

Reggae y resistencia en el Caribe y la diáspora africana

Lisa Tomlinson y Shantal Moore

■ Doi: 10.54871/ca24af1g

La música *reggae*, en general, ha aplicado el término *panafricanismo reggae* para descolonizar “nuevos” entornos en lugares como el África continental y América Latina. Esto difiere de cómo solemos leer los objetivos de los trabajadores culturales del *reggae*, donde existe la tendencia a percibir sus letras como una retórica encerrada en el pasado o de vuelta a África. Sin embargo, en lugares como Costa de Marfil vemos que la música se ha utilizado para la crítica política. Annemette Kirkegaard (2002) reitera que “debido a la naturaleza de las letras y a su carácter de resistencia, el atractivo del *reggae* siempre ha tenido un fuerte impacto en la formación de la identidad y la conciencia política” (p. 97) en lugares como África. Kirkegaard (2002) sugiere además que las letras tuvieron un impacto en Oludum y destaca su papel a la hora de animar a los brasileños a abrazar su identidad africana como medio de resistir a la opresión política (p. 97).

A través del análisis textual de estas letras, sostenemos que Peter Tosh (Winston Hubert McIntosh), Burning Spear (Winston Rodney) y otros utilizan su oficio y sus canciones para desafiar al Estado o al “sistema de mierda” de Babilonia contra las injusticias y la opresión

racial y de clase. Cumplen esta función actuando como intelectuales orgánicos, concienciando a las masas de negros caribeños de su actual estado en Babilonia. Del mismo modo, contribuyen a remodelar una representación de la historia caribeña y crean una vía para una nueva visión de los pueblos de la diáspora africana. Como tales, ambos trabajadores culturales, Tosh y Spear, responden a las imposiciones del neocolonialismo y promueven un rechazo de las ideas europeas de autonomía económica, poder y sentido del yo. Por lo tanto, su música ofrece una vía transformadora para abordar las injusticias perpetuadas por los gobiernos coloniales y neocoloniales, que persisten en explotar y oprimir a las comunidades negras de todo el mundo. Además, los impactantes mensajes de la música *reggae* jamaicana se transmiten a través de la mezcla de diversos sonidos autóctonos, actuando como plataforma de protesta y resistencia para los sujetos de la diáspora negra.

De hecho, los artistas de *reggae* han utilizado su música para denunciar problemas mundiales como la pobreza, la guerra y la degradación medioambiental. La música *reggae* ha asumido un papel fundamental en la configuración del paisaje cultural y político del Caribe, la diáspora y África, y ha emergido como un medio de resistencia contra el colonialismo, la desigualdad social y la opresión política. Como señala Kirkegaard, sin concesiones, la música *reggae* sigue siendo una poderosa fuerza para instigar la transformación social y política (p. 99).

En este capítulo exploramos más a fondo la conexión entre la música *reggae* y la resistencia, especialmente en el Caribe, la diáspora y África. Aunque la investigación existente ha examinado la interacción entre la música *reggae* y la resistencia en estos diversos lugares, este artículo se distingue por situar a África dentro del contexto de la diáspora en lugar de tratarla únicamente como una fuente cultural tradicional. Los autores, por tanto, reconocen el intercambio dinámico entre estos dos espacios, y distinguen los préstamos culturales de África a la diáspora, especialmente en áreas como la música.

Panafricanismo *reggae*

Históricamente, el *panafricanismo* (PA) como ideología se ha utilizado como movimiento político que aboga por “la solidaridad y cooperación global entre los africanos para liberarlos de la opresión racista y la dominación (neo)colonial e imperialista” (Nangwaya, 31 de mayo de 2016).

Según el informe de la conferencia del panafricanista haitiano Benito Sylvain, el objetivo principal del movimiento era “examinar la situación a la que se enfrenta la raza africana en todos los rincones del planeta, para protestar solemnemente por el injusto desprecio y el odioso trato que todavía se le dispensan en todas partes” (citado en Martin, 1994, p. 202). De ahí que el resultado de la conferencia fuera desarrollar una organización que coordinara la lucha mundial contra la opresión de los africanos y los negros de la diáspora (Martin, 1994).

Aunque su enfoque era político, el panafricanismo también se ha manifestado en diferentes formas culturales y creativas (arte, literatura, música) para expresar sus objetivos de solidaridad africana y resistencia contra la subordinación racial y de clase. En este sentido, la música negra ha sido uno de los principales vehículos de la expresión cultural panafricanista. La música *reggae* tomó esta iniciativa para difundir mensajes panafricanistas por toda la diáspora y África. Así, el *reggae* reflejó con fuerza el movimiento panafricano y garveyista de conciencia negra más amplio (Downing, 2010). A través de sus letras, la música expresaba otras vertientes políticas del panafricanismo, como la lucha contra la pobreza, la lucha contra la opresión policial y el conflicto de clases (Downing, 2010). Esta movilización en torno a la justicia social coincidió con el Movimiento por los Derechos Civiles y el Poder Negro, que se inspiró en la música *soul* afroamericana para poner de relieve la lucha y celebrar el orgullo racial.

Con este telón de fondo de lo que representa el panafricanismo, nosotros acuñamos el término *panafricanismo reggae* para caracterizar el mensaje que cantan los artistas de *reggae* para desafiar a las potencias imperiales. Del mismo modo, el panafricanismo *reggae* es utilizado por estos artistas para enfrentarse a sus propios gobiernos, a los que perciben como “en la cama” con los líderes mundiales neocoloniales, perpetuando la explotación de las masas negras y defendiendo la ideología eurooccidental de las élites y la clase media, que pretende suprimir la conciencia de raza como rasgo definitorio de la nación. En este contexto, nos abstenemos de utilizar el término poscolonial para referirnos a los países independientes caribeños y africanos porque las secuelas del colonialismo en forma de violencia estructural interminable afectan gravemente a la clase trabajadora negra y sus efectos distan mucho de ser “poscoloniales” o de haber terminado. Todavía hay signos de pobreza, inaccesibilidad a una vivienda adecuada y persisten desigualdades significativas.

Además, los movimientos panafricanos también significaron una época en la que los artistas de *reggae* empezaron a interesarse más por los asuntos sociales y políticos del continente africano. Por lo tanto, uno de los principales temas que surgieron del *reggae* fue una sólida conexión con las sensibilidades panafricanistas. El *reggae* recurrió en gran medida al panafricanismo para expresar la lucha por unir culturalmente a los negros sobre la premisa de una historia compartida de colonialismo y el opresivo pasado de esclavitud del Caribe. En su canción “African” (1977), Peter Tosh, por ejemplo, no distinguía las circunstancias opresivas de los negros caribeños de las de los africanos continentales. En cambio, como voz revolucionaria, consideraba a todos los negros como africanos, utilizando el término *africanos* para incluir a los individuos negros de todo el mundo. Lo resume todo en su letra: “Don’t care where you come from / So long as you you’re a black man / You’re an African”.

Resonancia de la resistencia: la voz del pueblo

Surgido en Jamaica en la década de 1960, el *reggae* aparece como una forma de resistencia al colonialismo, la desigualdad social y la opresión política. Aunque es originario de Jamaica, el arraigo de la música en la resistencia, tanto en el frente temático como en el simbólico, lo sitúa como una tradición cultural que resuena en diversas naciones. Como afirma Alleyne (1988), la música es el epicentro de la identidad, las costumbres y las actitudes rebeldes de los jamaicanos africanos. Yendo más allá, afirma Martin (2023), la música *reggae* resuena con el rastafari, “un núcleo de resistencia espiritual e identidad de vuelta a África” (p. 99). Contextualmente, el *reggae* es el himno de la resistencia en Jamaica porque ha penetrado en la conciencia histórica desde los tiempos de la esclavitud. A pesar de la abolición de la esclavitud, afirma Martin (2023), el sistema de opresión permanece; de ahí que el significado de la música *reggae* sea “documentar las luchas del plebeyo empobrecido y llevar el mensaje de esperanza en África y en la repatriación” (p. 99).

Además, para los negros, la música ha mantenido siempre una conexión simbiótica con la resistencia política y social. Este ha sido el caso en toda la diáspora, donde los negros han utilizado la música no solo como entretenimiento, sino también para expresar las luchas y los efectos actuales de las fuerzas coloniales y neocoloniales. Por ejemplo, la música *reggae* jamaicana comenzó en las comunidades urbanas de Kingston, Jamaica, como la voz de los *sufferahs*, y continuó como una importante expresión cultural de resistencia contra el imperialismo en la década de 1960. A medida que se desarrollaba la descolonización en la década de 1960, la música se desarrolló en los barrios marginales de Kingston, mezclando mensajes de justicia social y cambio. Su repercusión trascendió las fronteras locales y acabó llegando a un público negro más amplio en todo el Caribe, el continente y la diáspora.

De este modo, el impacto del *reggae* contribuyó ampliamente al desarrollo de nuevos movimientos contraculturales en lugares como Bahía, Brasil, donde se creó un nuevo género de *reggae*, el *Afro-Bahian Olodum*, para politizar las condiciones sociopolíticas de las favelas e inspirar el cambio social (Olsen & Sheehy 2010, p. 366). Su trascendencia puede atribuirse al hecho de que el *reggae* resuena con el rastafari y su núcleo espiritual de resistencia que aboga por la identidad de vuelta a África, a la equidad y a un sinfín de otros mensajes liberadores que constituyen las características centrales del género.

Sorprendentemente, el *reggae* jamaicano se convirtió en la música contra las injusticias y también llevó el mensaje de la conciencia negra, enlazando con otros movimientos de resistencia fuera de América, como África y su lucha contra el *apartheid*. La histórica visita de Bob Marley a Zimbabue (entonces Rodesia) para celebrar su independencia de Gran Bretaña en 1981 le convirtió instantáneamente en un símbolo de la resistencia y la liberación negra entre los jóvenes africanos. Muchos de estos jóvenes empezaron a identificarse con el *reggae* jamaicano y la cultura rastafari (Graham, 1992). De estas conexiones con el *reggae* surgieron artistas como el sudafricano Lucky Dube, el marfileño Alpha Blondy y Tiken Jah Fakoly. Así que, en poco tiempo, el continente emergió como un terreno fértil para el desarrollo del *reggae*, ya que también experimentaron el colonialismo, el neocolonialismo y la explotación de los recursos naturales por parte de las antiguas potencias coloniales.

África, el *reggae* y el espíritu de resistencia

Philip Dube, apodado Lucky, que nació en 1964 en una pequeña ciudad llamada Ermelo en la zona oeste de Johannesburgo (Sudáfrica), se convirtió en una de las superestrellas del *reggae* africano. Inspirándose en Jimmy Cliff, Peter Tosh y Bob Marley, Lucky Dube utilizó una fusión de *mbaqanga* y *reggae* como vehículo para

el cambio social en su país natal, Sudáfrica (Graham 1992, p. 188). A pesar del peligro personal de denunciar el *apartheid* institucionalizado y abogar por la unificación de los negros contra la opresión racial, a lo largo de su carrera el contenido lírico de Lucky Dube era estridente e inquebrantable. Lucky Dube creía que el *reggae* “era el único tipo de música que podía devolver a los negros a sus raíces” (Rickman 1989, p. 16). En su álbum *Prisoner*, publicado en 1989, las numerosas canciones de Lucky Dube atacan abiertamente al gobierno y a las potencias imperiales por apoyar la segregación racial. Además, ponen de relieve los temas del desplazamiento y las condiciones de empobrecimiento de los sudafricanos negros que se veían obligados a vivir en barrios de chabolas.

Si nos centramos en la segunda figura, Alpha Blondy, sus letras de *reggae* cantadas en francés, inglés y su lengua materna, el dioula, abordan temas de resistencia y protestan contra las mismas formas de colonialismo. Al igual que los cantantes jamaicanos de *reggae* arremetían contra las élites negras, Alpha Blondy también implicaba a los gobiernos africanos en su papel en el sufrimiento de los pueblos africanos. Así, “hace un llamamiento urgente a los oyentes africanos en *Babylon’s War*, pidiendo el fin de los numerosos conflictos armados en África que benefician a los comerciantes de armas occidentales” (Young, 2022, p. 202).

Ciertamente, la música *reggae* jamaicana actuó como una auténtica fuente de inspiración para generaciones de activistas musicales de la diáspora y el continente africano. En consecuencia, este artículo adopta un enfoque de análisis textual para examinar las letras de los artistas jamaicanos de *reggae* Peter Tosh y Buring Spear con el fin de debatir el poder del *reggae* como voz expresiva de los jamaicanos negros, y por extensión de las comunidades caribeñas negras, en la articulación de temas compartidos de resistencia y liberación negra. Las canciones son expresiones de la brutalidad de la esclavitud, de las secuelas de la misma y de cómo los colonizadores distorsionaron la historia.

Íconos *reggae* de la resistencia: Peter Tosh y Burning Spear

Peter Tosh, cuyo nombre original era Winston Hubert McIntosh, nació el 19 de octubre de 1944 en Grange Hill, Westmoreland, Jamaica, y murió el 11 de septiembre de 1987 en Kingston, Jamaica (Encyclopædia Britannica, 2024). Fue cantante, compositor y miembro fundador de los Wailers, grupo formado por él mismo, Bob Marley y Bunny Wailer. Tosh era un agresivo defensor de los principios del rastafari (rastafarismo) y un militante opositor de la clase política. Se comportaba con bravuconería y durante mucho tiempo se le asoció con la canción “Stepping Razor” (Encyclopædia Britannica, 2024), que reivindica la dignidad. En 1974, Tosh abandonó el grupo para emprender una carrera en solitario. Sus álbumes —sobre todo *Legalize It* (1976), *Equal Rights* (1977) y *No Nuclear War* (1987)— contienen mensajes políticos intransigentes sobre temas que van desde la legalización de la marihuana hasta el abuso del poder estatal. Peter Tosh es uno de los pioneros del género, y su música se asocia a menudo con la resistencia, el activismo y la justicia social. Por esta labor, se ha ganado el respeto de fans y colegas músicos. En 2012 recibió a título póstumo la Orden del Mérito de Jamaica (Encyclopædia Britannica, 2024).

Análisis textual de “400 Years”, “Equal Rights” y “Here Comes the Judge” de Tosh

Al analizar la obra de Tosh, en particular los mensajes políticos de su música y la forma en que utilizaba la retórica para transmitir ese mensaje de resistencia, Klive Walker (1999) sostiene que la música de Tosh sirve como llamada a la acción y a la transformación social, especialmente para los pueblos oprimidos de todo el mundo. Kwame Dawes (1997) es de una opinión similar: coinciden que la música de Tosh está profundamente conectada con la lucha por la justicia social en Jamaica y en todas partes.

“400 Years” (1970) arremete contra la esclavitud africana. Es un comentario lírico que lamenta el sufrimiento y la opresión de los negros, principalmente los descendientes de africanos esclavizados que han sido sometidos a 400 años de esclavitud y explotación laboral. Tosh lamenta sobre todo que las condiciones económicas y las injusticias sociales de los negros del Caribe no hayan cambiado desde la esclavitud. Más bien, las condiciones opresivas se han seguido desarrollando en el mismo estado en un nuevo sistema mundial, 400 años después de la esclavitud:

400 years
And it's the same
The same philosophy
I've said it's 400 years
Look how long
And the people they
still can't see...
Come on let's make a move
I can see time
Time has come¹

Las letras de Tosh también expresan la decepción de que la gente sea incapaz de ver las condiciones transparentes que ha producido la esclavitud. Con ello, sus palabras “vamos a hacer un movimiento” señalan un levantamiento contra el gobierno y las estructuras imperiales que siguen controlando metafóricamente las mentes de las masas a través de sus enseñanzas coloniales. Esas líneas también evocan la denuncia de Marcus Garvey de lo que denominó “esclavitud mental”. El recordatorio que hace Tosh de los “400 años” de esclavitud de los negros remite al concepto de Eduard Glissant (1989) de “visión profética del pasado”, que, en términos de Glissant,

¹ “400 años / Y es lo mismo / La misma filosofía / He dicho que son 400 años / Mira cuánto tiempo / Y las personas que / todavía no puedo ver / Vamos a hacer un movimiento / Puedo ver el tiempo / Ha llegado la hora” [esta y todas las demás traducciones del artículo pertenecen a su autor].

significa “una noción dolorosa del tiempo y su plena proyección hacia el futuro”(pp. 63-64).

Por lo tanto, la noción de Tosh de trasplantar el pasado doloroso está ligada a la memoria histórica del pueblo afrocaribeño y la noción de recordar el pasado en sí misma puede actuar simbólicamente como una forma de resistencia. Rodríguez y Fortier (2007) sostienen que “para los pueblos oprimidos, la memoria cultural engendra los espíritus de la resistencia, y no es sorprendente que algunos de sus conjuros más poderosos tengan sus raíces en la religión” (p. 203). Aunque la cita habla de cómo la memoria y la resistencia están enraizadas en la religión, la noción que el escritor tiene de ambas puede enmarcarse fácilmente en el contexto del *reggae* debido a cómo la música resucita espiritualmente el pasado para reeducar a los negros sobre su historia o para provocar resistencia. Les Johnson (2021), en *Windrush, music and memories: How songs of resistance and celebration have shaped who I am*, relata cómo los éxitos de *reggae* posteriores a la independencia de su infancia destacaban como “la personificación de las canciones de resistencia” (p. 58). Johnson comenta que los recuerdos de estas canciones y de otras de protesta similares lo protegieron emocionalmente y le proporcionaron un poder interno que lo “armó” contra la lucha que los negros siguen afrontando hoy en lugares como Inglaterra.

En esa misma línea, el panafricanismo del *reggae* se dirigía directamente a los culpables del colonialismo y a veces adoptaba un tono violento de resistencia a los sistemas opresivos. Por eso, las canciones de Peter Tosh se basaban en una defensa panafricana militante para lanzar un grito a favor de la revolución social, así como de la igualdad de derechos y la justicia. El panafricanismo de Tosh hablaba de las injusticias sociales en relación con la igualdad de derechos de los negros caribeños y, por extensión, de toda la diáspora africana. En la canción de Tosh “Equal Rights” (Igualdad de derechos) (1977), extraída del álbum homónimo, aboga por la igualdad de derechos y la justicia, cantando:

Everyone is crying out for peace, yes
None is crying out for
Justice
Everyone is crying out
for peace, yes
None is crying out for
justice

I don't want no peace
I need equal rights and
justice
I need equal rights and
Justice
I need equal rights and
Justice
Got to get it, equal rights and justice²

Broughton (1999), en *Peter Tosh and the Politics of Black Self-Assertion*, examina las formas en que la música de Tosh expresaba un sentido de autoafirmación negra y de resistencia a la supremacía blanca. Broughton (1999) sostiene que la música de Tosh era una poderosa herramienta para reivindicar la identidad negra y resistir a la opresión. Esto es evidente en “Equal Rights”. La carga revolucionaria del cantante para lograr la justicia se parece a la postura intransigente de Malcom X (*By Any Means Necessary*), en la que la paz puede no ser siempre el camino para lograr la igualdad de derechos. Claramente, Tosh hace un llamamiento a la lucha. Esta confrontación exige acciones posiblemente violentas para abordar la opresión y la desigualdad en las sociedades neocoloniales. También está señalando que una vez que haya “justicia” habrá paz, por lo tanto, la “justicia” es el requisito previo para la “paz”.

² Todo el mundo clama por la paz, sí / Ninguno pide a gritos / Justicia / Todo el mundo grita por la paz, sí / Ninguno pide a gritos / Justicia / No quiero paz / Necesito igualdad de derechos y / Justicia / Necesito igualdad de derechos y / Justicia / Necesito igualdad de derechos y / Justicia / Hay que conseguirlo, igualdad de derechos y justicia

En otra canción, “Here Comes the Judge” (Aquí viene el juez) (1981), Tosh se enfrenta cara a cara con figuras coloniales. Un juez metafóricamente construido en el tribunal reimaginado de Tosh juzga sin miedo a estas figuras coloniales por haber saqueado África y haber sacado a la fuerza a los negros de África “sin una causa”. Esto incluye, además, el lavado de cerebro o, en terminología rasta, el *blanqueamiento*, por el que se enseña a los negros a odiarse a sí mismos. Por lo tanto, como el juez de la canción que ahora ocupa el papel invertido de poseedor del poder, Tosh está empeñado en buscar justicia para todos los negros acusando y ejecutando a las cinco figuras coloniales nombradas que una vez fueron apodadas héroes, como se expresa en estas líneas a continuación:

Oh yeah, oh yeah
God save the African king
Anyone who have anything
to say before this just judge come say it now
And say like yuh glad
and not like yuh mad for this judge have no mercy in this
time.
Christopher Combulus!
(Yes sir)
Francis Drake!
(Yes m’lord)
Bartholomew de Lus Cusus
(Your honour)
Vasco da Gama!
(Present)
Alexander so-called the great!
(I am here sir) . . .
Oh yeah, oh yeah³

³ *Dios salve al rey africano / Cualquiera que tenga algo / que decir ante este juez justovenga a decirlo ahora / Y decir como si estuvieras contento / y no como como si estuvieras loco por este juez, no tienen piedad en este / tiempo / ¡Cristóbal Colón! / (Sí, señor) / ¡Francis Drake! / (Sí, señor) / Bartolomé de Lus Cusus / (Su Señoría) / ¡Vasco da Gama! / (Presente) / Alejandro llamado el grande / (Estoy aquí señor)*

Aunque hay humor en la letra y en las etiquetas de los nombres dentro de la canción, Tosh entreteje deliberadamente, para su público, un relato impoluto de la conquista europea acompañado de comentarios políticos. Apropiadamente, el humor es reducido, teniendo en cuenta que todos los prisioneros son condenados a morir colgados de la lengua, y no del cuello, como suele esperarse.

Burning Spear (Winston Rodney)

Burning Spear, cuyo nombre original es Winston Rodney, nació el 1 de marzo de 1945 en St. Ann's Bay, St. Ann, Jamaica (Burning Spear, 2023). Como cantante y músico de *roots reggae* jamaicano, es famoso por sus mensajes del movimiento rastafari, con una inclinación hacia la filosofía de Marcus Garvey. Tanto Garvey como Bob Marley influyeron enormemente en la vida de Rodney. Mientras que la filosofía de Garvey de autodeterminación y autosuficiencia para todos los afrodescendientes influyó en las letras de Burning Spear, Marley fue una ayuda directa para que Spear se iniciara en la industria musical (Burning Spear, 2023). El nombre artístico elegido por Rodney, Burning Spear, lo tomó prestado de Jomo Kenyatta, el primero Primer Ministro y Presidente de Kenia tras su independencia, porque en el fondo de las convicciones Rodney era partidario del activismo africano por la liberación. En su música, Burning Spear también aboga por la honestidad, la paz y el amor, que enlazan con sus mensajes religiosos y políticos de rasta y unidad negra (Messer, 15 de abril de 2024).

Análisis textual de "Slavery Days" y "Christopher Columbus" de Burning Spear

"Slavery Days" (Días de esclavitud) (1980) es una de las canciones más poderosas y conmovedoras de Burning Spear. En ella, él yuxtapone el legado de la esclavitud (resistencia) con la lucha de los

negros por la liberación y la justicia. Como tal, la letra, que hace un llamado a la conciencia social y cultural, resuena entre los jamaicanos y los de la diáspora africana. En las primeras líneas de la canción, Spear pregunta repetidamente a los oyentes “¿Recuerdas los días de la esclavitud?” para establecer la relevancia histórica y recordar la importancia del impacto de la esclavitud en la sociedad contemporánea. El estribillo repetido también sirve de puente para transportar a los oyentes emocional y psicológicamente a una época de opresión y subyugación colonial que no debe olvidarse. El estribillo es repetitivo y deliberado, es un recordatorio a los afectados por la crueldad de la esclavitud para que no permitan que la atrocidad se repita de nuevo, como él está haciendo ahora en el estribillo. Se lamenta:

Do you remember the days of slavery?
And they beat us
Do you remember the days of slavery?
And the work was so hard
Do you remember the days of slavery?
And they used us
Do you remember the days of slavery?
‘Til they refuse us
Do you remember the days of slavery?
Do you remember the days of slavery?
Do you remember the days of slavery?⁴

A lo largo de la canción, Burning Spear canta sobre la brutalidad y la deshumanización de la esclavitud, describe los horrores del Paso Medio y los trabajos forzados de la vida en las plantaciones. Continúa cantando: “Nos alejaron de nuestra patria / y nos hicieron trabajar en una plantación”. Estas líneas ponen de relieve la

⁴ ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / Y nos ganaron / ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / Y el trabajo era tan duro / ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / Y nos utilizaron / ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / Hasta que nos rechacen / ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / ¿Recuerdas los días de la esclavitud? / ¿Recuerdas los días de la esclavitud?

violencia y el trauma infligidos a las personas esclavizadas y subrayan el legado perdurable de esta historia. Y aunque la melodía lírica de la canción es conmovedora y armoniosa, el potente mensaje es bastante chocante. Especialmente para quienes proceden de una historia de opresión y un legado de subyugación, palabras como “golpeados, trabajados duramente, utilizados, rechazados y maltratados” rechinarían contra cada fibra de su ser. El reverberante estribillo para encender la memoria señala las atrocidades compartidas y la mecanización de los esclavizados llevados de África al Nuevo Mundo de la esclavitud:

The big fat boat

(Mhm) We usually pull it, we pull it

(Mhm) We must pull it

(Mhm) With shackles around our necks

(Mhm) Believe me and we sit so close

Do you remember the days of slavery?

Do you remember the days of slavery?⁵

Es en este “barco grande y gordo”, para los hermanos y hermanas negros juntos, donde se graba, se siente y se sobrevive a una memoria compartida. La canción de Spear, al igual que su nombre, pretende grabar a fuego una huella del viaje histórico de los esclavos negros –“Oh slavery day.... Try and remember, please remember”– y subrayar la urgencia e importancia del mensaje. La frase es sinónimo de la antropología de los negros, cuya resistencia es lo que ha hecho posible su supervivencia y la de su legado –“mostrarles que seguimos vivos.... La historia puede recordar, la historia puede recordar”– como refuerza el movimiento panafricano. La canción trata de la lucha continua por la liberación, con Burning Spear cantando: “Pero seguimos luchando / Para lograr nuestro objetivo”.

⁵ El barco grande y gordo / (Mhm) Normalmente tiramos de él, tiramos de él / (Mhm) Debemos tirar de él / (Mhm) Con grilletes alrededor de nuestros cuellos / (Mhm) Créeme y nos sentamos tan cerca / *¿Recuerdas los días de la esclavitud?* / *¿Recuerdas los días de la esclavitud?*

Esta línea refleja el espíritu de resistencia que ha caracterizado la lucha de la diáspora africana por la libertad y la justicia, de ahí la aplicabilidad del término *Reggae Pan Africanism*.

Otra de las canciones de Spear, “Christopher Columbus” (1976), aborda el impacto de la colonización europea en Jamaica y el resto del Caribe. La letra de la canción está hábilmente elaborada para rebatir la historia hegemónica que se ha enseñado a los niños caribeños de que Cristóbal Colón es un héroe por haber descubierto las Américas. Lo que hace la canción es presentar una perspectiva crítica del papel de Colón en la subyugación y explotación de los pueblos indígenas. En las primeras líneas, Spear establece su credibilidad triangulando la edad, la memoria y la visión como parte de su discurso, para exponer a Cristóbal Colón como un maldito mentiroso. La repetición por parte de Burning Spear de la frase “maldito maldito mentiroso” subraya su condena a las acciones de Colón, de ahí que vuelva a cronificar la narración cantando que:

I and I old I know
I and I old I say
I and I reconsider
I and I see upfully that
Christopher Columbus is a damn blasted
liar
Christopher Columbus is a damn blasted
liar
Yes Jah
He's saying that, he is the first one
Who discover Jamaica
I and I say that,
What about the Arawak Indians and the
few Black man
Who were around here, before him⁶

⁶ Yo sé / Yo viejo digo / Yo reconsidero / Yo veo que / Cristóbal Colón es un maldito-mentiroso / Cristóbal Colón es un maldito mentiroso / Sí Jah / Está diciendo que, él es

Burning Spear ofrece una perspectiva crítica de Colón, que no es de fiar y es dado al engaño al por mayor porque ha causado estragos y violencia a través de la explotación. Su llegada a las Américas, en cambio, contribuyó al genocidio: “Dijo que no había indios / Pero había un montón de pieles rojas / Los mató con la pistola y la espada / Y ellos nunca hicieron nada para merecerlo”. Estos versos ponen en tela de juicio la retorcida narrativa histórica de Colón y desacreditan aún más la perspectiva que se tiene de él como el explorador e iluminador benévolo que llevó la civilización a las Américas. Las falsedades que ha difundido la historia de Colón han tenido efectos negativos de gran alcance, complejos y estratificados, especialmente como se ha visto en toda Jamaica. Burning Spear canta: “In a Jam Down Land ya / A whole heap of mix up mix up / A whole heap a ben up, ben up”. Las contorsiones y circunvoluciones que acompañan a las mentiras se extienden hasta la fibra nacional del ser de Jamaica y, por extensión, del Caribe, hasta el punto de que “¡tenemos que enderezarnos, solo porque Cristóbal Colón es un maldito mentiroso!”. Las letras *reggae* panafricanas de Spear exigen una reescritura, una revisión y, en lenguaje rasta, una *sobrecomprensión* (más que una “comprensión”) de la verdad. Tras siglos de mentiras del “venerable” explorador Colón, podemos oír el cansancio y el agotamiento en el anhelo y la llamada de Spear:

What a long way from home
 I and I longing to go home
 Within a Red, Green, and Gold Robe
 Come on Twelve Tribe of Israel
 Come on Twelve Tribe of Israel
 Out a Jam Down land ya
 A whole heap of mix up mix up
 A whole heap a ben up, ben up,
 Come on Twelve Tribe of Israel

el primero / Que descubrió Jamaica / Yo digo / ¿Qué pasa con los indios Arawak y los / Pocos negros / Que estaban por aquí, antes que él?

Come on Twelve Tribe of Israel
Out a Jam Down land ya⁷

El mensaje general de esta canción panafricana de *reggae* es una clara llamada de protesta contra una maldita historia mentirosa. Desde el punto de vista temático, se trata de agitar en favor de la repatriación a África. Los versos “We are the survivors, yes we are / Of the fittest who have survived / Remember that” (Somos los supervivientes, sí, lo somos / De los más fuertes que han sobrevivido / Recuérdenlo) reflejan la resistencia y la fuerza de los pueblos indígenas y africanos a pesar del colonialismo, y subrayan su lucha constante por la liberación a través de los colores distintivos “Red, Green, and Gold” (rojo, verde y dorado). También existe la necesidad de galvanizar sus esfuerzos y colaborar, incluso de recalibrarse como pueblo –“Vamos Doce Tribu de Israel”–, porque el panafricanismo es real.

Reggae, lengua y resistencia

Es significativo que las letras de los artistas de *reggae* se aparten del inglés estándar para articular mejor las luchas de los negros caribeños. Este uso de la lengua local era también una resistencia al dominio lingüístico europeo que degradaba a las lenguas caribeñas como inferiores. Como señala Hebdige, el *reggae* incluye “los rasgos transgresores del habla negra y los ritmos africanos” (citado en Baker y Jane, 2016, p. 566). Además, los vínculos del *reggae* con la fe rastafari contribuyeron aún más a la subversión del inglés de la reina. Aunque la fe adoptaba formas del judeocristianismo, los rastafaris también expresaban un *ethos* claramente centrado en África en su uso del lenguaje. Las letras de Peter Tosh y Burning Spear

⁷ Qué lejos de casa / Yo deseando volver a casa / Dentro de una túnica roja, verde y dorada / Vamos los Doce Tribu de Israael / Vamos los Doce Tribu de Israel / Un montón de mezclas / Vamos Doce Tribu de Israel

recogen, por tanto, el uso de lo que se denomina *lenguaje rasta* en muchas de sus letras.

El uso del lenguaje era fundamental para artistas como Tosh. Taitu Heron y Yanique Hume (2012) describen a Tosh como “un herrero extraordinario que demostró su poder transformador para alterar el uso del significado de las palabras una y otra vez” (p. 28). Por ejemplo, en su canción “Oh Bumbo Klaat” (1981), Tosh utiliza improperios jamaicanos a lo largo de toda la pieza para relatar su experiencia real de deshacerse de los *duppies* o espíritus malignos. Por el uso de abundantes blasfemias jamaicanas (o “malas palabras”) se puede recibir una pena de cárcel. Sin embargo, en su resistencia contra el Estado por prohibir las “malas palabras”, Tosh las utiliza desafiadamente para demostrar su poder y su intrepidez para enfrentarse al Estado opresor. Tosh creía que el gobierno prohibía los improperios jamaicanos por el poder que poseen. Durante su encuentro nocturno con los *duppies*, Peter Tosh recuerda que la única forma que tenía de librarse de su parálisis era gritar: “Move yuh bumbo Klaat!” (Steffens y Pierson, 2005).

One night, an evil
spirit held me down,
I could not make one
single sound.
Jah told me, “Son,
use the Word”,
And now I’m asfree
as a bird.
Oh bumbo klaat!
Oh ras klaat!
Oh bumbo klaat!
Oh ras klaat!⁸

⁸ Una noche, un malvado / espíritu me sujetaba / No pude hacer / ni siquiera un ruido / Jah me dijo: “Hijo, / utiliza la Palabra” / Y ahora soy tan libre / como un pájaro / ¡Oh bumbo klaat! / Oh ras klaat! / ¡Oh bumbo klaat! / Oh ras klaat!

En la misma canción, Tosh también renombra o subvierte la palabra sistema por *shitstem* (sistema de mierda) para subrayar las fallidas y opresivas estructuras institucionales de las sociedades neocoloniales que siguen abusando y explotando diariamente a los negros. También señala la advertencia de que si estos *shitstem* permanecen inalterados, el pueblo se rebelará: “It’s been so long, we / need a change, / So the shitstem we got / to rearrange. / And if there’s obstacles / in the road, / We got to throw them / overboard”.⁹ En esas letras queda clara la conexión entre la música de Tosh y el rastafarismo, un movimiento religioso y cultural de Jamaica. La música de Tosh está profundamente influida por las creencias y prácticas rastafaris, y refleja un fuerte sentido de la espiritualidad y la resistencia que inspiraba el cambio social, como sostienen en otro lugar Wint (2001) y King (2017).

La influencia del uso subversivo de la lengua como parte de la sensibilidad panafricana de resistencia del *reggae* es perceptible también en otros contextos. Los cantantes de *reggae* africanos también subvirtieron la(s) lengua(s) colonial(es) para expresar su resistencia contra el dominio lingüístico blanco y, lo que es más importante, para redefinir la realidad de los negros. Alpha Blondy, por ejemplo, “acuñó el término demo-cratura y man-ger-crativo” para caracterizar las democracias corruptas de África (Daddieh, 2016).

En sus canciones, Burning Spear emplea un lenguaje poético y poderoso. Utiliza el criollo jamaicano como moneda de cambio y, combinado con la ontología rastafari, analiza y expresa hábilmente las experiencias vividas por los jamaicanos y los pueblos del Caribe y la diáspora africana. El criollo jamaicano es importante para su estilo lírico, ya que a menudo incorpora modismos y expresiones locales en sus canciones, que crean una voz jamaicana distintiva y auténtica. Por ejemplo, en “Christopher Columbus”, Burning Spear canta: “Him say there was no Indians / But there was a whole heap

⁹ “Ha pasado tanto tiempo, / necesitamos un cambio, / para reorganizar el sistema de mierda, / Y si hay obstáculos en la carretera, / Tenemos que tirarlos por la borda”.

of Red Indians”. Las expresiones coloquiales “him say” (él dice) y “whole heap” (un montón de indios), utilizadas para describir a los “pieles rojas”, indican una cuestión de falsificación, ya que son sus palabras (las de Colón) contra las nuestras/las masas/el gran número/el “montón” de personas que podrían contar otra versión de la historia.

Además, dichas expresiones coloquiales dan a entender que Colón mintió sobre el hecho de su visión y la realidad de la situación, que vio pueblos nativos allí cuando llegó por primera vez a las Américas. No pudo haber “descubierto” lo que ya era un lugar descubierto. De hecho, la ironía de la frase “Him say there was no Indians” es que Colón profetizó la desaparición o “falta de existencia” de los indios y, por lo tanto, debería ser considerado responsable y juzgado, como decía Peter Tosh en su canción, por el genocidio de la población india nativa de las Américas. Utilizando expresiones criollas jamaicanas, Burning Spear contrarresta los relatos coloniales de mentiras; su canción *reggae*, de hecho, revela que las mentiras de Colón han sido descubiertas.

Otro aspecto memorable del uso del lenguaje de Burning Spear es su referencia a la simbología africana y rastafari. Con frecuencia hace referencia a la cultura y la espiritualidad africanas, así como al énfasis del movimiento rastafari en la resistencia y la liberación. Por ejemplo, en la canción “Marcus Garvey”, Spear canta: “Marcus Garvey words come to pass / Marcus Garvey words come to pass / Can’t get no food to eat / Can’t get no money to spend / Wo-oo-oo, it’s wicked”. Estas líneas se inspiran en el legado de Marcus Garvey, héroe nacional jamaicano e icono rastafari que abogó por el nacionalismo negro y la autodeterminación.

En resumen, el arte y la maestría del lenguaje de Peter Tosh y Burning Spear son inconfundibles. Uno de los rasgos característicos de sus letras es el uso de la repetición. A menudo repiten frases o palabras clave para subrayar su importancia y crear una sensación de ritmo e impulso, como resulta evidente en “Here Comes the Judge” y “Slavery Days”, por ejemplo. Ambos artistas dan un lugar

destacado a lo imaginario y lo simbólico en sus letras para que los oyentes visualicen y comprendan la profundidad de su vocalización. Como artistas panafricanos de *reggae*, sus letras hablan de la lucha por la resistencia y la liberación. A través de su música, Peter Tosh y Burning Spear han inspirado a generaciones de artistas y activistas, y su legado sigue resonando hoy en día.

***Reggae*, género y resistencia**

También es evidente en sus canciones una interrogación sobre el papel de la mujer en las sociedades negra y caribeña. Burning Spear incluye a las mujeres y sus luchas del mismo modo que Garvey también las incluía y destacaba su papel vital en la sociedad. Hoy, las luchas de las mujeres no son diferentes. Por eso, la música las incita a levantarse y defender sus derechos, a emanciparse de la esclavitud mental y a contrarrestar las luchas que ahora se asocian a la identidad y la belleza.

Aunque los artistas masculinos han tendido a dominar la cultura *reggae* y han estado en la vanguardia de la lucha anticolonial por la liberación negra, las mujeres artistas también han contribuido a un discurso panafricano del *reggae* aplicando un enfoque interseccional o feminista. Se centran en la experiencia de las mujeres negras: incluyen el género y no solo llaman la atención sobre la raza. Judy Mowatt, de los I-Threes, grabó algunas canciones que abrazaban la política panafricana y se resistían a las nociones recibidas de los cánones de belleza blancos. En la letra de “Slave Queen”, del álbum clásico *Black Woman*, Mowatt anima a las mujeres negras a rechazar los ideales de belleza eurocéntricos: “tus labios son rojos, tus ojos están pintados de azul / Slave Queen quita los grilletos de tu mente”. Algunas de sus letras también evocan el sufrimiento y los abusos físicos de las mujeres negras, como se escucha en su popular canción “Black Woman”. Al igual que sus homólogos masculinos, Peter Tosh y Burning Spear, “Black Woman” transporta al

oyente al pasado, ya que Mowatt “teje expertamente la situación actual de las mujeres negras con su historia de deshumanización durante la esclavitud en las plantaciones” (Walker 2005, p. 95).

Una cantante de *reggae* femenina más actual es Ventrice Morgan, alias Queen Ifrica. Queen Ifrica es también hija del legendario cantante Derrick Morgan. Al igual que las artistas de *reggae* que la precedieron, Queen Ifrica aborda la lucha de las mujeres negras, la elevación de la raza negra, una visión rastafari del mundo y el panafricanismo. Las letras de Queen Ifrica, sin embargo, son más militantes, una “marca ardiente de disidencia política” (Langmia 2022, p. 116). En su canción “Time Like These” (2011), Queen Ifrica lamenta la situación actual de cómo los gobiernos neocoloniales y capitalistas siguen saliéndose con la suya en el drenaje de los recursos del Caribe, con la ayuda de los líderes políticos. Canta: “Sentados y permitiendo que las otras naciones se lo lleven todo / Se han convertido en un montón de consumidores / Nos venden limpios / No estamos seguros de poseer una maldita cosa”.

Además, Queen Ifrica cita las famosas palabras del líder panafricanista Marcus Garvey para instar al pueblo jamaicano a resistirse a este control económico: “Sois creadores levantaos / pueblo poderoso y lograd lo que queráis / Sin confianza sois dos veces derrotados en la carrera de la vida” (Nangwaya, 31 de mayo de 2016). A diferencia de muchos artistas masculinos de *reggae* cuyas letras excluyen a las mujeres negras de la lucha por la emancipación negra, Queen Ifrica invoca la memoria de heroínas como Nanny of the Maroons y la poeta y folclorista Louise Bennett-Coverley, junto a algunos de los héroes masculinos de Jamaica como Sam Sharpe y Marcus Garvey, y el famoso icono del *reggae* Bob Marley. Basándose en la memoria de las heroínas, héroes e iconos musicales de Jamaica, Queen Ifrica intenta “dar forma a las actitudes sobre cómo reclamar una voz política fuerte para abordar los problemas contemporáneos” (Onyebadi 2022, p. 103) incluyendo a las mujeres negras en la lucha.

Conclusión

Sin duda, la música *reggae* ha desempeñado un papel crucial en la defensa de revoluciones políticas y culturales en el Caribe, la diáspora y el continente africano. Antes y ahora, los artistas de *reggae* han utilizado su música como plataforma para denunciar las injusticias sociales y políticas, abogando por la igualdad y la libertad. Más allá de abordar cuestiones políticas, la música *reggae* ha sido fundamental para promover y cultivar el orgullo cultural entre las comunidades negras de todo el mundo. Surgidos de diversas comunidades diaspóricas, los cantantes o intérpretes negros de *reggae* han aprovechado el poder de la música para compartir estridentes mensajes contrahegemónicos que abarcan temas de guerra, resistencia, repatriación, reparación, activismo y militancia y, sobre todo, un desafío a las fuerzas del imperialismo.

Bibliografía

Alleyne, Mervyn (1988). *Roots of Jamaican Culture*. Charlottesville: Pluto Press.

Broughton, J. Richard (1999). Peter Tosh and the politics of Black self-assertion. *The Black Scholar*, 29(1), 18-25.

Burning Spear (1976). *Slavery Days* [Canción]. En *Marcus Garvey*. Fox Records.

Burning Spear (1980). *Cristopher Columbus* [Canción]. En *Hail H.I.M.* Burning Spear Music.

Messer, Sarah (15 de abril de 2024). Burning Spear. *Encyclopedia.com*. <https://www.encyclopedia.com/education/news-wires-white-papers-and-books/burning-spear>

Dawes, Kwame (1997). *Peter Tosh: The Man and His Music*. Londres: Canongate.

Daddieh, Cyril (2016). *Historical Dictionary of Cote d'Ivoire (The Ivory Coast)*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Downing, John (ed.) (2010). *Encyclopedia of Social Movement Media*. Londres: Sage Publications.

Encyclopædia Britannica (2024). Peter Tosh. <https://www.britannica.com/biography/Peter-Tosh>

Glissant, Edouard (1989). *El discurso caribeño: Ensayos escogidos*. Charlottesville: Universidad de Virginia Prensa.

Graham, Ronnie (ed.) (1992). *The world of African music* (Vol. 2). Londres: Pluto Press.

Heron, Taitu y Hume, Yanique. (2012). Stepping Out: Peter Tosh and the Dynamics of Afro-Caribbean Existence. *Caribbean Quarterly*, 58(4), 25-49. <https://ssrn.com/abstract=2227792>

Jane, Emma y Barker, Chris (2016). *Estudios culturales: Teoría y práctica*. Londres: Sage.

Johnson, Les (22 de diciembre de 2021). Windrush, music and memories: how songs of resistance and celebration have shaped who I am. *The Conversation*. <https://theconversation.com/windrush-music-and-memories-how-songs-of-resistance-and-celebration-have-shaped-who-i-am-168335>

King, Stephan (2017). *Political Consciousness and Revolutionary Musicology*. Londres: Palgrave Macmillan.

Kirkegaard, Annemette (2002). *Jugando con las identidades en la música contemporánea en África*. Uppsala: Instituto Nórdico Africano.

Langmia, Kehbuma (ed.) (2022). *Decolonizing Communication Studies*. Newcastle: Cambridge Ediciones Scholars.

Turnipseed, Sade(ed.) (2023). *Field Hollers and Freedom Songs: The Anthology*. Wilmington: Vernon Press.

Martin, Tony (1998). *The Pan-African connection: From Slavery to Garvey and Beyond*. Majority Press.

Nangwaya, Ajamu (31 de mayo de 2016). Pan-Africanism, Feminism and Finding Missing Pan-Africanist Women. *Black Perspectives*. <https://www.aaihs.org/pan-africanism-feminism-and-finding-missing-pan-africanist-women/>

Olsen, Dale y Sheehy, Danile (eds.). (2010). *The Garland Handbook of Latin American Music*. Londres: Routledge.

Onyebadi, Uche (ed.). (2022). *Political Messaging in Music and Entertainment Spaces across the Globe* (Vol. 1). Wilmington:Vernon Press.

Rickman, Melinda (1989). A summer of reggae review. *Crisis*, 92(7).

Rodríguez, Jeanette y Fortier, Ted (2007). *Cultural Memory: Resistance, Faith and Identity*. Austin: University of Texas Press.

Steffens, Roger y Leroy, Jodie (2005). *Bob Marley and the Wailers: The Definitive Discography*. Nashville: Grupo Rounder Records.

Tosh, Peter (1973) “Here Comes The Judge” [Canción]. En *Honorary Citizen*. Joe Gibbs.

Tosh, Peter (1977) “Equal Rights” [Canción]. En *Equal Rights*. Columbia Records.

Tosh, Peter (1981). Bumbo Klaat [Canción]. En *Wanted Dead or Alive*. Dynamic Studio.

Tosh, Peter (2001). “400 Years” [Canción]. En *Live and Dangerous*. Legacy Recording.

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

Walker, Klive (1999). Peter Tosh and the rhetoric of resistance. *Social and Economic Studies*, 48(3), 73-88.

Wint, Michael (2001). La música de Peter Tosh y el rastafarismo. *The Journal of Popular Culture*, 35(2), 17-28.

Young, Richard (ed.) (2022). *Music, Popular Culture, Identities* (Vol. 19). Amsterdam: Rodopi Press.