatro en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Payne, Anthony J. (1994). *Politics in Jamaica*. Edición revisada. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Reuter. (1989). Marley's Lyrics Find a Place in Student Protest. *The Star*, 18 de mayo.
- Robinson, Deanna C. et al. (1991). *Music at the Margins: Popular Music and Cultural Diversity*. Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Rodney, Walter. (1969). *The Grounding with my Brothers*. Londres: The Bogle-L'Overture Publications.
- Rodney, Walter. (1990). *Walter Rodney Speaks: The Making of an African Intellectual*. [Introducción de Robert Hill y Prefacio de Howard Dudson.] Nueva Jersey: Africa World Press, Inc.
- Savishinsky, Neil J. (1994). Transnational Popular Culture and the Global Spread of the Jamaican Rastafarian Movement. *New West Indian Guide* 68 (3-4):259-281.
- Simpson, George Eaton. (1980). *Religious Cults in the Caribbean: Trinidad, Jamaica and Haiti*. Río Piedras: Institute of Caribbean Studies.
- Statistical Institute of Jamaica. (1993). *Pocketbook of Statistics, Jamaica 1993*. Kingston: The Statistical Institute of Jamaica.

- Stephens, Evelyn Huber y John D. Stephens. (1986). *Democratic Socialism in Jamaica: The Political Movement and Social Transformation in Dependent Capitalism*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomas, Clyve Y. (1988). *The Poor and the Powerless*. Nueva York: Monthly Review Press.
- Waters, Anita. (1985). *Race, Class and Political Symbols: Rastafari and Reggae in Jamaica Politics*. New Brunswick: Transaction Books.
- White, Garth. (1982). Reggae—A Musical Weapon. *Caribe* 6 (1) (verano):21-26.
- White, Garth. (1983). Ska & Rocksteady. En Stephen Davis y Peter Simon (eds.), *Reggae International*, p. 37. Nueva York: Rogner and Bernhard Books.
- White, Timothy. (1991). *Catch a Fire: The Life of Bob Marley*. Londres: Omnibus Press.
- Williams, Raymond. (1980). *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso.
- Wilson, Gladstone. (1990). Reggae as a Medium of Political Communication. En Stuart J. Surlin y Walter C. Soderlund (eds.), *Mass Media and the Caribbean*, pp. 429-449. Londres: Gordon & Breach.
- Witmer, Robert. (1987). "Local" and "Foreign": The Popular Music of Kingston Before Ska, Rocksteady and Reggae. *Latin American Music Review* 8 (1) (primavera-verano):1-25.

Periódicos y discos

The Daily Gleaner

The Jamaica Daily News

Bob Marley, *Positive [Rastaman] Vibration*, Island Records, LTD., 1976.

Bob Marley, *Rat Race*, Island Records, LTD., 1976.

Jacob Miller e Inner Circle, *Tenement Yard*, Island Records, Inc., 1975.

Jacob Miller e Inner Circle, *Tribal War*, Island Records, Inc., 1977.

Jimmy Cliff, *Piece of the Pie*, Columbia, 1983.

Jimmy Cliff, *The Harder They Come*, Island Records, LTD., 1971.

Mighty Diamonds, *I Need a Roof*, Virgin Records, LTD., 1976.

Tosh, Peter, *African*, EMI Records Limited, 1977.

Tosh, Peter, *Equal Rights*, EMI Records Limited, 1977.

Tosh, Peter, *Legalize It*, Columbia, 1977.

The Ethiopians, *Everything Crash*, 1968.

RESUMEN

Este ensayo reflexiona sobre los lazos entre música y sociedad, con referencia particular al reggae jamaicano. Se exploran detalladamente aspectos específicos de la relación entre este género musical y el contexto social en Jamaica, su país de origen. De esta forma, se destaca la relación del reggae con la evolución social, las identidades sociales y la política de Jamaica. Muchos detalles históricos de la relación música-sociedad en Jamaica durante los años sesenta y setenta no son verdades evidentes, a pesar de la constante caracterización del reggae como una música comprometida social y políticamente. Este ensayo, que forma parte de un estudio más extenso, busca arrojar luz sobre muchos de los supuestos generalizados acerca del reggae mediante una investigación sociohistórica de sus orígenes y desarrollo en Jamaica. Se discuten algunos elementos de importancia sobre la relación entre música y sociedad, en el caso particular de la música reggae de Jamaica, tales como la identidad social y étnica, el contexto urbano, la protesta política y la apropiación de la música por los partidos políticos. Aquí, entonces, se recalca la importancia del contexto social para interpretar el significado de la música. En el caso del reggae en Jamaica, el contexto social en que la música obtuvo su significado fue básicamente el mismo que el de su producción. Es decir, se trataba de una música de los sectores sociales bajos (originada en West Kingston) para los sectores sociales bajos y, además, para hacerse sentir frente a otros sectores sociales. En su contexto original, el reggae es un documento social e histórico, un instrumento de protesta contra la opresión y de movilización política para los grupos subalternos de Jamaica. [**Palabras clave:** música de reggae, identidades sociales, música de protesta, movimiento Rastafari, política en Jamaica.]

ABSTRACT

This essay reflects upon the linkages between music and society, with particular reference to Jamaican reggae. The article explores in detail some of the specific aspects of the relation between this musical genre and the social context in Jamaica, its country of origin. Thus, the author highlights the connection between reggae and the social evolution, identities, and politics in Jamaica. Many historical details of the relation between music and society in Jamaica during the 1960s and 1970s are not evident truths, despite the constant characterization of reggae as a socially and politically committed music. This essay, which forms part of a larger study, seeks to throw light on many of the general presuppositions about reggae by means of a sociohistorical inquiry into its origins and development in Jamaica. Several important elements in the relationship between music and society are discussed in the particular case of reggae music in Jamaica, such as social and ethnic identity, the urban context, political protest, and the appropriation of the music by political parties. Here, then, the importance of the social context is underlined to interpret the meaning of music. In the case of Jamaican reggae, the social context in which the music gained its significance was basically the same as that of its production. That is, it was a music made by the lower social strata (originating in West Kingston) for the lower social strata and, furthermore, to articulate their feelings before other social sectors. In its original context, reggae was a social and historical document, an

EVOLUCIÓN SOCIAL, IDENTIDADES Y POLÍTICAS DEL REGGAE EN JAMAICA

instrument of protest against oppression and of political mobilization for the subaltern sectors of Jamaica. [**Keywords:** reggae music, social identities, protest music, Rastafarian movement, Jamaican politics.]