

## Introducción a la poesía Dub:

Linton Kwesi Johnson

Arnaldo Valero\*

**RESUMEN:** Linton Kwesi Johnson, poeta jamaicano, fue el pionero de la poesía dub con su obra *Dread Beat and Blood*, su primer LP. En su búsqueda estética, la calle adquiere una relevancia primordial pues la poesía dub ha comunicado todo el resentimiento que desemboca en el disturbio. De allí que haya inspirado a las minorías a enfrentarse con las fuerzas del orden en las calles. Emparentada con el *reggae*, la poesía dub se yergue como estrategia de liberación. Esta investigación explora los orígenes y el desarrollo de esta poesía dentro y fuera de las Antillas, analizando algunos ejemplos concretos.

orígenes- historia-diáspora antillana

**ABSTRACT:** *Linton Kwesi Johnson, a Jamaican poet, was the pioneer of Dub poetry with his first long play entitled Dread Beat and Blood. In his quest for a particular style, the street acquires a fundamental relevance since his dub poetry expresses all the resentment that leads to revolts. Therefore, he inspired the social minorities to confront the police force in the streets. Related to reggae, dub poetry becomes a strategy of liberation. This research explores, along with the analysis of some examples, the origins and development of this poetic expression within and beyond the West Indies.*

*dub poetry -history-West Indian diaspora*

---

El teatro Zenith de París tiene capacidad para 6.000 personas. Allí se han presentado legendarias agrupaciones del rock y auténticas celebridades de la cultura pop, como los Rolling Stones y Madonna. En el contexto del capitalismo tardío resulta un poco difícil imaginar que un lugar conocido como el templo galo de los más grandes espectáculos imaginables pueda servir también como escenario para un poeta, incluso con el merecido prestigio cultural que posee la famosa Ciudad luz. Sin embargo, una noche del 2003 un poeta, que a lo largo de su trayectoria había participado en recitales y lecturas con celebridades *Underground* como Allen Ginsberg y que también había llegado a compartir tarima con Johnny Rotten y los Sex Pistols, fue la atracción principal del Zenith. Su nombre es Linton Kwesi Johnson y la razón por la que estaba en París ante una audiencia de 6.000 personas se debía a que en ese año se conmemoraba el vigésimo quinto aniversario del lanzamiento de *Dread beat and blood*, su primer Lp, obra pionera de la poesía dub.

Un año antes, en el 2002, la editorial Penguin había publicado *Mi revaluashanary fren: selected poems*, antología que recogía lo más representativo de la producción de este poeta nacido medio siglo atrás en Chapelton, Jamaica. Ante la pregunta de cómo se sentía por ser junto con Czeslaw Milosz, el único poeta vivo incluido en la colección *Penguin classics* –para el momento, el Nobel polaco no había fallecido–, Linton Kwesi Johnson se limitó a responder: *sólo*

---

\*University of West Indies.

*espero que eso no signifique que he perdido mi credibilidad en la calle...* más que un desplante, la breve respuesta de Linton Kwesi Johnson señala cuál ha sido su verdadero horizonte de expectativas a lo largo de su trayectoria literaria. Basta escuchar algunos de sus primeros poemas, como “It dread inna inglan” y “Man free”, para advertir el papel que la calle ha llegado a jugar como ascendente en su búsqueda estética. Así pues, durante décadas, la poesía dub ha comunicado todo el descontento que invariablemente desemboca en el motín, la escaramuza o el disturbio, por eso ha sido decisiva en alentar a las minorías a salir a la calle a enfrentarse contra las “fuerzas del orden”. Poseedora del mismo linaje del *reggae*, la poesía dub ha transmitido toda la belleza y el ímpetu que la violencia ofrece como estrategia de liberación.

Pero déjenme decirles cómo comenzó esta historia.

## II

Cada pueblo, cada comunidad, tiene su estela de hechos sencillos, espontáneos, accidentales, inesperados que, paradójicamente, han contribuido a modificar de forma decisiva sus coordenadas culturales. El nacimiento de la poesía dub tiene que ver, sin duda alguna, con uno de esos inesperados acontecimientos. Afortunadamente, la gente de Jamaica guarda en su memoria el cuándo, el dónde, el cómo y el quiénes estaban presentes en esa ocasión...

Todo ocurrió en Forresters Hall, en la esquina de North Street y Love Lane, en el centro de Kingston, el 26 de diciembre de 1950. Tom The Great Sebastian animaba una fiesta de fin de año, organizada para celebrar su triunfo como mejor operador de *sound systems* del año. Esa fiesta era un *blues dance*. En un *blues dance*, el Dj es el maestro de ceremonia y su *sound system* es la atracción principal. En un *blues dance*, el Dj obsequia el espectáculo pero vende la bebida. Era una fiesta de fin de año con el mejor *Sound system* de toda Jamaica y se había acabado la bebida, por lo que The Great Sebastian salió a buscar más, dejando a cargo de su máquina musical a Count Machuki, su *Selecter*. Siendo apenas un joven que acababa de entrar en la adolescencia, Count Machuki se atrevió a improvisar rimas sobre los acetatos que estaba pinchando. Deslumbrada con lo que escuchaba, la audiencia celebró la original ocurrencia de Machuki. Al parecer, el joven estaba emulando la tendencia de algunos locutores de radios norteamericanos cuyas transmisiones llegaban a ser escuchadas ocasionalmente en la isla; sin embargo, con sus improvisaciones verbales Count Machuki dio inicio a la tradición del Dj que incorpora sus inflexiones vocales con el propósito de salpicar de originalidad ciertas secuencias musicales [Salewicz & Boot, 2001: 16-18].

## III

Antonio Benitez Rojo afirma que si existe algo característico de los caribeños eso es que, *en lo fundamental, su experiencia estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio (...)* Quizá por eso las formas más naturales de la expresión cultural caribeña sean el baile y la música populares [1998: 37-38]. Por consiguiente, no resultaría

exagerado señalar la memorable *performance* de Count Machuki como una manifestación paradigmática de la cultura antillana... Sensación absoluta y centro de atención, mago y profeta, bromista y shamán, brujo y predicador, artista del espectáculo, estrella del *dancehall* y maestro de ceremonias: con semejante flujo de identidades, cómo no arriesgarnos siquiera a pensar que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el Dj antillano llegó a ser el epítome de esa cultura de la espectacularidad tan ponderada por Antonio Benítez Rojo a lo largo de las páginas que conforman *La isla que se repite* (1989). En los *performances* de los Dj, en sus representaciones escénicas, es posible percibir *las fuentes elusivas de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la formación* de la cultura caribeña. En el *blues dance* que dio origen a la hoy en día mundialmente cultivada “tradición” del *toasting* no sólo tenemos un acontecimiento original sino originario porque, como diría Benítez Rojo, *entre los velos y pliegues de su atuendo de pacotilla, es fácil advertir la piel oscura del mito, el tatuaje ceremonial, los colgantes ombligos que llevan a África, a Asia, a Indoamérica y a la Europa pagana* [1998: 261].

En efecto, lo ocurrido en Forresters Hall aquel 26 de diciembre ofrece todo un *continuum* de significados procedentes de la América Prehispánica, de la Europa pagana y de la dinámica afroantillana. En cierta medida un *blues dance* es un *areíto*, la fiesta taína cuyo significado es “bailar recordando” o “bailar para recordar” (al parecer, para los taínos el baile propiciaba la inmersión en un ritmo primigenio, que marcaba y recuperaba el tiempo perdido. Por consiguiente, bailar era una manera que ellos tenían de preservar su pasado, su tradición y su memoria) [Kutzinski, 2004: 48]. Además, el *blues dance*, como todo carnaval antillano, es semejante a esas festividades al dios Saturno celebradas por los antiguos romanos del 17 al 23 de diciembre en las que amos y esclavos intercambiaban papeles e indumentarias y que, a principios del siglo XX, el polígrafo cubano Fernando Ortiz acertadamente relacionó con la fiesta afrocubana del día de reyes, en la cual los esclavos gozaban de la libertad de regresar simbólicamente a la madre patria gracias a la *amalgama y refundición de multitud de escenas* [1992: 64], ritos y hábitos seculares de los viejos continentes: danzas guerreras, combates ceremoniales, pantomimas bélicas para expulsar los malos espíritus, largas procesiones con bandas musicales, ritos agrarios, festivales cuyas escenas de libertinaje conducen a portentosas orgías. Finalmente, hay un tipo de cultura de la cual el *blues dance* también participa: aquella que existe en la tradición de la palabra, primordialmente en el sonido que ésta produce como parte de su significado, pero no sólo en el patrón de acentuación, sino en sus variantes de entonación. En dicha cultura, los sonidos y ruidos producidos por el emisor son correspondidos por una audiencia, dando origen a un *continuum* en el cual realmente reside el significado. Edward Kamau Brathwaite ha denominado *total expression* a esta dinámica cultural y la considera característica de aquellos procesos de comunicación donde los interlocutores son el *griot* y su audiencia, es decir, donde la comunicación es posible gracias al aliento de la comunidad [1995: 17-19].

*La cultura está en el cuerpo.*<sup>1</sup> Recién obtenida la independencia, alcanzado el status republicano, el *ska* se apoderó de la escena musical jamaicana. Y esa euforia de nación emancipada que el *ska* supo transmitir acústicamente condujo a una de las expresiones corporales más entusiastas que hayan tenido lugar en el espacio antillano. Enérgicos, eufóricos, festivos, los movimientos dancísticos que florecen a ritmo de *ska* son propios de un cuerpo social que acaba de superar el estado de tutela colonial... Sin embargo, transcurrido el tiempo, la dirigencia política de la joven república demostró incompetencia en la administración de los bienes públicos: los principales recursos de la nación fueron privatizados, alejando del territorio jamaicano toda posibilidad de ascenso social para la mayoría. Lógicamente, en estas circunstancias el *ska* se hizo incompatible con la atmósfera social imperante. El masivo descontento experimentado hizo germinar una prolongada tensión acústica en las notas del bajo —agónica, angustiante, incompatible con el brillo ostentoso de los metales—, cuya atmósfera permitía el *performance* de una corporeidad socialmente desafiante y paradigmáticamente representada por los *Rude Boys*.<sup>2</sup> En un lugar donde no había otra forma de participación social, el *rock steady* proporcionaba al cuerpo una actitud agresiva, desafiante, pendenciera... Para bien o para mal, la regeneración, los cambios, las permanentes transformaciones, la proyección hacia nuevos horizontes son los principios fundamentales de todo cuerpo social. Por esta razón, el imaginario rastafari ha jugado un rol fundamental en la historia de la música de Jamaica. Si tenemos la oportunidad de ver la filmación de un concierto de Bob Marley, notaremos que los movimientos de su cuerpo son los de sujeto en trance místico. Y es que el *reggae* no sólo transmite un legítimo mensaje de reivindicación social, sino la buena nueva de una revelación espiritual; poseído por una subjetividad que ha descifrado los signos que han de liberarlo del yugo babilónico, el cuerpo en éxtasis místico es el camino...

Obviamente, fuera del lar nativo otro habrá de ser el lenguaje corporal.

## V

En la novela *In the castle of my skin* (1953) del escritor George Lamming, Trumper —uno de los amigos más queridos del personaje cuya voz contribuye a dar forma a este clásico de la novela antillana— luego de escuchar “Go down moses (let my people go)”, un *spiritual* interpretado por Paul Robeson, comenta lo que significa para todo afroantillano tener que pasar una temporada en los

---

1 Esta afortunada afirmación es de mi compañero y colega Juan Molina quien, a manera de exultante revelación, la ofreciera el viernes 5 de diciembre de 2002, ante el deslumbrante universo femenino contenido en la discoteca vallenata *Valledupar*.

2 Según la definición aparecida en el *Dictionary of Caribbean English Usage* (1996) de Richard Allsop, un *rude boy* es un joven negro jamaicano, marginado social, agresivo, que puede provenir tanto del gueto, como pertenecer a una pandilla, o simplemente haber adoptado algunos hábitos del culto *rastafari*. Hasta donde sabemos, el rol protagónico interpretado por Jimmy Cliff en el film *The Harder They Come* (1972) de Perry Henzel jugó un papel decisivo en la acogida y proyección que el *rude-boy* llegara a tener en el seno de las comunidades jamaicana y antillana, en general.

Estados Unidos: *ninguno de ustedes, en esta isla, sabe lo que es encontrar su raza (...) Yo mismo no la comprendía hasta que llegué al norte. Si hay algo que le agradezco a los americanos es que me enseñaran cuál es mi raza. Ahora no voy a olvidarla. Nunca, nunca* [1979: 398-399]. Esas palabras con las que culmina el conjunto de enseñanzas que engloban la formación del protagonista dejarán algo bien claro: la experiencia de la diáspora invariablemente le hará saber al sujeto afroantillano que es *un tipo distinto de criatura*, es decir, que cuando se llegó a hablar de los "derechos del hombre" históricamente se estaba hablando de otra gente. La lección que trae Trumper tras su experiencia por el norte es que el dilema hamletiano, "*to be or not to be*", no incluía al sujeto afroantillano; el dilema para quienes nacen en la periferia es: "*to be a different kind of creature*" [lamming, 1991: 299], lo que en el orden neocolonial implica la paradoja de formar parte de algo que no puede llegar a ser...<sup>3</sup>.

## VI

Después de la segunda guerra mundial, el *Acta de nacionalidad británica* ofreció a los nativos de las colonias inglesas la ciudadanía británica y la oportunidad de permanecer en Gran Bretaña todo el tiempo que quisieran para que participaran en la reconstrucción de la madre patria. En este marco legal, el transporte público londinense, el servicio nacional de salud y la asociación de restaurantes y hoteles británicos, ofrecieron trabajo a un número significativo de antillanos en Gran Bretaña. Hacia 1962 esta nación había recibido 250.000 inmigrantes procedentes del Caribe de expresión inglesa. Simultáneamente, un movimiento migratorio de similar magnitud se estaba produciendo desde Asia y África. Esta dinámica característica de los tiempos postcoloniales generó una enorme manifestación de xenofobia por parte de los ingleses que pudo verse registrada en una encuesta realizada en los años '70 y que arrojó como resultado que el 74% de la población blanca quería una completa eliminación de la inmigración. El conservador Enoch Powell se hizo el vocero oficial del extendido sentimiento xenófobo cuando clamó por un cese a la migración en su tristemente célebre discurso "Rivers of blood". La xenofobia de la población británica adquirió status jurídico en el *Commonwealth immigrants act*, "ley de inmigración" que expresaba las aspiraciones del neofascista National Front y que fue conocida como la "ley de la franja de color". Las leyes originales de inmigración habían establecido diferencias en el tratamiento a extranjeros y a los ciudadanos de la Commonwealth. Sin embargo, las actas de inmigración de 1968 y 1971 establecieron que sólo aquellas personas que pudieran comprobar su vínculo con ancestros nacidos en Gran Bretaña podían estar exentos de controles migracionales. Eso significaba que las personas blancas que habían viajado en calidad de funcionarios del imperio británico, y/o sus descendientes, podían retornar libremente a Gran Bretaña sin

---

3 A principios de la década del '50 la política inmigratoria estadounidense liberó a miles de afroantillanos de este terrible dilema; en 1952 el Acta McCarran-Walter oficializó la distinción entre ciudadanos británicos y ciudadanos de las Indias Occidentales, limitando el acceso de éstos últimos al territorio norteamericano a ochocientas personas por año. A partir de ese momento la migración del Caribe de expresión inglesa se orientó hacia Gran Bretaña, al punto que, finalizada la década del cincuenta, los antillanos representaban el 0.5% de la población total de Inglaterra.

temer por su ciudadanía, mientras que las personas que no fuesen blancas y que habían obtenido la condición de ciudadanos de la *Commonwealth* como resultado del dominio que su país natal había experimentado a raíz de la expansión del imperio británico no podían estar seguros de su condición jurídica en Inglaterra. El acta de nacionalidad de 1981 continuó con la política segregacionista al establecer categorías de ciudadanía en función del color de la piel y el lugar de procedencia de quienes aspiraban a obtener la ciudadanía británica.

## VII

En “No, woman no cry”, ese formidable himno a la voluntad de vivir que logra sobreponerse a la miserias del gueto, Bob Marley dice: *my feet are my only carriage*, sugiriendo con ello que la cultura es todo lo que puedes llevar contigo y, que a su vez, te permite continuar el camino. Pues bien, desde hace medio siglo, una de las cosas que los jamaicanos han llevado consigo y que no sólo les ha permitido seguir adelante sino incorporar a otros en su recorrido es la cultura del *sound system*.

Para entender el papel de excepción que este original componente de la cultura antillana ha jugado en la historia de la diáspora postcolonial, sería conveniente detenernos brevemente en una conferencia que Michael La Rose<sup>4</sup> impartiera a finales de los años ‘90 en el instituto George Padmore y que fuera recogida *in extenso* en el volumen *Changing britannia* (1999):

Lejos de pretender mistificar la cultura del *sound system*, Michael La Rose aclara que las ganas de hacer algo de dinero era una de las razones que impulsaba a los jóvenes de su generación a formar una máquina musical, *ergo* con un *sound system* se buscaba, en principio, dar inicio a una actividad comercial. Sin embargo, la dinámica propia de toda actividad económica obligaba al colectivo a organizarse y a planificar sus actividades; en consecuencia, los *sound systems* propiciaron la formación de células a partir de las cuales fue posible organizar a la comunidad negra en general, creando frentes y estrategias de batalla contra aspectos inaceptables de la política británica, como el perfil racial de los operativos policíacos, la innegable discriminación existente en los programas de seguridad social, o la evidente tendencia de los programas escolares oficiales a condenar a los inmigrantes de color a capacitarse

---

4 Hijo de John La Rose, quien en 1969 fundara la George Padmore Supplementary School y, años más tarde, el George Padmore Institute, Michael la Rose (Trinidad, 1957) fue, junto a su hermano Keith, DJ del West Indian-run Hibiscus Club en Stoke Newington. En 1975 creó el *Peoples’ War Sound System*, una de las primeras máquinas musicales en tocar desde una plataforma móvil en la historia del Carnaval de Notting Hill. Miembro destacado de la Association for a Peoples Carnival (APC), cuyo propósito fundamental es informar y educar a la gente en Bretaña y en Europa acerca de la historia y la cultura del Carnaval y de proyectar al Carnaval de Notting Hill como el más grande y quizás el más significativo festival de cultura popular en Bretaña, Michael La Rose publicó en 1990 un folleto titulado *Mas In Nottinghil: documents in the struggle for a representative and democratic Carnival 1989/1990*. En 1983 se unió al equipo de New Beacon Books en calidad de director de ventas y gerente de distribución. Entre 1982 y 1995, fue uno de los organizadores de la Feria Internacional del Libro del Negro Radical [Harris & White, 1999: 147-148].

exclusivamente para la realización de actividades laborales que impedían su ascenso social. Obviamente, a partir de tal capacidad de convocatoria fue posible hacerle frente a los miembros del National Front, el grupo fascista que se irguió como el más enconado adversario de la diáspora postcolonial en el territorio británico. En acción conjunta con el Black Parents Movement y el Black Youth Movement, los grupos de jóvenes unidos en torno a los *sound systems*, obligaron al gobierno británico a incrementar la calidad de los programas de educación destinados a los jóvenes de color. Además, contribuyeron a modificar el conocimiento musical que poseían los jóvenes británicos (acontecimientos harto relevantes en el panorama musical de las tres últimas décadas, incluido la consolidación de la estética *punk*, no habrían sido posibles de no ser por la cultura de los *sound systems*). Gracias esta dinámica cultural, las radios piratas empezaron a multiplicarse, hecho que permitió el desarrollo de un mercado de la música negra y que obligó a las cadenas de medios oficiales a contratar e incorporar figuras negras como miembros de su personal para mantener sus niveles de audiencia. Con el paso del tiempo, nuevos sonidos empezaron a emerger del *reggae* proveniente de los *sound systems* de todo Londres. Se distinguía porque las letras ya no hablaban más de regresar al África, sino de lo que pasaba en bretaña... A juicio de Michael La Rose, fue la cultura del *sound system* lo que hizo germinar en la comunidad de la diáspora la idea asentarse en bretaña. Orgullosamente erguido tras la serie de batallas que fue capaz de organizar y pelear gracias a su máquina musical, el sujeto antillano finalmente pudo decir: *aquí estoy, soy negro... Y británico* [La Rose, 1999: 129-147].

Al parecer, el testimonio de Michael La Rose no hace sino confirmar esa tesis de Paul Gilroy, según la cual la lucha anticolonial emprendida por la comunidad negra asentada en Gran Bretaña adquirió una nueva fisonomía tras la segunda guerra mundial cuando, a partir de instituciones como los clubs, cafés y *blues dances*, entre otros, los jóvenes de color reelaboraron los conceptos de raza y clase, aniquilando *toda idea eurocéntrica de dónde debía ser trazada la línea divisoria entre política y cultura* [Gilroy, 1991: 37].

## VIII

Un *sound system* tiene la propiedad de desplazarse como la mala hierba. Un *sound system* es una multiplicidad acentrada, es decir, participa de una lógica donde la utilidad posee nexos con la mayor locura; eso explicaría por qué para la diáspora antillana ha llegado a ser tanto un paradigma de identificación así como una fuente de diversión, también explicaría el rol que llegó a desempeñar en la consolidación de la estética *punk*.<sup>5</sup> Siendo máquinas nómadas, los

---

5 A juicio de Don Letts —DJ del *Big Audio Dynamite*, biógrafo y colaborador de The Clash; en suma: auténtico testigo de privilegio— la música de Jamaica era el único el sonido que convocaba a la manada *punk* germinal; así pues, el nexo entre el *punk* y el *reggae* parece ser umbilical. Absolutamente decisivos en el desarrollo de ese embrión contracultural que habría de culminar en figuras como Johnny Rotten o Sid Vicious, sin el *reggae*, sin las sesiones musicales de los DJs / placentas / incubadoras / nodrizas de ascendencia antillana, la gestación del *punk* tal vez no hubiese tenido lugar (Piénsese tan sólo que el trance tribal propiciado por la densidad libertaria de los himnos a la ganya —como “Jamaican Callie” de

*sound systems* han llegado a ser, en pleno corazón británico, brotes *underground* que han adquirido la fisonomía de una máquina de guerra capaz de enfrentar el concepto que la sociedad británica tiene de sí. Un *sound system* entra y sale, no empieza ni acaba, se mueve entre las cosas, destituye fundamentos, "es un arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio" [Deleuze y Guattari, 1997: 29]. Un *sound system* es una máquina nómada, una dimensión desbordada por líneas de fuga, una máquina de guerra, un tratado de nomadología que ha servido para enfrentar las imposiciones de la industria musical, la exclusión social y racial y la política represiva de estado. Un *sound system* es un rizoma.

## IX

En el punto en el cual confluyen las aspiraciones democráticas de la diáspora del Caribe de expresión inglesa con la cultura del *sound system*, la tradición del *toasting* iniciada por Count Machuki y el ímpetu *underground* del *reggae*, en la exacta intersección de todos esos elementos, insisto, nace la poesía dub. El término *dub-poetry* fue acuñado a mediados de los setenta por Linton Kwesi Johnson para hacer referencia al lirismo cultivado por algunos *disc jockeys* jamaicanos como Big Youth, I-roy, U-roy y Dillinger, entre otros [Morris, 1997: 1]. Sin embargo, con el paso del tiempo dicho concepto ha llegado a englobar *un estilo literario ampliamente fundamentado en los principios de belleza derivados del reggae* [Dawes, 2003:1].

En 1978 Linton Kwesi Johnson grabó *Dread beat and blood*, su primera edición integral de poesía dub. Los ocho temas que componen este trabajo seminal poseen una visión política tan clara que llegaron a insuflar *vida nueva a la idea del poema político—el poema como canción de protesta, el poema como crónica de la historia social y como instigador de la acción revolucionaria* [Dawes, 2003:1], de manera que cambiaron definitivamente el imaginario de la diáspora antillana en la metrópoli inglesa. En este sentido, Bruce King afirma que Linton Kwesi Johnson jugó un rol decisivo en la consolidación de una dicción y un lenguaje para la poesía británica negra. Además, consolidó la idea de que los antillanos no eran aves de paso por Inglaterra, sino que eran, legal e históricamente, británicos; aclarando que no iban a ser el diálogo político lo que iba a cambiar la actitud de la población blanca hacia la negra sino mediante el enfrentamiento constante contra el orden social imperante [King, 2004: 108-109].

A semejanza de un James Brown o de un Bob Marley, desde su primer larga duración Linton Kwesi Johnson consolida una sensibilidad y la hace pública, valiéndose para ello de todo un arsenal de discursividades (in)subordinadas. Es por eso que en

---

Linval Thompson ("Marihuana. I love it, my brothers/Marihuana in my soul/Marihuana in my heart/I like to smoke marihuana/It gives me a deep meditation") y la atmósfera de Gravedad-0, absolutamente lúdica, feérica y envolvente, que hay, por ejemplo, en un tema dub como "Collie", interpretado por Sly and the Revolutionaries— expresa perfectamente la naturaleza de esa línea de fuga que hizo posible el nexo entre los *punk* y la primera generación de antillanos negros en el Reino Unido (Si me atreviera a parafrasear a un salsómano de cuyo nombre no puedo acordarme, y si no temiera caer en polémicas, me atrevería a decir: *El vínculo es la ganya*, pero no lo haré).



De palizas  
 Y esas noches  
 De encierro melancólico en las celdas  
 Esas horas de tortura cercana al infierno  
 Esos golpes que hincharon mi corazón  
 Fueron bien  
 Contados  
 Y ahora están  
 Finalizando

Todo lo que estamos haciendo  
 Es defendernos  
 Así que prepárense  
 Para la guerra... Guerra...  
 La libertad es una cosa muy firme

Todo lo que la opresión  
 Puede hacer es traer  
 Pasión a estas cimas en erupción  
 Y cantaremos canciones de fuego  
 No... No...  
 No corran  
 Ustedes hicieron sonar sus sirenas  
 Y ahora es la guerra  
 Guerra... Guerra... (...)

Escojan sus armas  
 ¡rápido!  
 Todo lo que necesitamos es hebillas y ladrillos y palos  
 Tenemos puños  
 Tenemos pies  
 Llevamos dinamita en los dientes

Envíen el escuadrón antimotines  
 ¡rápido!  
 Porque nos estamos enfureciendo  
 Estamos amargos como la bilis  
 La sangre les mostrará  
 El camino  
 Y yo digo  
 Todo lo que estamos haciendo  
 Es defendernos  
 Así que prepárense  
 Para la guerra... Guerra...  
 La libertad es algo muy exquisito.

## X

Otro de los poemas de Linton Kwesi Johnson cuya factura no sólo da cuenta de la riqueza expresiva y la fuerza comunicativa alcanzadas por la poesía dub, sino de su capacidad de instigar a la acción revolucionaria es "Sonny's lettah", texto editado de manera integral y original en el disco *Forces of victory* (Island, 1979) y que fuera posteriormente incluido en el poemario *Inglan is a bitch* (1980). Siendo que en el subtítulo el autor ha catalogado al texto en cuestión como "poema anti-sus", la valoración y comprensión de este clásico indiscutible de la poesía dub amerita unas breves líneas acerca de la ley *sus*.

Tipificado en el acta de vagancia 1824, el cargo de sus fue utilizado por la policía británica para arrestar a toda persona sospechosa de "merodear con el propósito de cometer un delito". De

acuerdo a lo establecido en dicha acta, un magistrado podía condenar a prisión a cualquier persona valiéndose tan sólo del testimonio de policías que afirmaran que habían visto al detenido actuando sospechosamente en dos ocasiones distintas. Según un artículo publicado en el número 6 del panfleto *Race and class* de 1979, más del 40% de los arrestados y condenados a prisión de acuerdo a esta “medida judicial preventiva” fueron jóvenes negros [Campbell, 1997: 194]. Sin embargo, tal vez nada haya sido más decisivo en la denuncia de la naturaleza arbitraria de la ley *sus* que el poema “Sonny’s lettah”:

Carta de sonny  
(poema anti-sus)<sup>7</sup>

Prisión de brixton  
Avenida jebb  
Londres sudoeste 2  
Inglaterra

Querida mamá,  
Buen día.  
Espero que cuando  
Estas pocas líneas den contigo,  
Te halles bien de salud.

Mamá,  
Realmente no sé cómo decirte esto,  
Porque te hice la promesa solemne  
De cuidar del pequeño Jim  
Y hacer lo mejor por velar por él.

Mamá,  
Realmente he tratado de hacer lo mejor  
Y sin embargo  
Siento mucho tener que decirte  
Que el pobre del pequeño Jim fue arrestado.

Fue en medio de la hora pico  
Cuando todo el mundo anda en el ajetreo  
De llegar a casa para ducharse  
Yo y Jim estábamos  
Esperando el bus  
Sin causar alboroto  
Cuando de pronto  
Una patrulla de la policía se detuvo.

Tres policías salieron,  
Todos traían rolos.  
Luego caminaron derecho hacia nosotros.  
Uno de ellos agarró a Jim

Jim le dijo que lo dejara ir  
Que él no estaba haciendo nada  
Y que no era un ladrón,  
Tampoco un buscapleitos.  
Jim empezó a escabullirse  
El policía empezó a reírse burlonamente.  
Mamá,  
Déjame decirte qué le hicieron a Jim

---

7 La realización de esta versión al español ha sido posible gracias al competente asesoramiento del colega Erwin Lacruz, catedrático de la Escuela de Idiomas de la Universidad de Los Andes.

Mamá,  
Déjame decirte que le hicieron a él

Lo golpearon en la barriga  
Hasta sacudírsela como gelatina  
Lo golpearon en la espalda  
Hasta que le crujieron las costillas  
Le golpearon en la cabeza  
Pero la tumusa es espesa  
Le patearon la entrepierna  
Hasta que le empezó a sangrar

Mamá,  
Yo no podía quedarme ahí  
Sin hacer nada:

Así que le pegué a uno de ellos en el ojo  
Y empezó a llorar  
Golpeé a uno en la boca  
Y empezó a gritar  
Pateé a uno en la espinilla  
Y empezó a dar vueltas  
Lo golpeé en el mentón  
Y cayó en un cubo de basura

Y crujió  
Y murió.

Mamá,  
Vinieron más policías  
Y me lanzaron al piso:  
Arrestaron a Jim por sus,  
Me arrestaron por asesinato.

Mamá,  
No temas,  
No te deprimas  
Ni entristezcas.  
Mantén tu coraje  
Hasta que vuelva a saber de ti.

Queda de ti  
Tu hijo,  
Sonny.

Formalmente, “Sonny’s lettah” apela al género epistolar. Así pues, el sujeto lírico es el remitente de una carta en la cual le revela a su madre algunas cosas lamentables que le han ocurrido a él y a su hermano. Siendo que el remitente no ha podido valerse de otra alternativa para comunicarle semejante noticia a su madre, uno supone que ésta no vive en Londres. Sonny cuenta su historia, *ergo*, literalmente actualiza el rol del cuentacuentos, y es tal la espontaneidad de su performance diegética que toda ella está exenta de consignas ideológicamente adoctrinantes, tan común en cierta “poesía de compromiso social”, incluida, ¿para qué negarlo?, buena parte de la producción del mismo Linton Kwesi Johnson. Además, todo el texto está inmerso en una atmósfera musical que acentúa el carácter dramático de los acontecimientos relatados, éste aspecto, a su vez, es reforzado por la naturaleza onomatopéyica de los vocablos escogidos por el poeta en los versos que comunican la máxima tensión dramática del poema, versos literalmente

conformados por una metralla de impactos acústicos, significantes idóneos para retratar una secuencia de acciones tan violentas que desembocan en el homicidio.

## XI

1.- forjada a partir de signos de violencia propios de las crisis desencadenadas a raíz de un conflicto de diferencia racial y cultural, la *dub poetry* es un discurso que emergió ante el reto que la iniciación intercultural fuera del lar nativo representó para la diáspora antillana, por eso ha obligado a la comunidad británica a enfrentar su historia postcolonial.

2.- vinculada a las formas de identificación cultural y a las *temporalidades disyuntivas* experimentadas por la diáspora y la migración antillana hacia los centros de poder político y económico, la poesía dub es un discurso que ha buscado subvertir el tipo de racionalidad que ha impedido el desplazamiento hacia y la reubicación de signos híbridos en los escenarios metropolitanos. Además, ha realizado una interpelación poética y política del nacionalismo británico, exhibiendo la renuencia o incapacidad que tiene su modelo de articular la heterogeneidad, aspecto distintivo de la población postcolonial.

3.- resultante de un esfuerzo por dar voz a una comunidad forjada en las fronteras de la privación étnica, la poesía dub es de una naturaleza profundamente antagónica y conflictiva (como todo legítimo reclamo formulado desde la perspectiva de la minoría), afirma la existencia de una cultura insurgente e intersticial mediante el performance de una voz migrante, proveniente de los márgenes del inglés, para hacerse visible social, cultural e históricamente en el mundo hostil de la modernidad. En consecuencia, su horizonte absoluto de aspiraciones es conseguir la articulación social de la diferencia, contribuyendo a redefinir la idea que la comunidad británica tiene de sociedad porque, como afirma Homi Bhabha: *vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizadas en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social* [2002: 36]. Desde lo que el autor de *El lugar de la cultura* define como "perspectiva intersticial", la poesía dub enciende el debate sobre la solidaridad y los límites, sociales, históricos e ideológicos, de la comunidad entendida como un sistema resultante de la transmisión contigua de tradiciones histórico-culturales, lógica que cimenta los totalitarismos. Por consiguiente, la poesía dub amerita ser considerada como el signo de la emergencia de una comunidad cuyo espíritu revisionista reconstruye las condiciones políticas del presente al proyectar la imagen de un escenario social donde esté abierta la posibilidad de acceder o preservar la diferencia, sin que eso suponga la reafirmación implícita del dogma occidental de la universalidad.

4.- la poesía dub es un performance *de la identidad como iteración, [de] la recreación del yo en el mundo del viaje [d]el reasentamiento de la comunidad fronteriza de la migración* [Bhabha, 2002: 25] porque, como llegara a decir Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas*: "en el mundo en que viajo estoy incesantemente creándome. Y es yendo más allá de las hipótesis históricas e instrumentales que iniciaré mi ciclo de libertad".

---

## XII.- Bibliografía y discografía

- BENÍTEZ ROJO, Antonio. 1998. *La isla que se repite*. Edición definitiva. Barcelona, Casiopea.
- BHABHA, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Traducción: César Aira. Buenos Aires, Manantial.
- CAMPBELL, Horace. 1997. *Rasta and resistance. From marcus garvey to walter rodney*. Londres, Hansib.
- BRATHWAITE, Edward Kamau. 1995. *History of the voice. The development of nation language in anglophone caribbean poetry*. Londres, Puerto España, New Beacon Books.
- DAWES, Kwame. 2003. "Dread beat and blood". BBC Education-Windrush. <http://www.bbc.co.uk/arts/books/windrush/dread.html>. [13 de enero de 2003]
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. 3ª ed. Valencia (España), Pre-textos.
- HARRIS, Roxy & Sarah White (eds). 1999. *Changing britannia. Life experience with britain*. Londres, New Beacon Books, George Padmore Institute.
- JOHNSON, Linton Kwesi. 1978/2000. *Dread beat an' blood* [cd]. New York, Virgin Records Limited.
- . 1979. *Forces of victory* [cd]. New York, Island Records Inc.
- . 2002. *Mi revalueshanary fren: selected poems*. Introducción: Fred D'Aguiar. Londres, Penguin Books.
- KING, Bruce. 2004. *The internationalization of english literature. The Oxford English Literary History*. Volume 13. 1948-2000. New York-Oxford, Oxford University Press.
- KUTZINSKI, Vera. "Limbo negro: jay wight y su mitología de la escritura". *Mandorla. New writing from the americas*. (Normal, Illinois) (7), 2004: 34-61
- LA ROSE, Michael. 1999. "Sound system culture". In: *Changing britannia. Life experience with britain*. Roxy Harris & Sarah White (eds). Londres, New Beacon Books, George Padmore Institute.
- LAMMING, George. 1979. *En el castillo de mi piel*. Traducción: María Teresa Ortega. Prólogo: Emilio Jorge Rodríguez. La Habana, Casa de Las Américas.
- . 1991. *In the castle of my skin*. Prefacio: Sandra Pouchet Paquet. The University of Michigan Press.
- LETTTS, Don. 2003. "Presentación". In: *The mighty trojan sound* [cd]. Londres, Trojan Records.
- MORRIS, Mervyn. "Dub poetry?". *Caribbean quarterly* (Kingston, Jamaica) 43 (4), 1997: 1-10.
- ORTIZ, Fernando. 1992. *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del día de reyes*. La Habana, Editorial de ciencias sociales.
- SALEWICZ, Chris & Adrian Boot. 2001. *Reggae explosion. The story of jamaican music*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- VVAA. 1993. *The story of jamaican music* [cd]. Investigación, compilación y texto del folleto: "Tougher than tough. 35 years of Jamaican hits": Steve barrow. Londres, Island Records.