

# [ Literaturas del Caribe

## ¿Qué es la poesía dub?'

Arnaldo Valero ]

!

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 una *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 ri-

---

<sup>1</sup> Esta ponencia es un primer resultado de un proyecto de investigación denominado "Reggae, diáspora y poesía dub", cuya realización cuenta con el apoyo del CDCHT bajo el código H-772-04-06-B.

mas 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)

## II

Antonio Benítez 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” (Benítez Rojo, 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 “tradicción” 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”. (Benítez Rojo, 1998: 261)

En efecto, lo ocurrido en Forresters Hall aquel 26 de diciembre ofrece todo un *cotinum* de significados procedentes de la América prehispanica, de la Europa pagana y de la dinámica afroantillana. En cierta me-

didada 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” (Ortiz, 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. (Brathwaite, 1995: 17-19)

### III

Después de la II 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 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.

#### IV

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 lle-

vado 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>2</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*, John 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

---

<sup>2</sup> 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 reppresentative 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).

inmigrantes de color a capacitarse 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 a 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 Paúl 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)

## V

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)

Uno 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>3</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.

---

<sup>3</sup> 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,  
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  
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, este 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.

## VI

a- 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.

b- 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.

c- 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” (Bhabha, 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.

d- 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.”

Arnaldo Valero

Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

## Bibliografía y discografía

- BENÍTEZ ROJO, Antonio. (1998). *La isla que se repite*. Edición definitiva, Barcelona, España: Editorial 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" en *BBC Education-Windrush*. <http://www.bbc.co.uk/arts/books/windrush/dread.html>. (consulta: 13 de enero de 2003)
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. 3ª edición, 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. (1979). *Forces of Victory*. New York, Island Records, Inc. CD.
- JOHNSON, Linton Kwesi. (1991). *Tings an Times. Selected Poems*. Londres, Bloodaxe Books Ltd.
- 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. (2004). "Limbo Negro: Jay Wight y su mitología de la escritura". *Mandorla. New Writing from the Americas*. (Normal, Illinois)(7): 34-61.
- LA ROSE, Michael. (1999). "Sound System Culture". *Changing Britannia. Life Experience With Britain*. Roxy Harris & Sarah White (ed.). Londres: New Beacon Books-George Padmore Institute.
- MORRIS, Mervyn. (1997). "Dub Poetry?". *Caribbean Quarterly*. (Kingston, Jamaica) 43 (4): 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*. Investigación, compilación y texto del folleto "Tougher than Tough. 35 Years of Jamaican Hits", Steve Barrow. Londres, Island Records. 4 Cds.