

Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música rastafari

Autor: López Negrete Miranda, Christian Eugenio

Forma sugerida de citar: López Negrete, C. E. (2019). Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música rastafari. En J. J. M. Serna (Ed.), *Afrodendientes, racismo, mito y cultura en Nuestra América*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro:

Afrodendientes, racismo, mito y cultura en nuestra América

Cuidado de la edición: Claudia Araceli González Pérez

Preparación digital del original: Beatriz Méndez Carniado

Diseño de la cubierta: Marie-Nicole Brutus Higueta

Imagen de portada: Photo by Nathasha Daher from Pexels.

Edición ePub: Irma Martínez Hidalgo

ISBN: 978-607-30-2504-1

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música rastafari

Christian Eugenio López Negrete Miranda

El presente artículo sintetiza una investigación más amplia realizada para mi tesis de maestría en etnomusicología^[1] cuyo tema de investigación es la música rastafari, y que tiene como objeto de estudio la relación entre la música *nyahbinghi*^[2] y la música *reggae*.^[3]

Tanto el movimiento rastafari como la música *reggae* han tenido un importante impacto cultural a nivel internacional desde la

^[1] Christian Eugenio López Negrete Miranda, *Nyahbinghi y reggae: convergencias y divergencias en la música rastafari*, 2014 (Tesis de Maestría en Etnomusicología), Escuela Nacional de Música-UNAM.

^[2] Los cantos *nyahbinghi* por lo general incluyen la recitación de salmos, y también pueden incluir variaciones de cantos cristianos conocidos y adoptados por los rastafari. El *nyahbinghi* también es un toque de tambor específico que se hace en las asambleas rastafari llamadas *grounations* como canto de alabanza. El ensamble *nyahbinghi* consta de tres tipos de tambores (*bass*, *fundeh* y *repeater*).

^[3] El *reggae* es un género musical que se desarrolló en Jamaica a finales de los sesenta y que se caracteriza rítmicamente por un tipo de acentuación sincopada (*off-beat*), conocida como *skank*. Aunque el término “*reggae*” se utiliza de modo amplio para referirse a diferentes estilos de música popular jamaicana.

década de los setenta y cada vez se encuentran más expresiones que aluden a uno u otro, provenientes de todos los continentes. Este trabajo es un estudio etnomusicológico acerca de la música rastafari, es decir, abordo la música tomando en cuenta aspectos distintos al análisis de las estructuras musicales para profundizar en sus aspectos históricos, simbólicos, económicos, políticos y religiosos. Nos interesa pensar la música en su sentido sonoro, pero también en su sentido social y cultural, como un fenómeno que adquiere sentido en la vida colectiva. La música tiene un efecto estético, pero también es un vehículo de comprensión del mundo, un elemento ritual, una práctica vinculada a cosmovisiones particulares y, en algunos casos como el que nos ocupa, una expresión sociopolítica. De manera que este trabajo, aunque etnomusicológico, muestra una fuerte perspectiva antropológica.

El contacto y la comunicación establecidos con la doctora Desta Meghoo, una importante activista panafricanista rastafari que reside en Etiopía, durante la cuarta edición del Foro Rastreado el Reggae, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia en 2011, despertaron en mí el interés de profundizar en la relación entre el movimiento rastafari y la música *reggae* desde la perspectiva de los primeros dirigentes rastafari, y sobre todo en ahondar en los diversos sentidos de la práctica musical rastafari. Por lo que esta investigación se construyó a partir de ubicar, conseguir y analizar los trabajos académicos existentes en torno a estos temas, principalmente el trabajo de investigadores como Verena Reckord, Yoshiko Nagashima, Sebastián Clark, Stephen Davis y Peter Simon, que han abordado el desarrollo de la música *reggae* que popularizó la cultura rastafari internacionalmente.

Los estudios sobre el movimiento rastafari iniciaron en la década de los cincuenta, derivando en la actualidad en una gran cantidad de trabajos académicos. Los investigadores han surgido de todos los continentes buscando el conocimiento del movimiento y se ha documentado el fenómeno rastafari en diversos idiomas. El doctor Jahlni Niaah explica que existen tres categorías principales de trabajos relacionados con el movimiento rastafari en general, és-

tas son: 1) los relatos periodísticos, que se desarrollaron desde principios de la década de los treinta, que todavía continúan hoy en día y que por lo general se ubican en las reacciones sensacionalistas o condenatorias al movimiento, 2) las exposiciones académicas, las cuales comienzan en la década de los cincuenta, 3) los testimonios autobiográficos del propio movimiento, por lo general no considerados como académicos, y que se sustentan en diversas expresiones hasta el presente.^[4]

El significativo trabajo de Tereza Richards, de la Unidad de Estudios de *Reggae* de la Universidad de las Indias Occidentales, reúne referencias de libros, ponencias en congresos, tesis, artículos de revistas, grabaciones sonoras de discursos y conferencias, y da coherencia a los recursos dispersos acerca de la cultura popular jamaicana hecha en la Universidad de las Indias Occidentales y en otros lugares. A pesar de haber pasado quince años desde su publicación y de que, por lo general, no se contemplan trabajos realizados en otras lenguas además del inglés (ambas razones señalan la necesidad de una actualización de ese trabajo), Richards nos da un excelente panorama del material existente en torno al movimiento rastafari y al *reggae*, a finales del siglo XX.^[5]

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

Trabajos académicos acerca de rastafari según Tereza Richards.

^[4] Jahlani Niihah, “Sensitive Scholarship: a Review of Rastafari Literature(s)”, en *Caribbean Quarterly*, 51, núms. 3-4, septiembre de 2005, p. 11.

^[5] Tereza Richards, “Reggae, Rastafari and Popular Culture: A Bibliography”, en *Caribbean Quarterly Cultural Studies Initiative*, 1999, p. X.

Sin embargo, en América Latina en general existen muy pocos trabajos al respecto; no obstante, comienzan ya a surgir algunos que señalan no sólo la presencia sino la importancia del movimiento rastafari y de la música *reggae*. Sin embargo, es importante señalar que entre los trabajos realizados en América Latina y en particular en México, el presente es uno de los primeros en abordar la música rastafari y la relación entre el *nyahbinghi* y el *reggae*. En cuanto a la delimitación espacial de la investigación, ésta no se ubica en un espacio geográfico restringido; sin embargo, el trabajo de campo se centró, primordialmente, en Jamaica y, de manera complementaria, en México. Respecto a su delimitación temporal, la relación entre ambas expresiones musicales se aborda desde finales de los años sesenta, momento de la aparición del *reggae*, hasta el presente. Sin embargo, es necesario conocer también información previa importante acerca del surgimiento y los antecedentes de la música *nyahbinghi*. Asimismo, la delimitación semántica de este trabajo requiere tener claridad en cuanto al significado del *nyahbinghi* y del *reggae* para evitar cualquier tipo de confusión. De esta manera, podemos decir que la música *nyahbinghi*, por lo general, incluye la recitación de salmos, pero también puede incluir variaciones de cantos cristianos protestantes conocidos y adoptados por los rastafari y en los que se emplean los tambores *nyahbinghi* que son comunes a todos los rastafari (imagen 1). Los ritmos *nyahbinghi* fueron en gran medida una creación del músico Count Ossie, quien a inicios de los cincuenta incorporó influencias de los tradicionales tambores *burru* con canciones y ritmos extraídos de las grabaciones del músico nigeriano Babatunde Olatunji. Por su parte, en 1968, se escuchó en Jamaica por primera vez la palabra *reggae* en la canción de Toots and the Maytals “*Do the reggay*”, lo que inauguró este género como parte de la evolución de la música popular jamaicana.^[6]

^[6] En esa época, *reggay* había sido el nombre de una forma de baile de moda en Jamaica, pero las canciones conectaron la palabra con la música en sí, lo que llevó a su uso para referirse al estilo de música que se desarrolló a partir de ella.



Imagen 1. Tambores nyahbinghi. Foto: Christian López Negrete Miranda.

Desde sus inicios, en los años treinta, el movimiento rastafari se mostró fuertemente ligado a prácticas musicales. A través de la música, las personas que se adscriben a este movimiento buscan escapar a la frustración y opresión social en la que viven e, incluso, algunos le conceden poderes curativos. Para ellos, la música es la mejor manera de dar gracias a Jah, y además representa un arma y una forma de protesta. Recordemos que el movimiento rastafari surge en cierta forma como una respuesta a una situación de éxodo provocado por el proceso de colonización del Caribe. El traslado

forzado y la esclavización de la población africana trajeron consigo procesos simbólicos de resistencia y reconfiguraciones del imaginario social que dieron vida a nuevas músicas, religiosidades y discursos políticos propiamente afrojamaicanos.

A lo largo del presente trabajo se ofrece un marco histórico tanto de la música *nyahbinghi* como de la música *reggae*. En términos generales, la música *nyahbinghi* es la forma más completa de música rastafari; ésta se toca en las ceremonias y celebraciones que incluyen el toque de tambores y cantos de alabanza. La música, durante mucho tiempo, ha desempeñado un papel importante en la cultura rastafari, y la conexión entre el movimiento y diversos tipos de música, principalmente el *reggae*, el *ska* o el *jazz*, ha sido reconocido, debido a la fama internacional de músicos rastafari como Count Ossie, Cedric Brooks y Ras Michael, entre otros (véase imagen 2).^[7] El tambor *nyahbinghi* es un símbolo de la africanidad del movimiento rastafari y algunos de ellos afirman que el espíritu de energía divina está presente en el tambor, que proviene en gran medida de la tradición *burru* de grupos afrojamaicanos descendientes de los ashanti de Ghana. Por otro lado, la música *reggae* nació a finales de los sesenta en los barrios pobres de Trenchtown, el gueto principal de Kingston, Jamaica, en donde algunos músicos comenzaron a fusionar la música tradicional jamaicana como el *ska* y el *rocksteady* con el *rhythm and blues* y el *jazz* estadounidense, generando así la música *reggae*. Es importante tener en cuenta que el término *reggae* se utiliza

^[7] “Count Ossie” Oswald Williams (1926-1976). Fue un rastafari y percusionista jamaicano, creció en una comunidad rasta, donde aprendió varias técnicas de canto vocal y tambores de mano, desarrollando y llevando a escena el sonido de la música rastafari, la música *nyahbinghi*. A finales de la década de los cincuenta, junto con otros percusionistas, formó el *Count Ossie Group*. Posteriormente, formó un grupo llamado Mystic Revelation Of Rastafari, y durante su vida publicó dos álbumes que grabó con ellos.

Cedric “Im” Brooks (1943-2013). Saxofonista y flautista jamaicano, conocido por sus grabaciones como solista y como miembro de The Mystic Revelation of Rastafari, The Light of Saba y The Skatalites. Ras Michael - Michael George Henry (también conocido como Dadawah) (1943). Es un cantante de reggae jamaicano, especialista de música *nyahbinghi*. Fue el primer miembro del movimiento rastafari en tener un programa de radio de reggae en Jamaica en 1967 (*The Lion of Judah Radio*). Su banda se llama The Sons of Negus y es muy reconocida por sus tambores *nyahbinghi*.

actualmente en un sentido muy amplio para referirse a la mayoría de los tipos de música popular jamaicana. Asimismo, el *reggae* generalmente se asocia con el movimiento rastafari debido a que muchos de los más prominentes músicos de *reggae* en la década de 1970 y 1980 eran rastafari. Sin embargo, los temas de las canciones del *reggae* abordan muchos temas además de los relacionados con el movimiento rastafari, como la liberación de África, la legalización del cannabis, canciones de amor, referencias sexuales y otras con una fuerte crítica social.

El marco teórico de esta investigación está conformado principalmente por el trabajo de las investigadoras Verena Reckord y Yoshiko Nagashima, quienes han aportado importantes trabajos acerca del desarrollo de la música *nyahbinghi* y de la música *reggae*. Particularmente, por el señalamiento de Nagashima advirtiendo que la música rastafari es la unión entre lo sagrado y el mundo secular. El *nyahbinghi* es más excluyente, ya que está centrado en la fe, mientras que el *reggae* es más incluyente, porque la fe está más diluida por una mezcla de sentimientos más humanistas, reclamos, y protesta de los pueblos oprimidos como víctimas del sistema moldeado dentro y fuera de Jamaica.^[8]

^[8] Yoshiko S. Nagashima, *Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa, 1984, p. 194.



Imagen 2. Bob Marley en concierto. Fuente: www.urbanimage.tv

La premisa anterior nos ha llevado a plantear la pregunta ¿cómo es que logran sincretizarse elementos diversos de las prácticas musicales rastafari con los de la música *reggae*? Por lo que la hipótesis que ha guiado este trabajo es que debido a la estrecha relación histórico-cultural que muestran tanto la música *nyahbinghi* como la música *reggae*, éstas convergen pero también divergen, en distintos aspectos que se articulan de diferentes maneras en la construcción y significación de ambas prácticas musicales, como partes constitutivas de una misma expresión, la música rastafari. Algunos de estos aspectos son: el contexto cultural en el que surgen, el sistema de creencias que expresan, los símbolos a los que aluden, los elementos estéticos que muestran, la diferenciación de funciones, las influencias en la lírica y en los patrones rítmicos, entre otros.

De modo que el objetivo de este estudio es conocer cuáles son las similitudes, diferencias y relaciones histórico-culturales entre la música *nyahbinghi* y la música *reggae*, en primera instancia, en re-

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

Asimismo, considero que conocer las similitudes, diferencias y relaciones histórico-culturales entre la música *nyahbinghi* y la música *reggae* contribuirá a desarrollar una mejor comprensión y entendimiento de la historia y los aportes culturales de estas expresiones por parte de las propias comunidades y grupos que le dan vida a estas prácticas y también por parte de la audiencia de estos géneros a nivel internacional.

El marco conceptual de esta investigación se conforma, en primera instancia, por la definición que brinda George Eaton Simpson del movimiento rastafari^[9] como una compleja mezcla de protesta social, doctrina religiosa y culto político-religioso. En segunda instancia, por las propuestas de Philip Tagg en torno al estudio de la música popular,^[10] y de Timothy Rice quien propone la posibilidad de conjugar la perspectiva *outsider e insider* en la investigación etnomusicológica.^[11] Por último incluyo tangencialmente la perspectiva de los estudios del performance, en particular la propuesta de

^[9] George Eaton Simpson, "Rastafarianism", en *The Encyclopedia of Religion*, vol. 7, ed. Mircea Eliade, New York, Macmillan Publishing Company, 1987, p. 95.

^[10] Philip Tagg, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", en *Popular Music*, núm. 2, 1982, p. 40.

^[11] Timothy Rice, "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience", en Barz Gregory and Timothy J. Cooley [eds.], *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Nueva York, Oxford University Press, 1997, p. 60.

Philip Auslander de musical personae (personas musicales).^[12] Asimismo, es importante tener en cuenta que en este trabajo se emplean los términos *performance* y *performance musical* como equivalente a ocasión musical, de forma que se toman en cuenta todos los elementos que forman parte de dicha ocasión y no solamente los musicales.^[13]

Metodológicamente retomo la propuesta de Helen P. Myers en torno a la etnografía musical^[14] y por Artur Simon quien sugiere tres niveles de análisis para realizar la etnografía de la conducta musical.^[15] Por otro lado, la etnografía del performance también es muy útil al abordar varios aspectos desde la óptica de los estudios del performance, tales como la importancia del contexto, cómo son expresadas las personas musicales de un músico rasta o de un músico de *reggae*, y qué pasa cuando la música rastafari sucede.

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

^[12] Philip Auslander, "Musical Personae", en *TDR/The Drama Review* 50, núm. 1, 1o. de marzo, 2006, pp. 100-119

^[13] Stan Godlovitch, *Musical Performance: A Philosophical Study*, Londres/Nueva York, Routledge, 1998.

^[14] Helen Myers [ed.], *Ethnomusicology: An Introduction*, Londres, McMillan Press, 1992, pp. 21-49.

^[15] Artur Simon, "Muzikethnologie", en Ekkehard Kreft, *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, trad. de Rolando A. Pérez Fernández, Berlín, 1989.

cuestionarios a través de pláticas y entrevistas. De modo que siempre que me refiero a estas personas, es en relación a los testimonios orales recogidos de cada uno de ellos, por lo que, debido a la importancia de sus voces, presento a quienes fueron entrevistados y atentamente brindaron su perspectiva.

Asimismo, el trabajo de campo sirvió para contrastar y recopilar información, para aproximarme a la producción, circulación y recepción de la música rastafari en sus respectivos contextos, logrando recabar así, importante información etnográfica. Durante el trabajo etnográfico se llevaron a cabo diversas actividades que me permitieron obtener información etnográfica valiosa. Los tipos de lugares y de actividades a los que asistí como parte del trabajo de campo fueron elegidos a partir de la posibilidad que brindaban para poder presenciar distintos performances musicales, tanto de la música *nyahbinghi* como de la música *reggae*. La asistencia a todos estos eventos me permitió entender mejor la diversidad que existe dentro de la música rastafari, tanto en la música *nyahbinghi* al ser presentada de manera diferente por las distintas congregaciones rastafari, como en la música *reggae* al existir una gran variedad de estilos. La mayor parte de esta investigación se efectuó en 2013, por lo que es importante contextualizar socialmente los lugares en donde se realizó el trabajo etnográfico.

Mi posicionamiento epistemológico en el presente trabajo se basa en la propuesta de Timothy Rice acerca de la posibilidad del investigador de encontrarse en un lugar sin teorizar por la distinción *insider-outsider*, tan crucial para gran parte del pensamiento etnomusicológico, dentro de un espacio liminal en el que es posible contar con ambas perspectivas. Considero que el involucramiento con la música *nyahbinghi* que yo he experimentado ha sido un acto de apropiación que me convirtió en una persona capaz de participar en esta tradición musical con, al menos, la mínima competencia y, aunque esta transformación por sí sola no me vuelve un *insider*, me permite compartir los procesos necesarios para producir e interpretar esta música. Por lo que mi comprensión de esta práctica no es ni la de un *outsider*, ni la de un *insider*; la perspectiva que he adquirido en el pro-

ceso de aprender a tocar de manera competente los tambores *nyahbinghi* no es ni *emic* ni *etic*, sino, como señala Rice, la mía propia.^[16]

La presente investigación se compone de cuatro capítulos; el primer capítulo busca brindar un panorama acerca de qué es rastafari, de su origen, conformación y desarrollo, de su estructura, de su marco de pensamiento y de sus actividades rituales, así como de su contexto global, para entonces poder comprender el significado de sus prácticas culturales, dentro de las que la música resalta por su importancia. El segundo capítulo se centra en la música *nyahbinghi*, por lo que comienza ubicándola dentro del contexto de la música tradicional jamaicana para, entonces, conocer sus antecedentes provenientes de las tradiciones *burru* y *kumina* y su desarrollo a partir de la contribución de músicos como Count Ossie. Asimismo, este capítulo brinda un panorama de las características y elementos de la música *nyahbinghi*, de los instrumentos que emplea, de sus distintas expresiones, de su performance musical y de su impacto en la música popular. El tercer capítulo se centra en la música *reggae* y brinda un panorama de la música popular jamaicana para ubicar su surgimiento, abordar sus orígenes, características, diversificación, y algunos de sus aspectos performativos. Finalmente, el cuarto capítulo explora la relación que existe entre la música *nyahbinghi* y la música *reggae*, haciendo una comparación entre las funciones, roles, y estructura entre ambas expresiones, así como la diferencia entre el performance participativo del *nyahbinghi* y el performance representativo del *reggae*, resaltando además la interconectividad que existe entre ellas ya que ambas conforman la música rastafari. Asimismo en este capítulo, como resultado del trabajo de campo, se brinda una propuesta de modelo sintético de conformación de la música rastafari, aspecto en el que me detendré un momento.

El estudio de la música rastafari me ha puesto ante la necesidad de construir una herramienta metodológica y conceptual que me ayude a explicar la interrelación de la música *nyahbinghi* y la música *reggae*, así como los resultados de esa interacción. El presente

^[16] Rice, *op. cit.*, p. 51.

trabajo presenta la propuesta del “modelo sintético de la moneda”, el cual nos permite concebir la música rastafari como una moneda que cuenta inseparablemente con dos lados que la conforman, siendo el anverso el lado de la música *nyahbinghi*, por haber surgido primero, casi junto con el movimiento rastafari, y el reverso el lado de la música *reggae* como común denominador conceptual que incluye varios estilos, y como resultado del desarrollo de la música popular jamaicana con sus influencias internas y externas. Ambas caras de esta moneda ostentan improntas propias, características singulares, y funciones distintas; pero también revelan historias entrelazadas a través de un canto que une ambos lados, y que son el lugar de encuentro de los elementos particulares de ambas expresiones musicales que en conjunto conforman la música rastafari (véase imagen 3).



Imagen 3. Modelo sintético de conformación de la música rastafari

La metáfora empleada en este modelo sintético sirve muy bien para mostrar no solamente que la música rastafari tiene dos caras que se expresan de distintas maneras, sino también para señalar que, al igual que una moneda, ambas caras se conectan a través de un ineludible y delgado canto o borde. Este borde es de gran importancia debido a que pone de manifiesto la interconectividad de ambas expresiones que varía dependiendo de la direccionalidad y

la intencionalidad de los acercamientos y la comunicación. En otras palabras, es en el canto de la moneda donde la música *nyahbinghi* y el *reggae* se encuentran. No obstante, el encuentro produce resultados distintos si el acercamiento procede del *nyahbinghi* hacia el *reggae*, ya que en este acercamiento preponderará la función y el sonido de los tambores *nyahbinghi* y se añadirán algunos elementos melódicos u ornamentales de la música *reggae* para resaltar su sonido. Por el otro lado, si el acercamiento proviene del *reggae* hacia el *nyahbinghi*, prevalecerá la estructura musical del *reggae* y sus elementos performativos, pero se añadirán elementos *nyahbinghi* como los tambores o se harán versiones *reggae* de algún *chant* rastafari existente. Además, debido a que ninguna de las caras de la moneda, ni la de la música *nyahbinghi* ni la del *reggae*, es homogénea, la interconectividad entre ellas tampoco lo es. Como he mencionado, aunque la música *nyahbinghi* mantiene la presencia de ciertos elementos como son los tambores *akete*, ésta puede manifestarse de maneras distintas, ya sea por su carácter como por su estilo de ejecución, y sin embargo continúa considerándose música *nyahbinghi*.

De la misma manera, aunque la música *reggae* tiene rasgos y características propios, también se manifiesta en una diversidad de formas, ya sea por pertenecer a algún subgénero del *reggae*, o a alguno de los géneros que engloba la categoría *reggae*, así como por su localización geográfica y sociocultural, debido a que el *reggae* ha recibido frecuentemente diversos aportes musicales locales en los países en donde ha sido adoptado, y sin embargo continúa considerándose música *reggae*. De manera que el encuentro entre estas expresiones musicales no se limita a un intersticio en el que ambas convergen y fusionan sus características propias, sino a una relación dialógica permanente entre ellas que circula a lo largo del borde de esta moneda por ambos lados permanentemente. Incluso, en este espacio en donde coexisten e interaccionan ambas expresiones no es raro encontrar *chants* rastafari convertidos en canciones *reggae* o canciones de *reggae* que casi adquieren el carácter de himnos rastafari. Probablemente el mayor representante actual de la unión de ambas expresiones, del canto de la moneda, sea Ras Michael,

cantante de *reggae* jamaicano y especialista en tambores *nyahbinghi*, quien desde 1974 ha producido álbumes regularmente, combinando instrumentos eléctricos propios del *reggae* con las percusiones tradicionales rastafari. No obstante, cada estilo o subgénero del *reggae* se ha relacionado con la música *nyahbinghi* de manera distinta, ya sea desde tiempos tempranos con músicos rastafari de *ska*, hasta tiempos recientes con músicos rastafari de *conscious reggae*, que han incorporado el uso de los tambores *nyahbinghi* en varias de sus canciones.

El modelo sintético de la moneda representa la conformación de la música rastafari como una unidad dual y además pone de manifiesto un espacio de diversas interacciones permanentes. Por ejemplo, un rastafari puede tocar música *nyahbinghi churchical* o *heeritical* según las necesidades de la *groundation*, y también puede tocar y escuchar música *reggae* con fines lúdicos y recreativos. Asimismo, un músico de *reggae* rastafari puede asistir a un *Binghi* para participar en la creación de la música *nyahbinghi* y fortalecer su espíritu, y puede además, incorporar elementos líricos y musicales del *nyahbinghi* en su trabajo como músico de *reggae*. De esta manera si una persona se acerca a la música *nyahbinghi* y encuentra en ella una expresión demasiado densa o religiosa, puede optar por la música *reggae*. Por otro lado, si una persona se acerca a la música *reggae* y encuentra en ella una expresión demasiado superficial o secular, puede acercarse a la música *nyahbinghi* y encontrar un significado más profundo. Este modelo sintético sirve también para explicar algo muy importante que he señalado. La música *reggae* y la música *nyahbinghi* no son lo mismo, no son sustituibles o permutables y cada una tiene características y funciones diferentes. Frecuentemente se escucha entre la audiencia de la música *reggae* que ésta es la música de los rastas; sin embargo este modelo sintético nos muestra que eso es sólo parcialmente cierto.

Por otra parte, la interacción entre ambas prácticas musicales que muestra este modelo sintético sugiere también la relación entre la música tradicional y la música popular. Esta relación se debe a que la música *nyahbinghi* es considerada, por los propios rastas y por la literatura al respecto, como música tradicional, mientras que la

música *reggae* es considerada como música popular, tanto en Jamaica como a nivel internacional. En concordancia con esto, cada expresión presenta ciertas características que la ubican como tradicional o como popular desde la perspectiva de la propuesta de Philip Tagg. Por ejemplo, al caracterizar la música *nyahbinghi* como música tradicional vemos que ésta se produce y se transmite generalmente por aficionados y existen muy pocos músicos especializados, su difusión es generalmente limitada, su principal modo de distribución es por transmisión oral, no cuenta con teoría escrita propia, y los autores y músicos frecuentemente se mantienen anónimos, como parte de una expresión colectiva. Por su parte, al caracterizar la música *reggae* como música popular vemos que se produce y se transmite generalmente por músicos profesionales o semi profesionales y que existen músicos especializados, su difusión puede ser masiva en muchos casos, su principal modo de distribución es a través de grabaciones, es distribuida y almacenada de forma no escrita, sin embargo, actualmente también existen métodos para aprender a tocar que emplean la notación musical occidental o bien pueden conseguirse las partituras y las letras de algunas de las canciones más populares para ser interpretadas; además los autores y músicos frecuentemente son reconocidos individualmente como parte de una expresión individual.

Asimismo, esta correspondencia entre la música *nyahbinghi* y la música *reggae* como una práctica musical tradicional y una práctica musical popular, respectivamente, hace evidente que estas prácticas no se mantienen ajenas una de otra y que existe una comunicación permanente en una práctica musical que hace uso de distintos elementos provenientes de ambas expresiones. De forma que esta práctica híbrida puede presentarse tanto como música *nyahbinghi* que integra elementos de la música *reggae*, es decir una música tradicional que incorpora características de una música popular, o presentarse como música *reggae* que integra elementos de la música *nyahbinghi*, es decir, una música popular que incorpora características de una música tradicional. Como he mencionado, el resultado de estos dos contactos distintos varía dependiendo de la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos y la co-

municación entre ambas expresiones. Las diferencias que existen en el performance de la música *reggae* y de la música *nyahbinghi* tienen que ver con la diferenciación que Thomas Turino hace entre el performance musical como presentación y como participación. El performance participativo es un tipo especial de práctica artística en la que no hay distinciones artista-público, sólo participantes y potenciales participantes que desempeñan papeles diferentes, y el objetivo principal es involucrar al mayor número de personas en algún rol del performance. El performance presentacional, por el contrario, se refiere a situaciones en las que un grupo de personas preparan y proporcionan la música para otro grupo de personas; el artista prepara y proporciona la música para otro grupo, el público, que no participan en la realización de la música.^[17] De modo que, desde esta perspectiva, podemos ubicar el performance de la música *reggae* como un performance representativo, mientras que el performance de la música *nyahbinghi* podemos ubicarlo como un performance participativo.

Por último, es necesario hacer dos indicaciones muy importantes en relación con la propuesta del “modelo sintético de la moneda” aquí presentada, y que vincula la música tradicional y la música popular como parte de una misma expresión. Por un lado, es necesario señalar que esta propuesta del modelo sintético de conformación de la música rastafari no agota otras posibilidades para su análisis desde otras perspectivas y que, además, su utilidad no se limita al estudio de la música rastafari. Por otro lado, es necesario distinguir y diferenciar este modelo, del modelo de la “moneda” señalado por Brunno Nettle, el cual se refiere a la dicotomía y a la relación entre las perspectivas *insider-outsider*, y *emic-etic*, además del contraste entre usos y funciones.^[18]

Como parte de las conclusiones de este trabajo, podemos mencionar que ha sido muy importante resaltar el hecho de que la

^[17] Thomas Turino, *Music as Social Life*, p. 26.

^[18] Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press, 2005, p. 153.

música popular jamaicana ha demostrado una gran vitalidad para crearse y recrearse, adoptando y variando la música tradicional. La relación entre ambos tipos de música es considerada como abierta y el préstamo es algo frecuente. Las influencias entre la música *nyah-binghi* y la música popular han sido recíprocas. Mientras que el *nyah-binghi* ha aportado fructíferamente a la música popular, los rastafari también han recogido aspectos atractivos de la música popular con el fin de desarrollar su música artística (véase imagen 4).



Imagen 4. Stephen Marley incorporando el tambor nyahbinghi en su *performance* de reggae.

Fuente: <http://bumslogic.wordpress.com>

La música rastafari es la unión entre lo sagrado y el mundo secular y abordarla a partir del modelo sintético que he propuesto, el cual subsume la música *nyahbinghi* y la música *reggae* sirve para responder la pregunta que este trabajo ha planteado: ¿cómo es que logran sincretizarse diversos elementos de las prácticas musicales rastafari con los de la música *reggae*? Al mismo tiempo, el modelo sintético propuesto sirve para comprobar la hipótesis de esta investigación al mostrar que, debido a que varios aspectos como la estrecha relación sociohistórica, el contexto cultural, el sistema de creencias que expresan, los símbolos a los que se alude, la estética expresada, entre otros muchos aspectos que comparten tanto la música *nyahbinghi* como la música *reggae*, éstas convergen y divergen en distintos aspectos que se interrelacionan de diferentes maneras en la construcción y significación de ambas prácticas musicales.

He mencionado que la música *nyahbinghi* ha influenciado de distintas maneras a la música *reggae*. Estas influencias van desde su creación temprana por músicos rastafari, pasando por la adaptación de los patrones rítmicos de los tambores *nyahbinghi* en los instrumentos musicales utilizados por el *reggae*, hasta la utilización de los propios tambores *nyahbinghi* en ciertos estilos de *reggae*. Igualmente, se ha dado una incorporación de diversas ideas y conceptos filosóficos y estéticos provenientes del pensamiento rastafari como parte de la lírica y el performance del *reggae*. Por su parte la música *reggae* ha intervenido también la música *nyahbinghi*, la que sin desprenderse nunca de la centralidad de los tambores, incorpora distintos elementos de la música *reggae* buscando mejorar el sonido de la música *nyahbinghi*. En otras palabras, aunque diversa en sus estilos y en el contenido de su lírica, la música *reggae* lleva el *nyahbinghi* latente y la música *nyahbinghi* encuentra en el *reggae* un heredero secular que puede difundir a mayor escala el mensaje rastafari. Por supuesto, existen estilos o subgéneros de música *reggae* que se acercan o se alejan más que otros de su legado *nyahbinghi*, así como, además, gustos personales de los músicos, influencias culturales locales, etcétera. Sin embargo, la presencia de la influencia mutua se encuentra ahí, y el *reggae* se acerca de distintas maneras a la música *nyahbinghi*, así

como la música *nyahbinghi* también se acerca de distintas maneras al *reggae*.

Es importante señalar que cuando la música *nyahbinghi* tiene un carácter *churchical*, el rango de expresiones es menos amplio debido a que la música, los tambores y cada elemento tiene una función y un rol ritual particular, por lo que no pueden ser sustituidos o modificados y, por supuesto, no puede mezclarse con la música *reggae*. Así que la relación entre la música *nyahbinghi* y el *reggae* se da solamente en relación a la música *nyahbinghi* de carácter *heartical*. Para un rastafari la música *nyahbinghi* cubre exclusivamente ciertos aspectos, generalmente asociados con un carácter más espiritual y hasta religioso. Mientras que el *reggae* cubre otros aspectos, generalmente asociados con un carácter más secular, laico y de recreación. Como se ha explicado, ambas expresiones conforman la música rastafari, porque entre ambas cubren las funciones y los aspectos emocionales y psicológicos que una sola no logra cubrir. En otras palabras, el *reggae* sería equivalente a música pública, la música *nyahbinghi heartical*, a música privada, y la música *nyahbinghi churchical*, a música íntima.

A lo largo de esta investigación he explicado que el desempeño musical durante las asambleas y las celebraciones *nyahbinghi* es de principal importancia debido al papel de los tambores y a los cantos que se interpretan, y a que en él se concentra la mayoría de los símbolos rastafari. A partir de la historia y desarrollo de la música rastafari, y ubicándola dentro del contexto de la música tradicional y popular jamaicana, hemos podido observar que aunque el *reggae* también se encuentra dentro de la música rasta, la música *nyahbinghi* es la base de la música rastafari y que el movimiento rastafari ha designado a la música *reggae* para que transmita su mensaje al mundo secular. Igualmente he abordado la historia y desarrollo de la música *reggae*, ubicándola dentro del contexto de la música popular jamaicana y hemos podido observar que la adopción de este género, en diversas partes del mundo y por diferentes grupos étnicos y culturales, evidencia que el *reggae* no es exclusivo de los rastafari. Por lo que, si bien tal vez el *reggae* con temas rastafari en sus líricas sea el

más popular globalmente, también existe *reggae* que aborda temas muy distintos.

En este trabajo se incluyeron opiniones, perspectivas y vivencias de actores sociales con realidades socioeconómicas e históricas diferentes. Las personas entrevistadas, y que se asumen como rastas, llegaron al movimiento de manera distinta; y además inmersos en contextos históricos y culturales particulares. No obstante, dentro del sistemas de creencias rastafari existen relaciones entre todos los componentes, y cuando se afirma que no importa el color de la piel ni la nacionalidad para formar parte del movimiento y la diáspora rastafari internacional, no se ignora la existencia ni la relevancia de estos contextos particulares. Ejemplo de ellos son, por un lado, las visitas que han realizado los *elders* rastafari a las comunidades en desarrollo que han surgido en diversos países de Latinoamérica, llevando consigo la enseñanza de la música *nyahbinghi*. Y, por otro lado, la adaptación de la música *reggae* al ser cantada en español, portugués, e incluso ocasionalmente, en lenguas indígenas, en numerosos países latinoamericanos. Por lo que, en futuras ocasiones, esta investigación profundizará con la realización de estudios de caso, situándose en uno o varios lugares en específico y en los que la propuesta del modelo sintético evite generalizaciones y, por el contrario, se emplee por caso y sirva para comparar casos particulares semejantes. Un solo caso estudiado a profundidad puede ejemplificar y ayudar a comprender la complejidad de un fenómeno social tan interesante como es el de la música rastafari ya que, como hemos visto, la música *nyahbinghi* y el *reggae* no son entidades autónomas sino hechos sociales, de modo que la direccionalidad y la intencionalidad de los acercamientos entre ambas entidades no depende de ellas mismas, sino de sujetos y actores sociales con orígenes, trayectorias, posiciones y expectativas específicas. No obstante, para este trabajo era necesario abordar estos aspectos y expresiones de la música rastafari de manera general, para posteriormente poder profundizar en la realización de estudios de caso.

De esta manera, partiendo de la premisa de la existencia de la música rastafari en otros países desde su internacionalización en los

años setenta, será necesario conocer cómo se ha desarrollado esta música en cada caso y en cada contexto particular, para así entender qué es lo que ésta ha aportado a las culturas musicales locales, y en qué han contribuido éstas a la música rastafari a nivel global. De manera que el modelo sintético que he propuesto para abordar la música rastafari será útil para explicar la presencia de esta práctica musical en otros contextos. El modelo se reproduce en su interior mostrando diferentes niveles y al interior de éstos, diversos casos que expresan particularidades geográficas y lingüísticas de esta práctica que se nutre y sustenta en las referencias jamaicanas y que a la vez se ve enriquecida con nuevos elementos y reinterpretaciones específicas locales, como sucede en el caso de México.

Debido al enfoque de este trabajo, no se han incluido ejemplos para analizar y demostrar musicalmente los planteamientos expuestos. Por lo que demostraciones analíticas contundentes sobre la influencia musical de la tradición *nyahbinghi* sobre el *reggae* y otros géneros, a partir de casos particulares, será algo que sin duda enriquecerá este trabajo en futuras investigaciones y será interesante demostrarlas a partir del análisis musical de casos concretos. Además, muchos de los aspectos performativos de la música rastafari se relacionan con las estructuras musicales de estas prácticas, como sucede con los tambores *nyahbinghi*. Hay que señalar, también, que la historia de la música rastafari evolucionó de una manera particular. La industria de la música y los protagonistas mismos han sabido explotar los símbolos rastafari, por lo que ahondar en esta estrategia de la industria de la música y de algunos músicos, será un aspecto interesante en trabajos posteriores. El movimiento rastafari y la música *reggae* son dos aspectos que en cierto modo evolucionaron de manera paralela y en cierto momento confluyeron. Estudiar la música rastafari implica caracterizar esa confluencia con la mayor claridad posible, debido a que fue ese punto de confluencia, sobre todo en su proyección internacional, el que generó una imagen hasta cierto punto distorsionada del movimiento. El movimiento rastafari se apropió del *reggae* y lo ha hecho parte de sí, sin que ello implique que se renuncie a las prácticas musicales propias del culto. Por otro

lado, si se incorporan los tambores, e incluso el patrón rítmico básico *nyahbinghi* en el *reggae*, no quiere decir que por eso sea música *nyahbinghi*. Cada una de ellas, la música *nyahbinghi* y la música *reggae*, tiene funciones particulares como partes integrantes de la música rastafari.

Dentro de las contribuciones que este trabajo aporta, podemos mencionar el esclarecimiento de la percepción errónea de la música *reggae* como la única música rastafari, y el entender que efectivamente la música rastafari y el *reggae* no son lo mismo, y que, si bien internacionalmente se ha asociado a la música *reggae* con el movimiento rastafari, éste tiene su propia música, el *nyahbinghi*. Sin embargo, a pesar de que también es parte de la música rastafari, el *reggae* es un género musical que puede ser apropiado o empleado por individuos o grupos sociales de diferentes credos religiosos, nacionalidades, clases sociales o grupos étnicos, y para expresar diferentes cosas o aspectos de sus vidas. Por último quiero señalar dos caminos posibles de investigación de la música rastafari que este trabajo vislumbra a partir de la etnomusicología aplicada, definida por el International Council for Traditional Music (ICTM) como “el enfoque guiado por principios de responsabilidad social, que extiende sus objetivos académicos habituales de ampliar y profundizar el conocimiento y la comprensión, por medio de una búsqueda de soluciones a problemas concretos, y por un trabajo que se ejerce desde adentro y más allá de los contextos típicamente académicos”. En primer lugar la conservación de prácticas pasadas, de viejos repertorios, el desarrollo de nuevos medios y nuevas estrategias de comunicación para el estudio de la música *nyahbinghi* y sus intérpretes, en particular rescatando el aporte de los músicos rastafari de mayor edad. Y en segundo lugar, realizar un diagnóstico de los posibles beneficios y perjuicios de *la reciente propuesta del gobierno jamaicano de incluir la música reggae en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)*.

BIBLIOGRAFÍA

- Auslander, Philip, "Musical Personae", en *TDR/The Drama Review* 50, núm. 1, marzo, Nueva York, Tisch School of the Arts, 2006, pp. 100-119.
- Godlovitch, Stan, *Musical Performance: A Philosophical Study*, Londres, Routledge, 1998.
- López Negrete Miranda, Christian Eugenio, *Nyahbinghi y reggae: convergencias y divergencias en la música rastafari*, 2014 (Tesis de maestría en Etnomusicología), México, Escuela Nacional de Música-UNAM.
- Myers, Helen, "Fieldwork", en Helen Myers [ed.], *Ethnomusicology: An Introduction*, Londres, Macmillan Press, 1992, pp. 21-49.
- Nagashima, Yoshiko S., *Rastafarian Music in Contemporary Jamaica: A Study of Socioreligious Music of the Rastafarian Movement in Jamaica*, Tokyo, Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa, 1984.
- Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana, University of Illinois Press, 2005.
- Niaah, Jahlan, "Sensitive Scholarship: a Review of Rastafari Literature(s)", en *Caribbean Quarterly* 51, núms. 3-4, Kingston, p. 11.
- Rice, Timothy, "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience", en *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- Richards, Tereza, "Reggae, Rastafari and Popular Culture: A Bibliography", en *Caribbean Quarterly*, Kingston, Cultural Studies Initiative, 1999.
- Simon, Artur, "Musikethnologie", en Ekkehard Kreft, *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, trad. de Rolando A. Pérez Fernández, Berlín, 1989.
- Simpson, George Eaton, "Rastafarianism", en *The Encyclopedia of Religion*, vol. 7, Nueva York, Macmillan Publishing Company, 1987, p. 95.

Tagg, Philip, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", en *Popular Music*, vol. 2, Cambridge University Press, 1982, pp. 37-67.

Turino, Thomas, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.