Juan Esteban Londoño

A Bíblia na música de Bob Marley

La Biblia en la música de Bob Marley

The Bible in Bob Marley's music

Resumo: Este artigo faz uma leitura poético-teológica do uso da Bíblia por Bob Marley, baseado nas categorias hermenêuticas da estética da recepção e da história atual. É feita uma leitura inter-religiosa que busca aprender a ver Deus no Outro e compreender a Bíblia como um livro que também pertence a outras expressões de fé e não apenas ao cristianismo.

Palavras-chave: Bob Marley, Bíblia, hermenêutica, libertação, rastafari.

Resumen: Este artículo realiza una lectura poético-teológica del uso que hace Bob Marley de la Biblia, a partir de las categorías hermenéuticas de la estética de la recepción y la historia efectual. Se hace una lectura interreligiosa que busca aprender a ver a Dios en el Otro y a comprender la Biblia como un libro que también pertenece a otras expresiones de fe y no sólo al cristianismo.

Palabras clave: Bob Marley, Biblia, hermenéutica, liberación, rastafari.

Abstract: This article reads in a poetic-theologically way the Bob Marley's use of the Bible from the point of view of the aesthetics of reception and history of interpretation. It does an interreligious reading, which wants to learn to see God in the Other and to understand the Bible as a Book, which also belongs to other religions and not only to Christianity.

Keywords: Bob Marley, Bible, hermeneutics, liberation, rastafari.

Introducción

Todo lo que siempre tuve
fueron canciones de redención
(Bob Marley).

Bob Marley (1945-1981) fue un bardo del post-colonialismo. Un cantor de las culturas africanas que buscan la redención en el retorno a los orígenes. Él creía que un hombre con su Biblia es más fuerte que un ejército y que, desde una lectura libre, se pueden reinterpretar los textos sagrados para liberarse de la opresión, el racismo y las mentiras del sistema. Fue un músico que hizo conocer mundialmente las ideas de una teología negra; un vocero de la esperanza de cientos de hombres y mujeres que pudieron encontrar a un Cristo afro y leer, o releer, la Biblia de cara a la danza y la marcha liberadora.

Las letras de su música expresan una mezcla de mensaje religioso y político, exigencia de justicia ante las élites de poder, retorno a las raíces ancestrales e idea de tolerancia entre las personas (DeCosmo, 1994, p. 2). Esto hace de Bob Marley un rasta particular, menos radical que algunos de sus correligionarios, aspecto por el que su mensaje recibe más aceptación en el mundo ecuménico, y es mal visto por los rastas ultra-ortodoxos.

Este artículo realiza una lectura estético-teológica del uso que hace Bob Marley de la Biblia en su música. Escucho los tambores africanos, respondo a su llamado, con un baile de protesta y crítica, siempre joven, que combatía con el arte, combatiendo con el arte como arma.

Para realizar una interpretación tal, se necesita de una lectura interreligiosa que –si bien no comparte muchos presupuestos teológicos del Movimiento Rastafari– busca aprender a ver a Dios en el Otro. Una teología del pluralismo religioso desde una mirada crítica de aceptación y mutualidad: Dios es el Misterio; las religiones, incluida la cristiana, interpretaciones. Ninguna interpretación es superior a la otra, y están llamadas a dialogar entre ellas y aprender de las diversas fuentes de la espiritualidad, de cara a la defensa de los derechos humanos, liberación del hombre y la mujer y el enriquecimiento de la fe (Phan, 2004).

Lo que lleva también a pensar que la Biblia, incluyendo el Nuevo Testamento, no pertenece únicamente al cristianismo, sino también a otras expresiones religiosas que se han apropiado de ella desde otros lugares hermenéuticos. Como señalan los grandes hermeneutas del siglo XX, comprender no es una mera re-producción de lo leído, sino que

también es producción, creatividad. El texto no está muerto ni enterrado en el pasado, pues el lector está inserto dentro de la historia misma del texto a través del efecto histórico de este (Gadamer, 2003). El sentido del texto bíblico no se encuentra en el autor sino en la obra como tal y en su autonomía semántica o artística. Lo que el texto significa ahora, para cada comunidad en particular, importa más que lo que el autor tenía en mente cuando lo escribió. Una vez muerto el autor, el texto se libera y puede desplegar su plena autonomía hacia un nuevo público (Ricoeur, 2003), en este caso el Movimiento Rastafari.

El Movimiento Rastafari

Desde su surgimiento en la década de 1930, el Movimiento Rastafari ha crecido hasta el punto de convertirse en la mayor fuerza cultural y política en Jamaica, invitando a los jóvenes a una rebelión sagrada. A lo largo de su existencia, esta forma de vida ha desafiado a la sociedad (neo) colonialista jamaicana, la cual pretende mantener a los blancos en el poder y a los negros avasallados (Toynbee, 2007).

El Movimiento Rastafari surge en Jamaica bajo la colonia británica. Se trata de una corriente anticolonial de identidades dinámicas, que busca la conexión con sus raíces y anuncia un retorno a África (Barsch, 2013, p. 11). Conserva muchas influencias judías y cristianas, particularmente en su conexión con la Biblia.

En sus primeros años, los rastas jamaicanos formaron comunas que resistieron a la colonia británica mediante una actitud pacífica. Se fueron a vivir al campo y se dedicaron a cultivar sus propios productos (Barsch, 2003, p. 16). Allí empezaron a usar de modo ritual la marihuana, y a tocar música de tambores para expresar su espiritualidad. Se apropiaron de la Biblia como su libro sagrado, y se identificaron a sí mismos con el pueblo de Israel y la Iglesia primitiva. Vieron en el recién nombrado Emperador de Etiopía, Ras Tafari Makonnen, coronado en 1930, a un salvador que podría cumplir su sueño de llevarlos al país de sus ancestros, y poco a poco fueron dándole una categoría de profeta, de mensajero divino y finalmente de dios.

Después de que sus comunas y fincas fueron destruidas por los blancos, los rastas hallaron nido en los barrios pobres de Kingston. Allí comenzaron a dejarse crecer el cabello a modo de *Dreadlocks* (lo que se conoce como “trenzas rastas”), símbolo de resistencia contra los cánones de belleza eurocéntrica (Barsch, 2003, pp. 17.105).

Su relación con el Estado y la policía nunca fue buena, pues estos consideraban a los rastas un movimiento peligroso y anarquista. Muchos rastas fueron perseguidos, incluso asesinados por parte de la policía (p. 20). Pero ellos poco a poco se iban consolidando como un movimiento de fuerza afro, el *Black Power* jamaicano (p. 21).

El Movimiento Rastafari no es un movimiento centralizado, ni tiene una unidad teológica. Algunos rastas creen que Haile Selassie es un ser divino. Otros enfocan su espiritualidad en el seguimiento ético de Jesús y consideran que Selassie no es relevante para el Movimiento, más que por la presencia simbólica de un emperador negro (Barsch, 2013, p. 25).

Algunos rastas están organizados en grupos religiosos, como *Las doce Tribus de Israel*, *Bobo Ashanti* o *La Iglesia Ortodoxa Etíope* (de orientación Rastafari); otros viven apartados de todo sistema religioso organizado y viven su espiritualidad en soledad o en pequeñas comunidades.

El Rastafari puede ser definido como un nuevo movimiento religioso que se distancia de las organizaciones establecidas, y desarrolla formas vivas de interacción socio-cultural; toma elementos de las tradiciones de las que proviene y los reinterpreta a la luz de nuevas experiencias sociales y vitales (Barsch, 2003, p. 31).

Lo que unifica a todos los rastas en el mundo son sus símbolos, los cuales son dinámicos y su interpretación varía de comunidad en comunidad. De interpretarlos, o leerlos poéticamente, se encargará este artículo.

En los años 70, el Movimiento Rastafari adquirió reconocimiento internacional, gracias a pintores, músicos y poetas rastas. El caso más conocido es el de Robert Nesta Marley, Bob, quien fue aceptado en el ámbito europeo y norteamericano como un rockero negro o una “superestrella del tercer mundo” (Abel, 1997; Barsch, 2003, p. 23) –en ocasiones, también vivió los excesos que suelen experimentar estas superestrellas-.

A través de la música y el baile, Marley extendió el mensaje de solidaridad por las culturas olvidadas.

“Get Up, Stand Up” (*Burnin*, 1973)

El álbum *Burnin*, de 1973, se abre con esta magistral canción, que supera los ritmos *rocksteady* caribeños y comienza a incursionar en el *blues*. En esta etapa, *The Wailers* –agrupación fundada por Bob Marley,

Bunny Livingstone y Peter Tosh- han salido de la escena local, de la voz del gueto, para universalizar sus temáticas y ampliar su rango de alcance musical.

Los tres *Wailers* claman: “Levántate, mantente en pie, en pie por tus derechos”. Aire de lucha y militancia. Canto político-religioso.

La voz mestiza de Marley se dirige al predicador para decirle: “No me digas que el cielo está debajo de la tierra. Sé que tú no sabes lo que realmente significa la vida”. Ataca con potencia musical las tradiciones cristianas que, mediante promesas de salvación futura, justificaron la esclavitud en América.

Los protestantes de habla inglesa vociferaban sobre esta tierra como si algo de pasajero se tratara: los pueblos afro tendrían que aguantar con resignación, a ver si algún día en el cielo lograban recibir descanso.

Marley se opone a este conformismo, así como también a la imagen del dios blanco que justifica a los esclavistas: “Mucha gente piensa que el gran dios vendrá de los cielos, se llevará todo y hará que todo el mundo se sienta bien. Pero si sabes lo que la vida significa, tendrás que velar por lo tuyo en esta tierra. Así que ahora que ves la luz, levántate por tus derechos”.

Luego aparece la voz barítono de Peter, con palabras más provocadoras –las cuales Marley matizó un poco, tiempo después-, frente a la imagen de un Jesús domesticado por los déspotas, visto como un hombre manso que soporta toda vejación: una escatología pietista llevada al extremo, en la que la injusticia debe soportarse en silencio, por lo menos para quienes están en las capas más bajas de la sociedad: “Estamos cansados de sus –ismos y doctrinas; morir e irse al cielo en el nombre de Jesús. Nosotros sabemos cuándo comprendemos: dios todopoderoso es un hombre vivo”.

Aquí se interponen dos miradas de lo divino: el dios blanco, que legitima el señorío de los blancos; y el dios de quienes no sólo buscan liberación, sino también respeto. Ese dios, para los rastas, fue Haile Selassie.

Histórica y políticamente, Selassie no hizo mucho por el Movimiento Rastafari: el propio Marcus Garvey –uno de los precursores de los rastas- llamó a Selassie un cobarde que estaba al servicio de la corona británica (Barsch, 2003, p. 54)¹. Además, el emperador fue asesinado

¹ Muchos rastas en la actualidad consideran que esto es propaganda del sistema, para dañar la imagen de su dios (Barsch, 2003, p. 73).

por traición de sus súbditos, y no llevó a cabo un plan de redención específica para los africanos en la diáspora (p. 68).

Sin embargo, los rastas lo vieron como un símbolo, la imagen de un dios negro al que podían acudir para deconstruir el discurso eurocéntrico de una jerarquía racista, basada en la teología cristiana y en su apropiación de la Biblia, en la que los blancos serían los señores; y los negros, los esclavos.

Llamar “señor”, incluso “dios” a Haile Selassie, un emperador etíope, significó, desde los años 30, un desafío simbólico al señorío colonial inglés (Barsch, 2003, p. 68) –hay que recordar que Jamaica se independizó apenas en 1962-. Los rastas no reconocieron a los amos blancos como señores, ni a la reina de Inglaterra, ni siquiera al dios con el que los esclavistas y dueños de la isla justificaban sus atrocidades. Ahora tenían un símbolo del poder divino en la tierra: un dios de carne humana, carne tan negra y hermosa como la suya.

Esta es la energía a la que acuden los *Wailers* para elevar la plegaria a un dios telúrico, que trae salvación aquí y ahora. No después de la muerte, –“no me digas eso, predicador”–, sino en el momento de la vida, sabiendo que la existencia presente es lo único seguro que tenemos.

“Rasta Man Chant” (Burnin, 1973)

El álbum *Burnin* despliega gran cantidad de imágenes bíblicas, desde el “*Hallelujah*” de la canción interpretada por Bunny Livingstone hasta el “*Rastaman Chant*”, donde se denuncia la caída de *Babylon*. Evoca las palabras de Apocalipsis 17, la derrota del imperio, en la voz del ángel de los siete sellos.

La canción no es original de los *Wailers*, sino la adaptación de un canto clásico de los rastas de las montañas profundas de Jamaica (Abel, 1997, p. 87), con las percusiones típicas (*Nyahbinghi*) de los hombres de las colinas que han vivido como esclavos escapados al interior de la isla. Narración de una realidad local que se universaliza en las pequeñas resistencias, y que podría ser el canto de los indios de las praderas del norte o de la teología de la liberación latinoamericana.

Los rastas usan la imagen de *Babylon* para referirse al sistema de injusticia. *Babylon* tiene para ellos una dimensión racial, social, política y espiritual (Barsch, 2003, p. 58). Expresa el sentimiento de estar en el exilio, y la opresión que el sistema ejerce sobre los expatriados. Aunque en el Movimiento Rastafari hay tendencia hacia un discurso

de supremacía negra, el concepto de *Babylon*, más que de un color de piel, se trata de toda forma de opresión organizada mediante el Estado y la Iglesia para impedir la libertad de elegir y de creer.

Ya que Babilonia fue el pueblo que llevó a los israelitas al exilio, los descendientes de los africanos en América se consideran también un pueblo desterrado, hijos de dios en medio de Babilonia, comunidad resistente que se niega a alimentarse con la comida del rey (Daniel 1) –los rastas son, en su mayoría, vegetarianos-. La Biblia misma usó el símbolo de Babilonia, para llamar de tal modo al imperio romano, en clave literaria (Ap 18,2). Para los rastas, también Jamaica y el Caribe hacen parte de *Babylon*, mientras estén regidos por las reglas de la política corrupta (Barsch, 2003, p. 10).

Esta visión crítica de un mundo discriminatorio se mantiene hasta el final de los días de Marley. En la canción “*Babylon System*”, del álbum *Survival* (1979), Bob declara: “El Sistema Babilonia es un vampiro que chupa la sangre de los niños cada día”.

Para Marley, *Babylon* construye iglesias y universidades, sistemas de educación para graduar más opresores y mantener abajo a los agobiados. Pero no puede educar ni dar a todos oportunidades iguales.

Por eso la salida es el canto que surge de las voces dulces de las *I-Threes* –coristas de Marley, después de la partida de sus dos amigos-: “Libertad”, y el camino para llegar a esto es uno solo: “Ser rebelde”.

“Hay que decir a los niños la verdad”, frase que se convierte en el estandarte de lo que los rastas consideran la proclamación del Evangelio: la crítica a los engaños del sistema, el anuncio de una nueva forma de pensar, volver a las raíces.

“So Jah Seh” (*Natty Dread*, 1974)

Recordando a los profetas del Primer Testamento, aparece la evocación del nombre divino para comunicarse a los suyos: “Así dijo *Jah*”. Una insistencia en lo que expresa también la canción anterior que aparece en este álbum, *Them belly full*: los abismos que se expanden entre quienes tienen hambre y los que están saciados, la palabra de *Jah* como banquete inicial para comenzar a transformar la distribución de los alimentos.

Muchos rastas prefieren llamar a su divinidad *Jah*, nombre corto de *Jehovah* en el Salmo 150. Más que una personificación concreta, *Jah* es pensado como una fuerza espiritual o un poder en la naturaleza

que se encarnó en los reyes David y Salomón, en Jesús de Nazaret, y en Haile Selassie, pero que está más allá de ellos (Barsch, 2003, p. 77).

Este dios ha prometido bendición para sus hijos: “Ninguna de mis semillas (descendientes) se va a sentar en la acera a mendigar el pan”, canta Bob, evocando el Salmo 37,25. Y luego cita el Salmo 100,3: “Ustedes son ovejas de mi prado”.

El músico llama a la unidad, Yo-unidad (*Inity*), Yo-humanidad (*Imanity*). Una mirada Pan-en-teísta, en la que dios está en todo y todo en dios. Reconocer al otro como creación divina que merece también los beneficios de la tierra. Dios late en cada ser.

“Revolution” (Natty Dread, 1974)

El álbum *Natty Dread* cierra con una canción batalladora. *Revolution* incorpora los tambores rastas como elemento de memoria de los ancestros y emplea en su atmósfera algunas líneas de viento que le dan sabor de caribe.

Contrario a lo que sucede en tierras europeas, donde el afán de revolución se vincula a la falta de creencia, en América Latina y el Caribe el deseo de transformación radical de las estructuras va acompañado por la fe. “La revelación revela la verdad”, dice Marley, esa verdad es una “revolución”.

Revolución para encontrar salidas. Los prisioneros mentales e injustamente atrapados deben ser liberados, o liberarse mediante una toma de conciencia. Lectura y ritual. Canto y batalla.

Pero el rasta no confía en los poderes del sistema: “Nunca dejes que un político te haga un favor. Ellos siempre van a buscar controlarte”.

Luego vienen las palabras en cadencia, coreadas por las *I-Threes*: “Fuego, relámpagos, azufre y tormenta”. Símbolos apocalípticos de la destrucción, que anuncian el fin de *Babylon* y el advenimiento de una nueva era. Los coros siguen repitiendo: “Creación, creación”. *Jah* Creador, potencia garante tanto de la hecatombe como de la instauración del *novum*. Al final, justicia y canto cubren la tierra, como las aguas al mar.

Las conexiones con el Apocalipsis en la música de Marley son sugerentes, esperanza bañada en sangre que anuncia un nuevo amanecer. Fuego cósmico para la destrucción de *Babylon*: uno de los temas centrales de la retórica rasta. Ellos consideran que habrá una batalla final llamada *Amagiddeon* (Armagedón, Ap 16,16), en la cual sobrevivirán los 144.000 elegidos (Ap 7,14), es decir los rastas, quienes poblarán

la nueva Jerusalén y podrán disfrutar del árbol de la vida (Ap 22,1) (Barsch, 2003, p. 59).

Cuando se sabe que es imposible el establecimiento de un nuevo sistema por medio de la fuerza, brotan los símbolos como instrumentos de la resistencia. Los habitantes de la noche esperan con alegría el cataclismo simbólico, van a su encuentro bailando y lo advierten con música. Para ellos, el Apocalipsis no es una narrativa de miedo, sino de alegría y tesón, pues las relaciones sociales alteradas serán al fin transformadas en justicia.

“So Much Things to Say” (*Exodus*, 1977)

El álbum que tal vez más eco tenga como una teología rasta de la liberación es *Exodus*. No en vano sale a la luz a finales de los años setenta, década en la que emergen las reflexiones del Espíritu mezcladas con gritos por la emancipación. Es el disco de Marley más aclamado por la crítica y con más acogida entre el público mundial.

Tampoco es casualidad que este Larga Duración sea compuesto después del atentado que sufrió Marley, por negarse a cancelar un concierto en favor de la paz en Jamaica, y a causa de lo cual tenga que exiliarse en Inglaterra (Abel, 1997, p. 134; MacDonald, 2012).

“Ellos tienen muchas cosas qué decir”, dice la primera línea. Los heraldos de la muerte vociferan contra los que sospechan de sus ficciones y los que inundan de creatividad la tierra.

Marley no distingue entre el aquí y el allá, el hoy y los viejos tiempos. Todo se mezcla en un canto que recuerda a los mártires: “Fueron ellos los que crucificaron a Jesucristo. Fueron ellos los que robaron a Marcus Garvey sus derechos”.

El cantante sitúa, lado a lado, a sus rapsodas de la libertad. Jesús, en el siglo I, combatiendo a la invasión romana sobre Palestina. Marcus Garvey, luchando contra el racismo en el Caribe. Paul Bogle, liderando la rebelión negra en Jamaica.

Y evoca el pasaje de Efesios 6 en lenguaje rastafari, cambiando el pronombre “nosotros” por el “yo-yo” (*I and I*), expresión de hermandad: “Yo y yo no venimos a luchar contra carne y sangre, sino contra la maldad espiritual en lugares altos y bajos. Así que mientras ellos combaten contra ti, mantente firme, dando alabanzas y gracias a *Jah*”. De allí que, años después, dijera Rita Marley que Bob, cuando estaba en el escenario, libraba una batalla espiritual (MacDonald, 2012).

El cantor dice que no espera ser justificado por las leyes de los hombres. Esa moralidad fue inventada por tiranos, proporcionada por los racistas para atormentar con la culpa a quienes se escapan de las plantaciones y bailan en la floresta, evocando a sus ancestros. La ley que justifica al rasta es la ley de dios, amor que sopla sentido y llama a escaparse en medio de la noche.

“Exodus” (*Exodus*, 1977)

Exodus es la canción central del álbum que lleva el mismo título.

Éxodo, canto excelso a la vuelta a las raíces afro, llamamiento al origen. La consigna: mantenerse en movimiento.

Esta cuasi *jam-session* de tintes épicos, en la que el ritmo dota de cadencias a la letra bíblica, invita a comenzar la marcha y salir de *Babylon*.

Éxodo: el símbolo por excelencia de las teologías de la liberación. Dejar atrás el lugar del maltrato, moverse de sí, iniciar la marcha hacia a un lugar mejor, abriendo el mar de la existencia con una utopía de equidad por delante de los ojos. Migración interna y externa. La vida, comprendida como una peregrinación. En las diferentes religiones, aparece con frecuencia la imagen del camino, con lo que el hombre reconoce en él su propia savia, que aspira a una meta misteriosa e invisible (Lurker, 1999, p. 234).

“Éxodo, es el movimiento del pueblo de *Jah*. La luz de dios lo anuncia, el pueblo comienza a marchar a través de los caminos de la creación, pero también a través de las sendas de la tribulación, para encontrar otro lugar”.

Éxodo como movimiento de conciencia: “Sabemos a dónde vamos, sabemos de dónde venimos. Estamos dejando a *Babylon* y vamos a nuestra Madre Patria”.

En contraposición a *Babylon* aparece *Zion* (el Monte Sion), que la hermenéutica Rastafari traslada de Palestina a África, especialmente a Etiopía –aunque el origen de los negros llevados al Caribe no fue Etiopía, sino África occidental-.

Los rastas esperan una repatriación a su tierra santa, ya sea física –hubo algunos intentos fallidos en el siglo XX- o espiritualmente. *Zion* funciona como un referente utópico, contraparte negativa frente a todo lo que represente la opresión de *Babylon*.

Éxodo es un giro hacia un estilo de vida que descrea de la idealización de la cultura blanca. Éxodo resalta los valores del ser negro:

sus cuerpos, su arte, su dignidad y belleza. Hay que abrir los ojos y preguntarse: “¿Estás satisfecho con la vida que llevas?”.

La canción que es invitación al pueblo, culmina con una oración a *Jah*: “Envíanos a otro hermano Moisés para cruzar el mar rojo”, mientras la *I-Threes* bailan y repiten “muévete, muévete”.

Éxodo siempre a la espera de un futuro. Una teología de la esperanza: “*Jah* viene a romper con la opresión, a gobernar en equidad; a limpiar toda transgresión y liberar a los cautivos”.

No hay duda de que Marley usa la Biblia desde una hermenéutica alternativa para oponerse con ímpetu a las interpretaciones dominantes. Así lo expresa en una entrevista que concedió en Suiza, ante la anotación de que muchas de sus canciones provienen de la Biblia, libro en el que, paradójicamente, sus fans europeos han dejado de creer:

La gente que va a la iglesia entiende la Biblia como sus predicadores les enseñan. Y esa no es la forma correcta. Porque la mejor cosa es la vida. Hay que vivir la vida. Los predicadores leen la Biblia y dicen que uno tiene que morir para ir al paraíso. Pero eso no está escrito en la Biblia, porque la Biblia dice que hay que vivir en el paraíso. No tienes que morir para pisar el paraíso; tú tienes que vivir en este cielo. Un montón de lugares en la tierra pueden serlo, pero África es nuestro cielo, porque de allí es de donde venimos (Marley, 1980).

“Zion Train” (*Uprising*, 1980)

Otro álbum cargado de imaginario bíblico es *Uprising* (1980), grabado después de que Bob supiera que tenía cáncer gangrenoso en un pie. Aquí, el cantante deja su legado profético, su despedida de los estudios de grabación que denota ya una voz debilitada.

Caerá más adelante, el 5 de octubre de 1980, en Nueva York, en una gira de conciertos, mientras hace deporte, y se le diagnostica un cáncer que ha avanzado en su metástasis al cerebro, pulmones, hígado y estómago. Se bautiza cristiano en la Iglesia Ortodoxa Etíope. Morirá el 11 de mayo de 1981, en Miami, adonde llega, después de ser tratado por meses en un hospital en Alemania, para encontrarse con toda su familia y despedirse. (Abel, 1997, p. 183. MacDonald, 2012).

Una de las canciones del disco *Uprising* utiliza la imagen del tren para referirse al viaje a *Zion*, lugar de la esperanza del mundo Rastafari. Ya Marley ha viajado al África (Abel, 1997), y ha visto que no puede cifrar su anhelo en reinos terrenales, corroídos por la corrupción de los burócratas y las dictaduras.

Con la muerte de Selassie, ha comprendido que la trascendencia está envuelta en un manto sagrado que vela toda revelación definitiva en condiciones limitadas –de allí que se bautice como cristiano, y también siga siendo rasta-.

El Misterio sigue siendo el Misterio, aunque deje ver algo de su magia en apariciones temporales, un destello, una palabra, una vida o un sistema de símbolos.

El tren a *Zion* está llegando, los hombres deben prepararse para tomarlo. “¿Qué hombre puede salvar el alma de su hermano?... No ganes al mundo y pierdas tu alma. La sabiduría es mejor que la plata y el oro”, cita Bob las palabras de Jesús y los proverbios (Mc 8,37; Prov 16,16).

“Dos mil años de historia -¡de historia negra!- no pueden ser borrados tan fácilmente”. Los rastas se sienten vinculados a la memoria de Jesús, al movimiento subterráneo de un cristianismo alternativo, a la par que a las tradiciones africanas. La historia que, desde una hermenéutica de la apropiación, los rastas narran de sí mismos.

La simbólica bíblica es ahora también su historia, o su versión de ella. La música y el arte son los vehículos para conservarla, el barco en el que navegan para leerse a sí mismos crucificados al lado de Jesús, un Cristo negro con el cual también resucitan.

“Redemption Song” (Uprising, 1980)

Esta es la última canción de *Uprising*, en la que Marley, solo con su guitarra, enfatiza el sentimiento abierto de su herida y la espiritualidad que se desprende de quien se despide del mundo y quiere dar una última palabra.

La canción fue compuesta un día después de cerrar la grabación del *Larga Duración*. Vuelto a abrir el estudio para grabarla, concluye como un epitafio (Abel, 1997, p. 183). La canción, tal vez, más entrañable del repertorio de este artista.

Redemption song empieza combinando la imagen del José Bíblico (Gen 37-50) con el mundo del caribe. Re-contextualiza la narrativa del hijo de Jacob en un mundo de bucaneros: “Viejos piratas me raptaron y me vendieron a los barcos mercantes. Minutos después me encontré en el pozo sin fondo”.

Mas emerge esa presencia que siempre lo ha acompañado, testimonio retrospectivo de su vida: “Pero mi mano fue fortalecida por la mano del Todopoderoso”. Lo cual lo lleva a declarar con esperanza: “Marchamos en esta generación triunfantemente”.

Entonces viene el estribillo que recoge lo que ha sido la música de Marley a lo largo de veinte años de carrera: “¿No me ayudarás a cantar estas canciones de libertad? Porque lo único que siempre tuve fueron canciones de redención”.

La segunda estrofa contiene eso otro de la música de quien, a esa altura, ya es considerado por muchos como profeta: “Emancípanse ustedes mismos de la esclavitud mental; nadie sino nosotros puede liberar nuestras mentes”. Edicto de liberación, que no puede comenzar sino desde la toma de conciencia. Liberarse a sí mismo. Ingresar a la vida. La revolución inicia como una visión del espíritu, metáfora de la conciencia, transformación del ser orientado hacia el sentido. Pero, además, se mira al prójimo, se expande horizontes.

Marley hace un recuento, además, de los mártires del Movimiento Rastafari, ultimados por la policía en las calles de Jamaica, violentados a palos, esquilados, mutilados, de forma violenta en los cuarteles militares para atentar contra su simbólica leonina: “¿Hasta cuándo matarán a nuestros profetas, mientras nos quedamos ahí mirando?”.

Así cierra con una invitación a regresar a la Biblia: “Alguien dijo en alguna parte: Tenemos que cumplir el libro”. Libro espejo. Libro de lucha y de memoria, que no pertenece sólo a los esclavistas, sino que ha sido descubierto en un sentido más profundo por los que luchan en pro de la vida. La Biblia vuelve a manos de los pobres. Es leída siempre y todas las veces por primera vez.

Finalmente, retoma el estribillo de lo que ha sido su motivo central de ser, una carrera que anuncia redención, canciones proféticas, canciones de redención.

Conclusiones

Bob Marley aparece como un profeta que denuncia el pecado social y racial. Anuncia expectación y un nuevo orden en el reino del espíritu. Apunta a un símbolo de una divinidad negra y de sus raíces existenciales. Hacia arriba, o más bien, hacia adentro, donde encuentra lo divino, la energía que todo lo trasciende. Y expandiéndose a los lados, al universo, para encontrar a sus hermanos negros, pero también a los de todas las razas, en un movimiento constante, un éxodo.

Mediante una ruptura metodológica, y sin pensarlo como sistema, lee la Biblia a partir del arte. Lo hace, incluso, más allá de los dogmas rastafaris que, como toda religión y movimiento, comienza a sedimentar

con el paso de los años, y a secarse. Su mirada personal de la Biblia, interpretada desde una hermenéutica alternativa, no pasó por los cánones de la academia occidental ni de la iglesia –no quedó ninguna huella en su música de la última etapa de su vida, cuando se bautizó ortodoxo-. Logró poner en cuestionamiento a los políticos tradicionales y denunciar lo que se vive en el Caribe: la pobreza y el hambre, el gobierno de los mismos.

La historia del Movimiento Rastafari nos pone de cara a la experiencia de la lectura de la Biblia que transforma sus símbolos en nuevos referentes. Como ha dicho Ricoeur (2004), el símbolo da que pensar. El símbolo tiene un gran poder de generación de sentido, y puede llamar a la resistencia como también a la opresión. En este caso, la Biblia ha sido usada para recuperar la memoria del pueblo olvidado y generar un movimiento liberador entre los excluidos.

Este músico que fue siempre joven –murió a los 36- nunca se señaló a sí mismo, sino que apuntaba al Misterio trascendente, aunque era considerado un héroe nacional en Jamaica, y ayudó a cientos de familias con bienes materiales, además de su legado espiritual (MacDonald, 2012).

El mundo sigue bailando los ritmos de *Bob Marley and The Wailers*. Sean sus letras una letanía que acompañen nuestras oraciones en la mañana y nos permitan soñar con una montaña mágica a la que acudan los pueblos, convocados por el León Conquistador, para expandir un reino de libertad.

Referencias

Discografía y documentales

- MacDonald, Kevin. Marley. Jamaica: Shangri-La Entertainment / Tuff Gong Pictures / Studiocanal, 2012 DVD.
- Marley, B. & The Wailers. Burnin'. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1973
- Marley, B. & The Wailers. Natty Dread. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1974
- Marley, B. & The Wailers. Live! Jamaica: Island/Tuff Gong, 1975
- Marley, B. & The Wailers. Rastaman Vibration. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1976
- Marley, B. & The Wailers. Exodus. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1977
- Marley, B. & The Wailers. Kaya. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1978

- Marley, B. & The Wailers. Babylon by Bus. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1978
- Marley, B. & The Wailers. Rastaman Vibration. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1979
- Marley, B. & The Wailers. Uprising. Jamaica: Island/Tuff Gong, 1980
- Marley, B. Entrevista en Suiza. 1980. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A-nhNJcWMss>

Bibliografía

- Abel, D. Bob Marley: Reggae. Valencia: Editorial La Máscara, 1997
- Alleyne, M. "Positive Vibration?: Capitalist Textual Hegemony and Bob Marley". Caribbean Studies, Vol. 27, No. 3/4, 1994
- Barsch, V. Rastafari: von Babylon nach Afrika. Mainz: Ventil, 2003/2013
- DeCosmo, J. Religion and Revolution in the Lyrics of Bob Marley". Conference, Merida, Yucatan, Mexico, May 1994
- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método. Salamanca: Sígueme, 2003
- Lurker, M. El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones. Barcelona: Herder, 1999
- Phan, Peter C. Being religious interregiously. Asian Perspectives on Interfaith Dialogue. New York: Orbis Books, 2004
- Ricoeur, P. Finitud y culpabilidad. Madrid: Trotta, 2004
- Ricoeur, Paul. El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003
- Toynbee, J. Bob Marley: Herald of a Postcolonial World? Cambridge and Maiden: Polity, 2007
- Walters, A. "How I Learned African History from Reggae". In: A Journal of Opinion, Vol. 24, No. 2, African [Diaspora] Studies (1996), pp.43-45

Juan Esteban Londoño
 Universidad de Hamburgo
 londonjuanes@gmail.com