

Race Today Sound System*

Arnaldo E. Valero

Instituto de Investigaciones Literarias

“Gonzalo Picón Febres”

Resumen:

Publicada entre 1969 y 1988, la revista *Race Today* es un archivo de excepción para estudiar la manera como la segunda generación de británicos negros conquistó los derechos que la nación inglesa le había negado a los inmigrantes que, provenientes del Caribe, África y Asia, habían decidido hacer vida en Inglaterra tras la Segunda Guerra Mundial. El presente artículo versará sobre la manera como los editores de esa revista estimularon un movimiento que enfrentó al racismo inglés mediante un activismo que hizo de la energía de los jóvenes trabajadores y desempleados negros un instrumento para la transformación de la realidad social imperante. Asimismo, ofrecerá un breve panorama de la manera como *Race Today*, en aras de propiciar un imaginario multiétnico y postcolonial, sentó las bases para la difusión, promoción y consolidación de la poesía *dub* en el territorio inglés.

Palabras clave: diáspora postcolonial, imaginarios, racismo.

Abstract

The journal *Race Today* was published between 1969 and 1988 and it is an outstanding chronicle for the study of how the second generation of British blacks won the rights that England had denied those immigrants from the Caribbean, Africa and Asia who had settled in that country after World War 2. This article shows how the editors of that journal contributed to the confrontation of English racism by means of an activism which used the energy of young blacks, both employed and unemployed, as an instrument for the transformation of the social order of the time. Likewise, this article will provide a brief

* Este artículo es el resultado de un proyecto de investigación financiado por el CDCHTA de la ULA bajo el código H-1450-13-06-B.

panorama of how *Race Today*, wanting to facilitate a multiethnic and postcolonial imaginary, laid the groundwork for the dissemination, promotion and consolidation of Dub poetry in the English speaking territory.

Key words: postcolonial diaspora, imagination, racism.

A los miembros de la comunidad ulandina que, bajo el lema LA VIDA POR LA EDUCACIÓN, realizaron la huelga de hambre en el 2013 en defensa de la autonomía universitaria.

1. La mirada hostil del blanco

Estos son algunos de los hechos cuestionados por el colectivo *Race Today* entre 1970 y 1988:

Los textos y enciclopedias escolares ponderan las bondades del Imperio Británico y del régimen esclavista. Los cómics, los periódicos y las enciclopedias definen a Inglaterra como un país del norte de Europa con una población anglosajona blanca donde los negros contrabandean, venden drogas, hacen fiestas ruidosas y viven de la asistencia social. Una inmigrante de color cobra 38 peniques la hora trabajando como personal de limpieza mientras que una inglesa gana 62. Ante la indiferencia del Sindicato de Transporte, dos conductores sij son suspendidos de sus labores por usar turbantes. A Ivor Burford, un joven estudiante negro de 11 años de edad, le es negado el cupo en una escuela primaria a pesar de su excelente rendimiento académico. En las calles de Londres, inmigrantes pakistaníes, bengalíes y bangladesíes son agredidos por pandilleros blancos. A los empleadores les basta con saber el color de la piel o la procedencia del aspirante para determinar si le pagará como trabajador capacitado o no. Los integrantes del *National Front* organizan mítines para persuadir a la comunidad blanca de que los negros deben ser deportados a sus países de origen. La ley “sus” faculta a los policías para arrestar a cualquier persona sospechosa de

querer cometer un crimen; la mayoría de los detenidos, procesados y encarcelados bajo esa presunción son desempleados negros. Margaret Thatcher, líder del Partido Conservador, dice en una entrevista televisiva que los negros están empantanando el país, por eso la inmigración debe ser detenida...

Tras la Segunda Guerra Mundial, miles de antillanos, indios y africanos decidieron migrar a Inglaterra con el propósito de participar en la reconstrucción de la Madre Patria. Todos ellos abrigan la esperanza de ser bienvenidos por la nación que había resistido con admirable valentía los ataques de los bombarderos nazis, pero fueron recibidos con hostilidad. Según Frantz Fanon, el viaje a la metrópoli revela al negro “la irrealidad de muchas de las proposiciones que había hecho suyas” (1974:136). En su tierra natal, colonia europea de ultramar, el negro se comportaba como un «pequeño Blanco», es decir, adoptaba la aptitud subjetiva y el comportamiento intelectual de quien era considerado el modelo referencial positivo por excelencia. Pero el lugar de ese individuo poseído por el deseo de ser blanco tiene coordenadas muy precisas. Su drama más grande surge en la metrópoli, cuando la mirada hostil del blanco le hace “resentir el peso de su melanina”. Entonces descubre que de nada le ha valido haber asumido el mundo y la cultura metropolitanas. Fuera de la colonia, el sujeto de tez oscura se siente víctima de un parecer del cual no es responsable y tiene que aceptar que tan solo es un *negro*.

2. El horizonte político

La revista *Race Today* empezó a ser editada en 1969, pero a finales de 1973 fue tomada por asalto por un colectivo de jóvenes antillanos capitaneados por Darcus Howe. En el primer editorial correspondiente a esa nueva etapa, titulado “*From Victim to Protagonist-The Changing Social Reality*”, se afirma que, al tomar el timón de la revista, se buscaba superar los enfoques propios de la mistificación liberal inglesa de los años ’60, que veía a la población negra como “víctimas desamparadas”. Para ello se requería de un activismo que transformaría la energía de los trabajadores asiáticos y caribeños en el instrumento para combatir el racismo y crear una

nueva realidad social. Por consiguiente, el objetivo de los nuevos editores consistiría en registrar y reconocer las luchas de las fuerzas emergentes como manifestaciones del potencial revolucionario de la población negra.

La tesis fundamental del nuevo equipo editor era que los dirigentes de la sociedad británica habían estado reformando el molde colonial para perpetuar en el territorio inglés el confinamiento y la explotación de los inmigrantes de color. De ahí que resultara imperativo ofrecer un marco organizacional que les permitiera a estos expresarse políticamente y que hiciera posible vincular sus aspiraciones con el movimiento anticolonial que definió la política caribeña tras la segunda guerra mundial.

Tal era la claridad de propósito de los nuevos editores de *Race Today* que advirtieron que el modelo de gobierno ejercido por Margareth Thatcher apenas era un avatar del verdadero adversario histórico y político de la clase obrera. El otro frente de batalla estaba en Polonia, donde diez millones de obreros y campesinos desafiaban al totalitarismo del estado polaco y a su aliado ruso en una batalla sin precedentes en la historia moderna desde los días de la Comuna de París y de la Revolución de Octubre (Cfr. Howe, 1984: 6). Ergo, el verdadero horizonte de expectativas residía en cultivar y exigir el respeto por la diferencia, la pluralidad política y el relativismo cultural a partir de la valoración del patrimonio de la diáspora.

3. Lecciones negras de activismo político

La particularidad de *Race Today* reside en la manera como guardó distancia con los “izquierdócratas”¹. En vez de acatar una cartilla hecha en la Unión Soviética o en sus franquicias del Tercer Mundo, su estrategia para orientar al proletariado negro en Inglaterra consistió en hacer de la cultura, en su más amplia acepción, un instrumento de lucha. En cada uno de sus números fueron promocionadas publicaciones y producciones discográficas de gran afinidad con la política editorial de la revista; además, se editaron textos fraguados a partir de la conjunción de la tradición cultural antillana y la experiencia de la diáspora en Inglaterra. Uno de los hitos

de su estrategia cultural fue la organización de la *International Book Fair of Radical and Third World Books*, que buscaba “concentrar y presentar lo mejor en artefactos culturales [que se hubiesen] nutrido de la experiencia internacional de asiáticos y africanos” (Howe, 1981-1982: 1) y que “la revuelta de masas afilara la sensibilidad de los artistas, desechara a los impostores y generara la emergencia de nuevas sensibilidades” (Howe, 1983: 149)².

Con todo, la cantera cultural de donde tomaron el capital simbólico necesario para fortalecer y orientar políticamente a la diáspora en Inglaterra estuvo conformada por el carnaval y la música del Caribe.

La simiente del carnaval había sido sembrada en Inglaterra a finales de la década de 1950 en un *pub* de West London, cuando la clientela antillana empezó a ser atraída por unos músicos trinitarios que interpretaban una mezcla de jazz y calypso. En 1965, 500 caribeños acertaron a trasplantar esa fiesta a las calles de Notting Hill. Una década más tarde, 250.000 personas celebraron el carnaval al ritmo de la música de las islas. Para los editores de ***Race Today*** ese hecho representaba la capacidad que tenían los inmigrantes del Caribe para darle expresión concreta a manifestaciones culturales propias en territorio inglés. En sus palabras: “Dos millones de antillanos en las calles de Norteamérica y Europa han descubierto la nueva nación antillana, una que ya no está confinada a los límites geográficos de las islas” (s.a., 1975: 211). Lo más notable de este hecho es que

El gran dinamismo del carnaval produce al *calypsonian*, el poeta de la clase obrera que en canto y verso registra las experiencias concretas, las fantasías, esperanzas y aspiraciones (políticas y sociales) de un pueblo que construye su camino en las brutales condiciones del Nuevo Mundo (s.a., 1974: 270).

Como arquetipo cultural, el *calypsonian* atesoraría el potencial de la palabra hablada como vehículo auténtico y legítimo de expresión poética en las Antillas. Además, sería el portador de la entereza necesaria para que la música popular negra lograra guardar distancia con respecto al comercialismo vulgar y a la maquinaria propagandística de cualquier forma de poder estatal. En fin, como

artista perteneciente a una comunidad oprimida, el *calypsonian* se nutre del legado moral y espiritual de su pueblo, haciendo de él su principal instrumento de lucha.

Pero ni Londres es una ciudad caribeña ni los antillanos viajaron a la Madre Patria para trabajar como campesinos. En esa otra isla donde era preciso esperar hasta el último fin de semana de agosto para celebrar el carnaval, las expresiones originarias del Caribe dieron origen a nuevas formas y sensibilidades, emblemáticas de una subcultura juvenil negra. La *steel band* preparó el terreno para el *sound system*, el calypso le abrió el camino al reggae y el *calypsonian* proclamó el advenimiento del poeta *dub*. Por su parte, a imagen y semejanza de un *sound system* de tinta y papel, **Race Today**, afinó el potencial revolucionario de esas expresiones culturales juveniles para blandirlas en las múltiples batallas que la diáspora tenía que darle al estado británico en su propio terreno.

4. La incautación simbólica (sin amo ni dios)

Es habitual asociar al reggae con Bob Marley y the Wailers. También se dan por sentado los vínculos entre ese género musical y el movimiento rastafari. Lo que es poco conocido es la opinión que **Natty Dread** (1974) —el disco en el que Marley asumió el rol de figura solista de The Wailers tras la “deserción” de Bunny Wailer y Peter Tosh— le mereció a Linton Kwesi Johnson, el integrante de **Race Today** que estaba llamado a ser uno de los máximos exponentes de la poesía *dub*. Tampoco es conocida la manera como el colectivo capitaneado por Darcus Howe se negó a mistificar a Haile Selassie I, el gobernante etíope al que los rastafaris consideraban dios.

Mientras críticos europeos y estadounidenses proclamaban a Marley como el nuevo Hendrix, el nuevo Dylan, el nuevo mesías musical de beatniks, hippies y rockeros, en el artículo “Roots and Rock: The Marley Enigma” (1975) Linton Kwesi Johnson revelaba la jugada que Chris Blackwell, el dueño del sello disquero Island, había hecho con el cantautor que había acertado a plasmar las condiciones de vida de los oprimidos de Jamaica. La imagen proyectada por Marley como cantante solista de The Wailers era la del rasta rebelde

y desafiante, un sujeto cuya energía provenía de las condiciones de vida existentes en las zonas marginales de Kingston y cuyo lenguaje estaba anclado en la tradición rastafari. Y “los buitres de la cultura musical” sabían perfectamente la carga de erotismo y romanticismo que dicha imagen tenía para la fanaticada blanca. “Más que una sensación musical”, el Marley de *Natty Dread* era “una distorsión del capital”: vendía pero a un grupo que no era compatible con sus orígenes culturales ni su experiencia histórica. Su nueva audiencia estaba ávida por adquirir el semblante del rebelde, pero carecía de auténticas razones para protestar. Y en la Inglaterra de la década de 1970:

El reggae no [era] sólo cosa de jóvenes, y aunque los antillanos adultos pref[erían] sus ritmos más ligeros y menos africanos, tanto jóvenes como mayores forma[ba]n parte del mismo colectivo organizado a la defensiva, unido por una misma falta de oportunidades, por una misma movilidad limitada (Hebdige, 2004:179).

De ahí que Linton Kwesi Johnson esgrimiera los alegatos para incautarle el reggae a los “buitres de la cultura blanca” en aras de restablecer y preservar su condición originaria, su capacidad para despertar y comunicar el deseo de rebelarse y protestar contra ese orden que buscaba mantener subordinada a la gente de color en Inglaterra.

Con todo, no sólo la industria discográfica podía desorientar el espíritu de la música rebelde de Jamaica³. Algunos de sus cultores habían hecho de ella un instrumento de mistificación de Haile Selassie I, el emperador etiope que distaba mucho de ser un gobernante idóneo para su pueblo pero al que los rastafaris atribuían naturaleza divina. En buena medida, la opinión que el régimen de Haile Selassie le merecía a los editores de *Race Today* está contenida en “*Ethiopian Letter*”, texto publicado en mayo de 1974 y firmado por Harry Nsuka. En esas páginas están contenidas todas las razones por las cuales campesinos, obreros, soldados, estudiantes y profesores universitarios se habían rebelado contra la autocracia feudal encabezada por quien había sido coronado emperador de Etiopía en 1930. El epítome de un régimen que

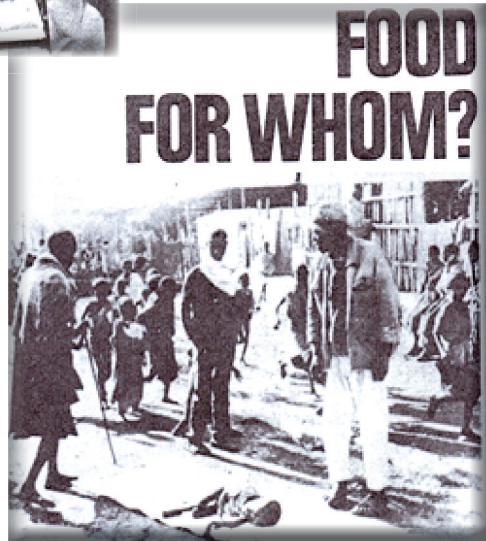
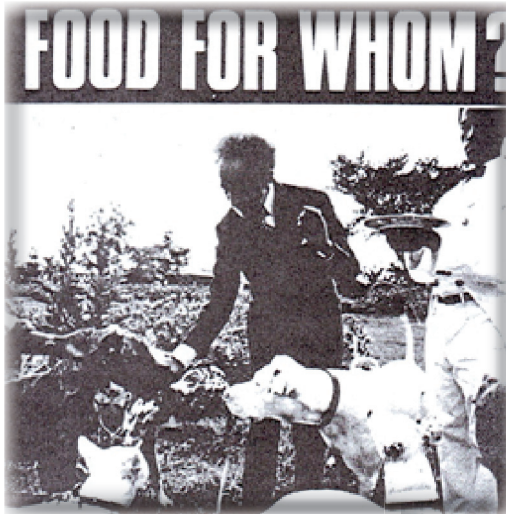
prohibía la formación de sindicatos y partidos políticos, que coartaba la libertad de expresión, que desconocía los derechos campesinos y trabajadores, y que masacraba a los prisioneros políticos era el hecho de que en los últimos meses más de 300.000 campesinos habían muerto de hambre mientras el emperador poseía más de 20.000 acres de terreno cultivable. Los insólitos niveles de desigualdad social imperantes eran resumidos en el siguiente párrafo:

El sustento de más del 90% de los 25 millones de etíopes depende, directa o indirectamente, de la agricultura de subsistencia. Casi dos tercios de la tierra cultivable pertenecen a la monarquía y la aristocracia (grandes señores feudales), 30% a la iglesia y el otro 10% a la población restante. La mayoría (80%) de los campesinos son arrendatarios que, por ley, están obligados a pagar tres cuartas partes de su producción a los terratenientes. Además, los campesinos pagan cuotas de alquiler, diezmos e impuestos, y prestan servicios a los señores feudales (recogen agua, cortan leña, reparan cercas, etc.) (Nsuka, 1974:155).

La estocada definitiva de “*Ethiopian Letter*” son las fotografías escogidas para ilustrar la realidad denunciada. En la primera página de ese artículo puede verse al emperador dando de comer a los mastines reales; en la siguiente, un grupo de campesinos observa el cadáver de un niño famélico tendido en la calle de alguna aldea etíope. Ambas imágenes van acompañadas por la pregunta FOOD FOR WHOM? (¿comida para quién?) (ver página siguiente).

La idealización de Haile Selassie I como soberano de la raza negra no era el único aspecto cuestionable del credo rastafari. No es casual que en “*Some Thoughts on Reggae*”, entrevista concedida por Linton Kwesi Johnson, el poeta acertara a hablar de “la trampa rasta” como uno de los obstáculos a superar para que los hijos de Cam dejaran de percibirse a sí mismos como ciudadanos de segunda en territorio inglés. Según el autor de “*The Age of Reality*”⁴, el credo rastafari había despertado espiritualmente a muchos jóvenes británicos y los había encaminado hacia su potencial creativo. A partir de esa experiencia surgieron algunas agrupaciones de reggae

cuyas canciones exhibían un estilizado nivel lírico yregonaban el regreso al África. Sin embargo, eso no era precisamente lo que la



Figs. 1 y 2. Fotografías que ilustran “*Ethiopian Letter*”. A la izquierda, Haile Selassie I alimenta a sus mastines con la ayuda de un sirviente. A la derecha, el cadáver de un niño famélico da cuenta del hambre padecida por el pueblo etíope bajo el régimen de quien fuera proclamado “Rey de Reyes” en 1930.

joven clase obrera y los desempleados negros residentes en Inglaterra necesitaban escuchar. En cambio, canciones como “*The Streets of Ladbroke*” de Delroy Wilson y “*Don’t Call Me No Immigrant*” de Tubby Cat Kelly, que versaban sobre la problemas que a diario afrontaban, sí.

En definitiva, era necesario que la música rebelde de Jamaica guardara distancia con la industria discográfica y ciertas mitologías regresivas para propiciar la emergencia de un imaginario socialmente progresivo, de un perfil de subjetividad en el que no hubiese cabida a la idea del inglés como un sujeto racial y culturalmente superior. Pero había algo más: era necesario propiciar la emergencia de una expresión lírico musical que llegara hasta donde el reggae no había llegado, que cohesionara y alentara a los inmigrantes de color a defender sus derechos, que modelara los estratos más profundos de la conciencia británica negra e incitara la irrupción de nuevos arquetipos políticos y culturales.

5. Proclamando la emergencia de una nueva voz

El número de *Race Today* correspondiente al mes de enero de 1978 podría ser considerado como la plataforma de lanzamiento de la poesía *dub* en Inglaterra. Concebido y editado como un número monográfico, intitulado “*Focus on Black Culture*”, sus páginas ofrecían relatos, dibujos (como el de la portada, que recrea en tonalidades sepia la llegada de una familia antillana a la Madre Patria), entrevistas y reseñas sobre libros, films y producciones discográficas resultantes de “la experiencia internacional negra”. Según el editorial, lo que se buscaba con esa edición era “tender un puente sobre el hiato creado por el *Middle Passage*⁵ y las largas travesías hechas como inmigrantes desde los países de origen hasta Gran Bretaña” (RTC, 1978: 3).

La contraportada de ese número contiene una imagen que debería formar parte del capítulo inaugural de toda historia de la poesía *dub*. Dispuesta verticalmente a lo largo del lado izquierdo e ilustrada con un retrato a blanco y negro de Linton Kwesi Johnson, se anunciaba que el sello disquero *Virgin* presentaba “una nueva dimensión en reggae”:

un disco de 12" en 45 r.p.m. contentivo de "All Wi Doin Is Defendin" y "Five Nights Of Bleedin", dos "reggae poems", más dos temas en clave dub interpretados por el Poeta y The Roots, su agrupación.

Pero los auténticos cambios culturales no están circunscritos al reino de la publicidad, para apreciar los alcances de su gramática es precisa la orientación de verdaderos iniciados. No es casual que uno de los textos de esa edición de *Race Today* sea una reseña de ese acetato. Tampoco es casual que haya sido firmada por dos importantes disc jockeys de la escena musical inglesa de aquel entonces: Michael y Keith La Rose, los fundadores de *People`s War Soundsystem*⁶. Según ellos, la letra de "All Wi Doin Is Defendin" "indica la posición de los británicos negros en su propia lengua y música", mientras que "Five Nights of Bleeding" contiene vívidas descripciones de las actividades de los jóvenes negros, incluidos los fuertes enfrentamientos que se dan entre ellos. Musical y líricamente todo el disco ofrece un "incisivo análisis político de la Gran Bretaña negra", a la vez que "anuncia la emergencia de más poesía en formato discográfico por parte de Linton Kwesi Johnson" (La Rose, 1978: 15).

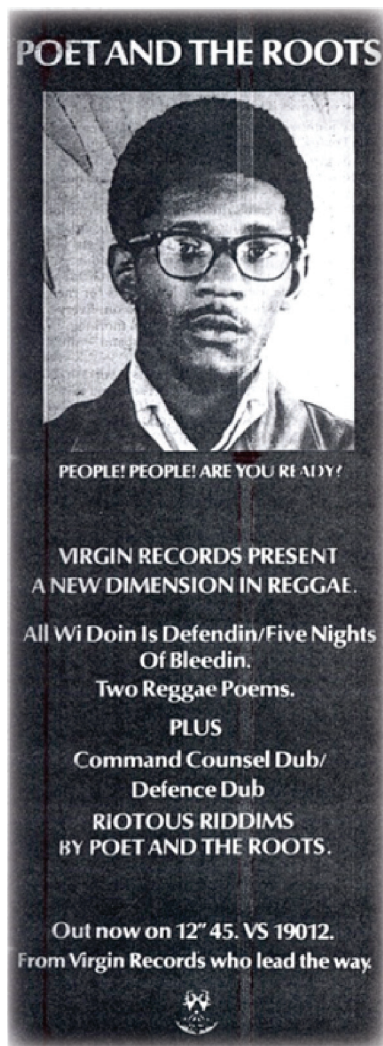


Fig. 3. Anuncio promocional de la primera producción discográfica de Linton Kwesi Johnson editado en la contraportada del número de *Race Today* correspondiente al mes de enero de 1978. Medidas originales: 9,5 x 27 cms.

No fue preciso esperar mucho para que se cumpliera ese pronóstico. En la edición correspondiente a los meses de septiembre y octubre de 1978 se publicó una reseña sobre *Dread Beat an' Blood*, el primer elepé del artista nacido en Chapelton, Jamaica, en 1952. En la contraportada del número siguiente se publicó un anuncio que recogía comentarios de publicaciones especializadas como *Black Echoes*, *New Musical Express* y *Record Mirror*. El que había sido tomado de **Melody Maker** decía: “Un interesante y bastante exitoso experimento el de poner sus poemas en ritmos de reggae al estilo de las saluciones de los Djs, pero de manera harto más seria”.

Al consultar las páginas de *Race Today* es posible conocer los pasos iniciales de quien hoy en día es el único poeta vivo en formar parte de la colección *Classics* de *Penguin*. Ahí no sólo se anunció y promocionó la aparición de cada uno de sus sencillos, elepés y poemarios, sino que se editaron reseñas y entrevistas con agudas valoraciones sobre su importancia en el contexto de la lucha existente entre la juventud negra y la nación inglesa. En buena medida, al hablar de Linton Kwesi Johnson se estaba promoviendo el proceder de un sujeto que irrumpía como el vocero de un grupo social que no estaba dispuesto a seguir siendo tratado como ciudadanos de segunda. En “*Front Line Fighter*”, una reseña sobre el documental que el cineasta italiano Franco Rosso hiciera sobre el poeta, Akua Rugg afirma que

la fuerza del film reside en el hecho de que, en la sociedad de hoy en día, los artistas son vistos usualmente como sujetos extraordinarios que están por encima y más allá del entendimiento de la gente común. *Dread Beat and Blood* nos muestra cómo Linton ha puesto su talento al servicio de la clase obrera negra de la que proviene y que este origen ha sido la fuente de su fortaleza (Rugg, 1979: 44).

La reseña de Dread Fred sobre *Forces of Victory* (1979) sentencia lo siguiente: “su primer álbum fue saludado como la voz auténtica de los *dreads* en Inglaterra, los jóvenes negros desposeídos intentando recuperar lo que tenían. Ahora él se ha vuelto una voz líder sin perder su autenticidad, luchando con la oscura realidad, abrazando la claridad” (Fred, 1979:70). Por su parte, “*A Greena Riddim*”, la reseña sobre *Bass Culture*, el tercer elepé del artista, concluye así:

su mérito real reside en la manera como sus elementos musicales, poéticos y sociopolíticos están unidos en un entretenido todo creativo, por la manera valiente como forja nuevas fronteras de pensamiento y expresión, y por la esperanza que representa para quienes se sienten amenazados por el orden existente (Lloyd, 1980-1981: 64)

Implícitamente, al ofrecer información sobre la producción discográfica de Linton Kwesi Johnson, los editores de *Race Today* estaban ofreciendo un retrato de lo que ellos consideraban un proceder ejemplar: alejado de la idea de “genio”, el artista que daba cuenta de la experiencia de los inmigrantes de color en Gran Bretaña había logrado propiciar la emergencia de un género que mezclaba textos de contenido sociopolítico con la vigorosa tradición musical del Caribe. En un primer momento sus poemas/canciones fueron catalogadas como “*reggae poems*”; más adelante, llegaron a ser una expresión pionera del género que contenía todo lo que la experiencia antillana tiene de propia y particular, y que, simultáneamente, estaba anclado en las circunstancias histórico-culturales de la diáspora en Inglaterra: la poesía *dub*.

6. Introduciendo la gramática negra de la rebelión

El papel que el colectivo *Race Today* jugó para que la poesía *dub* se granjeara una audiencia en Gran Bretaña es innegable. En las páginas de su revista siempre hubo cabida para poemas. También para promocionar y reseñar poemarios y grabaciones. Con todo, no se limitaron a eso: durante los meses de abril y mayo de 1982 organizaron un “tour poético” con los poetas jamaicanos Michael Smith y Oku Onuora, quienes ofrecieron recitales en escuelas, universidades, clubes juveniles y centros comunitarios. Además, en 1983 publicaron “*People Speech. Some Dub Poets*”, un artículo ideal para aleccionar lectores, escrito por Mervyn Morris, catedrático de la *University of the West Indies* que, con el paso del tiempo, terminaría siendo uno de los máximos especialistas en el tema.

Las reseñas sobre los discos de los principales cultores del género estaban a la orden del día y siempre ponderaban la jerarquía

cultural de la obra referida. Las líneas de Claudius Hilliman sobre *Mi Cyann Believe It* llevan por título “Album of the Year” y encomian la grabación en los siguientes términos:

Mi Cyaan Believe It no es exactamente otro álbum de reggae, él contiene una declaración de esas fuerzas en rebeldía afiladas por los poderes opresivos no sólo en Jamaica sino también en Inglaterra, Irlanda y Trinidad. En este sentido, se desvía de lo repetitivo y el comercialismo vulgar que tiende a afectar la música popular negra.

A veces, su lirismo tiene una salvaje ironía.

(...)

Los poemas presentan la imaginaria poderosa de una situación volitiva que, encendida y entregada por la pasión de Smith, está destinada a hacernos gritar (Hilliman, 1983: 192).

Mas, siendo que la poesía *dub* no era una expresión lírica que surgía de la nada, uno de los aspectos en los que se hizo bastante énfasis fue en el papel que Louise Bennett desempeñó en su génesis. Según Mervyn Morris, los poetas *dub* le dan gracias a “la poeta que desde la década de 1940 ha[bía] estado demostrando que el creole jamaicano, el lenguaje no oficial del pueblo, puede ser el medio de un arte verbal sutil” (Morris, 1983: 151). Para Claudius Hilliman la poesía de Michael Smith, Mutabaruka, Oku Onuora y Linton Kwesi Johnson serían la continuación y desarrollo de un estilo lírico que Louise Bennett cultivó a partir de la tradición oral jamaicana (1983: 192). Por su parte, Linton Kwesi Johnson señaló que por más de cuatro décadas ella había

estado encantando a los lectores y oyentes con sus versos en dialecto. Escribiendo casi exclusivamente en el lenguaje de la gente de Jamaica, Miss Bennett fue la primera poeta caribeña que advirtió plenamente el potencial de la palabra hablada como vehículo válido y auténtico de expresión poética, creando un estilo de poesía con origen y nombre local. Ahora es considerada como la madre de la poesía en dialecto o lenguaje nación en el Caribe angloparlante (1983: 224).

Paradójicamente, fue la muerte de Michael Smith, ocurrida el miércoles 17 de agosto de 1983, tras haber sido apedreado por un grupo de militantes del JLP, el partido del gobierno de turno en

Jamaica, lo que dejó por sentado que la lucha emprendida por los poetas *dub* no era una lucha simbólica sino un enfrentamiento real contra una fuerza violenta y mortal. El editorial correspondiente a los meses de octubre y noviembre de 1983 está dedicando al asunto: “En un mundo que parece desmoronarse, Michael Smith condujo la voz insobornable de los oprimidos y los desposeídos hacia una forma de arte establecida y a esto le agregó su capacidad sin igual de cautivar. Estos talentos son raros. Esa es nuestra pérdida” (RTC, 1983: 67). En enero de 1984, John La Rose le dedicó un tributo en el que ofrecía un balance de su trayectoria lírica. El siguiente párrafo define en buena medida la dimensión del poeta asesinado, pero también la de todos los cultores del género:

Michael Smith fue un poeta *dub*, un poeta en uso de los ritmos del reggae y los recursos del lenguaje común. Su expresión poética no era la del inglés estándar sino la del lenguaje nacional, el *patois* de Jamaica, el “lenguaje nación”⁷. Es el lenguaje básico de los campesinos, los empleados domésticos y los obreros, el contexto y el universo del cual él brotó y desde el cual escribió y representó (La Rose, 1984: 4-5).

En la contraportada del número correspondiente a diciembre de 1986 fue anunciada la publicación de *It A Come* (Race Today Publications, 1986), los poemas de Michael Smith editados al cuidado de Mervyn Morris. A mediados de 1987, en el número correspondiente a los meses de junio y julio, la sección “*Poetry*” de la revista ofrecía una selección de versos de ese poemario póstumo. De alguna manera, era como decir que el poeta seguía ahí, invicto e indoblegable, dando la pelea al lado de los suyos. Tal y como establecían los fundamentos éticos del género.

7. La gran insurrección

Entre el viernes 10 y el lunes 13 de abril de 1981 Brixton fue el escenario de un enfrentamiento entre la Policía Metropolitana de Londres y jóvenes mayoritariamente negros. La magnitud del hecho puede medirse por el saldo que dejó: 415 policías y 172 transeúntes resultaron heridos, 122 patrullas policiales y 91 vehículos fueron estropeados y destruidos, 158 locales recibieron daños de diverso

tipo y 28 fueron incendiados. En aras de restablecer el orden fue necesaria la participación de 7.472 funcionarios policiales. Los arrestos ascendieron a 285... Brixton no fue un escenario aislado de este tipo de hechos sino el epicentro. Desde allí la violencia se extendió a otras zonas de Londres y luego hacia el norte y el sur de Inglaterra. Las pérdidas por daños materiales ascendieron a millones de libras. La normalidad volvió al territorio inglés 15 semanas más tarde, el 23 de julio de ese año.

Para Darcus Howe, la insurrección iniciada por los jóvenes negros había estado ocurriendo desde hacía una década, pero a espaldas del resto de la sociedad británica. En las contadas ocasiones en que había llegado a ser cubierta por los medios sirvió para que la opinión pública aplaudiera la creación de grupos como la *Special Patrol*, célebre por la brutal manera como arremetía contra miembros de la comunidad de color. En esencia, los ingleses esperaban que los inmigrantes repitieran indefinidamente el patrón de conducta cultivado por quienes llegaron a probar suerte en Inglaterra tras la segunda guerra mundial, es decir, aceptar con gratitud los trabajos que los blancos rechazaban, proceder con sumisión ante sus empleadores, independientemente del trato que estos les dieran, y jamás atreverse a denunciar los abusos policiales; pero esas expectativas llegaron a su fin con la aparición de los Panteras Negras y con la realización de la Conferencia Nacional de los Derechos de la Gente Negra, celebrada en la primavera de 1971.

Ante el cambio que se operó en la comunidad de color, la dirigencia política inglesa reaccionó de dos maneras: incrementando el uso de la fuerza y financiando instituciones que paralizaron las iniciativas de organización política autónomas. La máxima expresión de lo que el gobierno inglés estuvo dispuesto a hacer en términos represivos fue *Operation Swamp 81*, un operativo ejecutado por la Policía Metropolitana de Londres entre marzo y abril de 1981 a raíz del incremento de la tasa de asaltos y robos en la ciudad. La naturaleza xenófoba y racista del *Swamp 81* era más que evidente: el operativo tomaba su nombre de las siguientes declaraciones de Margaret Thatcher, realizadas el 27 de enero de 1978, cuando era candidata a Primer Ministro por el partido Conservador:

La gente está realmente muy preocupada de que este país pueda ser empantanado por gente con una cultura diferente y, usted sabe, el temperamento británico ha hecho tanto por todo el mundo que si hay algún temor de ser empantanado la gente va a reaccionar y ser bastante hostil con quienes vengan (Thatcher, 1978).

A las pocas semanas de iniciado el Swamp 81, la población de Brixton sintió que había sido atacada por un ejército de ocupación racista. Los policías procedían como si se sintieran facultados para satisfacer cada antojo, capricho y prejuicio imaginable. De ahí la violencia desatada entre el 10 y el 13 de abril.

Meses más tarde, en el número correspondiente a febrero y marzo de 1982, *Race Today* publicó “*Di Great Insohreckshan*”, un poema basado en los acontecimientos:

fue en abril de mil novecientos ochenta y uno
allá en el gueto de Brixton
que los babilonios causaron tal ficción
y provocaron una gran insurrección
y se extendió por toda la nación
en verdad fue una histórica ocasión

fue el evento del año
hubiese deseado estar allá
cuando desatamos motines por todo Brixton
cuando aplastamos bastantes patrullas policiales
cuando machacamos el perverso plan
cuando machacamos el Pantano Ochenta-y-uno
¿para qué?
para hacerles entender a los gobernantes
que no vamos a tolerar más su opresión (Johnson, 1982: 80).

Durante años, los versos de Linton Kwesi Johnson habían estado reflejando el estado de ánimo de los jóvenes negros en Inglaterra, la frustración y el creciente descontento que el proceder de la policía y otras instituciones despertaban en ellos. En buena medida, lo ocurrido durante el primer periodo de gobierno de Thatcher había sido anunciado desde la primera incursión del poeta en un estudio de grabación. “*Di Great Insohreckshan*” expresa sin matices la posición de la juventud rebelde con respeto a los motines que protagonizaron:

los babilonios llegaron muy lejos
así que tuvimos que quemar un par de carros
y uno o dos inocentes se vieron afectados
pero ¿qué?
¿acaso eso no suele pasar en una guerra?

ellos dicen que quemamos el George⁸
¡¡pudimos haber quemado al dueño!
quemamos el George
mas no quemamos al dueño

En 1984 “*Di Great Insoreckshan*” formó parte de *Making History*, otro de los álbumes de Linton Kwesi Johnson que da cuenta de aquello que los inmigrantes y los jóvenes de color vivieron y padecieron en Inglaterra durante la década de 1970 y la era Thatcher, pero también de la manera como hicieron historia al enfrentar al racismo y la xenofobia de las instituciones inglesas. En la reseña sobre la primera grabación del poeta, Michael y Keith La Rose señalaban que en “*Defence Dub*”, el segundo tema del lado B, se podía escuchar la frase “*All oppression can do is bring passion to the height of eruption*”. De alguna manera, esas palabras auguraron lo que terminó ocurriendo en Inglaterra entre la juventud negra y los aparatos represivos del estado. Al contrario de lo que esperaban los sectores más reaccionarios de la Era Thatcher, la represión racial no intimidó a los jóvenes negros sino que los convirtió en hombres que hicieron historia al enfrentar a quienes querían perpetuar la dinámica colonial de las relaciones interraciales en el antiguo corazón del imperio. No por casualidad el lanzamiento de ese disco fue anunciado como un verdadero acontecimiento por *Race Today*, la publicación cuyo destino fue estimular el potencial revolucionario de la población negra en Inglaterra.

8. Cuenta regresiva

5.- *Race Today* es a la poesía dub lo que el caballo de Troya fue a los aqueos: un artificio clave para tomar por asalto un reino inexpugnable.

4.- *Race Today* es eso que Deleuze y Guattari catalogaron como “máquina de guerra del pensamiento”. Sus editores no sólo se limitaron a denunciar la naturaleza xenófoba y racista del estado

inglés, sino que hicieron de la cultura popular del Caribe de expresión inglesa un poderoso instrumento de lucha contra esa realidad. Su estrategia consistió en aprovechar el potencial que dicha cultura tenía para crear lazos entre los marginados, los desempleados y los obreros de color en aras de obtener la unidad necesaria para vulnerar la desigualdad existente entre blancos y negros en Inglaterra.

3.- ***Race Today*** transformó la manera como los inmigrantes de color residentes en Inglaterra se percibían a sí mismos y propició la emergencia de una consciencia de grupo mediante la afirmación de ciertos componentes de la cultura popular del Caribe. En este proceso, el legado musical antillano resultó un elemento simbólico decisivo en la fragua de la poesía *dub*, una expresión cuya irrupción favoreció el desarrollo de nuevos perfiles de subjetividad y de sujetos decididos a transformar la manera como se habían instituido las relaciones raciales tras la segunda guerra mundial.

2.- El enfoque político de ***Race Today*** advertía las vicisitudes que experimentan las nociones de clase y raza en el ámbito neoliberal, pero también estaba consciente de las inclinaciones totalitarias de los regímenes marxistas, por eso optó por explorar hasta qué punto ciertos componentes de la cultura juvenil negra, como los *sound systems*, el reggae, el *dub* y el arte del *toasting* cultivado por los djs jamaicanos, atesoraban la fuerza clave en el proceso de descolonización de ese colectivo cuya aspiración fundamental era dejar de ser ciudadanos de segunda.

1.- La revista editada por el colectivo ***Race Today*** no solo expresó y reforzó las aspiraciones fundamentales de los inmigrantes y de los ingleses de color en Inglaterra sino que también agenció una correspondencia simbólica entre sus valores y su experiencia subjetiva con la poesía *dub*. Por consiguientes, ***Race Today*** es un ejemplo puntual de que “hoy toda probabilidad de iniciativa cultural independiente pasa por el modo en que diferentes grupos sociales estén en condiciones de mezclar sus propios instrumentos culturales, con los de la cultura letrada y los de los medios de comunicación”, tal y como los sostiene Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida postmoderna* (1994: 117-118).

0.- ***Race Today*** es semejante a un *sound system* de tinta y papel.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 22, enero-diciembre 2014. Valero, Arnaldo E. *Race Today Sound System*, pp. 61-84.

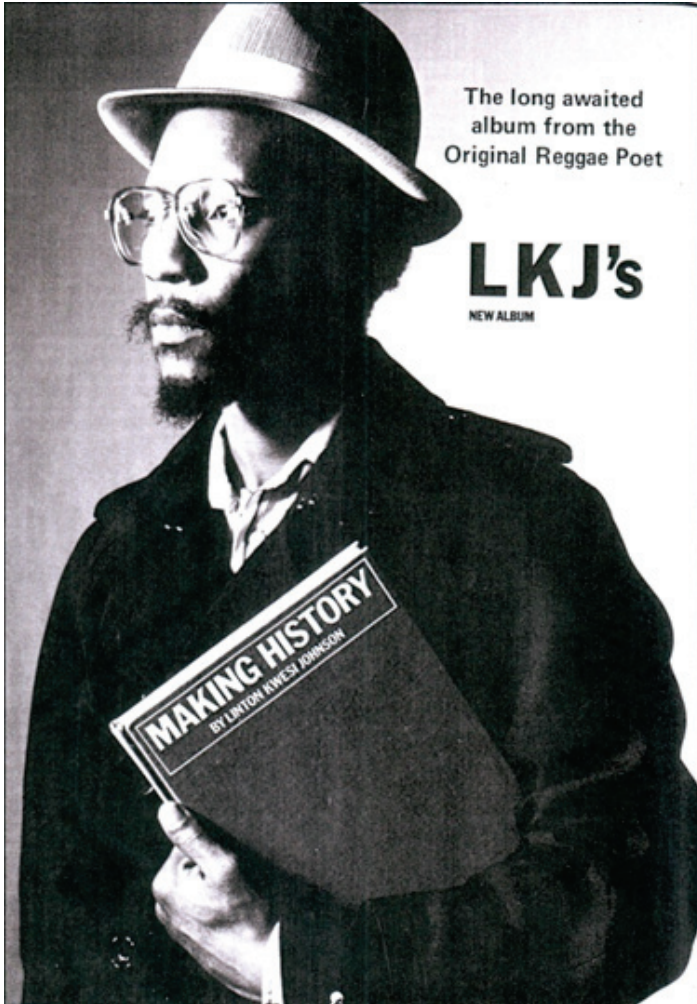


Fig. 4. Anuncio promocional de *Making History* publicado en la edición de *Race Today* correspondiente a los meses de abril y mayo de 1984. Medidas originales: 19 x 27 cms.

Notas:

- ¹ *Leftocrats*: término utilizado por John La Rose en el artículo titulado “*Anti-Racism. The New Black Middle Class and British Society*” (1987) para hacer referencia a quienes tenían la certeza de conocer las necesidades del proletariado sin haber realizado actividades propias de la clase obrera. Además, al aplicar de manera ortodoxa los principios de la lucha de clases, los “izquierdócratas” veían al proletariado como un grupo unido y sin fisuras, es decir, no advertían que los obreros de color también eran discriminados y explotados por los trabajadores blancos.
- ² La primera edición de la *International Book Fair of Black and Radical Third World Books* tuvo lugar en 1982 y contó con la participación de los poetas jamaicanos Michael Smith y Oku Onuora. Amiri Baraka ofreció un recital poético en la 3ª edición, realizada en 1984. Al año siguiente, el discurso de apertura estuvo a cargo de Wole Soyinka. Según los editores de *Race Today*, este evento estableció en el seno del movimiento negro los fundamentos intelectuales que toda revuelta requiere.
- ³ “*Jamaican Rebel Music*” (1976) se titula el artículo en el que Linton Kwesi Johnson aborda la manera como los intérpretes y compositores de rocksteady y reggae habían sido voceros de los sectores más desvalidos de la sociedad jamaicana. Tras señalar que los djs han originado una nueva forma de poesía musical y oral al improvisar versos sobre las pistas de canciones populares, que él define como *dub-lyricism*, Linton Kwesi Johnson concluye que, al politizar culturalmente al oyente a través de la música, la canción y la poesía, el compositor no sólo transforma la conciencia de la audiencia sino que contribuye en su lucha.
- ⁴ En “*Holding the Clarity*”, la reseña publicada a propósito del lanzamiento de *Forces of Victory* (1979), el segundo elepé de Linton Kwesi Johnson, Dread Fred afirma que la canción “*The Age of Reality*” tiene como propósito dirigirse a la comunidad negra para aclararle que ciertas visiones religiosas, propias de quienes tratan con la mitología y no con la era de la tecnología, obedecen a una perspectiva escapista.
- ⁵ Por “*Middle Passage*” se entiende la travesía del Atlántico en las entrañas del barco negrero, esa fase del comercio triangular en la que, a lo largo de siglos, millones de africanos fueron transportados desde su tierra natal hasta el Caribe para ser vendidos como esclavos.
- ⁶ En esa misma edición hay una entrevista a los integrantes de *Peoples War Sound System* que retrata el papel que estaban jugando las máquinas de sonido y los disc jockeys en el panorama político y

cultural inglés. A la pregunta de cómo veían el desarrollo de su *sound system* y qué planes tenían para el futuro la respuesta fue: “Bien, naturalmente, nos gustaría cubrirnos financieramente porque hasta el momento no lo hemos hecho. Pero, principalmente, cuando tocamos queremos influenciar la manera de pensar de la gente a través de la música. Queremos dirigirnos a la multitud, no en una charla larga, sino de una forma breve, para que la gente empiece a pensar sobre la manera como tiene que organizarse para enfrentar su situación. Pensamos que quizás mediante el *toasting* podemos ofrecer nuestro punto de vista sobre las cosas y decirles a la gente qué está pasando. Algo como una hoja de noticias”. (Burt & Hilliman, 1978:18). Como puede apreciarse, lo que buscaban estos jóvenes era introducir cambios socialmente progresivos en el imaginario de la diáspora propiciando la emergencia de nuevos perfiles de subjetividad.

- ⁷ La categoría de “lenguaje nación” fue propuesta por Kamau Brathwaite en *History of the Voice* (1984) para hacer referencia a ese lenguaje que había permanecido «sumergido» durante varios siglos en el Caribe y que empezó a aflorar y extenderse públicamente gracias a algunas expresiones musicales populares de la región como el calypso y el reggae. Según Brathwaite, la experiencia colonial había hecho que en el Caribe anglófono se consolidara un vasto espectro lingüístico cuya expresión hegemónica sería el inglés estándar, es decir, la lengua oficial del sistema educativo y de las instituciones gubernamentales; en cambio, el “lenguaje nación” sería el médium de la tradición y del saber popular.
- ⁸ Bar ubicado en Railton Road, Brixton, conocido por su naturaleza racista.

9. Referencias*

Brathwaite, Edward Kamau. (1995). *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Londres-Puerto España, New Beacon Books.

* *Race Today* y *Race Today Review* son el anverso y el reverso un mismo proyecto editorial. El primer número de *The Race Today Review* apareció en los meses de diciembre de 1981 y enero de 1982, identificado como el N° 1 del Vol. 14 de *Race Today*. Lo que distingue a *The Race Today Review* del resto de la colección es que su contenido versa esencialmente sobre asuntos culturales.

- Burt & Hilliman. (1978). "*The Birth of a Sound System*". *Race Today*. (Londres) 10 (1): 15, enero.
- Fanon, Frantz (1974). *Piel negra, máscaras blancas*/traducción: G. Charquero y Anita Larrea.- Buenos Aires, Schapire Editor.
- Fred, Dread. (1979). "*Holding the Clarity*". *Race Today*. (Londres) 11 (3): 69-70, mayo-junio.
- Hay, Courtney (1978). "*Dread Beat An`Blood*". *Race Today* (Londres) 10 (6): 142-143, septiembre-octubre.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura. El significado del estilo*/Traducción: Carlos Roche.-Barcelona (España), Paidós.
- Hilliman, Claudius (1983). "*Album of the Year*". *Race Today Review*. (Londres) 14 (5): 192, enero.
- Howe, Darcus (1974). "*From Victim to Protagonist-The Changing Social Reality*". *Race Today*. (Londres) 6 (1): 3, enero.
- _____ (1981-1982). "*Introduction*". *Race Today Review*. (Londres) 14 (1): 1, diciembre-enero.
- _____ (1982). "*Brixton Before the Uprising*". *Race Today*. (Londres) 61-69, febrero-marzo.
- _____ (1983). "*Introduction*". *Race Today Review*. (Londres) 14 (5): 149, enero.
- _____ (1984). "*Blacks in Parliament*". *Race Today*. (Londres) 16 (1): 6, Octubre-noviembre.
- Johnson, Linton (1975). "*Roots and Rock: The Marley Enigma*". *Race Today*. (Londres) 7 (11): 237-238, noviembre.
- _____ (1976). "*Jamaican Rebel Music*". *Race and Class* (Londres) XVII (4): 397-412.
- _____ (1980-1981). "*Some Thoughts on Reggae by Linton Kwesi Johnson (Interview)*". *The Race Today Review*. (Londres) 14 (1): 58-61, diciembre-enero.
- _____ (1982). "*Di Great Insohrecksham*". *Race Today* (London) 14 (2): 80, febrero-marzo.
- _____ (1983). "*Mother of Dialect*". *Race Today*. (Londres): 14 (6): 224, marzo-abril.
- La Rose, John (1984). "*Fallen Comet*". *Race Today Review*. (Londres) 15 (4): 4-5, enero.
- _____ (1987). "*Anti-Racism. The New Black Middle Class and British Society*". *Race Today*. (Londres) 17 (5): 7, junio-julio.

- La Rose, Michael & Keith (1978). "Poet & The Roots". *Race Today*. (Londres) 10 (1): 15, enero.
- Lloyd, Errol (1980-1981). "A Greena Riddim". *Race Today Review*. (Londres) 14 (1): 63- 64, diciembre-enero.
- Morris, Mervyn (1983). "People Speech. Some Dub Poets". *Race Today Review*. (Londres) 14 (5): 150-157, enero.
- Nsuka, Harry (1974). "Ethiopian Letter". *Race Today*. (Londres) 6 (5): 155-156, mayo.
- Race Today Collective (1978). "Support the Bookshop Joint Action". *Race Today*. (Londres) 10 (1): 3, enero.
- _____ (1983). "The Poet is Dead". *Race Today*. (Londres) 15 (3): 67, octubre-noviembre.
- Rugg, Akua (1979). "Front Line Fighter". *Race Today*. (Londres) 11 (2): 44-46, febrero-marzo.
- s.a. (1974). "Carnival in a Strange Land". *Race Today*. (Londres) 6 (10): 270-271, octubre.
- s.a. (1975). "Mas Across the Atlantic". *Race Today*. (Londres) 7 (9): 211, septiembre.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- Smith, Michael (1987). "Poems". *Race Today*. (Londres) 17 (5): 28-29, junio-julio.
- Thatcher, Margaret (1978). "TV Interview for Granada World in Action ("rather swamped)". *Margaret Thatcher Foundation*. <http://www.margaretthatcher.org/document/103485> [consultado el 27/08/2013].