



TRANS 24 (2020)

DOSSIER: MÚSICA, SONIDO Y CULTURA EN CENTROAMÉRICA

Reggae es amor: las convenciones de “amor” y “Babilonia” en la escena reggae de la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón

Sergio Isaac Hernández Parra (Universidad de Costa Rica)

Resumen

En la Costa Rica de finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno, un sector de jóvenes músicos desarrolla prácticas y saberes de la música popular reggae, lo que crea una escena translocal (Valle Central-Limón). Esta escena adopta una sonoridad y un discurso transcaribeño que constituyen una estructura de sentimiento. Esta debe mucho al discurso de “amor”, que dota de sentido a una relación social, en cuyo centro se ubica una experiencia musical. A partir del fenómeno social translocal que describe al reggae contemporáneo, este artículo demuestra la importancia de la música popular como categoría de análisis de los estudios culturales e históricos.

Abstract

At the end of the 20th century and the beginning of the 21st, young reggae musicians in Costa Rica, through the practices and knowledge of popular music, developed a translocal music scene, crossing the Central Valley of San José and the Caribbean regions of Limón. The trans-Caribbean mobilization of sound and discourse allows the growth of alter-hegemonic thought and musical practices that build up a structure of feeling. In this structure of feeling, the discourse of “love” is identified as a social relation that centers musical experience. Drawing from the translocal, social phenomena described by contemporary reggae music in Costa Rica, this article demonstrates the significance of popular music for cultural studies focused on Central America and the Caribbean.

Palabras clave

Escena musical, música popular, estructura de sentimiento, reggae, jóvenes, translocalidad.

Keywords

Music scene, popular music, structure of feelings, reggae, youth, translocality.

Fecha de recepción: Septiembre 2019

Fecha de aceptación: Junio 2020

Fecha de publicación: Diciembre 2020

Received: September 2019

Acceptance Date: June 2020

Release Date: December 2020

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Reggae es amor: las convenciones de “amor” y “Babilonia” en la escena reggae de la translocalidad costarricense de Valle Central-Limón

Sergio Isaac Hernández Parra (Universidad de Costa Rica)

En Centroamérica y el Caribe, salir de la “ciudad letrada” es acercarse a la música popular (Pulido Ritter 2013: 42-43). Las prácticas musicales permiten la apertura y la circulación de pensamiento alternativo a la hegemonía letrada. Consecuentemente, gran parte de la historia de la región se encuentra en las prácticas de los sectores populares, de ahí que el estudio de lo musical es de gran importancia para el análisis social, y una categoría central para los estudios culturales (Quintero 2018: 307). Esto denota el apremio por analizar estas prácticas y saberes musicales en América Latina.

De acuerdo con la premisa anterior, la presente reflexión aborda el caso del reggae en su vertiente roots como una expresión de la música popular de un sector de la juventud costarricense de finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno. Precisamente, se busca examinar la circulación transcaribeña de pensamiento y prácticas musicales, y como estas se articulan en un discurso de alteridad cultural, en el ámbito de la escena translocal ubicada entre el Valle Central y la provincia de Limón en Costa Rica. Para esto el artículo plantea el objetivo de analizar las convenciones de “amor” y “Babilonia” en la estructura de sentimiento del reggae, que conforma la experiencia musical.

Tomando en cuenta la importancia de las prácticas musicales y el objetivo de estudiar el reggae en Costa Rica, la presente investigación se elabora gracias a los conceptos de “escena translocal” y “estructura de sentimiento”. El concepto de escena (Bennett 2004: 223-234) permite analizar las prácticas musicales haciendo énfasis en su dimensión social (Mendivil y Spencer 2016: 1-22). A su vez, la escena musical es vista como un campo social que contiene experiencias, prácticas e interacciones y, en el caso de la translocalidad, ese campo interrelaciona—a nivel de prácticas y experiencias musicales—dos o más localidades, lo cual crea un espacio cultural compartido que unifica estilos de vida y discursos (Sans 2016: 39). Asimismo, lo translocal concuerda con la poética afrodescendiente de Costa Rica (Ravasio 2020). Esta configura espacios de pertenencia pluricéntricos, ya que entrelazan pertenencias étnicas, locales, caribeñas y globales. Esto indica que los productos culturales afrodescendientes que circulan por el Caribe (insular y continental) deben ser entendidos desde esta perspectiva translocal.

En particular, este trabajo se concentra en el discurso expresado a través de las canciones. El *corpus* musical se compone de las canciones grabadas en formato discográfico. Las canciones determinan el discurso musical del reggae roots, el cual erige una alteridad hegemónica que conforma una estructura de sentimiento (Williams 1977). Esta postura teórica permite, desde el materialismo cultural (Thompson 1981: 249-278), caracterizar las formaciones culturales de acuerdo con los fenómenos sociales, y por ello dictaminar cambios culturales según el proceso histórico. Esto, en el caso del reggae, permite vincular el discurso de las canciones con el proceso social que experimentan los jóvenes músicos en el ámbito translocal que fue propuesto como una escena denominada Valle Central-Limón.

De acuerdo con lo anterior, esta visión explicativa organiza las experiencias culturales (Altamirano y Sarlo 1980: 41) que determinan el sentido de una generación en un periodo específico. En este caso, una juventud que surge durante el cambio de milenio. Por otra parte, los indicadores de estas experiencias son las convenciones: conjunto de ideas en consenso que,

históricamente, implican una nueva visión de mundo (Vera 2015: 162). En este sentido, el interés por estudiar la estructura de sentimiento en el reggae radica en que facilita la explicación del surgimiento de una formación cultural que se explica gracias al proceso social costarricense finisecular.

En suma, la presente investigación se centra en las convenciones “amor” y “Babilonia”, las cuales presentan una tensión arquetípica entre creación y destrucción—que se asemeja al modelo occidental “Eros y Tánatos” (Pujante 2011: 209)—, que da sentido a la experiencia social. En particular, el amor es una noción que expresa un vínculo afectivo de convivencia (Cascante 2010: 83), y, por lo tanto, es una noción social que conforma una conciencia práctica creadora. En el caso específico del reggae roots, el amor es un préstamo de la expresión religiosa caribeña denominada como rastafari, la cual reformula la noción cristiana de amor: un modelo universal de bondad (Pujante 2011: 217). Ahora, el amor, en perspectiva rastafari, es accesible a los sujetos colonizados y racializados. En este sentido, proclamar amor, en un contexto de destrucción del tejido social percibido como dominado por “Babilonia”, es una acción de resistencia.

Para analizar el reggae a la luz de los conceptos y las territorialidades propuestas más arriba, este artículo se ordena de la siguiente forma: primero, se revisa el origen del reggae y su implementación en Costa Rica; segundo, se indican los planteamientos del pensamiento rastafari; tercero, se analiza la noción de Babilonia; y, finalmente, se aborda la convención amor de la escena translocal reggae.

La circulación caribeña del reggae

El reggae como expresión musical y cultural se origina en el Caribe. Por eso, el primer apartado de la presente investigación busca adentrarse en las raíces del reggae y revisar su consolidación en la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón. Para ello, el apartado se concentra en tres áreas particulares: en primer lugar, los procesos sociales que originan este género musical; en una segunda instancia, se aborda el reggae como fenómeno musical; y, en un tercer momento, se analiza el auge de esta música en Costa Rica y su influencia en los jóvenes.

La música popular caribeña es producto de dos grandes procesos sociales: la creolización musical y los flujos migratorios. La colonización y el imperialismo generaron los procesos de creolización en Centro América y el Caribe, al conjugar las tradiciones indígenas, africanas y europeas en la larga duración que va desde el siglo dieciséis hasta el veinte. Esta creolización musical se manifiesta en las culturas vernáculas que, según las variables sociodemográficas locales, presentan estilos de carácter neo-africano o neo-europeos (Manuel 1995: 15). La existencia de estos procesos insta a no pensar las culturas musicales de manera esencialista o desde el nacionalismo.

Por su parte, se afirma que los procesos migratorios, dentro y fuera del Caribe, en particular de los sectores afrocaribeños, contribuyeron a la circulación de estilos musicales y sonoridades (Putnam 2013). En este sentido, los sujetos afrodescendientes—junto con asiáticos y grupos culturales de otras regiones—se movilizaron en busca de oportunidades laborales a lo largo y ancho del Caribe y hacia localidades estadounidenses, en especial Nueva York, lo que estructuró circuitos de saberes y prácticas musicales. Esto es patente en la región caribeña de Limón, puesto que, a partir de 1872, numerosos trabajadores afrocaribeños —en particular jamaicanos—arribaron a esta región costarricense para trabajar en la construcción del ferrocarril y en las plantaciones de banano (Chaverri 1999).

Posteriormente, la música reggae, cuyo nombre es de origen hispánico y que se usó en Puerto

Limón en las décadas de 1920-1930 (Putnam 2013: 186-193), debe mucho al retorno de esos migrantes a su Jamaica natal, lo que se comprueba en los casos de Tommy McCook, Roland Alphonso y Laurel Aitken, hijos de jamaicanos, pero nacidos en Cuba en la década de 1930, o el caso de Carlos Malcolm nacido en Panamá. Todos ellos fueron renombrados músicos de *ska*, ritmo precursor del reggae en Jamaica (Putnam 2013: 156).

El reggae como fenómeno musical tiene su origen en la cultura *dance hall* o los “*blue dances*” de mediados del siglo veinte (Manuel 1995: 155). Estos fueron “salones de baile” improvisados que se implementaron en los barrios desfavorecidos de Kingston (Jamaica), en donde la música era reproducida y amplificada por sistemas de bocinas debido a la ausencia de medios económicos para contratar músicos. Las músicas que sonaban en estos espacios eran el son cubano o la rumba, el mento, el calipso, y el merengue, así como el *Rhythm and Blues* (R&B), proveniente de Nueva Orleans (Manuel 1995: 154 y 156). Además, el reggae se nutrió de corrientes musicales de orden religioso como el *Revival*, expresión musical de las iglesias afro-protestantes que se propagó por la Jamaica rural durante el siglo diecinueve (Manuel 1995: 152). De igual importancia es la percusión Kumina: tradición musical neo-africana originada en los bailes ceremoniales que se realizaban en las plantaciones esclavistas de los siglos dieciocho y diecinueve (Manuel 1995: 152). Tradición que fue traída por trabajadores africanos de “enganche” (*indentures*).

Es gracias a la Kumina que se establece el vínculo entre música popular y la cultura rastafari. La comuna rasta de “Pinnacle”, ubicada en la localidad rural de la Parroquia San Tomás (Jamaica), hacia la década de 1930, incorporó en su liturgia la percusión Congo y el lenguaje musical Kumina (Manuel 1995: 159). Después, esta comunidad rasta, intervenida por la policía en diciembre de 1953, se dispersó y, en consecuencia, sus miembros se asentaron en los barrios desfavorecidos de Spanish Town y Kingston, en donde implementaron sus prácticas musicales (Manuel 1995: 160).

Un último aspecto del desarrollo del reggae a resaltar es su relación con la industria musical jamaicana, al mismo tiempo que su vinculación con las corrientes del capitalismo global. La incipiente industria musical de Jamaica se nutrió inicialmente del mento, el cual contaba con gran popularidad a nivel regional e internacional gracias a su semblanza con el calipso trinitario. En consecuencia, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el mento fue apropiado por el mercado estadounidense (Alleyne 2009: 80) y los nuevos espacios turísticos de la isla, lo que impulsó su grabación y su circulación a través de la radio (Manuel 1995: 155).

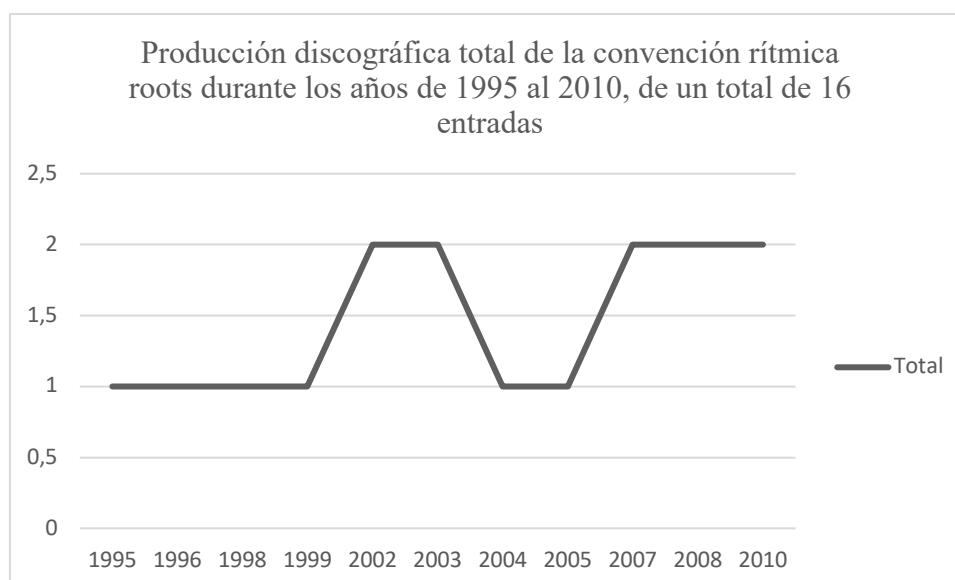
A raíz de eso, a mediados del siglo veinte, surgen en Jamaica ritmos y sonoridades propias que fueron conocidas como *ska* y *rocksteady*. Estos géneros originan el reggae al ralentizar su tempo e incluir elementos de percusión Kumina. Así, esta música, en las décadas de 1970 y 1980, obtiene popularidad global de la mano de la internacionalización del músico Bob Marley, lo que impacta la sonoridad caribeña. La influencia de Marley es evidente incluso en el espacio caribeño continental centroamericano, caracterizado a su vez por el crecimiento demográfico de los jóvenes en las mismas décadas del siglo veinte –en Costa Rica, la juventud tiene una tasa de crecimiento (4.4 por ciento) superior a la media general (2.9 por ciento) (Torres Rivas 1987: 16)–. Por ende, el reggae en los espacios caribeños se establece como catalizador de la expresión cultural de una juventud (Furé 2009: 34). Esto, igualmente, se aplica al caso que nos ocupa.

En Costa Rica, el consumo del reggae se inició, en la década de 1970 y 1980, gracias a la movilidad de la población afrolimonense, tanto hacia el Caribe insular y los Estados Unidos como hacia la capital costarricense ubicada en el Valle Central. Esta movilidad, principalmente de los empleados navieros, permitió que adquirieran música en los centros de distribución de Jamaica y Estados Unidos, y, en consecuencia, que fuera escuchada en Costa Rica, tal como lo afirmó el célebre

cantante Hubert “Huba” Watson (Hubert Watson, 18 de febrero 2019). Esto motivó que, hacia el año de 1978, la estación de radio limonense Radio Atlántida produjera el programa “la hora cultural reggae” (DJ Juan 2020, Podcast de Los gordos).

No obstante, el auge del reggae se desarrolló de forma gradual. Solamente a finales del siglo veinte se observa un cambio cuantitativo con respecto a su popularidad. Esto se constata, en términos de producción musical, en la Tabla 1. Además, este apogeo coincide con el surgimiento de una generación de músicos jóvenes que inició sus actividades en el periodo finisecular. Sumado a esto, en esta época surgen en el Valle Central nuevos espacios radiales (Reggae Shop, Rootstock) que divulgaron el género y su trasfondo cultural afrodescendiente. Teodoro Symes, promotor y productor musical, afirma que su programa Reggae Shop—inició su transmisión en el año 1997—tuvo como objetivo difundir los valores de justicia social, redención y emancipación que dirigen la música reggae roots (Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019).

Tabla 1. “Escena translocal reggae”. Base de datos, 2017 (elaboración propia)



Junto con este esfuerzo realizado por las radioemisoras, diversos jóvenes del Valle Central, tal y como es el caso de Gabo Dávila, bajista de la agrupación Mekatelyu (Gabo Dávila, 6 de febrero del 2019), viajaron en esos mismos años a las localidades caribeñas no solo a vacacionar, sino con el motivo de impregnarse de la cultura afrocaribeña (DJ Acón, 2019, Podcast de Los gordos). Esto coincidió con un periodo en que la escena musical de la localidad turística de Puerto Viejo (Limón), pequeña ciudad costera que anteriormente estuvo dedicada a la agricultura, la pesca y el cabotaje (Palmer 1994), fue integrada por personas afines a la corriente rastafari (DJ Acón 2019, Podcast de Los gordos). Esto conllevó a que una generación de jóvenes de diversos estratos sociales, étnicos y geográficos adquiriera una subjetividad rasta, motivada entre muchas cosas por el consumo musical. En este punto cabe aclarar que, en América Latina—y en el caso concreto de esta investigación—, la adscripción a la escena musical se rige por estilos de vida y experiencia, y no por referencias de clase (Mendivil y Spencer 2016: 7).

Por tanto, la combinación del apogeo global del reggae y el crecimiento demográfico en el caso particular de Costa Rica, hicieron que su sonoridad nutriera a una cierta experiencia musical juvenil. La introducción de esta música en la década de 1980 y la emergencia del reggae como formación

cultural en la década de 1990 debe ser vistas como un proceso de larga duración y en continua transformación (migraciones afrocaribeñas y la circulación de saberes musicales). En esta línea, el reggae roots a finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno logró desarrollar producciones discográficas, en las cuales se cantan las convenciones “amor” y “Babilona”. El gráfico 1, permite ver la evolución de estas producciones.

Por un lado, la Tabla 1 refleja los flujos de producción discográfica. Esta es indicativa, mas no absoluta, ya que una parte de las prácticas musicales del reggae no fueron grabadas. Asimismo, el gráfico no incluye las grabaciones producidas fuera del formato discográfico. No obstante, si se considera que para el periodo de estudio estuvieron activas alrededor de 25 agrupaciones, se puede afirmar que la producción discográfica es sólida con un total aproximado de 16 producciones discográficas. Sin embargo, se debe indicar que algunas agrupaciones como Mekatelyu (4 discos) produjeron más que la mayoría, ya que la tónica de las agrupaciones fue grabar un disco o ninguno.

Por otro lado, el gráfico muestra dos picos producción. Los años de mayor producción se encuentran entre el año 1999 y el 2004, además, del pico que va del año 2006 al 2010. A partir de los datos evidenciados en el gráfico, puede concluirse que la evolución de la producción discográfica demuestra la dinámica durante la primera década del presente siglo, caracterizada por una mayor actividad de la escena translocal de la música reggae roots.

We are rastaman: la postura rastafari en el reggae translocal

El presente apartado examina la interpretación del pensamiento rastafari que se expresa en el reggae de la translocalidad Valle Central-Limón con el fin de entender la apropiación y reelaboración de esta cultura. Esto permite, a la luz de los cambios históricos de la experiencia social, acercarse a la narrativa social y a la vivencia histórica de su juventud. No obstante, antes de eso, se hará una revisión del proceso social de la Costa Rica finisecular.

Costa Rica experimenta, desde las últimas décadas del siglo veinte, numerosos cambios que dejan una huella en el proceso cultural. Esto se constata en la implantación de una economía neoliberal—proyecto político cuyo objetivo, a nivel global, es reestablecer las condiciones para la acumulación del capital y el poder en favor de las elites económicas (Harvey 2007) y que a nivel costarricense se sedimentó electoralmente en el año 1978 (Díaz 2019)—y un sistema político favorable a esta. Además, se constata el crecimiento acelerado de la urbe vallecentralina que es producto de un desarrollo geográfico desigual, puesto que el centro del país absorbe los flujos de capital económico y humano en detrimento de las áreas costeras y rurales. Esto se evidencia en la localidad caribeña de Limón, que registra uno de los niveles más bajos en la calidad de vida. A finales del siglo pasado, el ingreso promedio fue un 15 por ciento inferior al promedio nacional (Rosario 2015: 193). Asimismo, la inversión desigual en infraestructuras ha sido causa de constante conflicto social (Rosario 2015: 196). Así, el aglomerado urbano del Valle Central registra mayores índices de bienestar y una mayor concentración demográfica, acompañada por una mayoría (50%) de población juvenil (Molina 2002: 90).

A su vez, este periodo de la historia reciente evidencia la fragmentación de los movimientos sociales, sindicales y de las organizaciones de izquierda. Aunque cabe resaltar que surgen ciertas agrupaciones comunales que buscan defender los servicios públicos y la vivienda (Menjívar 2013: 103). Encima, la década de 1990 y en los inicios del siglo veintiuno, las luchas sociales se enfocan en paliar las reformas neoliberales mediante movimientos en contra de la apertura transnacional y la desregulación laboral. De particular importancia, por su magnitud y por la participación del

estudiantado colegial y universitario, fueron las movilizaciones contra la liberalización de las telecomunicaciones en el año 2000 y el Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos del 2007 (Menjívar 2013: 113-118). Esta movilidad social es vista como una resistencia a las reformas neoliberales y a la apertura transnacional, así como parte de un movimiento más amplio de resistencia global (Menjívar 2013: 116-119). En este contexto, la música se posiciona como un medio de expresión política.

En síntesis, las transformaciones que siguen al modelo neoliberal han impactado el proceso cultural y el “modo de ser” de la sociedad costarricense (Cuevas 2013:128-129; Molina 2002: 93-110). A grandes rasgos, y en lontananza con lo anterior, el consumo, el turismo, el crecimiento de sectores medios urbanos, sumados a la desradicalización intelectual y el establecimiento de una ética neoliberal, individualista y competitiva, son producto de este cambio. Este artículo vincula los elementos anteriores a la especificidad de los cambios en las prácticas culturales, las cuales son generadas por el impacto de la globalización cultural (Cuevas 2013:129). Así pues, las prácticas musicales siguen al mercado y la producción de mercancías. De esta manera, la música se transforma en fetiche y se produce en función de la exportación y el consumo turístico. Sin embargo, la liberalización del mercado musical se apoya en una acumulación cultural (prácticas y saberes musicales) desarrollada en la segunda mitad del siglo veinte, principalmente por la academia y el cuerpo sinfónico, como la Orquesta Sinfónica Nacional y sus dependencias infantiles y juveniles (Cuevas 2013: 136).

En consecuencia, se afirma que los sectores del mercado musical que se benefician del modelo neoliberal se apropian de las prácticas musicales (músicos, compositores y paisajes sonoros) y las desarrollan en función de sus intereses, y, por su parte, los consumidores y los sectores populares reciben productos musicales que responden al valor de uso impuesto por las élites dominantes (Rojas 2015: 57). Esto demuestra que el sonido es organizado socialmente por una estructura de clases. No obstante, la apropiación de las músicas juveniles por el mercado es compleja e incluso contradictoria. Así, la producción musical reggae no escapa a la producción y uso de mercado. Sin embargo, su textualidad y su discurso musical manifiesta una visión cultural alternativa.

El uso de un cierto lenguaje musical no es fortuito, sino que refleja una intencionalidad. Y en sintonía con la transición neoliberal de la Costa Rica finisecular, marcada de luchas políticas y por las influencias musicales detalladas arriba, el reggae se asume como un posicionamiento musical de una parte de la juventud. En otras palabras, la práctica musical reggae confronta la cultura dominante. Contrapone una cierta sonoridad y vivencia caribeña al imaginario de blanquitud vallecentralino (Soto-Quirós 2006; Senior 2012) y a la dominación cultural estadounidense y europea.

Esto se demuestra con la utilización del kryol limonense. Por una parte, el kryol es una lengua criolla que presenta contribuciones léxicas del inglés y el español y una estructura lingüística de origen africana, al tiempo que reivindica un lenguaje regional del caribe costarricense, frente al español como idioma de la cultura dominante (Zúñiga y Thompson 2017: 29). Por otra parte, este cambio del código lingüístico concuerda con las prácticas de resistencia cultural de las poetisas negras de Costa Rica (Ravasio 2020: 18).

En ese sentido, Gabo Dávila afirma que la elección del kryol se da en función de un rescate de la cultura limonense y en una celebración de la sonoridad de esa localidad caribeña (Gabo Dávila, 6 de febrero del 2019). Por consiguiente, el reggae se circunscribe dentro de las reivindicaciones culturales de los afrolimonenses, ya que entrelaza el uso del kryol, la música popular y el enaltecimiento de la africanidad (Rosario 2015: 369).

La sonoridad y las prácticas reggae en este espacio no son una mera imitación de las producciones jamaicanas, sino que se da en base a la creolización musical propia del proceso cultural transcaribeño. Esto se aprecia en la incorporación de la sonoridad de la guitarra eléctrica vinculada al rock, más allá de su función tradicional reggae del skank o rasgueo. El rock ha sido una influencia enorme en el Valle Central desde las décadas de 1970 y 1980 (Carballo 2017), lo que lo convierte en la primera instancia musical de la juventud vallecentralina. La influencia del rock en la práctica local del reggae se aprecia en la aceleración del tempo, además, la presencia del timbre de la guitarra eléctrica en las composiciones del reggae en la translocalidad Valle Central- Limón se erige como marcador del carácter juvenil (Quintero 1998: 82).

De acuerdo con la impronta rockera, las agrupaciones vallecentralinas *Salomón y Un rojo reggae band* y *Frecuencia libre* identifican su sonoridad como reggae rockers, una fusión del reggae con elementos del rock, principalmente la guitarra eléctrica. Esta sonoridad se diferencia del reggae rockers jamaicano de la década de 1970 que se caracterizó por una percusión contundente. De forma parecida, un elemento propio de la textualidad de las bandas de reggae del Valle Central es la presencia del ska, que presenta un tempo de mayor celeridad y una importante sección de vientos o *bronces*. Sonido que se asemeja al de la escena jamaicana de mediados de siglo veinte. Esto se demuestra en la agrupación *Mentados* y su producción discográfica “Ir caminando” (2003) del año 2002. De igual forma, es usual encontrar en las agrupaciones del Valle Central elementos musicales “latinos” como la salsa o la cumbia.

De igual forma, el pensamiento y el discurso es redefinido de forma translocal, en particular el pensamiento rastafari ligado al reggae. El movimiento rastafari es una de las expresiones jamaicanas de radicalismo religioso caribeño. Además, fue la forma con la cual los sectores marginados, principalmente afrocaribeños, enfrentaron la precaria situación socioeconómica de Jamaica a inicios del siglo veinte. Es en este periodo que el movimiento rastafari cristaliza, principalmente a causa de la crisis económica de 1929 (Barrington 2003: 29) y la coronación de Ras Tafari como Emperador Haile Selassie I de Etiopía, en 1930 (Ulloa 2007: 117). Dicho evento conjuga las visiones del etiopianismo, el garveísmo y la tradición afro-cristiana como una señal de la liberación negra (Barrington 2003: 34-37).

En conjunto con los eventos globales mencionados, el movimiento transcaribeño rastafari se explica por factores sociales. En primera instancia, la masa de trabajadores agrícolas despojada de la tierra por el sistema colonial buscó acceder al campesinado. Situación que fue controlada por el imperio británico mediante el desempleo y la inmigración, principalmente, de trabajadores de la India (Barrington 2003: 30). En segunda instancia, las migraciones de retorno, mediante las cuales un gran número de afrocaribeños regresaron a sus islas de origen entre las décadas de 1930-1940, luego de ser expulsados de los países y localidades receptoras (Putnam 2013: 196-229). Ejemplo de esto fue Leonard Howell (principal fundador del movimiento rastafari), quien vivió en Nueva York y regresó a su Jamaica natal durante esos años (Putnam 2013: 215). El tercer factor fue el racismo y la carga simbólica negativa asociada a lo negro y lo africano (Barrington 2003: 31). Esta simbolización negativa fue revertida por Howell y su corriente religiosa que postuló, a contrapelo, la herencia etíope como fundamento de un discurso de superioridad negra (Putnam 2013: 219).

A partir de los años treinta y cuarenta del siglo veinte, la evolución del movimiento rastafari puede ser examinada en tres temporalidades claves: a) inicial, entre 1930-1940, donde se establece como un movimiento religioso de carácter étnico-racial que difunde y considera a la figura de Haile Selassie I como Dios negro vivo en la tierra; b) una fase de segunda generación (1940-1970), considerada como de consolidación dirigida hacia la secularización, y que incluye simbologías y prácticas como el uso del peinado *dreadlock* y el consumo ritual de marihuana o *ganja* (Ulloa 2007:

118); y c) un periodo de difusión internacional que se acompaña de las prácticas musicales reggae. Es en esta última temporalidad cuando adquiere popularidad entre los jóvenes y cuando la mujer alcanza un mayor protagonismo (Julien 2003: 76-83).

En el caso costarricense, Róger Martínez analiza el movimiento rastafari en el caribe sur (Martínez 2000: 173-177) y demuestra que, al igual que en el caso de la isla de Dominica (Salter 2005: 5-31), existe un sincretismo entre la cultura local y la rastafari: una versión popular rasta vernácula. La reelaboración local presenta un discurso y unas prácticas opuestas al capitalismo, a la industrialización, y en favor de la ecología, el ambientalismo y el matrimonio. Por añadidura, algunos evitan la comida no vegetariana o consumen marihuana (Martínez 2000: 175).

La visión popular de la cultura rastafari, en la década de 1990, se puede observar en la canción “Rastaman” de la agrupación *Marfil*, la cual es cantada en kryol limonense. Se logra constatar que, para los integrantes de la agrupación, ‘rasta’ consiste en la vida humilde y solidaria y en la búsqueda de “raíces y cultura”, en referencia directa a la vindicación de la herencia africana etíope y la experiencia histórica afrocaribeña. Aquí, la visión del rastafarismo, más que remitir a una noción religiosa, apela a una cultura que da sentido a una vivencia. Asimismo, se menciona la metáfora de I&I (yo y yo) como fuente que vincula al sujeto con el colectivo, y ambos con la divinidad interna que se muestra en la letra de la canción (Rosario 2015: 283-284).

I am a man, African
 I lent a hand when i can, to my brotherman
 Wi just chakit down
 One love is on to be found
 [...]
 I m a simple man, live up i can
 I lent a hand when i can, to my brotherman
 Haile Selassie I, One love to you and I&I
 [...]
 All together we will stand for we believe
 we're the children of the oldest dynasty
 one love together always we will stand
 yes, this are the teaches of the rastaman
 [...]
 Roots and culture¹.

El discurso presente en la música reggae roots demuestra un distanciamiento de la ortodoxia religiosa. Lo anterior se aprecia en la canción “Rey de Zion” (2002) de la agrupación de origen limonense *Trinity roots band* junto con el cantante argentino Pablito Molina, que a inicios de este siglo vivió en Costa Rica. En esta canción se deja ver una aversión hacia la institución eclesiástica, la cual es considerada como fuente de opresión y confusión. Igualmente, se aprecia la relación interna con Jah—dios de influencia cristiana, con sus variantes étnicas y utópicas (Zúñiga 2003: 141)—, al afirmar la divinidad individual. La canción igualmente deja ver uno de los elementos discursivos antirracistas del movimiento rastafari por medio de la metáfora “una sola sangre”: un llamado a la unidad social que indica que lo racial es una invención del sistema opresor. Este último es un elemento antirracista que, si bien se diferencia de los postulados antirracistas de los afrolimonenses, se enmarca en un mismo proceso, esta vez desde la música popular (Rosario 2015: 354-368). La canción, en este caso enunciada en español, dice:

¹ “Rastaman” (VV.AA. 2008).

No queremos religión, no queremos explotación
 No queremos confusión
 Sabemos que somos libres
 [...]

Somos una sola sangre
 No necesitamos intermediarios (x2)
 Para comunicarnos con el más el alto
 No necesitamos intermediarios
 Porque somos dioses y diosas de esta creación
 Y nuestro rey está en el monte Zion².

Una visión similar es expresada en la canción “Jah is a rasta” del disco homónimo de *Salomón y Un rojo reggae band*. De la afirmación, “Jah es un rastaman” se indica la divinidad del sujeto rasta, de acuerdo con el concepto Yo y Yo. En consecuencia, ser rasta es una vivencia cultural. La cultura rasta vernácula de la translocalidad Valle Central-Limón se define por un conjunto de discursos y prácticas mediados por la experiencia musical y no por una concepción religiosa eclesial. Así afirma la estrofa siguiente:

Y yo sé que Jah es un Rastaman
 Y yo sé que Jah nos quiere
 Yo sé que nos quiere
 Jah, Jah, Jah nos protege
 Nuestro padre celestial
 Nuestra guía espiritual³.

Finalmente, las líneas y canciones mostradas aquí se inclinan por mostrar cómo la noción cultural de rastafari revela la existencia de la estructura de sentimiento reggae. Esta se aprecia en la canción de *Salomón y Un rojo reggae band* “Revolution”, que se enmarca en un discurso de resistencia cultural. En esta canción se demuestra que lo rastafari es una vivencia, un modo de ser, o sea, una cultura. Esta perspectiva, permite ver que, al igual que en la canción de *Marfil*, el término rastafari obedece a una cultura, donde la expresión musical es vista como experiencia social.

It's gone take a revolution
 For us to maintain our culture
 It's gone take a revolution
 For us to maintain our way of life

We need principles
 We need more precepts
 We need the ways of Rasta culture⁴.

Hacia el final del periodo de estudio (2010), *Talawa reggae army band*, agrupación cartaginesa (localidad del Valle Central), presenta la canción “Encontrando el camino”, que da cuenta de la visión de la cultura rastafari como una vivencia que se enmarca en las metáforas sociales de Babilonia y Zion (que se verán en los próximos apartados). Al igual que la canción “Revolution” de *Salomón y Un rojo reggae band*, se presenta la cultura rastafari como una conciencia práctica que se construye mediante una vivencia de lucha y la resistencia.

Cada día que pasa lucho por encontrar
 El camino correcto

² “Rey de Zion” (Trinity Roots Band 2002).

³ “Jah is a rasta” (Salomón y un Rojo Reggae Band 2005).

⁴ “Revolution” (Salomón y un Rojo Reggae Band 2005).

Y aunque Babylon quiera nublar mis ojos
 La luz de Zion
 Comienza a guiar
 Guiar mis pasos
 Ya es el momento de encontrar el camino
 Dejando atrás toda esa mala vida
 Ya es el momento de construir tu destino
 Aprendiendo que el querer es poder
 Ya es el momento de encontrar el camino
 Tomando conciencia y no escuchando al enemigo
 Ya es el momento de construir tu destino⁵.

Este repaso por el discurso rasta constata que la interpretación que se hace del movimiento rastafari desde la translocalidad Valle Central-Limón, más allá de un radicalismo religioso de liberación negra—incluso el discurso racial es marginal—corresponde a una visión de la cultura que dota de sentido a la vivencia de la escena musical del reggae. Asimismo, tal como se abordará en el próximo apartado, la visión del movimiento rastafari no se construye con base en una visión utópica de un retorno a África, sino con base en las metáforas sociales de Babilonia y Zion. Esta visión aleja la cultura rasta vernácula de la visión jamaicana afrocéntrica.

Así, el discurso de estas canciones permite entender esta cultura como una visión de futuro, que no carece de utopía, en tanto asemeja a la paradoja de la flecha de Zenón, es decir, nunca alcanza a su objetivo. Así, el sujeto rasta de la translocalidad Valle Central-Limón se encuentra en una lucha infinita por su cultura. De este modo, la vivencia rasta se localiza en un presente de lucha que se dirige hacia un futuro que mira al pasado, en búsqueda de raíces, tal como se observó en la canción de *Marfil*. Esta forma de experimentar el tiempo se desmarca de las nociones presentistas que predominan desde 1980 (Hartog 2012). En consecuencia, este modo de experimentar el tiempo histórico indica, a su vez, el carácter alter-hegemónico de la estructura del reggae roots.

Babylon down: las visiones de lo destructivo desde el reggae roots

El interés del último acápite se centra en identificar la convención “Babilonia” como antítesis del “amor”, con el fin de entender la visión binaria de las relaciones sociales del reggae, y comprender el malestar social expresado por un sector de la juventud. Babilonia, en tanto representación de lo destructivo, concuerda con la tradición cultural de Tánatos. Sin embargo, en el reggae Babilonia es vista no como una pulsión, sino como una construcción social que es percibida como negativa.

Para el antropólogo costarricense, Mario Zúñiga Núñez, Babilonia y Zion son metáforas espaciotemporales que definen la realidad y la base a través de la cual los grupos de reggae roots proponen una visión alternativa a la dominación hegemónica (Zúñiga 2003: 132). En ese sentido, Babilonia representa las relaciones sociales consideradas negativas: capitalistas, colonialistas e imperialistas. De manera contraria, Zion es la metáfora del cambio social, el cual, desde la reflexión del presente trabajo, se da bajo el concepto de “amor” que dota de sentido a una relación social. Zúñiga Núñez propone estas metáforas dentro de significantes espaciales dicotómicas: Babilonia se vincula con la ciudad, el estilo de vida urbano, lo monetario y el consumo; mientras que Zion es considerado como la vida rural, la sencillez, el trueque y la autoproducción (Zúñiga 2003: 145). De esta manera, la crítica que el reggae realiza se asemeja a la de los movimientos sociales de resistencia global, como la oposición al Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) y la defensa

⁵ “Encontrando el camino” (Talawa Reggae Army Band 2010).

ecológica (Menjívar 2013: 116).

La interpretación que, a finales de la década de 1990, *Mekatelyu* realiza de su realidad histórica da cuenta de la presencia de relaciones sociales babilónicas, sobre todo en cuanto se refiere a violencia, hambre, pobreza, miedo, un gobierno destructor y una iglesia desprolija. Así, el presente histórico en el que viven estos jóvenes es dominado por Babilonia, puesto que se trata del sistema hegemónico. De forma consecuente, la convención “Babilonia” se entiende por las transformaciones que la sociedad costarricense atraviesa a finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno: una creciente desigualdad social, índices de pobreza estancados y una cultura de clases basada en el consumo. Por ende, estos jóvenes que viven el reggae muestran una experiencia social de incertidumbre, desconfianza en las autoridades y una cotidianidad de creciente lucha y precarización. Esto se evidencia en la canción “In dis generation”:

In dis generation
 Everything nah go so fine
 All di goverments
 Just want a mash up di cana
 Dis is the time, that we neva let go
 Because wi live in this kind a roll

A mi seh, big up pon u self
 A mi seh, bill di government
 How much more piipl dead
 And do look a dem
 And di childrens got nothing to eat
 No got money to spend
 Y ahora ves fear
 The Christian book
 Yuh see don't look like a saint⁶.

El presente histórico de estos jóvenes—los tiempos modernos, como menciona *Trinity roots band* en la canción “Modern Times” (2002)—se suma a la visión de *Mekatelyu*, donde abunda la adicción, la criminalidad, la demencia y la pobreza. Además, los problemas ambientales, vinculados a la ciudad y el consumo, se empiezan a visualizar como un tema relevante articulados a la problemática de Babilonia. De modo que la convención “Babilonia” se enmarca y da cuenta de las transformaciones históricas que acontecen principalmente en el Valle Central, constatadas por la creciente urbanización, sinónimo de destrucción de lo natural, causa de la contaminación, de la crisis económica y de la afectación social en su aspecto psicológico-emocional. En esta línea, la canción “Modern Times” menciona:

Here we are in a modern times
 So much a destroy, addictions
 The criminal conviction I say
 Conviction conviction
 The mental institution
 Is fullup, is fullup
 The economic depression again
 Depression depression
 And the stinking pollution⁷.

⁶ “In dis generation” (Mekatelyu 1999).

⁷ “Modern Times” (Trinity Roots Band 2002).

En el fragmento anterior se nota que *Trinity roots band* identifica las relaciones de corte babilónico no solo con las estructurales propias del sistema capitalista neoliberal, sino también con las relaciones sociales individualistas, egoístas y superficiales. Similarmente, la canción “Motivos alternos” (2002) presenta una visión de Babilonia que se expresa en las relaciones interpersonales. Babilonia es, por lo tanto, una relación social.

Hay veces en la vida que uno todo lo da sin pedir nada a cambio
Y le parece injusto que la gente pueda ser mala o cualquier cosa así
Pero de eso no nos preocupemos porque Jah siempre a tu lado estará

Y muchos dicen que te quieren, pero tienen otros motivos personales
Ellos juran que te adoran, pero tienen otros motivos, que vergüenza es⁸.

Otra visión de Babilonia, ahora como sistema, se aprecia en la canción “Wicked System” (sistema retorcido), del año 2007, de la agrupación dirigida por el afrocaribeño Michael Livinston, *Bamaselo*. En esta ocasión, se relaciona Babilonia con la ausencia de naturalidad y naturaleza y, por ende, de los designios espirituales de la creación (Zion). Esta situación se refleja en la prominencia de la tecnología y la ilusión computacional de finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno. Esto es una crítica a la cultura globalizada.

It's all because of dem
Wicked system
Dem the competition
Dem whole intentions
To modify creation
Dis world is heading for a fall
[...]
Now technology have got a hand
the tools of their evil plan
All you see is a part of their diversion,
Computers is running their nations,
What is wrong with the tools of creation,
One with nature can never go wrong, yeh
Sometimes I feel lonely, forgotten, dragged under from living life undercover
Then God he gives a helping hand
(need a helping hand, got a helping hand)
I'm in search of completion, yes from illusions
What a deception
Made by the devil's congregation
Now is the time for it to end⁹.

Al finalizar la primera década del siglo XXI, canciones como “Babylon Down” y “Vana Lucha” de *Talawa reggae army band* reflejan que el discurso del reggae roots retoma elementos de los movimientos de resistencia global. Entre estos, se encuentra la crítica a la guerra y las armas de destrucción masiva, factores presentes en la guerra de Irak, la cual, en Costa Rica, contó con la desaprobación social, a pesar de que el presidente Abel Pacheco la avalara (Menjívar 2013:116). *Talawa* denuncia la violencia de los líderes políticos al asimilarlos a las armas. Al mismo tiempo, la agrupación señala el daño ambiental y la opresión que los políticos producen. A pesar de esto, la canción “Babylon Down” también brinda una visión de futuro – mencionada en el apartado anterior

⁸ “Motivos Alternos” (Trinity Roots Band 2002).

⁹ “Wicked System” (Bamaselo 2007).

– donde las nuevas generaciones al seguir al “amor” pueden superar esta realidad babilónica. El concepto de “amor” será analizado en la sección siguiente.

See the children are fighting against the war
My heart and my soul are revolutionary
Saying no more war
Philosophy of love, light for the new generation
Message from Jah, Equal rights
For all the creation, listen with attention¹⁰.

Líderes políticos, es igual a hablar a armas de destrucción
Sus palabras son hoy balas de mentiras y de traición (sonido de balas)
Trafican sin elección la naturaleza, regalo del creador
Y quieren oprimir a la voz del pueblo, la voz del ghetto¹¹.

Los ejemplos anteriores ilustran que las canciones del reggae roots producidas y circuladas en la translocalidad Valle Central-Limón, permiten constatar que los jóvenes desarrollan las prácticas musicales del reggae a partir de su percepción del tiempo presente histórico, en función de la convención “Babilonia”. Las situaciones sociales de pobreza, violencia, desigualdad, opresión y daño ambiental son vistas como el producto de Babilonia. Sin embargo, es importante resaltar que aspectos de carácter étnico-racial, de gran importancia para el rastafarismo caribeño, no son incluidos en este discurso. De igual forma, se constata la ausencia de relaciones de género, a pesar de que, en la primera década del siglo veinte, mujeres afrodescendientes participaron dentro de la música reggae, como Kumary Sawyers, entre otras. Por último, es importante resaltar que la convención “Babilonia” se enmarca en las visiones de resistencia global expresadas por movimientos sociales juveniles a nivel internacional en el cambio de milenio, como la lucha en contra de la economía transnacional, el ambientalismo, y cuya continuidad se aprecia en la década del 2010 en el antirracismo, la denuncia de la criminalización juvenil y de los desaparecidos de Ayotzinapa (Valenzuela 2015: 15-57).

Jah quiso hacer el amor en canción

Después de repasar la interpretación que los jóvenes músicos hicieron de la cultura rastafari y de la convención “Babilonia” a finales del siglo veinte e inicios del veintiuno, es necesario analizar la convención “amor” con el fin de acercarse a una propuesta de relación social alternativa. De forma consecuente, este apartado considera que, desde la experiencia musical, el “amor” dota de sentido a la vivencia de un sector de la juventud que participa de las prácticas musicales reggae. El “amor” se contrapone a Babilonia, al igual que Eros se contrapone a Tánatos en la dicotomía cultural de Occidente. No obstante, el “amor”, desde el reggae, refiere a una convivencia social positiva.

Los jóvenes músicos aquí analizados, desde su discurso cantado, critican los males que aquejan su presente histórico y, a su vez, proponen una relación social con la cual sobrevivir a esa realidad. *Baby Rasta*, originario de limón y uno de los precursores del reggae roots en Costa Rica, que, si bien no pertenece a la generación de jóvenes que inician sus prácticas musicales finiseculares, hace patente lo afirmado anteriormente. La canción “I Love” afirma que dios es amor. La espiritualidad rasta en la canción es, por lo tanto, amor, y la falta de este hunde a las sociedades en la violencia, la

¹⁰ “Babylon Down” (Talawa Reggae Army Band 2010).

¹¹ “Vana Lucha” (Talawa Reggae Army Band 2010).

adicción y el sufrimiento. La ausencia de amor es lo que permite a Babilonia ejercer su dominio en los siguientes versos:

In this time, we are living
 Every day we have less love
 The killing of di children
 Of a brother in a war
 His father is crying while drinking in a bar
 And i say there is only one solution
 To all these problems that are killing mankind
 God is love¹².

En el ejemplo anterior, la vivencia espiritual rastafari, se encarna como una manifestación de este amor. La espiritualidad rasta, en términos de la visión popular costarricense, es una experiencia que se desarrolla mediante el reggae como también se evidencia en otras canciones, como “Amarili Love Reggae” de *Mekatelyu*. En consecuencia, el sentimiento que el reggae roots despierta en estos músicos, los lleva a seguir el camino rastafari. De manera similar, la canción de *Mentados* “Ir Caminando”, del disco homónimo del año 2003, refleja el sentimiento que la música reggae inspira y permite a los músicos una vivencia diferenciada. Si bien *Mentados*, no se adhiere explícitamente al movimiento rastafari, el reggae en tanto estructura de sentimiento permite esta afirmación, como se muestra a continuación:

Now di music is playing around me
 I love this style than Any anything
 Inna mi time, I living just to live
 Trying di music,
 right on the beat
 Now I feel so good
 with mi do
 And neva neva forget my way
 I learn any things everyday
 Night and day
 I seh (Mekatelyu 1999: Amarili love reggae)

Ir caminando
 Para ir cantando
 Esto es la vida
 Esto es vivir (x2)
 Es parte de todos
 Es para ti

Al atardecer ve todos esos colores
 Y siente que brilla muy dentro
 Así se siente
 Él sabe que es un día más
 Que hay que pasar
 Sus días son diferentes
 Están hechos para cantar¹³.

¹² “I love” (VV.AA. 2008).

¹³ “Ir caminando” (Mentados 2003).

En la misma línea, se encuentra la canción “Amor real” de *Camaleón*, agrupación del Valle Central que a inicios de la primera década del presente siglo publicó el disco “Elemental”. El reggae promueve en el músico y el oyente un cambio espiritual, que sin necesidad de adherirse a una postura religiosa le permite seguir visiones culturales como el “amor”. Esto se constata, igualmente, en la canción “Mi amor” de *Camaleón*.

Amor real
 Quisiera encontrar todas las mañanas
 Parar la realidad y dejar que fluyan nuestras tonadas

 Arrinconar los motivos que hacen que nunca nos sintamos vivos
 Desconcentrar nuestra muerte, mostrándonos listos para nuestra suerte

 Música reggae, que entra en mis venas y me hace volar
 Mi alma, se oye un vacío
 No pasa el tiempo si no estás conmigo¹⁴.

Estamos en un problema existencial
 La existencia del hombre nos va a acabar
 Tenemos que derribar ese muro ancestral
 Y el dinero no nos convencerá
 Si querés cambiar tu forma de ser y pensar
 Sólo tenemos que evolucionar
 Deja la vida que nunca quisiste vivir
 Ir afuera y déjala ir
 Ay amor
 Quiero darte mi amor
 Ay amor
 Y poder vivir en tu corazón¹⁵.

Con estas frases y afirmaciones, *Camaleón* indica que hay que evolucionar y cambiar la forma de ser y pensar. La noción de evolución y progreso es debatida por *Salomón* y *Un rojo reggae band*, que desarrolla una crítica a los avances técnicos y tecnológicos, como muestra de progreso, de evolución. La canción “Why?”, del año 2005, da cuenta que esta agrupación de reggae roots considera el progreso desde la visión rastafari de amor. Esto es que, a pesar de los avances de la ciencia, no se avanza en las formas de convivencia.

They say we been to the moon
 And we been to the depth of the ocean
 Yet and still, I&I, we haven't learn how to treat each other, I&I, with love (x3)
 [...]
 With all this technology we have got
 We have not
 Learn how to treat each other whit love
 Love¹⁶.

En el año 2007, *Bamaselo*, acorde con la visión de *Salomón* y *Un rojo reggae band*, canta la pregunta abierta “¿qué hay del amor?” Se pregunta qué ha pasado con la solidaridad, el respeto al prójimo ¿por qué impera el egoísmo? Estas dos canciones, de *Un Rojo* y *Bamaselo*, señalan que la sociedad a pesar de los avances tecnológicos y el crecimiento económico no avanza hacia formas

¹⁴ “Amor real” (Camaleón 2003).

¹⁵ “Mi amor” (Camaleón 2003).

¹⁶ “Why?” (Salomón y un Rojo Reggae Band)

de convivencia solidarias, de armonía y de paz. Una vez más se denota la percepción de un presente histórico adverso, o babilónico.

What about love
 What about peace
 What about
 Taken care of each other, I say
 You want your own way
 But, what about
 Respecting my sisters and brothers, again¹⁷.

La lucha contra Babilonia se da en base al “amor”, que se propaga en la música reggae. Esto es patente en la canción “Rise” de *Kingo Lover’s* (agrupación liderada por Kumary Sawyers y Esteban Carmona) del año 2010. Asimismo, el discurso del “amor” persiste a lo largo de todo el periodo de estudio: *Talawa reggae army band*, en sus canciones “Please don’t forget” y “Desprogramense”, al igual que *Kingo Lover’s* señalan al “amor” como medio de lucha contra la discriminación, la mentira política, la guerra y el sufrimiento de Babilonia. El “amor” como relación social conlleva a la unidad (Inity, término que indica la conexión de lo individual con lo colectivo) interior, colectiva y espiritual.

That’s why Babylon leave us alone
 The loving energy this sound
 So, lies so lies, so many lies and false pretenses¹⁸.

The brave war is Inity
 Change the guns with love
 So, wake up my brethens
 Around the world, because we need to find the unification
 Jah love¹⁹.

La verdad es
 I like to walk in the truth
 Coro: the only truth
 I like to see the life in the sun
 Coro: the rising sun (x2)
 I like to find the real love
 Coro: Jah Jah love
 I like to find the real love
 We are fighting
 Coro: we are fighting (x3)
 Coro: Babylon (x3)
 We are fighting, against the Babylon system (x3)
 Please no more pickneys crying
 Coro: no more cry (x2)
 I want to be in the way of the love
 You and I together forever (x2)
 [...]
 Please no more liars’ misters’ politicians
 We don’t like the role of discrimination

¹⁷ “What about” (Bamaselo 2007).

¹⁸ “Rise” (VV.AA. 2010).

¹⁹ “Please don’t forget” (Talawa Reggae Army Band 2010).

They are always with the hypocrisy, you say
 And your brutality is your best friend
 Stop²⁰.

Al resumir los ejemplos en que “amor”, desde la perspectiva rastafari pronunciada en las canciones mencionadas, contesta a las realidades específica del Valle Central costarricense, se vislumbra la estructura de sentimiento de la escena reggae, porque cristaliza y configura una convención de “amor” en forma de relación social de inspiración espiritual, la cual es diseminada por las prácticas y experiencias musicales reggae. Este “amor”, si bien tiene un origen en el pensamiento rastafari, la escena lo divulga más allá de este pensamiento. Para los jóvenes músicos de la escena reggae, la experiencia y las prácticas musicales crean y transmiten un sentimiento y una emoción que, a nivel subjetivo, permite conocer y desarrollar esta relación social de “amor”.

Finalmente, el “amor”, en tanto convención del reggae roots, facilita una vivencia diferenciada o alternativa de la misma realidad. Los jóvenes oyentes y músicos expresan una experiencia social que conjuga las transformaciones socioculturales de finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno, que son percibidas como precarización económica y de destrucción del tejido social. En conclusión, la convención “amor” es una respuesta a esta visión degradada de la experiencia social.

Conclusión

En el presente trabajo se analizaron las convenciones de “Babilonia” y “amor” presentes en las canciones de reggae roots de la escena translocal del Valle Central-Limón en Costa Rica, de finales del siglo veinte e inicios del siglo veintiuno. Esto permitió acercarse a prácticas y pensamientos alternativos que se expresan por medio de la música popular y que desarrollan una estructura de sentimiento. En el caso preciso del reggae, se demostró que un sector de la juventud se acercó a experiencias y concepciones de mundo de influencia caribeña.

De acuerdo con lo anterior, se afirma que la escena reggae se suma a los procesos de creolización de la música popular caribeña, de ahí que exista en el Caribe continental una reelaboración musical y del discurso. En consecuencia, la visión religiosa rastafari que circula a través de la música reggae costarricense es vista como una cultura que dota de sentido a una vivencia relacionada con la experiencia musical.

El discurso expresado en el reggae roots evidencia las convenciones culturales y sociales que guían el pensamiento y las prácticas de los jóvenes músicos. En concreto, estas convenciones conforman una visión dicotómica que se asemeja a la tradición cultural occidental de Eros y Tánatos, ya que amor y Babilonia son nociones de creación y destrucción. No obstante, estas últimas refieren a relaciones sociales que se encuentran ancladas en el proceso histórico contemporáneo. En particular, Babilonia refiere a una noción abstracta e intemporal que se concreta en las relaciones sociales de desigualdad y opresión que son percibidas en la violencia, la pobreza y la discriminación. Así, los jóvenes de la escena reggae se encuentran en una perpetua lucha contra Babilonia y a favor de su vivencia sociocultural, que descansa en el “amor”.

La convención “amor”, por su parte, esta permeada por el pensamiento y la perspectiva religiosa rastafari, y que, al oponerse a Babilonia, se erige como una práctica de resistencia. El amor, en tanto relación social y conciencia práctica, permite la armonía, la paz y la unión social. Este amor se alcanza gracias a la experiencia transmitida por la música reggae. Esto demuestra que las

²⁰ “Desprográmense” (Talawa Reggae Army Band 2010).

convenciones culturales no son ajenas al proceso social, sino que son producto de este. Así, se confirma la pertinencia teórica de la estructura de sentimiento.

En conclusión, se observa que existe una circularidad entre experiencia, práctica y pensamiento, cuyo eje es lo musical. De esta forma, los jóvenes de la escena translocal reggae, en tanto sujetos sociales, no pueden ser comprendidos fuera de su experiencia musical. Por ende, se confirma lo planteado en un inicio: la música popular como categoría de análisis histórico es indispensable para los estudios culturales caribeños y centroamericanos. Por lo tanto, se espera que el presente trabajo sea un escalón más hacia investigaciones de esta índole en el Caribe continental centroamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alleyne, Mike. 2009. “Globalisation and commercialisation of caribbean music.” En *World Music: Roots and Routes*, ed. Tuulikki Pietilä, 76-101. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. 1980. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina,
- Barrington Edmonds, Ennis. 2003. *Rastafari, form outcast to culture bearers*. New York: Oxford University Press.
- Bennett, Andy. 2004. “Consolidating the music scenes perspective.” *Poetics* 32: 223-234.
- Carballo, Priscilla. 2017. *Por las calles del rock. Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica. 1970-1990*. San José, Costa Rica: Arlequín.
- Cascante, Luis Diego. “Filosofía del eros, I. De Eros a Platón”. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 48 (125): 81-87.
- Chaverri Murillo, Carmen. 1999. “Vaivén de arraigos y desarraigos: identidad afrocaribeña en Costa Rica, (1870-1940)”. *Revista de Historia* (39): 187-206.
- Cuevas Molina, Rafael. 2013. “Identidad y cultura en Costa Rica a principios del siglo XXI.” En *Costa Rica en los inicios del siglo XXI*, coord. Adalberto Santana, 123-138. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Díaz Arias, David. 2019. *Historia del neoliberalismo en Costa Rica: la aparición en la contienda electoral, 1977-1978*. San José, Costa Rica: Avances de Investigación CIHAC.
- Fernández de la Cuesta, Ismael. 2009. “Música y tradición oral.” *Revista de Musicología* 32 (2): 11-20.
- Furé Davis, Samuel. 2009. “Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean: fluctuations and representations of identities.” *Black Music Journal* 29 (1): 25-49.
- Hartog, François. 2012. *Régimes d’historicité, presentisme et expériences du temps*, Francia: Éditions du Seuil.
- Harvey, David. 2007. *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.
- Julien, Lisa-Anne. 2003. “Great black warrior Queens: an examination of the gender currents within rastafari thought and the adoption of a feminist agenda in the rasta women’s movement”. *Agenda: empowering women for gender equity* (57): 76-83.
- Manuel, Peter. 1995. *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. Philadelphia; Temple University Press.
- Martínez, Róger. 2000. “El rastafarismo y su estilo de vida en Limón.” *Revista Herencia* 11 (1): 173-177.

- Mendívil, Julio y Spencer Espinosa, Chistian. 2016. "Introduction: debating genre, class, and identity: popular music and music scenes from the Latin America world." En *Made in Latin America. Studies in Popular Music*, ed. Julio Mendívil y Chistian Spencer Espinosa, 1-22. Nueva York: Routledge.
- Menjívar Ochoa, Mauricio. 2013. "luchas sociales en Costa Rica: de la crisis a la resistencia global (1979-2007)". En *Costa Rica en los inicios del siglo XXI*, coord. Adalberto Santana, 95-122. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional.
- Molina Jiménez, Iván. 2002. *Costarricense por dicha, identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*, San José, Costa Rica, Editorial UCR.
- Pujante, David. 2011. "El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) de occidente" *Sociocriticism* 26 (1-2): 207-243.
- Putnam, Lara. 2013. *Radical Moves. Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press.
- Quintero Rivera, Ángel. 2018. "La afro-historia y los estudios culturales caribeños". En *Raíces comunes e historias compartidas. México, Centroamérica y el Caribe*, comp. Alain Baail, Inés Castro, María Luisa de la Garza, Teresa Ramosy Mario Valdez, 299-308. Buenos Aires: CLACSO.
- Ángel Quintero Rivera. 1998. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- Salter, Richard C. 2005. "Sources and chronology in rastafari origins", *Nova Religio, the Journal of alternative and emergent religions* 9 (1): 5-31.
- Ravasio, Paola. 2020. *Black Costa Rica. Pluricentric Belonging in Afro-Costa Rican Poetry*. Würzburg: Würzburg University Press.
- Ritter Pulido, Luis. 2013. "La 'novela canalera' en Carlos Guillermo 'Cubena' Wilson". *Cuadernos Inter.C.A.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 10 (11): 37-47.
- Rojas González, José Manuel. 2015. *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música "clásica" en Costa Rica (1970-2011)*. Costa Rica: Editorial Arlequín.
- Rosario Fernández, Reina Cristina. 2015. *Identidades de la población de origen jamaicano en el Caribe costarricense (segunda mitad del siglo XX)*. República Dominicana: Cocolo Editorial.
- Sans, Juan Francisco. 2016. "Nineteenth-century Spanish American Salón as a Traslocal Music Scene." En *Made in Latin America. Studies in Popular Music*, ed. Julio Mendívil y Chistian Spencer Espinosa, 37-46. Nueva York: Routledge.
- Senior, Diana. 2012. "La conformación de Limón al margen del imaginario social e identidad nacional costarricense". En *Puerto Limón (Costa Rica). Formas y prácticas de auto/representación: apuestas imaginarias y políticas*, coord. Quince Duncan y Victorien Lavou, 31-44. Perpiñán: Presses universitaires de Perpignan.
- Soto-Quirós, Ronald. 2006. "Un otro significante en la identidad nacional costarricense: el caso del inmigrante afrocaribeño, 1872-1926". *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios en Centroamérica* (25): 1-32.
- Thompson, E.P. 1981. *La miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica.
- Torres Rivas, Edelberto. 1987. *La cuestión juvenil en Costa Rica, reflexiones preliminares*. San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Ulloa Brenes, Gilbert. 2007. "Hipótesis sobre la subversión religiosa en el rastafarismo", *Revista Reflexiones* 86 (1): 115-126.
- Valenzuela, José Manuel. 2015. "Remolinos de viento: juvenicidio e identidades desacreditadas" En *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*, coord. José Manuel Valenzuela, 15-

57. Barcelona: NED ediciones.

Vera Guerrero, Manuela Elisa. 2015. *La estructura de sentimiento y la dramaturgía aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI: (acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*. Madrid: Tesis de Doctorado en Filología Española, Universidad Complutense.

Williams, Raymond. 1977. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Península.

Zúñiga Núñez, Mario. 2003. *Cartografía de los mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas*. Costa Rica: tesis de Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO.

Zúñiga, René y Gloria Thompson. 2017. *Mek wi rayt wi langwich: Limon Kryol Alfabet. Alfabeto ilustrado del criollo limonense*. Heredia, Costa Rica: EUNA.

ENTREVISTAS

Gabriel Dávila, San José, Costa Rica, 6 de febrero del 2019.

Hubert Watson, San José, Costa Rica, 18 de febrero del 2019.

Teodoro Symes, San José, Costa Rica 26 de febrero del 2019.

REFERENCIAS AUDIOVISUALES

Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019. Podcast de Los gordos.
https://www.youtube.com/watch?v=CM73NEcl_Vk

Entrevista a DJ Juan, 14 de febrero del 2020. Podcast de Los gordos.
<https://www.youtube.com/watch?v=3Q0NFMH4ReE>

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Bamaselo. 2007. *Natural*. Bamaselo.

Camaleón. 2003. *Elemental*. Camaleón.

Mekatelyu. 1999. *Comin nao*. Radio U.

Mentados. 2003. *Ir caminando*. DDM

Salomón y un Rojo Reggae Band. 2005. *Jah is a rasta*. Papaya Music.

Trinity Roots Band. 2002. *Cahuita Flavor*. DDM

Talawa Reggae Army Band. 2010. *Inity*. Talawa Reggae Army Band

VV.AA. 2008. *Costa Rica Reggae Nigth 1*. Papaya Music.

VV.AA. 2010. *Costa Rica Reggae Nights 2*. Papaya Music.

Sergio Isaac Hernández Parra es historiador y saxofonista. Licenciado en Historia por la Universidad de Costa Rica, actualmente desarrolla su tesis de Maestría en Historia del Posgrado Centroamericano en Historia de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado el artículo, “Demonios populares: los jóvenes metaleros como representación del mal, durante el pánico moral de 1992 en Costa Rica” en *Mutaciones de la cultura, el poder y sus categorías. Memoria del IV coloquio Repensar América Latina*, editado por Dennis Arias, y “Juventud satánica: el colectivo juvenil metal y el pánico moral de 1992 en Costa Rica”, en *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*, editado por Iván Molina y David Díaz.

Cita recomendada

Hernández Parra, Sergio I. 2020. “Reggae es amor: las convenciones de “amor” y “Babilonia” en la escena reggae de la translocalidad costarricense de Valle Central-Limón”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 24 [Date accessed: dd/mm/yy]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES