

El lugar de los dreadlocks en el proceso de adaptación de la cultura Rastafari a la realidad chilena.

Gustavo A. Faúndez Salinas¹

Resumen

A través de un intenso proceso de creación e intercambio cultural, el Movimiento Rastafariano ha logrado adaptarse exitosamente a la realidad chilena, en gran parte debido a los nuevos significados que han adquirido algunos de sus elementos constitutivos. Este trabajo, cuya información se basa en un trabajo de campo realizado entre los años 2007 y 2009, busca reflexionar respecto al proceso de adaptación e integración de imágenes y expresiones artísticas del movimiento original, a través del estudio de los *dreadlocks*; una de las imágenes más representativas y centrales del universo estético y ritual de la cultura Rastafari.

Palabras clave: dreadlocks, estética, Rastafari, Chile.

The place of dreadlocks in the adaptation process of the Rastafarian Culture into the Chilean reality.

Abstract

Through an intense process of creation and cultural exchange, Rastafarian Movement has successfully adapted to the Chilean reality, mostly because of the new meanings that have been given to some of their constituent elements. This work, which information is based on a fieldwork fulfilled between the years 2007 and 2009, seeks to discuss on the adaptation and integration process of images and artistic expressions of the original movement, through the study of *dreadlocks*; one of the most representative and central images of the aesthetic and ritual universe of Rastafarian culture.

Key words: dreadlocks, aesthetic, Rastafari, Chili.

¹ Antropólogo Social, Universidad de Chile. Diplomado en Estética y Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirección electrónica: sinteticoapriori@gmail.com.

Rastafari como movimiento y cultura

El estudio de los procesos de construcción de identidad, es hoy en día para las Ciencias Sociales, uno de los temas que mayor atención ha concitado entre especialistas y estudiosos, sobretodo en investigaciones a nivel urbano. Asociado a ello, destaca la discusión relativa a los distintos tipos de manifestación colectiva, así como al estudio de las nuevas y originales formas de construcción de identidad, que no responden a los clásicos mecanismos sociales asentados en la memoria colectiva, tales como juntas de vecinos u organizaciones políticas tradicionales.

En ese sentido, las formas en que dichas identidades se manifiestan en el escenario social, han despertado también una serie de nuevos e innovadores medios de expresión, vinculados en su mayoría a demostraciones artísticas de toda índole. Los jóvenes en especial, han sido partícipes de la generación de múltiples estrategias rupturistas al momento de construir sus propias identidades, integrando elementos de sistemas culturales diversos, a través de la combinación de sonidos, prácticas e imágenes, las cuales han sido capaces de reelaborar simbólicamente y culturalmente. Tal es el caso del Movimiento Rastafariano, que poco a poco se ha hecho presente en Chile a través de las distintas dimensiones que conforman su universo cultural, sorteando incluso, las grandes distancias físicas e históricas que lo separan de nuestra realidad local contemporánea.

Sus fundamentos remiten a la formación – durante los siglos XIX y XX – de los llamados Nacionalismos Negros, movimientos estrechamente vinculados con el Primer Congreso Panafricanista de París en 1919 y la creación de la United Negro Improvement Association en 1914, ambos llevados a cabo por figuras de la talla de William Du Bois y Marcus Garvey. A través de dichas acciones, se incentivó el nacimiento de una serie de discursos y movimientos político-reivindicativos y etno-raciales, que más tarde alcanzarían profundas repercusiones a nivel mundial, entre los cuales pueden mencionarse la Nación del Islam de Elijah Poole, el Black Power de Stokely Carmichael, y el pensamiento político de Malcom X.

Dichos movimientos permiten comprender el significado de lo que se ha denominado históricamente bajo el nombre de Panafricanismo, el cual es definido por J. Kroubo como “...a political doctrine and movement designed to unify and uplift African nations and the African Diaspora as a universal African community” [“una doctrina política y movimiento diseñados para unificar y sostener a las Naciones Africanas y asumir la Diáspora Africana como universal”; traducción del autor] (Kroubo, 2008). En consecuencia, gracias a esta amplitud en su definición, el concepto de Panafricanismo ha logrado dar fundamento a diversos procesos de conformación de identidad a lo largo del mundo, construyendo a partir de la expresión artística, la organización colectiva, y sobre todo, la aún encendida esperanza por construir una gran Nación Africana.

Gran parte de aquellas premisas y esperanzas se mantienen vivas hasta hoy gracias al esfuerzo constante por recuperar, reconstruir y articular una serie de tradiciones, mitos y relatos, que aún siendo rescatados de tradiciones muchas veces en retirada, son revitalizados en una visión emancipadora utópica, cuya meta es la libertad mental, espiritual y psicológica, y que utiliza al mismo tiempo las expresiones artísticas como elemento aglomerante. Es así como este conjunto de “nuevas iniciativas” de índole colectiva, cuya expresión inicia con los procesos de globalización de la segunda mitad del siglo XX, se convierten en el antecedente inmediato a la inserción del Movimiento Rastafariano en el mundo contemporáneo, pues más allá de la crítica social y política particular que aquel enfrenta en cada contexto en que tome vida, incorpora la convergencia de distintas tradiciones y sistemas de creencias, que decantan en la construcción de una nueva cosmología, esto es, una nueva forma de ver el mundo, de relacionarse con los demás, de manifestarse artísticamente, y en definitiva, de observar la cultura.

El devenir histórico del Movimiento Rastafariano, también muestra cómo progresivamente se han debido sacrificar varios de los elementos fundamentales que componen su discurso, en vías de ampliar sus fronteras y conseguir sus objetivos humanistas más profundos. No resulta extraño entonces que, si bien desde sus inicios el Rastafarismo ha representado una alternativa de tipo político, social y cultural para el sistema occidental en general, ese mismo intento universalista ha tenido como consecuencia un proceso de desarticulación a nivel planetario.



Imagen 1. **Grupo de rastas**. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.

En Chile, por ejemplo, el movimiento ha logrado hacerse presente cada vez con más fuerza, adaptándose a una realidad cultural radicalmente distinta a la que le dio origen, a través de un intenso proceso de diálogo, intercambio y proposición, pero al mismo tiempo, viéndose en la necesidad de desarrollar una serie de mecanismos sociales y culturales, que le permitieran sortear las barreras espacio-temporales que han salido a su encuentro, generando una nueva realidad en constante complejización.

Es importante recalcar que el Rastafarismo logró posicionarse en Chile a través de un pequeño grupo de chilenos que descubrieron este movimiento en el extranjero, y que apoyados por la práctica musical y el paso del tiempo, encontraron aquí tierra fértil para sus ideas, estableciendo representantes del movimiento jamaicano original en nuestro país. No obstante, el movimiento posee divisiones intrínsecas que se han hecho evidentes a través del tiempo, a pesar del intento constante de parte de sus líderes por lograr acuerdos y estimular la unidad. Si bien aquello ha llevado a preguntarse incluso por la existencia de uno o varios Movimientos Rastafarianos, autores como Gonzalo Pincheira consideran que “el Rastafari, es un solo movimiento aunque totalmente heterogéneo, lo que no nos debe parecer extraño ya que incluso dentro de una misma cultura existe diversidad” (Pincheira, 2006: 109).

En ese sentido, los conflictos por conquistar unidad en el medio local encuentran resonancia en los sorprendentes – y en su mayoría inesperados – alcances globales de un sistema cultural que se encuentra en la base del movimiento, y que se ha expandido rápidamente en realidades muy distintas, utilizando mecanismos diversos para aproximarse a grupos de personas aún más diversos.

Teniendo en cuenta que el Movimiento Rastafariano presente en Chile constituye sólo una versión particular del movimiento original, y por ende, se encuentra aún inmerso en un proceso inacabado de reelaboración simbólica y cultural, resultan evidentes las complicaciones que van apareciendo durante las tareas de observación y análisis del mismo, y que representan al mismo tiempo, un real desafío para los investigadores. Estos obstáculos pasan principalmente por el hecho de que, al tratarse de una cultura altamente flexible que además permite la libre interpretación, resulta muy difícil que todos los individuos alcancen las mismas impresiones respecto de los dogmas fundamentales, dejando amplios espacios al juego y la comunicación colectiva de experiencias. De esta manera, aquel proceso se convierte en responsable de la elaboración y reelaboración constante de un nuevo lenguaje, que siendo común a todos los participantes del colectivo, se sitúa en la esfera de lo estético, favoreciendo el mutuo reconocimiento al interior del nuevo universo creado, pero resultando hermético para el observador externo no iniciado.

De hecho, es en las instancias de reunión, auto-reconocimiento, identificación y fiesta, en que se observa cómo el conjunto de imágenes, sonidos y prácticas corporales, se ven ordenadas en un sistema complejo de relaciones aún desconocidas e inexploradas.

Generalmente se observan imágenes de diversos orígenes, muchas de ellas propias de la tradición Judeo-Cristiana y Etíope-Africana, tales como la Estrella de David, el León de Judá o el rostro del mismísimo Haile Selassie Emperador de Etiopía, conviviendo con otras más contemporáneas como los dreadlocks al viento de Bob Marley, afiches de la cerveza de moda, y unos cuantos discos de hip-hop y *dancehall* – e incluso de música andina –, todos ordenados de un modo confuso al observador, propio de la hibridez del arte Rastafari a lo largo del mundo.

Por ende, a partir de dicha experiencia se vuelve posible comprender cómo a través de los mecanismos de apropiación y resignificación, los jóvenes y adultos receptores de la cultura Rastafari en Chile, han sido capaces de liderar de manera creativa el proceso de diálogo e intercambio entre dos culturas cuyos orígenes son muy diferentes, haciéndose patente el papel preponderante que juega la dimensión estética como pieza clave en la expansión y difusión del sistema cultural en el cual encuentra su fundamento el Rastafarismo como movimiento.

En consecuencia, se hace necesario estudiar la naturaleza y características fundamentales de los elementos que componen este lenguaje heterogéneo de tipo estético, establecido a partir de una suerte de “sentido común” creado entre los integrantes de la comunidad y movimiento Rastafariano, y que ha permitido a sus miembros actuar en base a categorías, valoraciones y distinciones propias, en relación a lo que se asume como bello y verdadero. En ese sentido, resulta destacable el cómo se genera comunidad en torno a una obra de arte que toma diversas formas y encarnaciones, otorgando la coherencia de sentido necesaria para enfrentar una realidad que les resulta hostil, tanto práctica como simbólicamente.

Ahora bien, a pesar de estar enfrentados a una pluralidad de imágenes y expresiones artísticas propias de una realidad inmersa en constantes procesos de creatividad y cambio, tanto en sí misma como en sus interrelaciones con otras realidades culturales, es posible identificar y trabajar desde una de las imágenes más representativas y centrales de dicho universo, cuya valía radica en condensar la plasticidad de la esfera de lo estético en su adaptación cultural, así como ocupar un lugar preponderante en el ritual colectivo. Dicha imagen la constituyen los *dreadlocks*, considerados uno de los rasgos fundamentales del estilo de vida Rastafari, y que son compartidos tanto por el artista o sacerdote que inicia la comunión colectiva, como por quienes lo siguen.

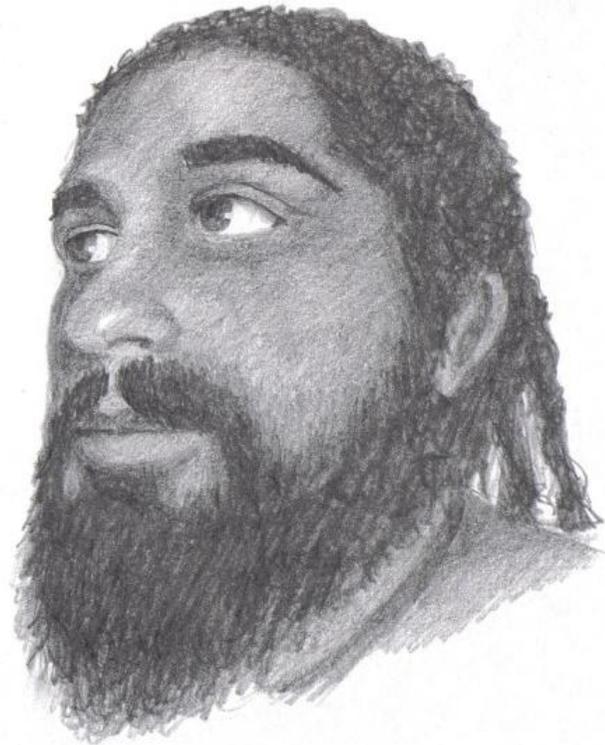


Imagen 2. **Músico rasta.** Gustavo Faúndez. 2008. Croquis grafito. Diario de Campo.

En ese sentido, los *dreadlocks*, o simplemente *dreads* – como son llamados coloquialmente –, funcionan como metáfora y articulación entre los elementos simbólicos que constituyen el lenguaje estético, permitiendo observar en su evolución histórica y estética particular, el devenir del sistema cultural completo, otorgando al mismo tiempo, coherencia y sentido a un proceso de cambios y adaptaciones que, observado aisladamente y a ojo desnudo, puede parecer al menos, caótico.

Origen e historia de los *dreadlocks*

Basados en la experiencia cotidiana de un rasta intentando hacer su vida en nuestra sociedad, y en las vivencias e imágenes que van conformando poco a poco la relación entre quienes forman parte del universo cultural Rastafari y quienes lo observan desde el exterior, se reconoce comúnmente a los *dreadlocks* como uno de los elementos estéticos más significativos al momento de identificar a un rasta como tal. Más aún, en el hablar cotidiano es bastante habitual que las personas se refieran al pelo apelmazado propio del *livity*² o estilo de vida del rasta, simplemente como “rastas” y no bajo su nombre original. Este hecho da cuenta de cómo su utilización se ha convertido en el elemento más plástico del lenguaje estético Rastafari, y que ha logrado traspasar incluso las barreras tradicionales, para ser adoptado por quienes, no participando directamente de dicho universo cultural, los utilizan ya sea por el puro placer estético, por un interés personal, o simplemente llevados por la moda.

² El concepto *livity* puede ser descrito como una serie de acciones, códigos y normas de conducta, implícitas en la vida cotidiana del rasta. Sin embargo, ellas son altamente flexibles y se consideran pautas más que prescripciones, pudiendo ser interpretadas de múltiples formas. Por esa razón, tras la Primera Cumbre Rastafari en Hispanoamericana de 2005, realizada en Panamá, hoy se afirma que ante cualquier duda respecto a la naturaleza del *livity*, “el primer ejemplo es Su Divina Majestad, nuestra primera atención es hacia él, su palabra y actuar es nuestro guía todo el tiempo” (Ras Don, 2007: 19).

Resulta paradójico entonces que el mismo elemento que en los inicios del movimiento permitía identificar con seguridad a un rasta, hoy esté bastante lejos de la certeza y los lleve a advertirnos frente a dicha ambigüedad, por medio del conocido adagio que reza “*no todo rasta es un dread y no todo dread es un rasta*”.

Respecto a la etimología del término “*dreadlock*”, ésta remite a su naturaleza compuesta, que a través de la fusión de las palabras en inglés *dread* (que significa “terror”) y *locks* (que hace referencia a la clásica forma apelmazada que toma el cabello al dejarse crecer libremente), responde a la creencia de que los *locks* largos y enmarañados habrían de inspirar terror en *Babylon* – como se denomina genéricamente a cualquier tipo de Sistema u Estado opresor –, haciendo mención a los pasajes bíblicos que describen a la mítica ciudad consumida por la decadencia y corrupción moral.

En cuanto al origen histórico de los *dreadlocks*, no existe una sola versión, y menos aún una que pueda ser considerada “oficial”. Sin embargo, y aún cuando resulta muy difícil establecer con certeza cuál de ellas encierra mayor validez o debe prevalecer sobre las otras, todas parecen confluir en un momento preciso de la historia del movimiento, tras el cual su utilización habría comenzado a volverse fundamental.



Imagen 3. **Grupo de rastas.** Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.



Imagen 4. **Campamento Rastafari**. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.

Dichos relatos aseguran que el uso de los dreadlocks se habría hecho muy común una vez que el movimiento logró alcanzar la madurez suficiente como para sostenerse por sí mismo, específicamente tras la conformación hacia 1940 del “Pinnacle”, comunidad fundada por los seguidores de Leonard Howell, quienes se retiraron a las colinas de St. Catherina para fundar el primer Campamento Rastafari, motivados en gran medida por una serie de problemas que sostenían con el gobierno de Jamaica.

Por otro lado, en cuanto a los fundamentos que sostendrían la decisión de comenzar a usar *dreadlocks* por parte de los primeros rastas, existen tres versiones bastante claras y coherentes en sí mismas, que intentan exponer dichas razones apelando a un amplio abanico de fuentes, que incluyen tanto el ámbito científico, como relatos de orden mítico. No obstante, lo destacable de aquellas teorías es que, antes de contraponerse, ofrecen en su conjunto una muy rica perspectiva global para el observador externo.

La primera versión, que puede ser considerada como la más cercana al consenso, es la que atribuye los fundamentos de su utilización a las raíces Africanas-Etíopes de la cultura Rastafari.

Dicha perspectiva, incorpora además varias alternativas posibles de inspiración, todas ellas dispuestas en torno a una serie de relatos míticos, que narran las vidas de valerosos guerreros africanos en distintos momentos de la historia de la humanidad, entre las cuales cabe mencionar: los cabellos de los guardias tribales de Haile Selassie I Emperador de Etiopía (denominados “Mountain Lions”), las trenzas Masai (pueblo que habita en Kenia Meridional y Tanzania septentrional), la tribu Nyahbinghi, y la tribu de los Mau Mau (organización guerrillera de insurgentes keniats que luchó contra el Imperio Británico durante el periodo 1952-1960).

Si bien las alternativas mencionadas encuentran sus orígenes en distintos lugares y momentos históricos, se ven cruzadas por la omnipresencia de las Sagradas Escrituras, como fuentes de validación de la tradición y prácticas que sostienen la tradición Rastafari. Dichas referencias están concentradas esencialmente en dos pasajes del Antiguo Testamento, ligados específicamente a la justificación del uso de los *dreadlocks*, y como parte del ideal que se tiene respecto a cómo debe ser la relación entre el rasta y su propio cuerpo. Por una parte, se apela a Levítico 21:5³ para explicar la necesidad de mantener el cuerpo libre de intervenciones exteriores, así como de cortes en el cabello y barba, y por otra parte, al denominado Voto del Nazareno, presente en Números 6:5⁴, el cual indica que hasta el día en que el Señor se haga presente en la tierra, ninguna navaja deberá pasar por los cabellos.

³“No raparán su cabeza ni rasurarán los lados de su barba, ni se harán cortes en su cuerpo” (Biblia Latinoamericana, 58° edición).

⁴“Todo el tiempo de su consagración como nazareno, no se pasará la navaja por su cabeza; hasta que pasen los días de su consagración, será persona consagrada y se dejará crecer la cabellera” (Biblia Latinoamericana, 58° edición).

Cabe destacar que, a partir de estas dos citas, adquiere sentido el pensamiento de un gran número de rastas a lo largo del mundo, quienes aseguran que el mismo Jesucristo y los profetas de la Antigua Israel habrían usado *dreadlocks*, y por tanto, el espíritu de aquellos se habría mantenido vivo a través de los monjes y soldados etíopes de los siglos posteriores, para recaer finalmente en los guardias de Haile Selassie I, proclamado Emperador de Etiopía durante la primera mitad del siglo XX.

Una segunda versión, postula la existencia de un vínculo de tipo histórico cultural entre el Rastafarismo y el Hinduismo, específicamente a través de la figura de los *sadhus* u “hombres santos”, quienes siendo parte importante de la tradición hinduista, habrían compartido con los primeros rastas el uso de los *dreadlocks* y el consumo de *marihuana* o *ganjah*. Dicha teoría, se basa en la trascendencia que habría tenido el contacto entre los primeros jamaquinos libres y los trabajadores indios llevados a la isla por la Corona Británica tras la abolición de la esclavitud. Por tanto, se considera que aquel encuentro, habría favorecido el fortalecimiento de muchos de los ideales Rastafari – en especial el ascetismo y renuncia a las posesiones materiales –, costumbres que ya eran practicadas rigurosamente por los *sadhus*, quienes previo arribo a la isla de Jamaica, se desenvolvían en una sociedad conservadora y altamente normativa (Burgess, 2007: 8-20).

Finalmente, una tercera versión, más cercana a las aproximaciones contemporáneas al movimiento desde su carácter antisistémico, se basa en el contraste estético utilizado como herramienta política en la lucha por los derechos civiles de los ciudadanos afroamericanos en los Estados Unidos, cuyo mayor auge se halla en la segunda mitad del siglo XX. Desde esta perspectiva, la adopción de los *dreadlocks* constituiría parte de los intentos por ahondar en el contraste entre el liso de los cabellos rubios, y el característico ensortijado de los afroamericanos, quienes para ese entonces, lo cuidaban bajo la forma de grandes y llamativos “afros”. (Moskowitz, 2007: 14).

Usando *dreadlocks* en Chile

Al igual que en el escenario internacional, la realidad chilena está colmada por un sinnúmero de argumentos y motivaciones de diversa índole, que permiten justificar y dar sentido al uso de los *dreadlocks*, no sin antes poner en tela de juicio las convenciones sociales que pudieran llegar a oponerse a dicha práctica. Junto con aquella diversidad, aparece también un creciente y cada vez más heterogéneo universo de personas que, si bien comparten el reconocerse a sí mismas como rastas, incorporan sus propios argumentos y sensibilidades respecto al uso del mencionado elemento estético. Resulta necesario entonces, introducir la problemática del reconocimiento como una de las dimensiones esenciales en su utilización, a partir de su carácter de señal estética de pertenencia, y su adopción voluntaria como indicio de auto-adscripción.

Para un rasta que podríamos llamar “tradicional” – por su apego estricto y decidido al *livity* –, el cuidado y respeto por su cuerpo forma parte de la resistencia propia del “ser rasta” ante una realidad que le es hostil, y de la cual no desea formar parte. Aquello es expresado frecuentemente por los integrantes de la comunidad, pues

“el Rastafari en el momento en que vive en la ciudad, no adopta cosas de la ciudad por estar viviendo en la ciudad, sino que por su radicalidad busca en la ciudad las cosas que en base a su cultura son necesarias, no sé, la carne de soya, etc. Desde esas cosas muy simples, hasta cosas más grandes...”⁵.

Aún más, considerando que la apariencia física es uno de los factores que inciden directamente en la inserción de las personas en la vida social, el destacado músico chileno Caliajah expresa en su canción “Natural y verdadero”, “he de confesar que en esta vida / he tenido más de algún problema por ser un rastaman / y es que la gente se guía por apariencias / no por la ciencia, ni menos hermandad”⁶. Se trata entonces de una lucha constante entre las distintas significaciones que adquiere la apariencia física como medio de expresión, en un escenario social en que predomina la preocupación por lo visual, y el desarrollo de la vanidad como parte importante de las dinámicas de mutuo reconocimiento.

Por oposición, y tal como ocurre con los *dreads*, cuya utilización no exige perfección en su constitución, dimensiones o forma, y menos aún del oficio de una persona que los haga, para un rasta la preocupación por la salud y el cuidado del cuerpo no constituyen un acto de vanidad, sino parte del compromiso adquirido con el *livity* o “vida natural”.

⁵ Diario de Campo. Mayo 2008.

⁶ Caliajah, disco “Mensaje a Babylon”, 2007.

Por esta razón, los cabellos se dejan crecer de manera libre y sin intervención externa, lo cual facilita que adopten el clásico apelmazamiento e irregularidad tan propia de los *dreadlocks*. Su uso es considerado entonces un voto y parte integral del “ser rasta”, un compromiso con *Jah*⁷ que se manifiesta en el intento por mantenerse en armonía con la naturaleza de la cual se es parte.

Por otro lado, y a diferencia del mundo asociado a las comunidades tradicionales, se observa que en la realidad de los adultos y jóvenes involucrados en lo que se denomina a nivel urbano y barrial “ambiente Rastafari”, los *dreadlocks* sí representan efectivamente un elemento estético y distintivo importante. Muchos de ellos se encuentran vinculados estrechamente con la música reggae o *dancehall*, y sólo parcialmente a las reglas más estrictas del *livity*, abrazando solamente algunos de los ideales universales de la religión Rastafari, pues se considera que los *dreads* no constituirían un rasgo exclusivo, siendo impropio juzgar a quien los use sin ser uno de ellos. Más aún, en varias ocasiones jóvenes rastas de Maipú con quienes se dio la oportunidad de compartir durante el trabajo etnográfico, manifestaban su disposición a realizarlos a quien lo quisiera y tuviera el pelo suficientemente largo, sin importar si se tratara o no de un rasta. La postura de dichos jóvenes, ilustra claramente el cómo desde un tiempo a esta parte, se esté considerando a los *dreadlocks* como uno más de los cortes de cabello característicos de alguna de las tantas “modas urbanas”, las cuales basan gran parte de su identificación en símbolos, vestimentas, lenguaje y música, entre otras variadas señales.

⁷ Adaptación del hebreo “Jahvé”.

Por ende, surge de inmediato la interrogante respecto a cómo reconocer y distinguir en el vivir cotidiano, un “verdadero rasta” de alguien que tan sólo utiliza elementos aislados de la estética Rastafari, tal como podría utilizar sus equivalentes en cualquier otra moda.

Como parte de la discusión respecto al valor efectivo de los *dreadlocks* como señal de reconocimiento, son reiteradas las diferencias de opinión entre quienes ponen límites más o menos permeables a la concepción del “ser rasta” y su lucha contra *Babylon*. Aquello pasa por ejemplo, por los modelos de conducta adoptados por una u otra postura, ya que mientras Bob Marley aparece como indiscutido en quienes llegan al Rastafarismo a través de la música reggae, los más tradicionales insisten en el trabajo con los “hermanos mayores” y las enseñanzas de Haile Selassie I, único modelo de rectitud. Indudablemente dichas posiciones también tienen consecuencias en la visión que se tenga sobre la importancia del mutuo reconocimiento y la utilización de los *dreadlocks*, ya que incluso para muchos de los rastas más tradicionales, simplemente se asume que en *Babylon* lo físico ya no funciona como elemento de identificación, al tratarse de una característica espiritual independiente de señales externas. En ese sentido, se asume que, cual refrán popular, “un rastaman es simplemente rastaman por sí mismo, no necesita preocuparse de cómo viste”.

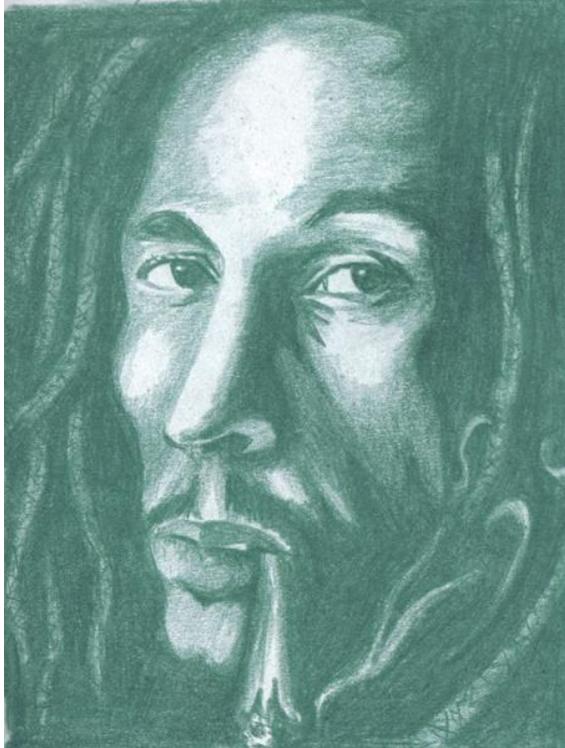


Imagen 5. **Bob Marley**. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.

Por otra parte, para quienes se encuentran inmersos en el medio urbano bajo exigentes y dominantes leyes visuales, el ámbito de utilización de los *dreadlocks* si constituye un elemento importante al momento de relacionarse con el resto de la sociedad, pero esta vez en torno a la problemática de la discriminación. La construcción de estereotipos es una preocupación cotidiana, estando en su gran mayoría relacionados con prejuicios sobre la higiene y el cuidado del cabello, siendo este último considerado indicador inequívoco de la presencia de pediculosis. Sin embargo, es innegable que la discriminación sufrida por la mayor parte de los rastas urbanos no se limita a la práctica consecuente del *livity*, sino que se extiende a esferas tan diversas como la edad, el género y la clase social. Es más, para muchos de ellos la discriminación no sólo se produce por “estilos”, esto es, a nivel puramente estético y musical, sino que hunde sus raíces más profundas en las diferencias socioeconómicas y segregación urbana, cuya condicionante principal está dada por el lugar en que se vive. Por tanto, la percepción de ser discriminados que sienten muchos de los jóvenes y adultos rastas, no puede ser analizada de manera independiente del resto de los procesos socioculturales vividos por nuestra sociedad, entre los cuales se encuentran las grandes distancias socioeconómicas, y los procesos de segregación urbana. En ese sentido, no resulta extraño que muchas de las ideas de la filosofía Rastafariana, que tienen su origen en las discriminaciones históricas acusadas por el movimiento, sean tan fácilmente asimiladas por rastas chilenos, quienes tal como sus predecesores jamaíquinos se sintieron continuadores del éxodo israelita, se sienten hoy continuadores de la diáspora Rastafari.

Los dreadlocks como obra de arte.

Ante un escenario de tal riqueza, diversidad y creciente complejidad, las exigencias metodológicas y de actitud etnográfica no podrían ser menos demandantes, teniendo en cuenta el gran desafío a la innovación y creatividad, que significa construir las propias herramientas de investigación. El etnógrafo se ve enfrentado entonces a la necesidad de introducirse en un rico lenguaje de tipo estético, poblado de relaciones entre imágenes que desean ser capturadas, y al mismo tiempo comprendidas, mientras se ponen a prueba los propios instrumentos forjados a través de la experiencia. Por ende, teniendo en consideración que esta investigación requirió de un trabajo continuo pero fluctuante en su carácter y matices, basado en la participación, conversación y experimentación durante casi dos años con jóvenes y adultos rastas de las más diversas opiniones, resultaba muy difícil que las herramientas de trabajo se mantuvieran rígidas y convencionales.

Apelando a los relatos y dibujos realizados por el mismo etnógrafo durante el trabajo de campo, se intentó transmitir las vivencias, sensaciones e impresiones obtenidas de primera mano, a través del viaje que significó introducirse en un universo tan profundo como el Rastafari.



Imagen 6. **Haile Selassie I.** Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.

Como parte de dicho esfuerzo, los dibujos ocuparon un lugar fundamental, pues las expectativas del etnógrafo se concentraron en cómo apelar a una nueva sensibilidad que abriera el campo de la interpretación, e incluyera parte de la riqueza de ese mundo estético vivido que parecía desvanecerse en un instante. En ese sentido, este trabajo intenta además generar una discusión en torno a las posibilidades de apertura etnográfica al conocimiento de naturaleza visual, ya sea como complemento, e incluso como competencia frente a un lenguaje escrito que continuamente teme ser devorado por lo visual.

A continuación de ello, y como primer paso de aproximación, resultó fundamental discutir el tipo de acercamiento que se intentaría, asumiendo que, desde una perspectiva fenomenológica, la aproximación antropológica a la realidad cotidiana se caracteriza por una actitud diferente a la del ciudadano común y corriente respecto al mundo, que en este caso se ve ampliada a otra forma de ver el mundo más allá de las letras, y que incluso se asume como el método fundamental del científico social frente a la realidad. Una actitud de este tipo implica, tal como lo plantea Alfred Schutz (Schutz, 1995), adoptar un nuevo sistema de coordenadas, distinto al del propio interés o la propia condición en este mundo, para así observar este “mundo de la vida” desde una nueva perspectiva.

La actitud del investigador y del rasta aparecen entonces como diametralmente distintas, pues la primera debe considerarse separada de cualquier participación intencional en el mundo de la practicidad, y con ello, sujeta a la suspensión de cualquier juicio respecto de la realidad que se observa, mientras que la del rasta se acerca a la actitud “cotidiana” o “natural” del hombre, quien se asume siempre “en intencionalidad” respecto al mundo.

La postura de Schutz, cuyo origen se halla en la tradición fenomenológica, responde a la concepción que, a partir de Edmund Husserl (Husserl, 1969), entiende al ser humano como en un constante “estar referido a”. Con ello se hace mención a la “propiedad intencional” de la conciencia, esto es, al hecho de estar constantemente referida a un objeto, situación que necesariamente implica un correlato entre actos y objetos de conciencia, estando los segundos siempre referidos a los primeros. Cada vez que el ser humano piensa, está pensando algo, cada vez que tiene conciencia, tiene conciencia de algo, pues sólo de esa manera se nos dan o manifiestan los objetos. En suma, se replantea la concepción moderna de la relación sujeto-objeto, en que ambos están cuidadosamente separados y distinguidos uno del otro, para dar paso a una nueva forma de relación entre el ser humano y la realidad, mucho más permeable y flexible en sus límites.

Para aproximarse al universo estético Rastafari aquello es trascendental, pues el artista rasta en comunidad – ya sea en el ámbito de la representación plástica, musical o de otra naturaleza – se halla fuerte y constantemente vinculado a los objetos que crea, que incluso pueden llegar a ser parte de su propio cuerpo, dado que es a través de ellos que construye su identidad individual y participa de la experiencia colectiva. Esta forma de relacionarse con la realidad concreta, así como las variantes estéticas particulares en la utilización de los *dreadlocks* por parte del artista, que pueden incluir adornos, colores e incluso olores, permiten aproximarse a la preocupación de Maurice Merleau-Ponty por recuperar la conexión entre sujeto y objeto, que si bien fue reconocida y desarrollada ampliamente por Husserl a través de la perspectiva de un “sujeto trascendental”, describe un giro hacia un “sujeto encarnado”, uno que habita el espacio fáctico y que retorna al “mundo vivido” – concepto muy cercano al “mundo de la vida” desarrollado también por Husserl en sus últimos escritos – convirtiendo al cuerpo en actor fundamental y vehículo de una conciencia que intenta relacionarse con el mundo sensible.

En ese sentido, el cuerpo del rasta se presenta ante nuestros ojos como vivo, actuante y propio de la experiencia, no como una realidad aislada, sino definitivamente contextual, en un trasfondo que resulta familiar, dado que los objetos dejan de ser considerados neutros, para relacionarse directamente con él.

Dicha realidad generada entre especialidad y cuerpo vivido, convierte a este último en algo más que un espectador, pues lo inserta radicalmente en el mundo, volviéndolo partícipe del sistema sujeto-mundo que adquiere por fin un carácter unitario. Tal es el caso de las potentes y ampliamente difundidas imágenes de los cabellos de Bob Marley moviéndose al son de temas clásicos del reggae, una de las fuentes de contexto más importantes para la interpretar la comunión en torno a los *dreadlocks*, no por su valor técnico o artístico en sí mismo, sino por el trasfondo e imaginario común que ellas transmiten. En ese sentido es que las imágenes, y especialmente los dibujos, se vuelven tan valiosos como medio de aproximación a la realidad, pues responden al registro de esa vivencia corporal, más allá del soporte tecnológico. El cuerpo se convierte entonces en el vehículo de un “ser en el mundo”, transformándose en mucho más que una serie de secuencias causales independientes. Desde Merleau-Ponty, la obra de arte en sí misma recupera aquella propiedad del mismo, convirtiéndose tal como él, en una realidad activa y función del ser humano situado en el mundo, en el seno de una serie de significaciones que apelan a una experiencia corporal primordial. Por tanto, “no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte. En un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos” (Maurice Merleau-Ponty, 1975: 167).

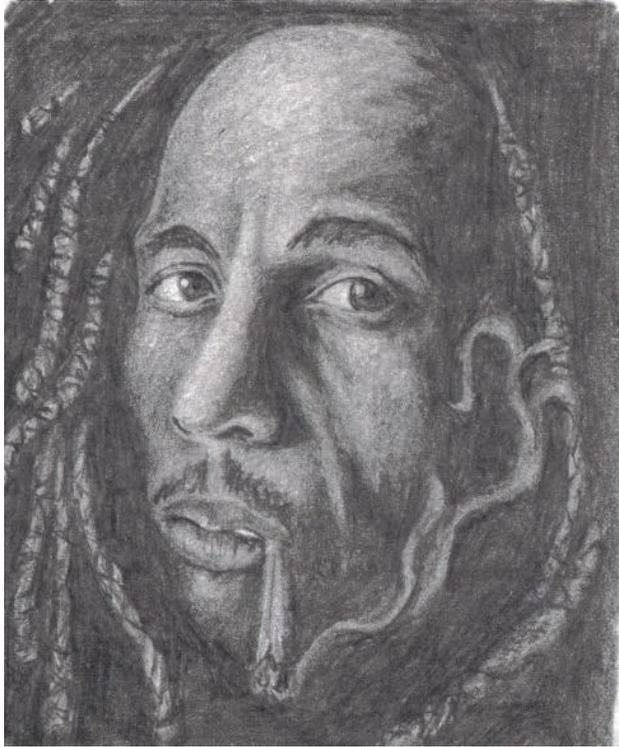


Imagen 7. **Bob Marley**. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis grafito. Diario de Campo.

El *dreadlock* como obra de arte propone un sentido, una nueva mirada y modo de insertarse en el mundo junto con otros cuerpos, siempre en relación con la proyección virtual de los mismos. Ante dicho escenario, adquiere sentido la crítica de Hans-Georg Gadamer, quien observa la necesidad urgente de concebir un “sentido común” que sea propio a todos quienes participen de la experiencia artística, y que al mismo tiempo, no permanezca aislado del devenir de la existencia sociocultural en que se inserta el ser humano, sino por el contrario, participe de una constante interacción con ella. Dicha búsqueda teórica, da inicio con su revisión a la Crítica del Juicio de Kant, en quien reconoce el intento por alcanzar la idea de “sentido común” – a pesar de hallarse circunscrito únicamente a la esfera del arte – y el mérito de haber identificado una pregunta propiamente filosófica en la experiencia del arte y de lo bello, en lo que tiene de vinculante lo considerado intersubjetivamente como “realmente bello”. Gracias a esto, se hace posible ir más allá de una mera reacción subjetiva del gusto, en un escenario totalmente distinto al de las leyes físicas de la Naturaleza, que asumen la individualidad sensible simplemente como un caso más. Además, valora la defensa que hace Kant sobre la autonomía de la esfera de lo estético respecto a los fines prácticos y el mundo de lo teórico, a través de la noción de “satisfacción desinteresada” o simple goce de lo bello, desligando así la experiencia estética de cualquier interés concreto por alguno de los objetos representados (Gadamer, 1991: 27-28).

Gadamer se propone entonces investigar a fondo sobre esa “verdad comunicable”, base de la afirmación kantiana de que, si un individuo particular reconoce algo como bello, puede esperar la aprobación universal de dicho juicio, sin necesidad de justificación mediante un discurso. Retorna a la necesaria existencia de un “sentido común” que se encuentre asentado sobre la posibilidad de comunicar y compartir un juicio de gusto por sobre cualquier tipo de subjetividad, o individualidad. En otras palabras, insinúa la posibilidad de un cierto “sentimiento vital”, transversal a todo ser humano en particular que se encuentre ante la presencia de una misma obra de arte. De aquí que resulte familiar el lugar que ocupa el uso de los *dreads* dentro de la comunidad, ya que es el esfuerzo de reconocimiento dentro de un mismo universo cultural, el que permite construir un puente entre cada integrante de la comunidad que comparte la vivencia de una misma obra de arte, del *dreadlock*.

El lugar de los *dreadlocks*

Se establece entonces una realidad más allá del cotidiano, que descubre algo que se esconde tras lo visible y que al mismo tiempo, no se agota en la subjetividad de quienes participan. Se trata de lo que Gadamer entiende como el “juego”, esto es, la situación que se genera entre los espectadores y la obra, y que exige abandonarse a sí mismo a favor de la experiencia estética. Si bien los jugadores cambian, el juego permanece siempre igual, trascendiendo la subjetividad individual, pues tiene sus propias reglas, y en el fondo, lo que se representa al jugar es también el mismo juego.

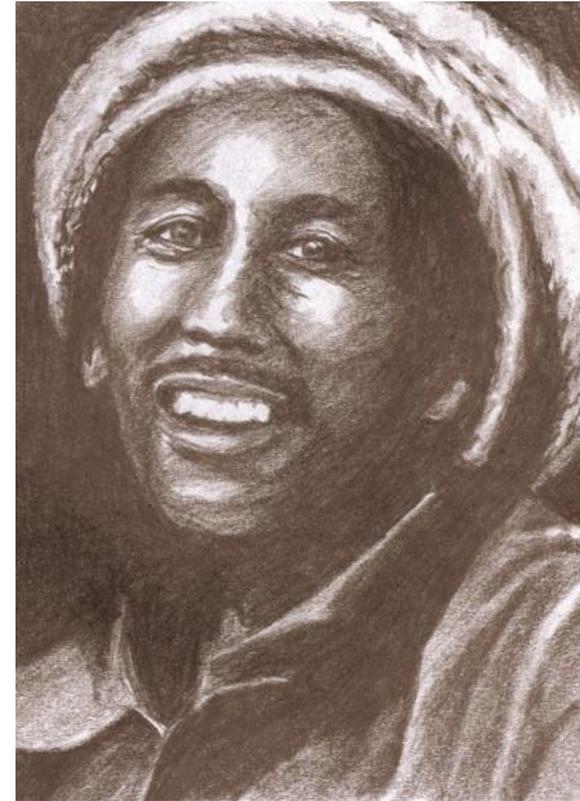


Imagen 8. **Bob Marley**. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis al pastel. Diario de Campo.

Es por ello que resulta necesario abandonarse, olvidarse de sí, y dejarse llevar por una realidad que trasciende al sujeto, y que remite a la “fiesta”, la cual “es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos” (Gadamer, 1991: 46). En ese sentido, este abandono y participación de la comunidad en su totalidad, logra fijarse y sostenerse a sí mismo a través del espacio del encuentro, de la reunión, de la asamblea, y fundamentalmente de la tocata u encuentro musical, el cual permite visualizar cómo ante el escenario colectivo, la obra de arte logra vincular en su seno la gran heterogeneidad de los integrantes de la comunidad, quienes en base a un lenguaje común, son capaces de descubrirse y abandonarse al ritual colectivo a través de una obra de arte, en el caso de la cultura Rastafari, a través de los *dreadlocks*.

Ellos permiten, tal como lo expresa Heidegger en El Origen de la Obra de Arte, comprender cómo se logra establecer un vínculo, abrir un espacio, crear una nueva realidad, pues “Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra, en tanto que obra, levanta un mundo” (Heidegger, 1996: 20).

Esta creación o apertura de mundo, permite entonces el nacimiento de una nueva instancia de reconocimiento, que gracias al sentido común construido, logra integrar a todos los miembros de la comunidad.

Para la realidad de los jóvenes chilenos en particular, entre quienes el Movimiento Rastafariano ha logrado crear fuertes raíces, éste se ha convertido en esa oportunidad para “abrir mundo”, viéndose beneficiados por la coincidencia entre su arribo al país y el actual período de cambio en el sujeto juvenil, el cual se ha visibilizado, se ha vuelto plural y ha generado una serie de nuevas formas de sociabilidad y construcción de identidad. De esta manera, el mencionado movimiento se convierte en una gran oportunidad para generar fuertes lazos colectivos, al mismo tiempo que otorgar la posibilidad de construir sentido. No es de extrañar entonces que resulte tan atractiva la fiesta, la celebración, y la adopción de elementos estéticos, que si bien responden inicialmente a una necesidad identitaria, urbana y juvenil, pasan a transformarse en elementos creadores de cultura para la totalidad de quienes integran la comunidad, sin hacer diferencias de edad o género.

En suma, los *dreadlocks* reflejan parte importante de los lazos que mantienen unida a la comunidad y el movimiento Rastafariano, teniendo en cuenta que gran parte de las imágenes utilizadas desde sus inicios, han sido progresivamente vaciadas de significado al relacionarse con otras realidades culturales de distintos orígenes. Dicho fenómeno se ha visto reforzado por la cada vez más fuerte tendencia a mirarlos como una moda, haciendo progresivamente más difícil acceder a los rastas más comprometidos con la tradición. En esa línea, Charles Reavis Price plantea: “hoy, los fundamentalismos y la cultura popular coexisten con dificultad.



Imagen 9. Jóvenes rasta. Gustavo Faúndez. 2008. Croquis grafito. Diario de Campo.

Esos son algunos de los problemas que un mundo posmoderno hace pesar sobre las identidades religiosas y en oposición” (Price, 2003: 25) ⁸ [Traducción del autor]. Ante ello, es la corporalidad la que adquiere importancia crucial en la revitalización de las interacciones físicas entre los miembros de la comunidad, quienes mediante el refuerzo de las relaciones presenciales en torno a una obra de arte, logran mantener el vínculo cultural necesario para su supervivencia como colectivo.

En ese contexto, surge la pregunta respecto a cómo registrar con la vivacidad suficiente como para construir el puente anhelado entre las expectativas de quien experimenta y pretende comunicar, y la realidad de quien recibe esa vivencia. Lo que esta reflexión se propuso a través de la utilización de dibujos, es abrir la discusión hacia nuevos soportes comunicativos, y especialmente etnográficos, para aproximarse a esos elementos que escapan a las letras y los medios de transmisión convencionales. En gran parte, fue gracias a este esfuerzo metodológico que se pudo descubrir que, más allá de las polémicas respecto a su vigencia u obsolescencia como indicador innegable, los *dreadlocks* continúan siendo un elemento de reconocimiento importante dentro de la comunidad, aún cuando sea necesario admitir que dicho carácter se ha ido circunscribiendo progresivamente a su presencia en el ritual. Esto último, considerando que sólo a través de él, los *dreadlocks* pasan de constituir un elemento estético más, a transformarse en obra de arte, dando espacio al reconocimiento entre iguales.

⁸ “Today, fundamentalism and pop culture share an uneasy coexistence. These are some of the problems that a postmodern world brings to bear on religious and oppositional identities”. (Price, 2003: 25)

Es a partir de su presencia en el cuerpo y perspectiva del artista rasta, que se convierten en canal para el desarrollo del encuentro colectivo en el seno un lenguaje de sentido común, el cual sostiene a su vez la mutua identificación entre los integrantes de la comunidad. En otras palabras, es por medio de la comunión con la obra de arte que los *dredlocks* recuperan aquel estatus de señal y distinción incontrovertible, la cual desde hace ya bastante tiempo se asumía perdida en la sociedad de la imagen y el consumo.

Bibliografía

Burgess, Vincent.

2007. **“Indian Influences on Rastafarianism”**. *Tesis para optar a graduación con distinción en investigación*. Department of Comparative Studies in the Humanities, The Ohio State University. Ohio.

Gadamer, Hans-Georg.

1991. **La actualidad de lo bello**; traducción de Antonio Gómez Ramos. Editorial Paidós. Barcelona.

Heidegger, Martín.

1996. **El origen de la obra de arte**. *En Caminos de bosque; traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte*. Editorial Alianza. Madrid.

Husserl, Edmund.

1969. **La filosofía como ciencia estricta**; traducción de Elsa Tabernig. Editorial Nova. Buenos Aires.

Kant, Immanuel.

1991. **Crítica del Juicio**; traducción de Manuel García Morente. Editorial Espasa Calpe. Madrid.

Kroubo, Jérémie.

2008. **“Marcus Garvey: A Controversial Figure in the History of Pan-Africanism”**. *The Journal of Pan African Studies*. N° 2, pp. 198-208. Phoenix.

Merleau-Ponty, Maurice.

1975. **Fenomenología de la percepción**; traducción de J. Cabanes. Editorial Península. Barcelona.

Moskowitz, David.

2007. **Bob Marley. A Biography**. Greenwood Press. Connecticut.

Pincheira, Gonzalo.

2006. **“Entendiendo la Sociedad Chilena a través de un Análisis Histórico Cultural: “Mo’a Anbesa Zemene Gede Yehuda”**. *En cumplimiento de las profecías: El Movimiento Rastafari en Chile*. *Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia*. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile. Santiago.

Price, Charles.

2003. **“Social Change and the Development and Co-Optation of a Black Antisystemic Identity: The Case of Rastafarians in**

Jamaica". *Identity*. The Psychology Press. N° 3, pp. 9-27.
Londres.

Ras Don Judá.
2007. **Fundamentos e Historia del Movimiento Rastafari**.
Publicaciones Tabernáculo de Pirque. Santiago.

Schutz, Alfred.
1995. **El problema de la realidad social**; traducción de Nestor
Míguez. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

Material discográfico

Caliajah. 2007. *Mensaje a Babylon*.
Valparaíso, Mugas Producciones. [Álbum en formato Mp3
descargable, 59:44 min.].