

REGGAE E IDENTIDADES EN CARACAS: UNA INTRODUCCIÓN A LOS MULATOS MÁRGENES DE LA MODERNIDAD¹

Diego Larrique P.*
ESCUELA DE SOCIOLOGÍA, UCV

Resumen:

El presente artículo supone un esfuerzo de interpretación sobre las implicaciones culturales de la música reggae en Caracas. Analizando la historia del género desde Jamaica y el imaginario africanista Rastafari, se trata en estas páginas de comprender los procesos de re-configuración musical e identitaria del reggae en nuestra ciudad. Se utilizan testimonios de varios músicos de la escena de reggae local y referencias a las letras de varias canciones, tanto de artistas internacionales como de bandas locales.

Palabras claves: Reggae, identidades, diásporas, identidades diaspóricas.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Durkheim afirmaba en *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa* que “ninguna religión es falsa”, que “hay que saber leer detrás de los símbolos”, quizás exponía uno de los mayores retos a los que tiene que enfrentarse la investigación: el reconocer las lógicas veladas dentro de cada movimiento social, dentro de cada manifestación cultural de las sociedades, dentro de cada región de un país, de sus ciudades, de grupos de ciudadanos, etc. Un reto por demás interesante en la medida que esa sociedad y esa cultura no son vistas como un objeto externo al que hay que “extraerle” la verdad, sino más bien como una condición de la propia realidad *descubriéndose a sí misma*, como diría Zygmunt Bauman.

En ese tono de comprensión de los fenómenos de las sociedades es que estas páginas proponen un estudio de los elementos que *viven* detrás de algunos símbolos culturales –ya hoy– nuestros como la música reggae en particular, y el imaginario rasta en una trama más amplia. Si nos apurasen a delimitar la investigación diríamos que su centro está en el esfuerzo por comprender el devenir de

¹ Una versión preliminar fue presentada en X Congreso de la SIBE -sociedad de etnomusicología, “Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social”, Salamanca, España, marzo-2008. La participación en este Congreso contó con el apoyo del CDCH.

*diegolarrique@gmail.com

un movimiento cultural a través de una expresión musical compleja e híbrida como la música reggae, en un contexto de aún mayor hibridez (en el sentido más amplio del término) como lo es la ciudad de Caracas.

Siguiendo la crítica hecha por Adorno hace ya bastantes años, sostenemos que hay en este trabajo un mayor detenimiento en las proyecciones sociológicas de la música que en el lenguaje críptico de la musicología, sin que eso suponga, como creía el pensador alemán, un alejamiento del discurso propiamente musical. En definitiva, la propia distinción entre música, cultura y religión, luce útil aquí sólo en términos analíticos, pero en la realidad, no hay posibilidades de hacer un corte epistemológico de forma tal que se construyan discursos específicos e independientes, sino que todos ellos conviven –creemos– bajo el dificultoso rótulo de las “identidades”.

Es por todo esto que estas páginas se centran en el reggae como un buen pretexto para discutir algunos elementos de la cultura caraqueña de las dos últimas décadas y las identidades que se construyen detrás de su (s) imaginario (s).

2. DE LOS MULATOS MÁRGENES DE LA MODERNIDAD

No todas las manifestaciones culturales de nuestras sociedades son valoradas de la misma forma ni consolidadas en el imaginario colectivo de la misma manera. Si utilizamos la expresión “mulatos márgenes de la modernidad” es precisamente para ubicar, de entrada, el *lugar* desde la cual se ha construido el discurso musical del reggae caraqueño. Varias discusiones están subsumidas en la expresión que titula este apartado del trabajo y quizás merezcan un par de líneas. Lo primero que se tendría que decir, sin entrar en la discusión sobre qué es la modernidad o cuáles las ideas fuerza de las modernidades (si las preferimos en plural) es que el proyecto moderno que se consolidó en América Latina no fue justamente negro o mulato en su constitución cultural, sino que sus claves europeas provienen de un proyecto “civilizador” que más bien arrasó, literalmente en algunos casos las especificidades culturales de nuestros indios o de los negros traídos por la trata de esclavos desde África.

Este proyecto moderno ubicó un *centro* desde el cual se fueron formando los gustos, las señales de progreso y de “civilización” frente a las “atrasadas” costumbres de los nativos y las incomprendidas ceremonias tribales de los negros. Este *centro*, sin embargo –y afortunadamente– nunca fue absoluto ni impermeable, sino que, por el contrario, ha sido testigo de múltiples fuerzas centrípetas que con ímpetu han desarrollado, a lo largo del siglo XX, y *desde el margen*, nuevos discursos sobre los límites de la cultura latinoamericana y so-

bre la necesidad del reconocimiento de los elementos indígenas y negros que la han conformado.

Así, los "mulatos márgenes de la modernidad" más que una forma de decir, es una primera categoría para comprender la fuerza de discursos que se han ganado un espacio en el Olimpo de las buenas costumbres y tradiciones latinoamericanas, abriendo caminos y preparando el terreno para discusiones que dejan ver a trasluz las siluetas de esas lógicas veladas de las que se hizo mención en el inicio de este trabajo.

El reggae, en esta clave de interpretación, ha sido sin duda una de esas fuerzas marginales que se han colado en el discurso e historia oficiales de nuestra modernidad. Desde la marginalia –como la llama Nicolás Contreras– "...estas producciones culturales, gestadas desde la resistencia cultural y la seducción, por los descendientes del mocambo, se insertan en los proyectos de construcción de nación, siendo reconocidos como símbolos de "nacionalidad", como sucedió con el son en Cuba; con el tamborito en Panamá; con la bomba y la plena en Puerto Rico; con el mento, el ska y el reggae en Jamaica o con la cumbia, el porro y otros derivados del complejo tambora" (Contreras Hernández, 2002).

Así, el reggae se inserta como una de estas fuerzas que, también junto al rock, blues, jazz, salsa, vallenato y tantos otros son hoy portaestandartes de identidades que se abren paso *desde el margen* hacia el centro del gusto compartido por nuestras sociedades. Luchando no sólo por hacerse visibles en el sincretismo propio de nuestro tiempo, sino también por romper, de esa forma, con la estandarización a la que se ha visto sujeta buena parte de nuestra música, y nuestra cultura.

La categoría "mulatos márgenes de la modernidad" se la debemos a Ángel Quintero, quien en su excelente trabajo "Salsa, sabor y control" (1999) propone claves de comprensión de la música tropical que permiten comprender la importancia de los ritmos por él llamados mulatos frente a la racionalización de la música occidental y sus coordenadas de comunicación con el público. Afirma Quintero que los ritmos mulatos, construidos desde el margen de las sociedades, han desafiado la lógica propia de la sistematización musical moderna y se han constituido en motores de nuevas discursividades musicales, de nuevas identidades que ya hoy se han anclado en el imaginario sonoro de nuestras sociedades. Dice Quintero que:

"es precisamente de culturas conformadas por estas vivencias, de sociedades constituidas por el proceso modernizador mismo, pero en sus márgenes, donde han surgido las tres tradiciones de expresión sonora (muy relacionadas entre sí) que han quebrado la hegemonía absoluta que la extraordinaria música de la modernl-

dad "occidental" parecía haber alcanzado hacia principios de siglo. Estas son, a mi juicio, la música norteamericana, en sus vertientes del jazz y el rock (...) la música brasileña y la música caribeña, en sus vertientes anglo (de por ejemplo, el reggae) y latina en la música (que ha denominado *el otro* como) tropical" (Quintero, 1999).

Pero Quintero es sólo uno de los autores que ha trabajado recientemente el concepto de la marginalidad como la característica fundamental de las que él mismo llama "nuevas tradiciones de expresión sonora". Varios autores han puesto la atención en esta condición marginal de los nuevos discursos musicales. Fernando Aínsa, por ejemplo, ha dicho que "...lo interesante y lo novedoso de la reciente narrativa hispanoamericana es el abordaje de los referentes culturales, mitos y tópicos de boleros, rancheras, cha-cha-cha, guarachas, tangos y música rock a partir de un discurso enunciado desde la marginalidad (cuando no de la exclusión) para insertarse en el estallido de la pluriculturalidad y de la hibridación cultural contemporánea del que la música es el vehículo más emblemático" (Aínsa, 2002).

Entre Quintero y Aínsa la línea de continuidad es clara, ambos expresan, *de cierta forma*, la permeabilidad del discurso musical oficial o "desde el centro", hacia nuevas narrativas musicales, que ahora desde la exclusión –va más allá Aínsa– se insertan en una suerte de estallido "pluricultural" que nos parece merece un par de ideas más. Una primera lectura distraída de Aínsa podría llevarnos a pensar que el producto de esos discursos mulatos –en su encuentro con las sonoridades oficiales– es una suerte de imagen *armoniosa* de múltiples expresiones culturales que se sorprenden en su encuentro y se placen en la complejidad de una identidad musical moderna amplia. Justamente una de las tesis que nos interesa discutir en este momento es la *lucha* que en el campo cultural se libra entre los ritmos marginales y los que son aceptados por representar el centro del gusto; deberíamos decir del "buen" gusto. O para decirlo en otros términos, "podemos decir que la música creada en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas" (Hormigos y Cabello, 2004).

Esta postura de Hormigos y Cabello, junto a la de Aínsa y Quintero, podría preparar el terreno para la justificación de un concepto posmoderno de la música en una suerte de mezcla de tendencias y temporalidades, de tonalidades y fugas no sistematizadas, etc.² Sin embargo, más que esa propuesta, sí nos interesa el

² Para estudios sobre el carácter posmoderno de la música ver "la música de la modernidad" y "la música de la posmodernidad" (Anthropos, Barcelona), ambos textos de Julio López. En estos trabajos se prepara el terreno para una hermenéutica cultural que, superando las limitaciones de la musicología y de la sociología, reivindica el "gusto" y la

cómo desde esos márgenes de construye un discurso alterno que crea nuevamente identidad, que adhiere, que dota una vez más de sentido de pertenencia y arraigo a la gente a través de la cercanía de la apertura comunicacional de las músicas mulatas, con sus *jam sessions*, sus *montunos* y *descargas*³. Tal como ha afirmado Susana Asensio hace algunos años, *los procesos de reencantamiento se dan en los márgenes*. Y continúa:

Y aquí debemos entender la palabra "margen" en su doble acepción: de frontera o borde, y de periferia, lugar de hibridaciones e intercambios, y espacio no hegemónico; borde separador y también osmótico, espacio de identificación y de mutaciones, parte de lo que podemos llamar la "periferia global" (Asensio, 2000).

Definido de este modo el concepto, nos ha interesado el reggae como discurso marginal, como fuerza que tiende al centro del imaginario musical occidental pero con una teleología (que aspira a ser) distinta a las lógicas de mercantilización propias de la industria musical que conocemos desde la segunda mitad del siglo XX. Ahora bien, ¿en qué margen exactamente surge este discurso musical? ¿Sigue hoy ubicado en ese margen o ha funcionado en la lógica propia de las músicas mulatas: rechazo/censura/institucionalización?

El reggae es por excelencia parte de "los mulatos márgenes de la modernidad". Desarrollado en Jamaica a partir de finales de la década de los años 60 del siglo pasado se convirtió en el vehículo de protesta y de visibilidad de los sectores más empobrecidos de la Isla. Precedido por el ska y luego por el rock steady, el reggae se constituye como el primer gran discurso musical de protesta de la Jamaica independiente y libre del colonialismo Británico (al menos oficialmente). Las letras construidas en la convulsionada década de los años 70 del siglo XX⁴ son una muestra de cómo se cimentaba desde la música una posibilidad de

subjetividad detrás del discurso musical, elementos centrales para crear lo que López llama "un nuevo humanismo".

³ Quizás aquí valdría la pena volver al excelente trabajo de Florencia Garramuño (2007) sobre Samba, Tango y nación. En él se desarrolla el concepto de "*modernidades primitivas*" como categoría de síntesis de los conflictos que se generan en el tránsito que va desde la exclusión de los elementos que suponen las sonoridades marginales, hasta su canonización o "blanqueamiento".

⁴ Aquí las referencias podrían ser interminables. Pensamos por ejemplo en *Slavery Days de Burning Spear (1977)* "¿recuerdas los días de esclavitud? Ellos nos pegaban duro, el trabajo era duro...ellos nos usaron y luego nos rechazaron"; *Police and Thieves de Junior Murvin (1977)* "policías y ladrones en la calle, asustando a la nación con sus armas y municiones"; *Rat Race de Bob Marley (1976)* "esto es una carrera de ratas (...) no enuevas a rasta en tus movidas, rasta no trabaja para la CIA"; "Fighting against convic-

hacerse oír, de recordar los años de esclavitud y colonialismo y de revelarse contra la violencia política en que estaba sumida la isla luego del fracaso del primer modelo independentista (Jamaica se hace independiente en 1962) y de desfavorables relaciones con los organismos multilaterales (Giovannetti, 2001).

El poder que tuvo el reggae en la Jamaica de los años 70 fue mucho más allá de la lógica comercial de una música de moda; fue utilizado como arma política en las elecciones de 1972 y 1976 tanto por el PNP como por el JLP⁵; varias de sus principales figuras como Bob Marley, Peter Tosh etc. fueron víctimas de atentados, golpizas por parte de policías, etc. Se hizo fuerte el discurso en pro de la legalización de la marihuana; del reconocimiento de una fuerza política surgida desde los sectores más marginados del West Kingston, de Trenchtown y los demás barrios de la capital.

Por otra parte, uno de los elementos que constituía una fuerza social indetectable en la Jamaica de los años 70 fue la definitiva unión entre el reggae y el imaginario africanista de los rastas, establecidos en la isla desde la tercera década del siglo XX. Aunque no tenemos tiempo aquí —o más bien no es el objeto de nuestro trabajo— para detenernos en las implicaciones de la cultura rasta y su relación con el reggae, sí quisiéramos dedicar un par de líneas para ubicar contextualmente este movimiento y entender cómo ha ayudado a convertir al reggae en uno de los discursos de los mulatos márgenes modernos.

Mientras que el ska y el rocksteady reflejaban la atmósfera alegre de los primeros años de independencia en la isla, el reggae desde sus inicios ató su plurisignificancia musical con el imaginario de re-lectura negra de la Biblia y de mirada africanista alrededor del cual se ha constituido el mundo rasta. La protesta y críticas sociales que iban de la mano con el reggae estaban, ya desde inicios de los años 70, claramente influenciadas por la mirada rasta sobre el mundo moderno. Pero, ¿En qué consiste esta mirada? Podemos decir, siguiendo una vez más a Giovannetti que los postulados rastas pueden resumirse en: a) Creencia en la divinidad de Haile Selassie I, emperador de Etiopía, b) visión de Áfri-

tions" de Bunny Wailer (1976) "en una familia de diez (personas) creciendo en el ghetto la hostilidad es la única educación que conozco", traducción propia.

⁵ El Partido Nacional del Pueblo (PNP) fue fundado por Norman Manley y el Partido Laborista de Jamaica (JLP) por Alexander Bustamante. Ambos partidos, protagonizaron las luchas políticas de la Jamaica independiente. Michael Manley del PNP ganó las elecciones de 1972 y 1976, y el conservador Edward Seaga las ganó en 1980. Giovannetti afirma que el apoyo dado por músicos de reggae a estas campañas fue decisivo, sobre todo en 1972 y 1976, cuando "...ser un músico "propagandista" junto a Manley en 1972 era tomar parte en los reclamos de los marginados" (Giovannetti, 2001).

ca como la tierra prometida (Zion), y c) la visión del pueblo negro jamaicano como la reencarnación del pueblo de Israel, sufriendo el exilio en Babilonia⁶ (Giovannetti, 2001). A esta tipología mínima, se le pueden agregar otros elementos propios de sus primeras manifestaciones, por ejemplo "... (el) vengarse de los hombres blancos por su maldad hacia los hombres negros (...) rechazo y humillación de los cuerpos gubernamentales jamaquinos (materialización del poder de la raza opresora) (Garrido de Colasante, 1988).

Estas premisas –con sus variantes– podríamos decir que conforman la primera identidad sobre la cual se aglutina el mundo rasta y de la cual se impregna la primera generación de músicos jamaquinos de reggae. Desde las primeras comunas cimarronas de Leonard Howell por los años 30 del siglo pasado, el movimiento Rastafari se estableció en Jamaica como una posibilidad de construir otra historia al margen de la lectura oficial del cristianismo y de la relación de opresión que existía entre blancos y negros en la isla. "Este movimiento se inicia en oposición y rechazo a las culturas dominantes con raíces europeas y con el objeto de revertir los efectos del colonialismo" (Cortéz y Chacón, 2005).

Quizás lo que hemos querido decir hasta aquí es que el imaginario cultural del rasta y el musical del reggae no pueden ser separados hasta, al menos, finales de la década de los años 80, cuando las lógicas del mercado y el éxito del género ya lo ubica en una posición menos *marginal* que la que tuvo en sus orígenes. Pero no nos adelantemos. Ubicados en la década de los años 70 y en conjunción con las críticas realizadas desde la mirada rasta sobre el sistema y la necesidad de "*cantar contra babilonia hasta que se caiga*", nos encontramos, si se nos permite decirlo de esta forma, con una religiosidad al margen del cristianismo y con una música al margen de los géneros reconocidos oficialmente.

En su muy bien documentado trabajo, Giovannetti recuerda que la unión rasta-reggae en Jamaica ubicó a este género en la lógica de las músicas mulatas –como las llama Quintero–, al marginar al reggae de las emisoras de radio locales, quienes transmitían más "músicas negras norteamericanas" –como *rythim and blues*– que reggae. Por ejemplo, el entonces Ministro de Desarrollo y Bienestar del JLP, Edward Seaga –luego Primer Ministro de Jamaica desde 1980–, organizando un evento en Nueva York para promocionar el turismo en Jamaica,

⁶ El cantante jamaquino de reggae Burning Spear traduce bien esta afirmación de la visión del exilio temporal en babilonia "Soy sólo un africano/jamaquino, pasando un tiempo en una tierra extraña, cuando vuelvo a mi hogar, veo esa gran señal que dice "nada que declarar", traducción propia de la pieza "African Jamaican" del disco *Appointment with His Majesty* (1997).

se hizo acompañar de bandas de ska –no rastas– pues entendía que estos personajes de dreadlocks, consumidores de marihuana y de letras incendiarias no eran “buena imagen” para la isla (Giovannetti, 2001).

El resumen hecho hasta aquí de la condición marginal del reggae en Jamaica y su relación con el mundo rasta –entendido éste como una forma de religiosidad al margen de la historia oficial del cristianismo– ha tenido la intención de ir delineando las características de la identidad que se fue construyendo desde el surgimiento del reggae en Jamaica, para luego mirar el devenir de esa identidad en el contexto caraqueño y más actual. Con esa intención en la mente, diremos entonces que podemos defender el paso de una identidad racial o étnica hasta otra diaspórica y de resistencia. Veamos esto.

Uno de los principales mandatos que agrupaban a los primeros rastas en la década de los años 30 del siglo pasado era el fin de la opresión blanca y la aceptación de la supremacía de la raza negra. Inspirados en una visión étnica y de afirmación racial de sus raíces africanas, estos primeros grupos amalgamaron una temprana identidad racial que es la base de la construcción, que luego se desarrollaría desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Pero quizás uno de los personajes fundamentales en esta visión racial y crítica de la situación de los negros en Jamaica, sea Marcus Garvey (1887-1940) quien se constituyó en profeta del movimiento negro de Jamaica, no sólo entre los rastas sino también entre los músicos de reggae, si es que tal diferencia existe para la década de los años 70.

Dos ideas son fundamentales en la visión de Garvey: por un lado el mejoramiento de la raza negra y por otro el regreso a África; que podríamos llamar dos *ideas-motor* de la música reggae, y de la re-lectura negra de la Biblia. Garvey, hijo de antiguos cimarrones y predicador de las desventajas negras en América –o más bien deberíamos decir fuera de África–, fundó en 1914 la UNIA (Asociación Universal para el Mejoramiento de la Raza Negra) y en 1919 fundó la compañía naviera Black Star Line, que se encargaría de repatriar a la población negra a la madre patria, terminando así con siglos de explotación y sufrimiento colonial. Llegó a afirmar que la UNIA tenía más de dos millones de miembros, y “electrificaba” a sus miembros con el discurso de la necesidad de la vuelta a África, *revisitando* la oferta de un paraíso terrenal de donde nunca se debió haber salido.

Garvey recorrió decenas de comunidades alrededor de todo el continente americano esparciendo sus ideas sobre la raza negra y sobre el regreso a África: estuvo en Colombia, Puerto Rico, Estados Unidos, Panamá, Ecuador, Nicaragua, Honduras, entre otros países. También se dice (aunque no encontramos registros que apoyen esto) que estuvo en Venezuela, organizando mítines entre

la población negra en el Puerto de la Guaira. El mensaje era más o menos este: “Nosotros los negros creemos en el Dios de Etiopía, el Dios eterno, Dios de Dioses, Dios del Espíritu Santo, el Dios de todas las eras” “Este es el Dios en quien creemos, y lo adoraremos a través de los espectáculos de Etiopía” Y su más renombrada profecía, punto de apoyo de las identidades mulatas que aquí reflejamos: “Miren a África, al coronamiento del Rey Negro, él será el Redentor” (Garvey en White, 1992, traducción propia).

Poco tiempo luego de ser dicha esta “profecía”, en noviembre de 1930, es coronado Haile Selassie como Emperador Etíope, viendo los seguidores de Garvey la profecía cumplida y el inicio de un nuevo ciclo de gloria para la raza negra a nivel mundial. Desde ese momento, si se nos permite simplificar la historia de esta forma, podemos hablar de múltiples identidades que se superponen en el imaginario de la música reggae y su teleología africanista.

Entre ellas, nos interesa el concepto de identidades diaspóricas desarrollado por Gabriel Izard. Para Izard, son varios los movimientos negros que comparten la mirada africanista de un necesario retorno a la “madre África” como salida a la situación que sufren lejos de ella. El tema del retorno, es uno de los referentes más importantes detrás de este concepto. Izard explica que etimológicamente el término diáspora proviene del griego *diasperien* (*dia*: del otro lado, más allá de; *sperien*: sembrar semillas). Además, aclara que el término es utilizado:

“...para hacer referencia a los grupos étnicos que han sido desplazados de su lugar de origen a través de la migración, el exilio, etc. y se reubican en otro territorio. Las comunidades diaspóricas tienen además como una de sus principales características el hecho de cimentar, en ocasiones, su identidad a partir del territorio primigenio que se convierte en punto de referencia sobre el que se construyen las diferentes expresiones de la etnicidad. Esta última, entendida como organización social de la diferencia, es percibida por estas sociedades transplantadas a partir de distintas conexiones con la tierra de origen” (Izard, 2005).

Estas identidades diaspóricas, producto de “una experiencia colectiva de discriminación, subordinación y estigmatización” tal como afirma Izard, es un concepto que *significa* plenamente la identidad mulata de la música reggae y del movimiento Rasta que, desde mediados de la década de los años 70, se ha internacionalizado gracias al impacto del reggae en el imaginario sonoro moderno y gracias a otras figuras carismáticas al estilo de Garvey, como lo fueron Bob Marley, Peter Tosh, Jacob Miller, entre tantos otros. Estas figuras de la música negra Jamaíquina, con las letras de sus canciones, no sólo retaron la sistematización de la música occidental –como argumenta Quintero– sino que además

lograron esparcir un mensaje de gran impacto sobre las comunidades negras –y no negras– de todos los sectores marginados del proyecto moderno Occidental, por decirlo de alguna forma⁷.

Por otra parte, estas identidades diaspóricas las vemos como un concepto más incluyente que las llamadas por Castells “identidades de resistencia”, donde desde la marginación y la estigmatización de sectores sociales se construyen “...trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan la sociedad” (Castells, 1996) La identidad que en estas líneas tratamos de rastrear en el imaginario fundacional del reggae se ata, tal como hemos tratado de demostrar aquí, a imaginarios africanistas y de reivindicación negra frente a las opresiones propias del sistema colonialista, pero además, –y aquí la diáspora sería una forma elevada de resistencia– se trata de volver a la tierra donde “nunca hay noche”, donde todas las civilizaciones han comenzado. Se construye además, desde estas identidades diaspóricas, un claro pensamiento utópico que ha sido, tal como trataremos de demostrar más adelante, uno de los elementos que aún hoy persisten dentro de los grupos identificados con esta particular lectura de religiones y músicas negras.

3. REGGAE EN CARACAS: ¿DE QUÉ IDENTIDADES ESTAMOS HABLANDO?

3.1 Primero Latinoamérica

Hasta aquí, hemos tratado de construir un mínimo contexto que ayude a sustentar por qué adjetivamos de diaspórica y racial a la identidad que se construye en torno al movimiento rasta y a la música reggae en Jamaica desde inicios de los años 70. Sin embargo, no sería apropiado extrapolar la lógica fundacional de un movimiento enmarcado en Jamaica –y con sus objetivos en África–, con las realidades de los países que han sido, podríamos decirlo así, *receptores* de una configuración musical y cultural ya bien lograda, *pero per-*

⁷ Algunos ejemplos muestran la identidad diaspórica y racial desarrollándose en la década del 70 a través de las canciones de reggae: “African” de Peter Tosh (1977) “no importa de donde vengas, mientras seas negro eres un africano”; “Black Star Line” de Culture (1977) “ellos nos sacaron lejos de nuestras tierras, y hemos sido esclavizados aquí abajo en Babilonia. Pero la Black Star Line vendrá”; “Children Crying” de The Congos (1976) “Mándanos otro Moisés para guiar la nación, los hambrientos deben ser alimentados y no habrá así más sufrimiento”; “Zion Train” de Bob Marley (1980) “el tren al Zion viene en nuestro camino, yo tengo que agarrar este tren porque no hay más estaciones (...) dos mil años de historia no pueden ser borrados tan fácilmente”, traducción propia.

meable. Uno podría preguntarse con justeza cuáles son las características, los elementos que identifican a los grupos que hacen reggae en Caracas hoy, qué elementos de los fundacionales están aún en el tapete y cómo a través de esta música se ha seguido desarrollando —o no— una identidad tan unificada como la que se ha venido construyendo desde los márgenes, y que ha sido descrita desde el inicio de este trabajo.

Una de las principales evidencias que saltan a la vista —no sólo para el caso caraqueño— es que el elemento racial ha sido paulatinamente suavizado y hoy la supremacía negra que unificaba a las comunidades liderizadas por Leonard Howell en la década de los años 30 del siglo pasado no es bandera prácticamente de nadie. Quizás la apropiación del discurso del reggae-rasta por grupos indígenas y mestizos de toda América Latina ha ayudado a la natural resignificación del mensaje original que aglutinaba e identificaba exclusivamente a los grupos negros de la Jamaica cimarrona.

En Méjico, por ejemplo, se ha institucionalizado un movimiento desde el cual se ha creado *cierta* unidad identitaria desde el reggae y el mundo rasta. El movimiento Razteca amalgama en sí —en su nombre al menos— toda una visión de identidad que, desde la reivindicación de la cultura Azteca, se ha sabido sumar al poder del discurso musical del reggae. Este Festival, creado por la banda mejicana Los Rastrillos en 1993, originalmente fue creado como un espacio de intercambio no sólo musical sino también artesanal y gastronómico, convirtiéndose con el tiempo en propiedad del dueño de la discoteca de reggae mejicana “Casa Rasta” quien le ha impreso otro sentido al Festival (Benavente, 2005).

En Puerto Rico, señala Rosana Reguillo, hay grupos de Rastainos, en los cuales la fusión de los elementos afroantillanos junto a la cultura de los Taínos — pueblo indígena establecido en esa isla antes de la colonización— se desarrolla en medio de una re-configuración cultural de riquezas evidentes (Reguillo Cruz: 2000). Por otra parte, la agrupación de reggae de Puerto Rico Cultura Profética, ha utilizado el poder del reggae para denunciar desde su tribuna los problemas que sufren sectores marginados de esa sociedad, como por ejemplo las comunidades pesqueras de Vieques, isla que los norteamericanos utilizan para ejercicios militares más allá de la seguridad —y resguardo del medio ambiente— de y para esta comunidad de pescadores. Y han sabido también explicar en “Reggae rústico” cómo “a contratiempo el reggae se mantiene / un nuevo contexto de vida nos concede/ vena de quien busca su nido / reggae con sentido / unificador latido / reggae rústico sabor caribeño / reggae místico, retoño de cada rama cortada de mi pueblo” (Cultura Profética, 1999) el reencantamiento se da en los márgenes.

En Brasil, por su parte, se ha “inventado” lo que Gerard Béhague ha llamado “un nuevo ritmo, símbolo de la negritud bahiana”, refiriéndose al auge del “Sam-

ba-Reggae” a partir de mediados de los años 80 del siglo pasado. En su trabajo, Béhague transcribe algunos fragmentos de una entrevista con Joao Jorge, director del *bloco* Olodum, quizás el de mayor importancia en Bahía. Dice Jorge, entre otras cosas, lo siguiente: “el reggae dio la modernidad que los jóvenes negros bahianos estaban buscando. La tradición ya no nos satisfacía más” y más adelante:

“La música de Olodum es profunda, enigmática, religiosa, sensual, irreal, fábrica de sueños, símbolo de las fuerzas de las calles de Maciel – Pelourinho (lugar de origen del *bloco* en el centro histórico de Salvador) de su lucha contra el racismo. Anuncia los nuevos tiempos, portavoz de un movimiento de ciudadanía negra, urbana y futurística, basada en los rituales de la tradición de los *candomblés*, de la capoeira, de los quilombos, de Bob Marley, de Mandela, de Malcom X, de Maomé, de Buda, de Shiva y de Jesús” (Joao Jorge en Béhague, 2000).

La amalgama de referencias que surge de las palabras de Joao Jorge es tremenda. No es posible rescatar de una idea como la citada arriba sólo elementos unidos a una identidad racial o diaspórica, entran en juego sueños, enigmas, sensualidades, fuerzas religiosas junto a fuerzas políticas, lo urbano y el futuro, el imaginario de los quilombos junto con los de Marley y Mandela, etc. toda una sensación de identidades culturales complejas y amarradas a raíces diversas, lo cual parece ser ya una suerte de nuestros tiempos secularizados. Pero también en Brasil encontramos referencias que reconfiguran —explícitamente— la lógica fundacional del reggae y de su fuerza identitaria, si es que se acepta nuestra hipótesis de diáspora y raza como elementos centrales.

La banda de reggae Tribo de Jah —siguiendo con el caso brasileiro— publicó a finales de los años 90, una canción que reclama espacios de inclusión y reforzamiento de una identidad latinoamericana más allá de la clásica imbricación mutua entre reggae y rasta. Cantan en “No basta ser rasta” que “...el reggae es apenas entretenimiento / pero puede liberar mentes y almas / danza y música con sentimiento (...) no basta ser rasta hay que ser justo en el corazón / no basta ser rasta hay que estar justos en nuestra razón”. Y más adelante, ya al final de la canción, declaman unas líneas que nos gustaría calificar como *de claro acierto sobre el destino del movimiento en nuestro continente*: “yo no soy Rastafari hombre / apenas si me gusta la música reggae / soy un rapaz latinoamericano / que cree que hay solamente un dios soberano / yo no soy rasta, pero soy un hijo de dios, ¿entiendes?” (Tribo de Jah, 1999).

Entendemos, sí. Y no sólo entendemos, sino que creemos que en la apertura del imaginario cultural que acompaña al reggae, es decir, el rasta, se encuentran las posibilidades de ir construyendo una ciudadanía ya no sólo negra, y relacionada a los quilombos o con Bob Marley —tal como afirmaba Joao Jorge—, sino además una identidad mestiza, indígena, blanca, europea y latinoamericana.

na, híbrida y todos los adjetivos que el lector quiera añadir. En definitiva, una identidad secularizada y abierta en todos los sentidos, sin dogmas ni ortodoxias.

El caso argentino también es un buen ejemplo de las fuerzas que se suman desde el imaginario del reggae rasta y del que no busca volver a África. Por un lado hay fuerzas como la de Fidel Nadal, que desde la ortodoxia de uno de los grupos rastas establecidos en la actualidad, los Bobo Ashanti, canta en "Halle Selassie I" que: "Halle Selassie I nos protegió en la batalla / el nos protege día y noche contra el mal que acecha / Halle Selassie I nos llamó a Itiopia / Juan Marcos Mosiah Garvey nos dijo que contemplemos / con los ojos de Itiopia la humanidad" (Fidel Nadal, 2001) Y de otro lado bandas como Los Cafres diferenciaban, hace ya más de 10 años en "Dreadlocks" que "...no es necesario creer ser rasta / esto es Argentina y no Jamaica / es muy importante poder diferenciar / de lo que es moda a lo que no es joda" y lanzan, al estilo de Tribo de Jah, otra de las definiciones secularizadas que acompañan al reggae y al imaginario rasta de nuestros tiempos "rasta no es más que un soldado peleando contra el racismo y la indiferencia del que no quiere hablar" (Los Cafres, 1995).

3.2. Luego Caracas

Hemos querido hacer esta introducción a las distintas formas de recepción del mensaje de la música reggae y el imaginario rasta –en algunos de nuestros países latinoamericanos–, pues nos ha servido para buscar puntos de comparación y análisis de la propia situación del reggae caraqueño, en la constitución de identidades asociadas a las sonoridades del reggae y las implicaciones culturales del discurso rasta. En los últimos años se han presentado en Caracas varias investigaciones sobre el tema, destacándose 3 trabajos presentados por estudiantes de la Universidad Central de Venezuela para optar al grado de Comunicador Social uno y Sociólogo (a) en los otros dos casos⁸. De los trabajos presentados en la Escuela de Sociología, me correspondió ser Jurado Evaluador de uno y Tutor del otro, de forma tal que mis comentarios de aquí en más deben bastante a la investigación realizada por los –hoy profesionales– investigadores Freddy Silva y Karina Montes.

⁸ Estos trabajos son: Montes, Karina (2007) *Identidades colectivas del reggae caraqueño para el año 2006. Estudio de caso: Jah Bafana y Negus Nagast*, Trabajo de grado presentado para optar al título de Socióloga (UCV); Silva, Freddy (2006) *Influencia del movimiento Rastafari en Caracas en la formación de identidades críticas entre jóvenes*, Trabajo de grado presentado para optar al título de Sociólogo (UCV) y Chacón, Juan David y Cortéz César (2005) *Reggae y Rastafari, dos formas de entender el Caribe*, Escuela de Comunicación Social (UCV).

Los mecanismos de recepción de las sonoridades del reggae nacional le deben mucho –como el resto del mundo– al impacto e internacionalización de las principales figuras musicales del género, Bob Marley entre ellas como la más destacada. En nuestro país, los propios miembros de las primeras bandas de reggae surgidas en Caracas a mediados de la década de los años 80, Dur-Dur y Onice –representadas por Raúl Guzmán y Genis Miranda, respectivamente– han dado sus visiones sobre el “*desde cuándo y cómo*” de la recepción del mensaje del reggae en nuestra capital. Los antecedentes son numerosos: desde versiones del artista jamaicano Desmond Dekker hechas por parte de la banda nacional “las cuatro monedas” a finales de los años 60; pasando por incursiones aisladas de Henry Stephen y Trino Mora en el género –este último grabando “El Carite” en versión reggae–; la radicación en Venezuela de la banda de Grenada “Jah Jah Children”, que grabaron dos discos en Caracas a principios de los años 80; la presencia de la banda venezolana –de raíces trinitarias– Pirámide; hasta el paso por Venezuela de “Falasha”, que apodado “Predicator man” enseñó en Caracas cómo “...en los discos de Marley todas las referencias están en la Biblia” (Guzmán y Miranda en Montes, 2007).

En esos primeros años del establecimiento del reggae en Caracas, eran sectores populares quienes se apropiaban de este género mulato y marginal para “...introducirlo en el reggae y la cultura rastafari, pero pensando que somos venezolanos” (Miranda en Montes, 2007) Ya aquí notamos una interesante sintonía con la constatación que en las páginas precedentes hemos visto en otras latitudes latinoamericanas; de hecho, tanto en el discurso de Raúl Guzmán como de Genis Miranda, hay concordancia de criterios al afirmar que desde el *vamos* estaban claramente identificadas las raíces venezolanas junto a las provenientes de la sonoridad caribeña / africana que conocieron a través de Marley y los demás exponentes del género. Raúl Guzmán, por ejemplo, afirma que “...reggae es la música de dios, la música de Jah, dedicado a Rastafari Makonen, a Jah, cantos y alabanzas al señor, Dur Dur tiene esa tónica pero no abandonamos nuestras raíces, la metemos percusión afrovenezolana” (Guzmán en Montes, 2007).

En el primer disco de Onice, *Capas Concéntricas* (1994), oímos canciones que explícitamente refuerzan los valores de la identidad negra de nuestro país, vigorizando, al mismo tiempo, la ciudadanía negra de la que hablaba Joao Jorge para el caso Brasileiro. Canta Onice en “Raíces Africanas” que:

“De nuestras raíces africanas / sólo nos quedan los rasgos / pero de fondo es muy grande / porque es rica en tesoro / si tu tienes piel de color oscuro / si tu tienes el cabello crespo o grueso / tu representas un gran tesoro / que identifican tu tronco racial / Somos padres del tambor de hoy / lo llevamos pegado en nuestras venas / muchas corrientes musicales nos copian / porque es bendición de Jah Rastafari” (Onice, 1994).

"Sólo nos quedan los rasgos" denuncia Onice hace más de una década. El reggae de los primeros años en Caracas representaba con justeza nuestra tesis sobre el discurso desde la marginalidad, desde la exclusión y la esperanza por poder contar una historia más mulata y más cónsona con nuestros referentes. Tendríamos que decir, llegados a este punto, que la recepción del reggae caraqueño en la década de los años 80 y la primera mitad de los 90 estuvo caracterizada –como en los demás países latinoamericanos–, por una suerte de re-configuración de las representaciones que sobre el mundo se construían desde el margen, en un discurso que dotaba de esperanza y permitía hacernos conscientes de las omisiones que en el relato de la historia oficial se han cometido. A esta misma crítica responden canciones como "Historia de Papel" de Jah Bafana, "Balas contra el enemigo" de Culto Aborigen, y la misma conciencia de quienes se unen a hacer reggae en Caracas. Raúl Mota, bajista de Jah Bafana, reconoce en su discurso la mezcla de raíces africanas e indígenas que caracterizan a buena parte de la población venezolana, sostiene que:

"(Nos une) la identidad con la música reggae, pero no sólo el reggae como música, sino el contenido que expresa, que tiene en sí la música reggae, la conciencia con reivindicar nuestras raíces, que sabemos que venimos de los descendientes de los esclavos o de los descendientes de África, pero que tenemos también nuestras influencias y raíces indígenas" (Mota en Montes, 2007).

Sin embargo, tendríamos que decir también aquí que las re-configuraciones sobre el discurso del reggae hoy han sido ya tantas que cuesta hacerse una idea de cuáles son los elementos que en la actualidad amaigaman las identidades de quienes se entienden rastas ó hacedores de música reggae en Caracas. La investigación de Freddy Silva que se citó anteriormente, incluía un breve documental sobre el movimiento rastafari en Caracas, realizado fundamentalmente con las comunidades y grupos que se reunían en la Universidad Central de Venezuela para el año 2006. En ese documental, los entrevistados (la gran mayoría músicos de bandas de reggae, rastas, y gente muy "enterada" de la discusión) explicaban lo que para ellos era el imaginario rasta; entre las respuestas podemos citar: a) es la evocación de que "otro mundo es posible", b) canaliza energías, c) camino de reivindicaciones políticas, d) una forma de resistencia contra la Iglesia Católica, e) resistencia contra el capitalismo, f) expresión de preocupaciones ecológicas, g) un balance de poder en la relación sociedad-individuo, h) fuerza de cambios sociales, i) un regreso a las raíces, j) un movimiento rebelde y revolucionario, k) el sentir la santísima trinidad dentro al saludar al prójimo, l) creación de nuevos paradigmas y m) todo lo que tiene vida.

Con un prisma de respuestas como las descritas arriba, uno no puede menos que volver sobre la cuestión central de este apartado y preguntarse: ¿de qué identidad estamos hablando? ¿Sigue siendo posible sostener la presencia

de una identidad diaspórica en estos tiempos?⁹ Aquí lo primero que haremos será volver sobre el concepto de Izard de retornos simbólicos. Si bien es cierto que la añoranza de la tierra prometida es el motor de las comunidades diaspóricas, también lo es que los retornos pueden ser físicos o simbólicos. Hacia mitad de la década de los años 90 el músico nigeriano Majek Fashek publicaba una pieza titulada "Promised Land"; en ella, daba un paso más allá y entendía que la tierra prometida ya no era una referencia física sino que más bien significaba una subjetividad evocada, un deseo perenne de volver a un estado de conciencia y de armonía con el mundo que ya no pasaba sólo por el hecho de ir físicamente a África. Dice Fashek en esa canción que "...nosotros vamos a la tierra prometida / ojalá estés listo / la tierra prometida, no es África / no es América / no es Europa / la tierra prometida es un estado de la mente" (Fashek, 1997, traducción propia).

Aunque difícil de asir en términos concretos, esta idea del retorno simbólico ha unificado las identidades asociadas al reggae caraqueño. El músico Juan David "Onechot" Chacón, ha dicho en este sentido que:

"para mí la búsqueda más que física es espiritual, la repatriación es en nuestras almas, la repatriación es sacarnos de la esclavitud que el sistema ha hecho sobre nosotros y liberarnos hacia la libertad que África plantea como inconsciente colectivo hacia todos nosotros" (Chacón en Montes, 2007).

Por otra parte, hoy es mucho más evidente la presencia de la lógica del mercado en los propios referentes que han incursionado a través del reggae en el imaginario sonoro de nuestro tiempo. Yaír Ortiz, músico de la banda de reggae Culto Aborigen explica esta dualidad "liberación / fuerzas del mercado" en los siguientes términos:

"creo que el movimiento rastafari tiene esos dos elementos ¿no?, comparte por supuesto todo un movimiento publicitario de la sociedad de consumo y sociedad de mercado de venderte al rastafarismo como un icono y como una posibilidad de escapar —entre comillas— de un sustrato cultural distinto. O sea, vamos a escapar con el reggae que es espiritualidad, vamos a escapar con la figura de Bob Marley que es una figura negra de lucha y resistencia. Pero es una imagen que se vende, que se vende por sí sola por ser icono de resistencia, pero que también se vende porque da la posibilidad de enriquecerse a algunos, pero también tiene un movimiento que creo que está formando parte de todo un proceso de transformaciones aquí" (Ortiz en Silva; 2006).

⁹ En el caso mexicano las respuestas a la pregunta de qué suponía rastafari también aludían, en el trabajo de Benavente (2005), a valores cada vez más universales: paz, amor, respeto, tolerancia, no discriminación, etc.

Por su parte, José Gregorio "Goyo" Mijares, músico de Jah Bafana, comenta en el mismo sentido de la cita anterior que la mercantilización del reggae sería, a fin de cuentas, otro elemento de difusión de las verdaderas potencialidades del discurso:

"Eso es un arma de doble filo tanto para ellos los capitalistas, como para los que son genuinos en esto, tu podrías decir(...) que es malo que el capitalismo se apropie de los valores y te los venda, te los traiga(...) y tu les compres lo que eres(...)pero al mismo tiempo eso masifica para vender y el mensaje llega, quiéranlo o no, Marley(...)surgió en medio de una cultura genuina que tenía búsqueda de unas respuestas genuinas, en toda la música de un momento(...)su trayectoria está entregada a divulgar el mensaje rastafari y además el mensaje de conciencia de la herencia africana y mensajes en contra de la discriminación, etc. y eso no dejó de ser así porque fue absorbido por el capital, porque obviamente Bob Marley es una marca hoy en día(...) pero creo que el mensaje y la música en sí mismo nunca se desvanecen del todo..." (Mijares en Montes, 2007).

Las nuevas bandas que han ocupado un lugar junto a las legendarias Dur Dur y Onice tienen una visión bien definida de qué supone hoy la lógica comercial del reggae y cuál es el precio a pagar dentro de las reglas de ese *campo*. El recurso que les permite construir una alteridad visible dentro de la historia poco incluyente de la modernidad europea al mismo tiempo se vuelve mercancía, se desdibuja su potencial de protesta en términos extra musicales y hoy la lucha pareciera trasladarse del escenario político / reivindicativo que tuvo el reggae en la década de los años 70 a uno más vital y de mayor compromiso personal antes que social o colectivo.

Hoy el poder del reggae, creemos, es más amplio que la mirada africanista que lo cobijó durante sus años fundacionales, hoy el reggae que se hace en Caracas y en toda América Latina responde no sólo a la vitalidad de la Pacha mama y de las tradiciones negras olvidadas por siglos de colonialismo, sino que también recupera —a través de sus intérpretes— un conjunto inagotable de reivindicaciones propias de los pueblos, reivindicaciones que con un ojo siguen mirando a África, pero que con el otro quieren re-inventarse una modernidad más digna e incluyente, más mulata y menos desde los márgenes.

Aquí quisiéramos recordar la propuesta del antropólogo Barry Chevannes, quien refiriéndose a la cosmología que construye el imaginario rasta ha afirmado que la visión africanista "...incluye un mundo donde hay espacio para los espíritus, para dios y los ancestros" (Chevannes en Cortéz y Chacón, 2005). Creemos que esta afirmación tiene un poder clarificador y de síntesis que quien escribe estas líneas —ya a esta altura— ha demostrado que no tiene. Para Chevannes, el imaginario rasta es uno que "suma poderes", es decir, que antes de excluir o separar, une fuerzas y aglutina raíces en torno a sí, afirma Chevannes que:

"...la visión africana del mundo trata de incorporar poderes. La Biblia es un poder, Jesucristo es un poder. Los santos y las vírgenes son un poder. En Venezuela el culto a María Lionza es un poder. Incluso en ese culto venezolano puedes ver como los africanos o más bien la visión africana del mundo es capaz de tomar diferentes elementos y crear una nueva religión. Incorporar y absorber son aspectos fundamentales en la visión africana del mundo" (Chevannes en Cortéz y Chacón, 2005).

Esta misma noción de rasta como "dogma abierto" y como suma de poderes está presente en la mirada del músico y poeta inglés Benjamín Zephaniah, quien afirma en sintonía con Chevannes que:

"La idea rasta está basada en la tradición cristiana, aunque te permite leer el Corán, los libros hindúes, hasta a Karla Marx si quieres. No te obliga a no obtener más información de otro lado. La sabiduría está en los lugares más simples, sabes, a veces uno va con el cura de más alto rango y no encuentra lo que busca, y sale de la iglesia y ve un pájaro volando y ahí la descubre" (Zephaniah en Bermúdez, 2007).

Probablemente lo que hemos querido decir desde hace varios párrafos es que el reggae en Caracas se constituye en una musicalidad cargada de raíces y de historia que no sólo es africana, sino que recupera tradiciones y *suma poderes* al estilo de lo dicho arriba por Chevannes y Zephaniah. Los músicos de reggae venezolano suman los poderes de la tradición indígena, de la tradición de luchas nacionales, de las deidades occidentales y africanas, de los ritmos afros, caribeños, anglos, tribales, etc. El reggae caraqueño se amalgama en torno a una identidad viva y en movimiento, *descubriéndose a sí misma*, híbrida.

En conclusión, creemos que en medio de esta pluralidad que (defendemos) caracteriza al reggae caraqueño, co-existen además —si pudiéramos agruparlas así— dos grandes fuerzas, dos tendencias entre las cuales se mueve la musicalidad —y sobre todo la vitalidad— del reggae caraqueño. Por un lado encontramos fuerzas que empujan constantemente a re-construir una historia mulata y crítica, negra y cimarrona, trascendente. En esta tendencia encontramos la discografía de Onice, de Jah Bafana, de Culto Aborigen, entre otras bandas. Y por otro lado, asistimos a un proceso de adopción de esta cultura mulata y marginal —es decir, creada desde el margen— por parte de sectores no marginales, asociados a lo que Giovannetti ha llamado "...una identidad rasta diferente, asociada con la vida playera y el surfing" (Giovannetti, 2001), o lo que Carolina Benavente ha llamado recientemente "playa y reggae: el giro caribeño" (Benavente, 2005).

En esta visión, las claves de comprensión del mundo y de las identidades son muy particulares, la presencia de los íconos Jamaiquinos y Africanos está mucho más presente y al mismo tiempo —aunque parezca paradójico— se manejan valores propios de las tendencias comercializadoras del género que, por otra parte, no son específicas de nuestro país sino una tendencia mundial dentro del

reggae. Luis "Pulga" Sánchez, músico de la banda caraqueña Negus Nagast explicó recientemente en un comentario auto-referenciado que:

"...yo me compré mi camioneta a punta de eventos de reggae, porque el reggae da dinero, porque el reggae es billete, ¿y qué hizo Bob Marley y todo el mundo? agarrar las herramientas de Babilonia para quemarla, o sea yo soy un rastaman y vivo como yo quiera, y eso te da una herramienta para poder decir: "mira vale, aquí estoy yo" Cuando traigo a Michael Rose en el Arroyito le di trabajo a 40 personas, cuando yo hice Israel Vibration le di trabajo a 280 personas...tu dices "esto ha crecido" quién me va a decir a mí sifirino...eso es esclavitud mental" (Sánchez en Montes, 2007).

Como se puede apreciar, las lecturas del reggae caraqueño son amplias, y si somos justos, podríamos incluso decir que ¡contradictorias! Pero quizás lo más sano sea suponer –vistas las evidencias– que de entre las distintas perspectivas que del reggae caraqueño se tengan, prevalecerán las que lleguen, más allá de la lógica mercantil –que a fin de cuentas es también una marca de nuestros tiempos– a los lugares más sensibles de los grupos marginados de nuestras sociedades.

Quizás sea, en definitiva, una cuestión de Matices –al decir de "Goyo"– quien refleja una forma de entender la identidad de la música negra aquí trabajada desde referentes, nuevamente, ya universales:

"...tenemos afinidad a valores espirituales, sociales y de alguna manera esto refleja el entendimiento que une estos valores (...) la justicia, la necesidad de paz, de armonía, de amor, son valores universales que todas las ideologías y religiones buscan, pero cuando están atrapadas por las posturas, o por la visión o por la mala interpretación entonces aparecen los matices de cada quien y ahí yo apelo a la espiritualidad universal" (Mijares en Montes, 2007).

Valores universales, dogmas abiertos, sonoridades que contienen rescate de tradiciones y reconocimiento de la negritud caribeña, del mestizaje musical del reggae y de la *suma de poderes* del imaginario rasta; la lógica del "billete", del negocio que "ha crecido", del retorno a África sin salir de Caracas, de un nuevo *encantamiento* con un relato que nos incluye a todos, que vuelve a lo sensual, a los sentidos, al cuerpo que demuestra, como ha dicho alguna vez Monsiváis, que "nadie que baile así puede estar solo".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ainsa, Fernando (2002), Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética, Arte y Literatura, Cuba.

- Asensio, Susana (2000), "Desencanto y "reencanto" en la electrónica mexicana", *Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá.
- Béhague, Gerard (2000), "La "samba-reggae" invención de un nuevo ritmo, símbolo de la "negritud" bahiana", *Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Bogotá.
- Benavente, Carolina (2005), "¿Dónde está el toque Jamaíquino? Reggae, rastafarismo y la cultura Rasta en Méjico", *Ponencia presentada en el VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, Buenos Aires.
- Bermúdez, Darío (2007), *Rastafaris. La mística de Bob Marley*, Kier, Buenos Aires.
- Bob Marley & The Wailers (1980), "Uprising", Tuff Gong / Universal.
- (1976), "Rastaman Vibration", Tuff Gong.
- Bunny Wailer (1976), "Blackheart Man", Mango Records.
- Burning Spear (1999), "Appointment with His Majesty", Heartbeat Records.
- (1976), "Marcus Garvey. 100th, Anniversary" Mango Records.
- Cultura Profética (1999), "Ideas Nuevas", Tuff Gong / Luar Music.
- Culture (1977), "Two Sevens Clash", Shanachie Records.
- Castells, Manuel (1996), *La era de la información*, Tomo II El poder de la identidad, Alianza Editorial, España.
- Contreras, Nicolás (2002), "Champeta / Terapia: un pretexto para visitar las ciudadanías culturales en el Gran Caribe", *Ponencia presentada en el Foro "Champeta, vida y ser de Cartagena"*, Universidad de Cartagena, Colombia.
- Cortéz, César y Chacón, Juan David (2005), *Reggae y Rastafari: dos formas de entender el Caribe*, Oscar Todtmann Editores, Caracas.
- Fidel Nadal (2001). "Cabeza Negra", Producción Independiente.
- Garramuño, Florencia (2007), *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, Fondo de Cultura Económica, Argentina.
- Garrido de Colasante, Henderglaist (1988), "El movimiento Rastafari: un estudio sobre sus significaciones e implicaciones", en Moreno Colmenares, José, *El Caribe, objeto de investigación*, CDCH-UCV, Caracas.

- Giovannetti, Jorge (2001), *Sonidos de Condena. Sociabilidad, historia y política en la música reggae de Jamaica*, Siglo XXI Editores, Méjico.
- Hormigos, Jaime y Cabello, Antonio (2004), "La construcción de la identidad juvenil a través de la música", *RES*, No. 4, s/e.
- Izard, Gabriel (2005), "Herencia, territorio e identidad en la diáspora africana: hacia una etnografía del retorno", *Estudios de Asia y África*, Vol. XL, No. 126, enero-abril, Méjico.
- Jah Bafana (2004), "Jah Bafana", Producción Independiente.
- Junior Murvin (1977), "Police and Thieves" Mango Records.
- López, Julio (1988), *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*, Anthropos, Barcelona.
- Los Cafres (1995), "Instinto" DBN / RAS Records.
- Majek Fashek (1997), "Rainmaker" Lightyear.
- Montes, Karina (2007), "Identidades colectivas del reggae caraqueño para el año 2006", *Trabajo de grado presentado para optar al título de Sociólogo (a)*, Tutor: Prof. Diego Larrique, Escuela de Sociología, UCV, Caracas.
- Onice (1994), "Capas Concéntricas" Producción Independiente.
- Peter Tosh (1977), "Equal Rights" Columbia Records.
- Quintero, Ángel (1999), *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Siglo XXI Editores, Méjico.
- Reguillo, Rossana (2000), *Emergencia de Culturas Juveniles. Estrategias del Desencanto*, Grupo Editorial Norma, Colombia.
- Silva, Freddy (2006), "Influencia del movimiento Rastafari en Caracas en la formación de identidades críticas entre jóvenes", *Trabajo de grado presentado para optar al título de Sociólogo*, Tutora: Prof. Ybelice Briceño, Escuela de Sociología, UCV, Caracas.
- The Congos (1976), "Heart of The Congos" Blood & Fire Records.
- Tribo de Jah (1999), "2000 anos, ao vivo".
- White, Thimoty (1992), *Catch a Fire. The life of Bob Marley*, Omnibus Press, London.