

Isabel Exner*

⇒ Poderes y paradojas en una (sub-)cultura emergente. Observaciones acerca del movimiento de hip hop en La Habana**

Resumen: Desde principios de los años noventa, inicio de la crisis y las transformaciones de la sociedad cubana, en la fisonomía de la ciudad de La Habana se hace presente un nuevo tipo de jóvenes y de cultura juvenil: los raperos cubanos se mueven en una esfera de traducción y encuentro con fenómenos culturales globales, cuya recepción en Cuba es sólo reciente. El movimiento vivo y creciente del *hip hop* articula su compromiso con las circunstancias cambiadas de su contexto cultural, social y económico, mediante diversas manifestaciones estéticas y representaciones de variada medialidad. Su afán de entender e interpretar los procesos de la realidad que los rodea lleva a los raperos a establecer relaciones múltiples con diferentes campos de la sociedad y cultura cubanas de hoy. En su estética alternativa se refleja —a pesar de los esfuerzos cooptativos por parte de las instancias de política cultural— la creciente diversificación de la sociedad cubana.

Palabras clave: Música; Hip hop; Cuba; Siglo XX-XXI.

Introducción

Pidieron salsa y aquí estoy tocando otra pieza,
Que es la que va *come on*

(Grupo Insurrecto: “E’ que cosa e”).

La fisonomía de la ciudad de La Habana está caracterizada desde hace algunos años por el movimiento del hip hop o rap. Hay una situación muy específica y curiosa en cuanto al rap en La Habana. La aparición del mundo del hip hop y de los modelos de

* Isabel Exner está preparando su tesis en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad Libre de Berlín y ha participado en un proyecto de investigación sobre la cultura cubana en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la misma universidad (2002/03).

** Este artículo es una versión ampliada y actualizada de un informe de investigación titulado “Aspectos del campo cultural cubano. Una excursión a La Habana”, que fue presentado a la Universidad Libre de Berlín en el año 2003.

vida e identidad juveniles de las llamadas “tribus urbanas” transnacionales (Martín-Barbero 1998: 32) que sirven como orientación para subculturas juveniles en el mundo entero, es resultado de una traducción cultural de un contexto a otro que se magnifica y tiene fuerte impacto a partir de la desaparición del campo socialista y las transformaciones de la sociedad cubana que le siguieron.

Debido a la ruptura con la presencia cultural global o extranjera después de la Revolución, las subculturas juveniles del estilo de las que se conocen en las sociedades occidentales desde la mitad del siglo pasado, no habían arraigado con fuerza en Cuba. La noción de una identidad juvenil particular que difiere de los modelos de identidad de la sociedad o incluso puede contraponerse a ellos y romper con la idea de una continuidad inmediata en el desarrollo personal fue un modelo poco común durante la época de la Revolución. El movimiento musical de la llamada Nueva Trova en los años sesenta, que fue influenciado por el folk y el rock estadounidenses, mostraba los rasgos típicos de las culturas juveniles que se estaban convirtiendo en un fenómeno continuo y masivo en las sociedades occidentales en ese tiempo, pero en Cuba no se perpetuaron ni adquirieron un impacto comparable. Las manifestaciones artísticas posteriores afines a modelos extranjeros fueron marginadas como expresiones del imperialismo norteamericano y consideradas ajenas a las formas culturales de la nación (este fue el destino del rock cubano en los años setenta).

De manera similar a la situación en otros países del antiguo campo socialista, sólo desde principios de los noventa, los productos de las culturas populares mediáticas occidentales empezaron a consumirse y a adaptarse abierta y masivamente, y las subculturas juveniles como el rock, el reggae o el rap, y últimamente también el tecno, comenzaron a establecerse como un hecho realmente perceptible en el paisaje cultural. No obstante, la posibilidad de recepción en Cuba no se da tan repentinamente como por ejemplo en los países de Europa del Este. Aunque en aumento, el acceso a los productos de los medios masivos occidentales o globales sigue siendo reducido y con particularidades específicas. Mientras que en otras ciudades del mundo la gran euforia de lo nuevo y la vanguardia del rap como estilo musical y de vida ya tuvieron su auge y la conducta juvenil rebelde y expresiva ya está despolitizada e integrada en el desarrollo como una fase transicional para “desahogarse” (Poiger 2000), en el espacio público de la ciudad de La Habana los raperos, con sus trenzas y sus *baggy pants*, sus saludos gestuales particulares y practicando sus *flows* en la calle y en los clubes forman un detalle emergente que, por su carácter móvil y aún en negociación, llega a ser un hecho social y cultural policromo y cuestionado en el contexto de los cambios actuales de la sociedad cubana. Ha sido sobre todo el fuerte discurso crítico de los raperos lo que ha llamado la atención y causado polémicas tanto dentro como fuera de la isla.

El hip hop cubano muestra múltiples proliferaciones e interdependencias con las más variadas circunstancias de su entorno social y cultural, y con fenómenos aparentemente ajenos al movimiento, y los raperos se sitúan en medio de los procesos de transformación que marcan a Cuba en el nuevo paradigma del orden mundial. La situación particular del rap en cuanto a su entrada en el campo cultural, a las diferentes percepciones e influencias que ha sufrido, a la postura del gobierno frente a él y en cuanto a sus propias estrategias artísticas y de identificación sugiere que puede tener una especial relevancia para entender muchos procesos culturales y sociales que se viven ahora en La Habana y en Cuba.

De “la otra Cuba” al escenario: entrada y arraigo del hip hop en Cuba

Hip hop es el nombre de un género musical, pero más allá de eso se denomina así toda una serie de manifestaciones estéticas y sociales que conforman los conceptos básicos de un imaginario cultural que constituye un modelo de vida e identidad para subculturas juveniles en el mundo entero. Nacido en Nueva York en los años setenta, desde principios de los años ochenta el hip hop ha llegado a ser un fenómeno global que varía y se interpreta diversamente en diferentes esferas culturales, pero que sin embargo mantiene ciertas características específicas. Como elementos claves del hip hop se consideran generalmente el rap, texto hablado como *flow* sobre un *background* rítmico musical, elaborado por el DJ, el *breakdance* como modo de bailar y el *graffiti* como expresión visual.

Los inicios del hip hop cubano se encuentran en el submundo de consumo cultural que Víctor Fowler ha llamado “la otra Cuba”¹, designando así todas aquellas prácticas culturales desarrolladas extraoficialmente en el campo cultural cubano. Desde principios de los noventa, ese submundo ha crecido considerablemente ya que gran parte de fenómenos pertenecientes a él fueron estimulados por la influencia de productos y procesos culturales que –debido a la política de aislamiento cultural respecto a Occidente– eran prácticamente inaccesibles en Cuba hasta los años ochenta, y que sobre todo a partir de 1989 lograron colarse por una u otra vía y fueron recibidos en circuitos culturales independientes en forma clandestina y paralela a la cultura oficial controlada.² El hip hop cubano se formó a partir de la adaptación y apropiación de la música rap norteamericana, con un cierto desplazamiento temporal. Cuando “Rapper’s Delight” se convirtió en el primer *hit* del rap norteamericano en 1979, en Cuba la noticia llegó exclusivamente y de modo mínimo a Guantánamo, que era el único lugar donde se podían escuchar estaciones de radio y TV estadounidenses:

Lo que pasa es que Guantánamo es un lugar único en Cuba, porque la base naval tiene tele-emisoras. Es el único lugar de Cuba donde hay televisión norteamericana y dos estaciones de radio. Durante toda la época de la revolución es el único sitio donde nunca esa señal estuvo bloqueada, es decir, el único lugar que culturalmente ha continuado.³

No obstante, en ese mismo año, regresan, por primera vez después de 1959, 100.000 emigrantes de Miami a la isla y traen con ellos una nueva noción de lo moderno en lo que se refiere a ropa, música y equipos electrónicos. Se introduce así, según Fowler, un mundo de consumo que no se conocía y que comienza a llamar la atención.⁴ En círculos restringidos en La Habana se empieza a escuchar desde los ochenta la música *rhythm & blues* y rap americana, que en Cuba adquiere el apodo de “la moña”. Se accede a esta música a través de antenas “piratas” que la gente pone en sus casas para poder recibir emisoras de radio y TV estadounidenses o a través de cintas y discos llevados desde el extranjero, que se copian y se hacen circular.

¹ Víctor Fowler en una conferencia que dictó en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín el 4 de mayo de 2002.

² Un ejemplo muy citado de ese “segundo mundo” serían las videotecas particulares.

³ Víctor Fowler en una conferencia que dictó en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) en La Habana el 1 de octubre de 2002.

⁴ Víctor Fowler en la conferencia del 4 de mayo de 2002.

Hacia fines de los años ochenta, los “moñeros” llegan a ser un grupo –todavía pequeño– de La Habana que escucha esa música y baila el *breakdance* (se habla de los “rompehuesos”). Los jóvenes se retan bailando en lugares de encuentro como el parque Maceo, la Casa de la Cultura del Municipio 10 de Octubre y más tarde La Piragua, al lado del Malecón. Todavía no se pasa de la audición a la propia producción musical. Desde principios de los noventa, los cambios debidos a la pérdida de las relaciones comerciales con el campo socialista, el turismo naciente y la apertura parcial durante el Período Especial dan lugar a la influencia creciente de productos de subculturas juveniles (y también de sus versiones comercializadas) procedentes de Estados Unidos y de Europa, que funcionan allí como culturas contestatarias. Bajo esta influencia empiezan a formarse los primeros grupos raperos en La Habana; más tarde en todo el país. Por lo general toman *backgrounds* americanos que venían sin texto, a los que ponen su propio *flow* en español. Estos inicios coinciden con el momento en que Cuba empieza a sufrir la peor crisis económica de su historia, y es de notar que el impulso más fuerte de la movida rapera parte de Alamar, barrio periférico de La Habana del Este, que en otra época había sido un proyecto social ejemplar con sus edificios de arquitectura soviética utópica y que ahora es uno de los sitios más afectados por la crisis, ya que debido a su posición alejada del resto de la ciudad sufre extremadamente los problemas de transporte.

Hasta el año 1995 los jóvenes rapean principalmente en la calle, tienen apenas espacios propios para reunirse y son mal vistos por una gran parte de la sociedad. El carácter alternativo del movimiento se manifiesta en el baile y en el modo de vestir, muy diferente al conocido hasta entonces en Cuba, y sobre todo en los textos de los raperos y en su manera de declararlos, directa y atrevida. Se expresan críticas muy fuertes a las circunstancias económicas y sociales de la población, y el malestar con respecto a la situación del país es articulado claramente. Se ataca mucho el racismo y también regularmente la salsa como género predominante en el que se representa y comercializa la autenticidad cubana.

En estos primeros años, la política cultural oficial ignora al movimiento o lo reprime por imitar un fenómeno estadounidense. En ocasiones se prohíben conciertos, pero el rap gana en popularidad sobre todo entre la población joven. En 1995 el promotor cultural Rodolfo Rensoli asume la causa de los raperos y concibe la idea de un festival de rap que se inicia en ese mismo año, y que entonces es todavía un evento “subterráneo” (Fernández Díaz 2001c: 6), pero que en los años siguientes gana en calidad, asistencia y poder de convocatoria a pesar de la grave falta de recursos técnicos necesarios, por ejemplo, para el *sampling* de los *DJs* o para la elaboración de los *backgrounds* propios de los raperos. El barrio Alamar se convierte en el centro del rap, ya que el festival se lleva a cabo en el anfiteatro de la localidad. En 1996, dentro de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), cuerpo cultural que se ocupa oficialmente de promover a artistas cubanos menores de 35 años, se crea el Grupo Uno, cuya tarea es promocionar a los raperos cubanos, lo que marca ya un cambio de actitud por parte de organismos estatales.

En el año 1999 los Orishas, grupo formado por integrantes del anterior grupo habanero Amenaza que se habían quedado en Europa, lanzan al mercado, desde Francia, su primer disco con el título *A lo cubano*, que enseguida obtiene un gran éxito, se divulga pronto en Cuba y es acogido allí masivamente. Ahora el rap ya no es algo que escuchan solamente unos pocos “moñeros”. Ha ganado en legitimación y popularidad entre la población. Al mismo tiempo, fuera de Cuba crece la expectativa en cuanto al rap cuba-

no.⁵ Había allí un nuevo fenómeno musical prometedor que parecía desviarse bastante de los modelos culturales nacionales establecidos. La prensa extranjera tiende entonces a catalogar el rap como un supuesto receptáculo de disidencia y subversión, y le adjudica una posición antagonica al sistema político de Cuba.

Ante esta situación, la política cultural oficial cubana reacciona. El ministro de cultura Abel Prieto se reúne con los raperos y declara al rap “expresión auténtica cultural cubana” (Ávila González 2000: 25). Ante la “necesidad de nacionalizarlo” (*ibidem*), el rap es incluido en el canon revolucionario, y el apoyo al fenómeno se concibe ahora como tarea cultural de interés nacional. Se han ido creando espacios en la radio y en la TV para la música hip hop, y a los raperos se les da acreditación como artistas. Además de apoyar al festival anual, al que cada vez asiste más público y que cada vez se vuelve más famoso, se les conceden lugares de peña como la *matinée* en el Café Cantante todos los sábados, el club Saturno, que había abierto sus puertas para los aficionados de rap, o la peña del grupo Obsesión en La Madriguera. Algunos grupos pueden también grabar su propio disco con una empresa discográfica cubana, y con apoyo extranjero se logra lanzar en 2001 la compilación *Cuban Hip Hop All Stars*, producido por Papaya Records en Nueva York. El mismo año se lanza en Cuba la compilación *Con los puños arriba* producida por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM) y reeditada luego en Canadá. Cada vez más grupos logran desarrollar un estilo musical original, elaborando sus *backgrounds* con la ayuda de quienes tienen el equipo necesario (en la mayoría de los casos el único productor de hip hop en Cuba) o ayudándose con instrumentalistas. A algunos grupos se les facilita la posibilidad de dar conciertos propios en lugares de alto prestigio cultural, por ejemplo en los teatros Mella y América. Apoyados por la organización estadounidense Black August, en 2001 tres grupos van a Nueva York como “delegación cubana” a un intercambio cultural (oportunidad en la cual uno de los integrantes se queda en Estados Unidos). Hoy se estima que existen más de 250 grupos de rap en La Habana y cerca de 500 en todo el país. Al festival de 2002, en el que habían tocado 12 agrupaciones cubanas que fueron escogidas por la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y varios invitados extranjeros, asistieron alrededor de 4.000 espectadores.⁶ En septiembre de 2002, el Estado fundó la Agencia Estatal Cubana de Rap, que “servirá para llevar la política del género, respaldarlo, evitar la marginalidad y darle un reconocimiento público” (Vázquez 2002: 6), y que está encargada de realizar el festival. En 2003 tocaron allí 53 agrupaciones cubanas y 20 extranjeras. En otoño del mismo año salió el primer número de la revista cubana de hip hop *Movimiento*, en coordinación con la AHS. Se han creado cursos oficiales de perfeccionamiento para los raperos, como por ejemplo un curso sobre la historia afroamericana, se han organizado giras para diferentes grupos en todo el país y varios grupos han podido realizar también viajes al extranjero.

El mundo del hip hop en La Habana es ahora toda una fuerza de producción y recepción cultural en el espacio público y simbólico de la ciudad. Cada vez más jóvenes se identifican como raperos y ensayan sus *flows*. La moda de vestir según los códigos hip

⁵ El interés desde afuera está reforzado además por la atención concentrada en la música cubana desde la moda del *Buena Vista Social Club*.

⁶ Declaración de Ariel Fernández Díaz, promotor del rap cubano y periodista, en entrevista con la autora (La Habana, 08.10.2002).

hop internacionales adquiere cada vez más importancia y crece el interés por las marcas de moda occidentales, que ahora son accesibles –a precio altísimo– en las tiendas en divisas de La Habana. El hip hop se entrelaza, además, con varios fenómenos de su contexto cultural, regional y del extranjero: con los Orishas, por ejemplo, que en cuanto a su producción musical y estilo comercial tienen ya poco que ver con el tipo de rap que se hace en la escena de La Habana, de la cual ellos habían surgido, pero cuyos *hits* internacionales están sin embargo muy presentes allí. Juegan un papel importante para la identificación de la escena urbana de La Habana, ya sea como ejemplo positivo por haber alcanzado distribución, éxito y fama internacional, o negativo, por haberse ido de Cuba y alejarse demasiado de una noción purista del rap para mostrarse, en cambio, partidarios de una mezcla del rap con elementos tradicionales de la música cubana, obedeciendo a las demandas del mercado y de la moda europea.

Hay una estrecha relación del mundo del hip hop de La Habana con la organización de promoción cultural neoyorquina Black August, que apoya el movimiento de La Habana, estableciendo un intercambio entre raperos cubanos y estadounidenses. El teatro de la calle en la zona turística de La Habana vieja, realizado por las raperas del grupo Las Krudas, no puede separarse del movimiento, que se entrecruza además con artes como la fotografía, por ejemplo en una exposición sobre el tema del rap que se hizo durante el festival de 2001, o con las *performances* experimentales del grupo de artistas Omni, quienes se consideran asociados al movimiento del hip hop, multiplicando su intermedialidad. El *graffiti*, no obstante, como expresión visual del movimiento, sigue teniendo poca importancia. Prácticamente existe un solo lugar donde hay *pieces* (pinturas de *graffiti*) realmente perceptibles en La Habana. Se trata de una casa privada en el Vedado, lugar de residencia de algunos raperos. Quizá la falta de interés se deba a la cantidad de paredes que el Estado ha reservado para sus pinturas revolucionarias, que dominan las connotaciones de ese tipo de expresión visual en Cuba, o tal vez a la falta de pintura. Otra razón podría ser que la mediación de la cultura hip hop al contexto cubano se ha llevado a cabo primero y principalmente a través de medios auditivos, es decir, a través de la música, y que la adaptación de aquellas prácticas que no requieren recursos materiales ha podido desarrollarse mucho más fácilmente. Entre los elementos claves del hip hop en La Habana predomina claramente el rap, tanto en cantidad como en calidad, seguido por unos bailarines de *breakdance* excelentes, mientras el interés en *Writing* (de *graffiti*) y *Djing* se está despertando más lentamente.

¿Juventud rebelde? Percepciones y proyecciones

El gesto de resistencia y de lucha que caracteriza la expresión general del rap cubano, así como su utilización y apropiación de elementos provenientes de contextos diversos, lo han hecho apto también para convertirse en un nucleador de los más distintos contenidos. Dada su calidad de esfera en movimiento y todavía no bien definida dentro del disputado campo cultural de Cuba, y por la gran importancia que se le ha concedido siempre a la música para la construcción de la identidad cultural y nacional cubana, es explicable, pues, que se le preste cada vez más atención al fenómeno del hip hop cubano en artículos, discusiones, controversias y polémicas, tanto en Cuba como en el extranjero, en los que se debate, sobre todo, su significación y relación con el imaginario cultural cubano y sus modelos de identidad, y donde se ha puesto especial atención en la actitud

de los raperos frente al sistema político cubano. De ese modo el hip hop se convierte en pantalla de proyecciones de los más diversos intereses que ejercen sus influencias a veces contrapuestas y paradójicas sobre él, que está continuamente forzado a resituarse en cuanto a las diversas dinámicas y percepciones que lo confrontan.

El discurso oficial

Junto al mayor apoyo institucional y promocional por parte de las autoridades estatales a partir de finales de los noventa, también empieza a aumentar la atención teórica con respecto a lo que es o debe ser el hip hop dentro del campo cultural cubano: desde el año 2000 se lleva a cabo durante cada festival un “evento teórico” en instituciones oficiales prestigiosas –en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y en el Museo de la Música– donde científicos, promotores y creadores discuten las implicaciones socio-culturales del movimiento.⁷ Se establece un discurso que se publica en la prensa⁸ y hay ya especialistas o miembros de la esfera rapera habanera que se ocupan de las tareas promocionales y del cultivo de este discurso oficial, así como de su implementación en los círculos raperos.

En este discurso prevalece el esfuerzo por demostrar lo que sería la “cubanidad” del hip hop y su pertenencia a la cultura e identidad cubanas, su arraigo incluso en la historia de la cultura nacional y su autenticidad, a partir de esta tesis básica: “[los raperos] poseen una particularidad [...] de formas de expresarse que difieren de las afronorteamericanas y europeas” (Fernández Díaz 2001c: 9). Una manera de atribuirle carácter nacional al hip hop, consiste en enfatizar que el proceso de transculturación o de traducción cultural, es decir la descontextualización de un elemento extraído de su marco inicial y su apropiación resemantizadora dentro del contexto propio, es un proceso muy conocido en Cuba que constituye también una parte integral de las manifestaciones “más elevadas” de la cultura cubana:

A mi modesta opinión, un buen cubano, universal él, apreciado y querido por nuestro pueblo hoy, recordado siempre, fue el punto coordinador y de enlace de las culturas afrocubanas y afronorteamericanas. El inmortal Benny Moré rompió con los esquemas en aquel entonces y conformó su orquesta con un formato “jazz band” para decirle al mundo con feeling ¡Oh Vida! y para ponerle el “flavour” a Cienfuegos, la ciudad que más le gustaba. El Benny, elaboró un producto cubanísimo con ingredientes foráneos no sólo por el hecho de aportarle el español y nuestros ritmos, sino por ponerle esa “bomba” que sólo nosotros, los hijos de esta Cuba tenemos (Fernández Díaz 2001c: 4).

Contrariamente a la hipótesis de transculturación, la aparición del estilo musical rapero es vista en otros argumentos como desarrollo continuo y genuinamente cubano: “Cuba has a rap tradition that dates back to the period when Luis Carbonell recited to rumbas and Harry Lewis let fly with witty songs” (“Rap Cuban Style” 2001).

⁷ Desgraciadamente no existen actas de dichos eventos accesibles al público.

⁸ Ver los artículos en el *Caimán Barbudo*, *Extramuros*, la revista *Dédalo*, la revista *Salsa*, en *Universidad para todos*, *Granma* y la revista *Temas*.

Al mismo tiempo, el discurso oficial muestra el esfuerzo por establecer una continuidad entre el hip hop y aquellas manifestaciones de la cultura cubana que se hacen tributarias de los ideales de la Revolución. El rap, en este caso, es tratado como “vehículo de reflexión y revisión” y transformado en un enfoque constructivo y alentador, a través del cual se hace una crónica social y una crítica positiva con la “intención principal de mejorar, no ir al contrario”⁹. Ese discurso enfatiza ciertos aspectos de las críticas extremadamente agresivas de algunos textos del rap, para hacerlos concordar con la crítica de problemas que han sido combatidos a su manera por la Revolución Cubana desde sus inicios: el racismo, la subordinación de la mujer, la marginalidad social. El hecho de que estos inconvenientes todavía existan o hayan reaparecido es explicado por los efectos que trae consigo o bien el bloqueo estadounidense o bien la apertura de Cuba al capitalismo, y los raperos como críticos de las circunstancias sociales resultan así situados en la línea de la canción protesta de los años sesenta y setenta de Silvio Rodríguez o Pablo Milanés, manifestando una confianza optimista en la Revolución. “La nueva trova de los noventa” (Fernández Díaz 2001c: 4), titula el *Caimán Barbudo* un artículo sobre los raperos, en el que se enfatiza que el movimiento de rap corresponde a los intereses de la Revolución Cubana:

En los primeros años de la revolución y ya finalizando la década del 60 surgieron un Pablo Milanés, un Silvio Rodríguez y un Noel Nicola que con guitarra en mano y poesía empírica, hicieron revolución. Hicieron cultura, música dentro del proceso político y fueron a la vez un arma más de apoyo al tiempo que se vivía. El rap cubano navega hoy por las mismas aguas por las cuales navegó la nueva trova en sus inicios [...] (Fernández Díaz 2001c: 7).

Las críticas políticas que se hacen directa o indirectamente al sistema político cubano en los textos raperos, se pasan por alto o son inadvertidas en ese discurso como si no existiesen:

En ningún caso yo pienso que la intención principal del rapero cubano está exactamente, no en esgrimirse en contra de la sociedad que existe, sino en tratar de mejorarla [...] Sobre todas las cosas, el rap cubano ha estado intentando participar del proceso nacional desde la cultura.¹⁰

Pero la confrontación existe. Suele estar implícita en los textos para quien quiera descifrar sus códigos y doble sentido, pero a veces también puede ser muy explícita. En una canción se dice:

Yo no entiendo a la gente aquí,
tiene miedo de un cambio,
tiene miedo de una persona,
una nación como nosotros, de revolución razona,
qué pasa cubano, ustedes piensan esperar toda la maldita vida,
sin luchar con miedo y aguantar todo el tiempo,

⁹ Pablo Herrera, productor del hip hop cubano, en una conferencia que dictó en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) en La Habana el 1 de octubre de 2002.

¹⁰ *Ídem* nota anterior.

por el gran engaño del maldito movimiento,
que habla mintiendo al pobre pueblo,
cuándo ellos tienen una confortable y rica vida
(Grupo Junior Clan: “Internacionales”, en *Cuban Hip Hop all Stars II*).

Las autoridades sancionan a grupos que se atreven a violar la imagen armonizadora del movimiento que se está construyendo en el discurso oficial, prohibiendo salir a escena y grabar discos a quienes trasgreden el límite (como sucedió después del festival del año 2002 con dos grupos que habían criticado agresivamente a la policía en sus canciones).

En todo esto se puede ver una estrategia doble. Por un lado se está apoyando a los jóvenes en sus necesidades artísticas hasta cierto punto. Esto implica también el esfuerzo de liberar el rap, y a los raperos, de la imagen marginal-negativa de ser “de la calle” y elevarlos al estatus de un arte nacional elaborado, cuando por ejemplo se les conceden lugares de alto prestigio para sus conciertos, como los teatros, que normalmente son el foro de la llamada “alta cultura”. Por otro, con este proceder se crea una dependencia de los artistas con respecto a las instituciones, representadas por personas pertenecientes o cercanas al ambiente, las cuales guían al artista por la vía conveniente, es decir, por un camino que evada la provocación en ciertos campos temáticos (a los que no pertenecen, por ejemplo, el del racismo o el de la opresión de la mujer) y que esté políticamente de acuerdo con el discurso oficial actual acerca de lo que serían los ideales de la Revolución Cubana.

Aparentemente, tal proceder funciona bien. En el ambiente de rap de La Habana apenas se pueden encontrar espacios privados o clandestinos de los jóvenes como se conocen en otras subculturas. Todo se lleva a cabo en ámbitos institucionalizados. Aparte de uno que otro concierto en la azotea de una casa privada, la mayoría de los eventos mayores son oficializados. Los lugares de conciertos y de encuentro importantes —el *Café Cantante*, anteriormente el Club Las Vegas, el Saturno, la Casa de la Música, los anfiteatros en Alamar y en el parque Almendares e incluso La Madriguera con su apariencia de edificio tomado que se llama a sí mismo “lugar oculto para las ideas abiertas”— no son para nada lugares ocultos, sino que están todos administrados por instituciones estatales, de modo que todo evento que quiera llevarse a cabo allí requiere un permiso. Una de las auto-denominaciones preferidas de los raperos, la de ser *underground*, produce así un efecto un poco irónico. Los “jóvenes rebeldes” (Junior Clan: “Internacionales”) con su ropa estilo *gangsta* esperan pacífica y pacientemente hasta que el portero del *Café Cantante* los deja entrar al lugar, sin darles ni siquiera una razón de por qué no se puede pasar desde el principio a la actividad. La protesta se la guardan para el ya establecido ritual en el escenario.

Sin embargo, no se puede ignorar que las estrategias estatales han sido reacciones a un proceso que ya estaba en pleno desenvolvimiento, y que por tanto las líneas de poder no se pueden ver como si ejercieran su acción solamente en una dirección. Con sus flexibles estrategias de crítica, los raperos se apoderan por su parte de las prácticas resemanizadoras del discurso oficial, reinterpretándolo y retándolo continuamente. Un ejemplo muy ilustrativo de cómo se funden y confunden posturas de protesta con el poder semántico estatal es la recién publicada revista *Movimiento* donde los principales gestores e intelectuales del movimiento hip hop manifiestan el esfuerzo, entre convicción y concesión, de definir lo que es y debe de ser el hip hop cubano, de enmarcarlo y establecer normas y valores generales para él. Se lee allí el siguiente comentario de un rapero muy reconocido en La Habana:

Lo más importante [...] era mostrar la realidad del hip hop [...], su esencia como canción protesta educativa y de crónica social, como movimiento revolucionario, y la función y el papel que debe jugar en Cuba. [...] ‘Hip Hop, Revolución!’ es el concepto de tomar las cosas como son y revolucionarlas. [...] Esa frase comenzó a definir nuestra cultura e ideología hip hop y estos son tiempos de definiciones y no de estar en el medio de las situaciones” (rapero Sekuo en entrevista, Fernández Díaz 2003: 6).

Su postura a favor de la “Revolución” parece a primera vista un indicio de la eficacia de la política cultural-educativa que busca la domesticación del movimiento. Con todo, la opinión del entrevistado no carece de ambigüedad, puesto que no aclara si la revolución de la que habla es la misma cubana o si se trata de revolucionar a ella misma, como una de las “cosas que son”. El hip hop adquiere gran parte de su fuerza del hecho mismo de “estar en el medio de las situaciones”, del doble sentido, de escapar del dogmatismo, de no posicionarse en una ideología firme donde sólo hay dos opciones contrarias. Los raperos muestran también una postura ambigua en cuanto a los órganos estatales. Su reclamo de un apoyo institucional muestra, por un lado, su identificación con el sistema cultural centralizado de Cuba, ya que con sus expectativas y posturas se mantienen dentro de las estructuras establecidas y reafirman su encuadramiento. Pero al mismo tiempo, el rap ha creado desde allí un espacio en el que se afirman libertades ausentes en cualquier otro sitio en La Habana. Críticas tan fuertes en espacios públicos como las que se pueden escuchar semanalmente, por ejemplo, en el Café Cantante, no son imaginables en muchos otros contextos en Cuba. Y la propia situación ambigua del apoyo institucional y su vínculo con el oportunismo también está presente:

Y aquí bien saben a lo que a uno l’ obligan, empresa, audición, Cuba, [...],
que ya sabemos como está la situación,
po’ guano¹¹ haz una canción
a favo’ de la revolución,
hablando cosas que no fueron que no son”
(Grupo Insurrecto: “E’ que cosa e’”).

Las tensiones que marcan a la esfera rapera, sobre todo en cuanto a su relación con las instituciones, empiezan a provocar cada vez más fricciones dentro del movimiento. En el verano de 2003, durante un concierto en Santa Clara, el público empezó a tirar piedras a un grupo de La Habana, acusándolo de hacer rap a favor de la Revolución. En la capital, el mismo grupo es considerado como uno de los mejores por promotores y aficionados, y goza de buena promoción dentro de la autodenominada escena *underground*.

Encuentros y (mal-)entendimientos. Raperos y extranjeros

La prensa extranjera que se opone al sistema político de Cuba se aprovecha de la actitud crítica de los raperos para mostrarlos en sus artículos como claramente antagónicos al sistema: “Cuban youth protest through rap” titula el *Washington Times*

¹¹ “Guano” es sinónimo de dinero en el habla popular cubana.

(20.08.2002) en un artículo. “El rap cubano sabe a descontento” (Vicent 2002: 10), se lee en *El País* de Madrid. Por otro lado está la percepción, igualmente política pero desde el otro extremo del espectro, de grupos izquierdistas de fuera o de grupos opuestos al sistema democrático liberal, que ven en el movimiento un aliado que lucha por causas comunes. A esta interpretación pertenecen, por ejemplo, los miembros de la organización Black August de Nueva York, las bandas traídas por ella y también el grupo de asilados políticos estadounidenses que viven en Cuba y que son activistas del Black Panther Movement. Hay una relación muy estrecha entre algunos de sus miembros y ciertos raperos. Las dos percepciones contradictorias no corresponden con las complicadas relaciones y redes de poder en el movimiento y hacen pasar inadvertidas, pero al mismo tiempo, por ser posibles a la misma vez, comprueban que no se puede concebir un antagonismo plano o posiciones claramente definidas en las interacciones del poder político con el rap.

El rap ha podido ser interpretado también a favor de un aprovechamiento comercial. Para la maquinaria de producción de una imagen romántica y la comercialización de las nostalgias causadas en el mundo occidental por el modelo anacrónico-alternativo que sobrevive en Cuba, obviamente el rap, con las voces minoritarias que pretende articular, sirve casi tan bien como los cantantes del Buena Vista Social Club para representar el paradigma de moda de lo marginado. En un libro popular, publicado en Munich, con retratos de mujeres cubanas y que pretende “[...] captar el sentimiento de vida cubano, la típica cubanidad y la realidad detrás de las bambalinas [...]”¹² aparecen como en una agenda de mujeres ejemplares auténticas de Cuba la doctora, la maestra, la revolucionaria, la santera, la bailarina de Tropicana, la jinetera y la rapera. El rap fue asimilado rápida y fácilmente a la imagen social-romántica de la isla, llena de clichés, que se vende exitosamente fuera de Cuba.

Desde principios de los años noventa, paralelamente al proceso en el que las culturas juveniles alternativas como el hip hop ganan fuerza entre la población juvenil de La Habana, y también debido a la creciente apertura del país¹³, crece la presencia de jóvenes extranjeros que van a Cuba a estudiar o a buscar aventuras. Ir a Cuba equivale para muchos jóvenes visitantes –y sobre todo para aquellos que salen de los caminos designados por la industria turística– a la búsqueda de lo alternativo, debido a la situación especial política del país y a la correspondiente imagen de nostalgia que se construye de la isla en el exterior como un lugar paradigmáticamente diferente. Muchas veces lo alternativo se equipara con la imagen de las culturas jóvenes alternativas que existen en los países de origen de los visitantes. Algo parecido a primera vista se ha encontrado en el creciente ambiente del rap (cuando no en el del rock o de los rastas). El encuentro de extranjeros con el rap se torna en parte de su búsqueda de lo auténtico-alternativo. Los extranjeros, por su parte, son muy bien recibidos por los raperos habaneros, jóvenes que se identifican con una corriente que se había iniciado con el interés por algo alternativo a

¹² “Wir wollten versuchen, sowohl das kubanische Lebensgefühl, die typische *cubanidad*, einzufangen, als auch die Realität hinter den [...] Kulissen” (Schelling/Wöhrle 2001: 8, traducción mía, I. E).

¹³ En los primeros años del turismo en Cuba era más difícil para los visitantes salir de los “guetos” turísticos. El Estado impedía cualquier contacto entre la población y los turistas. Actualmente, aunque el llamado *apartheid* turístico se mantiene vigente en muchos aspectos, ha dejado de ser eficaz, y hay más posibilidades de contacto de diversos tipos.

lo ya conocido por ellos y tradicional en su cultura cubana. En la Cuba tradicional y socialista la vida estaba preestructurada de una manera que no dejaba mucho espacio para decisiones individuales de los jóvenes, ya sea en el campo profesional o en cuanto a la identificación personal y sexual. En los años noventa las condiciones para los jóvenes urbanos en Cuba cambian mucho y se vuelven en gran parte parecidas a las de las ciudades occidentales. Cada uno tiene que cumplir a solas con la difícil tarea de autodefinition y de defenderse económicamente, ya que muchas de las antiguas seguridades estatales han dejado de ser efectivas. Como los modelos conocidos han perdido su fuerza, los jóvenes empiezan a buscar otras pertenencias y modelos alternativos de identificación¹⁴ y los encuentran, por ejemplo, en los extranjeros que en esos momentos han comenzado a ir a la isla y que han llevado y siguen llevando nuevas tendencias musicales y de moda con las cuales había venido el hip hop inicialmente.

Otros factores, como el interés de la prensa extranjera por los raperos de La Habana y la atención de la industria musical extranjera, sobre todo desde el éxito de los Orishas, promueven la presencia extranjera en la esfera rapera. Son muchos los grupos raperos que esperan ser descubiertos y producidos por una disquera extranjera. Entre algunos raperos se percibe el interés de conocer y de caer bien a los turistas, viéndolos como posible fuente económica. Este fenómeno, que forma parte de lo que se llama metafóricamente “jineterismo”¹⁵, debido a la situación especial económica del país, no parece estar ausente por completo en ningún sector de la cultura cubana actual.

Estando así el ambiente rapero caracterizado por una constante presencia de extranjeros, el rasgo que en otros contextos se considera como esencial de una subcultura de no ser fácilmente accesible para cualquier persona ajena al ambiente, es decir, que no conozca sus códigos específicos, está curiosamente invertido en el ambiente rapero de La Habana. La mayor presencia de los extranjeros (“alternativos”) y el crecimiento del movimiento del hip hop en La Habana son dos procesos que nacen y se desenvuelven en el mismo marco de tiempo, y no sólo van paralelos, sino que se estimulan, influyen y refuerzan mutuamente desde el principio. Ya no se pueden desenredar todos los factores, proyecciones y malentendidos que se gestaron y que forman parte de esas transferencias, pero claramente las dinámicas entre extranjeros y raperos son un factor clave del desarrollo del movimiento del hip hop en La Habana. Los visitantes que buscan el ambiente rapero “auténtico” ingresan enseguida en el círculo y, participando del juego establecido de intercambios, forman un componente integral de ese ámbito.

Compromisos comprometedores. Representación, estética, identificación

Los textos y otras formas de representación de los raperos habaneros articulan y ponen de manifiesto la lucha por una interpretación de lo que está pasando alrededor de ellos y con ellos mismos así como la búsqueda de su propia postura e identificación. Los raperos siempre subrayan su conciencia como artistas profesionales y reclaman su reco-

¹⁴ Cfr. la situación en China en Steen (2003: 86).

¹⁵ “Jinetear” es una expresión popular cubana que alude de manera no específica a las distintas formas de conseguir dinero a través de otra persona que suele ser extranjera.

nocimiento como tales en la sociedad. En esto, el hip hop es un arte que se define en gran parte a través de su compromiso social y que aspira a ser también medio y no solo fin.

Un denominador común para la mayoría de los grupos en La Habana es la idea de hacer “crónica social” (“represent” es la palabra que se usa en los textos para denominar esa actitud). Los raperos hablan en sus textos de problemas de su realidad cotidiana y tratan así de comprender algo de lo que ha estado sucediendo en Cuba, de los cambios profundos de la sociedad, en los últimos diez años. Pablo Herrera explica:

Lo más importante es entender que el rap cubano nació durante la etapa de desesperación más grande de la gente que comprende la etapa del Período Especial, y que va creciendo desde allí. Son los muchachos que nacen dentro del Período Especial los que pasan a convertirse en una juventud que ha pasado por un momento de crisis nacional en cuanto a ciertas vivencias y que tiene el interés de hablar de estas cosas y de plantear problemas que tienen que ver con su vida.¹⁶

En el compromiso de los raperos entran problemas personales que se presentan en los barrios y en las calles, la segregación entre turistas y cubanos, y la mala situación económica en la que se encuentra la mayoría de los raperos (ninguno de ellos vive de su profesión de músico, todos deben “inventar” su dinero en otra parte, como la mayoría de la población cubana). También ellos están al tanto y se preocupan por problemas mundiales. Otra tendencia es la presencia de voces femeninas reclamando sus derechos. El ejemplo más destacado en este sentido es el grupo femenino Las Krudas, que lucha a través de sus textos contra el machismo y por una imagen diferente y sin estereotipos de la mujer cubana: “no somo’ chiqui ni miqui ni riqui, criaturas diferentes pa’ tu psiqui”.

Los esfuerzos de autodefinición de los raperos habaneros adquieren diferentes funciones. Como ya se ha mostrado, no siempre hay unidad en el movimiento, que se abre hacia diversos objetivos y contenidos. Las características propias del hip hop cubano, como resultado de una traducción cultural y como arte comprometido, han permitido que se convierta en objeto de instrumentalizaciones y que esté abierto a variadas influencias. Las diferentes imágenes que se producen de los raperos no pasan inadvertidas ni dejan de tener efecto en los conceptos de identificación que éstos tienen de sí mismos. Además de referirse a los modelos de identidad transnacionales, es decir, sobre todo a los modelos estéticos del hip hop de Estados Unidos, el rap de La Habana siempre interactúa con las variadas interpretaciones de proyección que se señalaron, como con la imagen que permite asociarlo a la idealizada construcción de la unidad del pueblo cubano y que sirve como punto de referencia para el apoyo estatal. Pero el carácter múltiple del movimiento no es solamente el resultado de distintos grados de atrevimiento a una crítica política antagonista. El discurso rapero está constituido por conceptos conflictivos o ambiguos en varios sentidos.

Un ejemplo de nociones conflictivas presentes en los textos es la de una identidad nacional común que se opone a la de varias identidades diferenciadas y mutuamente excluyentes de una misma sociedad. Por un lado está el situarse dentro de una tradición cubana aceptada y sus respectivos modelos de identificación nacional en términos de “patria” y “herencia mundial”:

¹⁶ Pablo Herrera, en la conferencia pronunciada el 1 de octubre de 2002 en la UNEAC, La Habana.

No hay tierra como la mía,
 tierra de tabaco y ron, cubanía,
 que nunca voy a hacer de corazón hipocresía,
 [...] si yo sí te saco *remix* sobre un in'trumental del Beny, sí,
 cantarte cha-cha-cha, bolero, son,
 también forma parte de la promoción
 (Grupo Hermanos de Causa: "Ando como Ando").

Por el otro se expresa el afán de innovación, de diferenciarse:

Contra el viento, contra el tráfico, contra lo que sea,
 así me pongo yo, [...]
 ando como ando y no me interesa
 si se me mira atravesao de pies a cabeza,
 po' que en la calle, persona no se compo'ta,
 ando como ando y poco me impo'ta a mí"
 (Grupo Hermanos de Causa: "Ando como Ando");

y de posicionarse en el mapa mundial, ligándose a la comunidad transnacional del hip hop,

Noticias internacionales – es chequear las agendas siempre,
 Zapote [calle en La Habana, I. E.] es internacional,
 esta vez tres en una, [...] internacional es mi lucha,
 [...] escribe y habla a tu nación mundial, sé internacional
 (Grupo Junior Clan: "Internacionales");

enfaticando la diversidad social de la que se nutre esa identificación:

Así que mamá yo quiero saber de dónde son los cantantes,
 yo te diré de dónde somos,
 en primera, no somos cantantes,
 somos aficionados, no tenemos un nivel cultural artístico,
 aquí llegamos, con *backgroun'* americanos in cromo,
 echando pilas en un micro-s-fono,
 [...] somos silvestres *underground*,
 pocos aquí
 te saben entonar do re mi fa sol la si
 (Grupo Insurrecto: "E' que cosa e'").

Rap y racismo

La discriminación racial y el "problema negro" ocupan un lugar destacado en los textos raperos. "No hay una sola agrupación –explicaba [...] Ariel Fernández Díaz– que no tenga, al menos, una canción dedicada a este crucial tema" (Castellanos 2002: 2).

El mundo va a acabarse,
 estamos en aprieto,
 ustedes se imaginan, que dios e' un negro prieto,

que baje con su' pasa' y su hembra colora'
 [...], colorín colora' o, esto aún no ha acaba' o
 (Grupo Reyes de las Calles: "El mundo va a acabarse").

Se percibe la necesidad de hablar del racismo que está brotando fuertemente de nuevo en Cuba, y en las manifestaciones corporales, los raperos afrocubanos se muestran muy conscientes y orgullosos de sus particularidades. Están muy de moda el peinado rasta, la melena "espendrunk" (nombre para el peinado afro) y las trenzas que también se usan mucho entre los raperos norteamericanos. El grupo Obsesión articula la significación de esto en su canción "Los pelos", donde el coro repite: "arriba los pelos, que crezcan los gredos".

El modelo de una identidad particular "negra" que se expresa en el rap se contrapone también a la noción de unidad nacional. La Revolución Cubana había proclamado el fin de la discriminación racial y promovido el ideal de la igualdad cultural de las razas, apoyándose en la idea del mestizaje como proceso armonizador:

Lo cubano [...] no es blanco ni negro, ni español ni africano, pero [...] transculturado de una manera que emerge una síntesis, algo nuevo que es lo propio de una nueva entidad, la cabal fisonomía y perfil del pueblo cubano (Bueno 1976: 105).

El hablar de diferencias raciales se había vuelto, pues, un tabú en el discurso público. No obstante, esto no pudo eliminar completamente los restos de valores de la época colonial que durante tanto tiempo habían vinculado la identidad y el estatus social de la gente con el color de la piel. Siguieron existiendo valores racistas para la identificación personal (la común descripción del pelo como "bueno" o "malo" es sólo un ejemplo), pero apenas eran articulados o reflejados en los discursos oficiales durante la época de la Revolución por el esfuerzo de imponer una identificación nacional asociada con los ideales de la igualdad y la síntesis del mestizaje:

Cubans have been taught to ignore race and the revolution tried to blur color lines by opening all professions, universities and government to Afrocubans. Officially, race all but disappeared as a part of national identity. [...] In school, when Yosmel tried to talk about his African ancestry, teachers called him "unpatriotic" for thinking himself anything other than Cuban (Wunderlich 2001: 2).

El mostrarse conscientes de una identidad racial y la búsqueda de modelos de identificación y raíces fuera de lo que se considera comúnmente cubano equivale entre los raperos a romper ese tabú. Esto es considerado por muchos una tarea clave del hip hop.

Sin embargo, el tema "raza" tampoco es tratado con unanimidad en todo el movimiento. También se encuentra malestar, no con la lucha contra el racismo, sino con algunas estrategias que se utilizan para ella, que han sido tomadas de otros contextos y aplicadas al cubano. Quizá como resultado de la política de promover los conceptos de igualdad y mestizaje, en Cuba apenas había existido el típico fenómeno de la diáspora negra que consiste en la afirmación de conceptos de etnicidad y particularidad raciales por parte de los marginados para su autodefinition y autoafirmación.¹⁷ Es ahora cuando, a través del

¹⁷ Sobre esta cuestión *cf.* Gilroy (1993).

rap, se declara el sentido del “negro” como algo genuinamente distinto, cuando el hip hop es considerado como algo muy propio de los negros, y se suele escuchar el lugar común de que los pocos raperos blancos que hay “tienen alma de negro”. Tales argumentaciones esencialistas, que establecen la noción de una necesaria continuidad entre expresiones culturales y etnicidad, chocan sobre todo entre los seguidores no-afrocubanos del rap, que se han ido alejando del movimiento. La estrategia se reconoce en movimientos como los de *negritude* o los Black Panthers, y en La Habana está estimulada mucho por el contacto con los miembros de esta organización estadounidense que viven asilados en Cuba y que se han acercado al movimiento de rap. A pesar de las diferencias considerables entre el racismo cubano y el estadounidense, se están aplicando los mismos modelos de resistencia a este contexto, lo que permite sospechar que en vez de combatir el racismo, más bien lo consideran estratégicamente. Si bien la política gubernamental cubana de integración durante los pasados cuarenta años no ha podido abolir por completo los valores racistas en la sociedad, tampoco se le puede negar cierta efectividad a sus esfuerzos de equilibrar y aplanar diferencias tanto sociales como étnicas. La integración en la sociedad cubana se diferencia mucho de la situación en Estados Unidos, y en la cultura popular el género musical mayor, la salsa, ha sido un núcleo de identificación integracionista, consumido y practicado por toda la sociedad, sin exclusiones étnicas. La nueva conciencia de etnicidad que se cultiva en la esfera rapera, aparte de ser una expresión de crítica social, es también efecto y síntoma del deseo de individualización y diferenciación que marca tanto al rap como a las otras culturas juveniles emergentes en La Habana (reggea, rock, tecno). Como un criterio más de in- o exclusión, el aspecto de etnicidad sirve para la construcción de una identidad particular. Y mientras otras técnicas de autoafirmación de la comunidad, como la moda, la conducta y el hábito, son más fácilmente reconocibles como prácticas performativas, la declaración del hip hop como una “práctica negra” lo esencializa y por tanto lo refuerza como sistema de valores, de acuerdo con la dominante figura discursiva del hip hop de Estados Unidos que provee el “gueto negro” como importante imagen de orientación. Ahora, en la juventud de La Habana se juntan –de modo muy similar a lo que sucede en Estados Unidos– expresiones culturales con el concepto de “raza”, y crece la diversificación y la segregación. En el ambiente del rap de La Habana, la mayoría de la gente es afrocubana mientras que, por ejemplo, entre los rockeros la mayoría son blancos.¹⁸ El color de la piel se vuelve, de nuevo, criterio para la identificación cultural.

Un ritmo que no lleva puesto guayabera

Un valor identificativo que juega un rol importantísimo en las autodefiniciones raperas mundiales es la autenticidad, noción que en parte se asocia al concepto de la etnicidad, pero que ha ido adquiriendo distintas connotaciones. Desde sus inicios en Estados Unidos, en el hip hop se ha reclamado una especial “realidad” en cuanto a la relación de representaciones artísticas con la vida cotidiana. El hip hop tenía que ser “real” y se establecieron determinados criterios para medir y justificar tal *realness*, entre ellos el color de la piel (Klein/Friedrich 2003). Junto con la dispersión del hip hop en el mundo entero,

¹⁸ Ver Fernández Díaz (2001c).

en todas las escenas locales, especialmente fuera de Estados Unidos, se ha entrado en un discurso de legitimación, puesto que imitación y adaptación, que habían sido el punto de partida de todos los círculos locales, parecían contradecir el valor más importante del movimiento y muchas veces no se disponía de las características étnicas implícitas. Cuestionando la propia relación con la noción de autenticidad, en las “localidades” se llega a distintas soluciones y reglas para el manejo del concepto (Mitchell 2001). En La Habana se aprecia por un lado el intento de trasladar al contexto cubano la casi mítica narración de origen del hip hop estadounidense, que cuenta que en sus inicios están las expresiones espontáneas de los jóvenes del gueto afroamericano de Nueva York. Esta narración fue trasladada al contexto cubano y recontada en los años noventa. El Bronx fue reemplazado por el barrio periférico Alamar, donde supuestamente “renace” el hip hop, siendo ahora afrocubano. Otras connotaciones que se asocian al discurso de la autenticidad en el rap habanero se desprenden del tema de la “raza”. Quizá más que en otros contextos, en Cuba la “autenticidad” es un valor fuertemente arraigado en la mitología nacional, y los raperos lo reanudan y reinterpretan, criticando la tradición dominante de lo que se considera auténtico, y tratando de darle nuevos significados, sin dejar de identificarse, no obstante, con el valor mismo en su tradición cubana. Reclamando para sí el importante sello de la cubanidad (autenticidad nacional), los raperos rechazan la salsa, queriendo redefinir el concepto dominante de cómo debe ser la música cubana auténtica: “Oye como suena la pandilla más auténtica del clima con su *flow* – partiendo la salsa”, canta Familia’s Cuba Represent, y en un texto de Obsesión se puede escuchar:

Para ser sincero mi ritmo no lleva sombrero de guano,
pero a mí me huele a habano,
pero es que en él tengo más recursos para decir que soy cubano
como Guillén, así que ven a mancharte de esta piel [...]
yo tengo un ritmo que no lleva puesto guayabera,
le queda bien esta manera rapera,
de hacer quimera,
y tan cubano como Cuba entera, fiera.

“Todos los negros finos, nos hemos reunido y hemos decidido, no tocar más Rumba!”, canta también Free Hole Negro. Se puede ver la fuerte interrelación con el discurso teórico que reivindica el rap declarándolo cubano.

La otra relación importante en la que se pone la noción de lo auténtico se refiere a la estética musical. El plagio viene siendo una estrategia estética clave del hip hop mundial. Se considera incluso que el reciclaje le da su impacto estético específico, rompiendo con esquemas estrictos, des- y recontextualizando fenómenos, dándoles así nuevos significados. En el hip hop de La Habana esta apropiación está muy presente y ha tenido una gran importancia para la puesta en escena del rap en el contexto de Cuba. Sin embargo, no ha sido aceptada conscientemente. Se rechaza mucho, por ejemplo, el plagio de *backgrounds* norteamericanos (un criterio decisivo en el proceso de selección para el festival, llevado por la AHS, es el de no utilizarlos¹⁹), ya que esto es considerado por muchos

¹⁹ Según declaración de Alpidio Alonso, presidente de la Asociación Hermanos Saíz, en entrevista con la autora (La Habana, 9.10.2002).

como algo que debe superarse, que demuestra una debilidad, falta de madurez y autenticidad en el género. La musicóloga cubana María Teresa Linares opina lo siguiente en cuanto al rap:

Voto por lo purista aunque se vea un criterio un poco cerrado. Yo apoyo la tradición. La fusión tiene un peligro que es la hibridación. Surge entonces un estilo híbrido que ni es ni esto ni lo otro, lo que se ha repetido en todos los estilos modernos. [...] Las raíces son entonces las que quedan para la eternidad (M. T. Linares en Fernández Díaz 2002a: 13).

Con tales críticas se apunta probablemente también a la corriente de grupos que, persiguiendo fines de éxito comercial, se muestran dispuestos a acoplarse a cualquiera de las imágenes comerciales que se hacen del rap. A esto se contraponen también el concepto *underground*, que constituye un importante valor estético de identificación para algunos grupos. *Underground* prescinde de cualquier elemento musical o textual que no sea considerado puramente propio del rap. Para muchos raperos de La Habana, por ejemplo, el *sampling* con música popular cubana o incluso cualquier mezcla con elementos musicales que le aporten calidad de danza a la música, equivaldría a alejarse de lo propiamente puro y significaría ya una concesión a la música comercial.

Existe una gran masa fiel seguidora del “verdadero” hip hop, no de la mezcla. Eso se refleja en una frase nuestra que dice: “tu pensamiento vale más que el billete”. Gente que hace el hip hop “dichavao por el billete”, con los pelos desteñidos, el gel, el perfumito y la ropa yanquí y están haciendo dinero [...] con el rap mezclado con timba y merengue (rapero Adeyeme en entrevista, Fernández Díaz 2003: 7).

“This music is not for dancing. It’s for listening” (Kokino del Grupo Anónimo Consejo, citado según Wunderlich 2001: 1).

¿Revolución rapera? ¿Cuál es?

Despierta pueblo – revolución compadre, es momento de justicia
– revolución compadre, anónimo consejo – revolución compadre, y
por revolución – revolución compadre

(Grupo Anónimo Consejo: “Hablando de algo”).

Teniendo en cuenta las distintas identificaciones se pueden reconsiderar una vez más los conceptos de resistencia y su lugar destacado en la autodefinición de los raperos. En muchos textos la protesta como tal destaca, y se han señalado algunas de las circunstancias que son objeto de ella. En todo esto, la postura de “revolución” puede descifrarse por un lado como posicionamiento que afirma los valores de la Revolución Cubana y que protesta en contra de todo lo que amenaza su integridad. El símbolo del Che que se usa mucho entre los raperos favorece tal lectura. Por otro lado, aplicado al contexto inmediato, el grito “revolución” en los conciertos también puede ser interpretado al contrario, como una manera fuerte de expresar su desafección por la política del gobierno

actual y como llamamiento a una rebelión en contra de la pasiva conformidad con lo que existe: “Falta la información, lucha hermano, haz tu revolución, sí, dentro de la que ya no e’ real” (Grupo Junior Clan: “Internacionales”).

Pero la protesta parece ir todavía más allá de esa alternativa y se desprende del contexto político concreto. Con frecuencia expresa un cansancio ante la vida o una depresión con la vida como tal, y una gran desilusión. Más que en declaraciones en pro o en contra de una disyuntiva preestablecida, su potencia está en sus nuevas formas de negociar identidad, política y cultura, y muchas veces, la decisión definitiva en contra de qué se levanta la voz exactamente queda a juicio del espectador. El doble sentido es importante para la decodificación de los textos, y el significado de la palabra “revolución”, tan utilizada en el contexto cubano, empieza de nuevo a irisar. Un coro de Alto Voltaje:

[...] quien te habla diario pisa el excremento,
 uno más que puede morir en el intento,
 de ver los cambios con el tiempo,
 de la rutina estoy cansa’o, hasta cuándo es esto?
 (Grupo Alto Voltaje: “Razón de la Calle”).

Y Anónimo Consejo:

Y si mi vida no encuentra este sueño, y si la vida no alcanza mi alma,
 (revolución compadre), como e’ posible unir a lo’ pueblos, dónde no existe la calma?
 (Grupo Anónimo Consejo: “Hablando de algo”).

Los raperos han introducido al contexto cubano una nueva forma de articulación pública muy distinta a la retórica y a los discursos de la Revolución en el poder, y que manifiesta un cansancio ante las viejas dicotomías y hostilidades ideológicas. Como un nuevo tipo de jóvenes en la sociedad cubana, se mueven en una esfera de encuentro y traducción cultural, de tradición y transferencia de un contexto a otro, de autenticidad y *bricolage*, de construcción y crítica. El espacio al borde de lo posible que se han buscado y conquistado, siempre balanceando entre dos lados, parece ser condición decisiva para el impacto que provocan. Con su doble estrategia de afirmación y resistencia, el hip hop en La Habana se posiciona en medio de las estructuras de poder que lo rodean y participa de todas las dinámicas políticas y culturales conflictivas comprobables hoy en Cuba. Puede ser entendido a la vez como indicador y portador de las paradojas que marcan el proceso de transformación de la sociedad. Con sus textos, los raperos indican y señalan las situaciones precarias que ellos perciben a su alrededor. En conjunto con su estética alternativa, y a pesar de los esfuerzos de cooptación por parte de las autoridades cubanas, se convierten en síntoma de una creciente diversificación de la sociedad cubana.

Referencias

Discografía

Con los puños arriba. Rap cubano (2002). Canadá: Ariola.
Cuban Hip Hop All Stars Vol. 1 (2001). New York: Papaya Records.

Cuban Hip Hop all Stars Vol. II, próximamente en Papaya Records.

Free Hole Negro (2002): *Demo*. Cuba: Inédito.

Obsesión (2000): *Un Montón de Cosas*. Cuba: EGREM.

Bibliografía

Ávila González, Manuel (2000): “Apreciaciones en torno al movimiento de Rap cubano”. En: *Extramuros*, 2, pp. 22-26.

Bärnthaler, Thomas (2001): “Two turntables and a microphone. Widerständigkeit und Subversivität in der Hip-Hop-Kultur”. En: *ila*, 246, pp. 4-7.

Bazin, Hugues (1995): *La culture hip-hop*. Paris: Desclée de Brouwer.

Borges Triana, Joaquín (2001): “Alrededor del Disco”. En: *El Caimán Barbudo*, 33, 296, p. 15.

Bueno, Salvador (1976): “La canción del bongo: Sobre la cultura mulata de Cuba”. En: *Cuadernos-Americanos*, 206, pp. 89-106.

Castañeda, Mireya (2001): “Orishas and their cuban rap”. En: *Granma internacional*, 27.02.2001.

Castellanos, Dimas (2002): “Al filo de la sospecha. En torno al rap cubano y las circunstancias de su nacimiento”. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 3, 442, pp. 21-23.

Celi, Vicente (2001): “Auch deine Eltern werden sie mögen. Interview mit der kubanischen Salsa-HipHop-Band Orishas”. En: *ila*, 246, pp. 12-13.

Dixon, Jenny (ed.) (2002): *One Planet under a Groove, Hip Hop and Contemporary Art*. Catalog to exhibition in the Bronx Museum of the Arts. New York: Bronx Museum of the Arts.

DJ Bazuko (2001): “Come together! – Kam Hip-Hop nach Lateinamerika oder kamen die Latinos zum Hip-Hop?”. En: *ila*, 246, pp. 8-9.

Dufresne, David (1992): *Yo! Rap Revolution – Geschichte, Gruppen, Bewegung*. Hamburg: Atlantis.

Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (eds.) (2001): *Kuba heute – Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

Fernández Díaz, Ariel (2000): “Maferefün Orishas!”. En: *Salsa. Revista cubana*, 4, 13, pp. 4-8.

— (2001a): “Harry Belafonte y la cultura hip hop”. En: *Salsa. Revista cubana*, 4, 14, pp. 11-12.

— (2001 b): “6ta. edición Festival de Rap Cubano”. En: *HipHopNation*, 8, pp. 53-59.

— (2001c): “Rap cubano: poesía urbana o la nueva trova de los noventa”. En: *El Caimán Barbudo*, 33, 296, pp. 4-14.

— (2002a): “Salvar la música como cultura, no como mercancía. Valoraciones de María Teresa Linares acerca del movimiento hip hop cubano”. En: *Dédalo*, 1, pp. 11-13.

— (2002b): “SBS – Timba con Rap? El hip hop de la polémica”. En: *Salsa. Revista cubana*, año 5, 17, pp. 43-45.

— (2003): “Identidades e Interiores de Ciertos Consejos Anónimos”. En: *Movimiento. La Revista Cubana de Hip hop*, 1, pp. 5-10.

Fernando, S. H. Jr. (1994): *The new beats – exploring the Music, Culture, and attitudes of Hip-Hop*. New York y otros: Anchor books/Doubleday

Fröhlicher, Patrick (2000): “CubaHop – Rap a lo cubano beschreitet neue Wege”. En: *ila*, 237, pp. 33.

Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Gómez, Gladys J. (1998): “Rap, una moda que rompe convenciones y llega con lenguaje musical”. En: *Somos jóvenes*, 6, pp. 8-9.

Hernández Bager, Grizel (2002): “Rapeando a lo cubano?”. En: *Universidad para todos, música y músicos cubanos*. La Habana: ed. juventud rebelde, p. 29.

Hernández, Grizel/Casanellas, Liliana (2001): “Hora de abrir los ojos... El Rap cubano existe!”. En: *Salsa. Revista cubana*, 5, 16, pp. 4-7.

- Hernández, Rafael/Borges Triana, Joaquín/Rensoli, Rodolfo y otros (2002): "Controversia: La música popular como espejo social". En: *Temas*, 29, pp. 61-80.
- Jakob, Günther (1993): *Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer, Texte zu Rassismus und Nationalismus, Hip Hop und Raggamuffin*. Berlin/Amsterdam: Adition.
- Klein, Gabriele/Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des Hip Hop*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Krekow, Sebastian/Steiner, Jens/Taupitz, Mathias (1999): *Hip-Hop-Lexikon*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Manduley, Humberto (2001): *El Rock en Cuba*. La Habana: Atril.
- Martín-Barbero, Jesús (1998): "Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad". En: Cubides, Humberto/Laverde Toscano, María Cristina/Valderrama, Carlos Eduardo (eds.): *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Fundación Universidad Central, pp. 22-37.
- Mitchell, Tony (ed.) (2001): *Global Noise. Rap and Hip Hop outside the USA*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.
- Mongui (1998): "Estamos en escena. Rap made en Cuba". En: *Somos jóvenes*, 6, pp. 10-12.
- Negus, Keith (1999): "The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite". En: *Cultural Studies*, 3, 13, pp. 488-508.
- Poiger, Uta (2000): *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- "Rap cuban Style" (2001). En: *Granma internacional*, 28.08.2001.
- Rodríguez Quintana, Arsenio (2001): "Alguien dijo Rap Cubano?!". En: *El Caimán Barbudo*, 33, 296, pp. 10-13.
- Schelling, v., Cornelia/Wöhr, Ann-Christin (2001): *Die Frauen von Havanna*. München: Frederking & Thaler.
- Schrade, Anna (2001): "A lo cubano: die Rapper der Orishas über den Unterschied zwischen kubanischem Rap und seinem US-Vorbild, versteckte Codes gegen die Zensur – und warum sich Bankraub auf Cuba nicht lohnt". En: *Taz*, 30.06.2001, p. 14.
- Steen, Andreas (2003): "Rockmusik in der VR China. Der Traum von der Tang Dynasty, oder: Über die Anziehungskraft der Ehrlichkeit". En: *Popscripium 3 – World Music*, pp. 80-100.
- Toop, David (2000): *Rap Attack* No. 3, London: Serpent's Tail.
- Vázquez, Omar (2002): "Nueva proyección para el rap cubano". En: *Granma*, 19.09.2002, p. 6.
- Vicent, Mauricio (2002): "El 'rap' cubano sabe a descontento". En: *El País*, 21.08.2002, pp.10-11.
- Wunderlich, Annelise (2001): "Cuban Hip Hop, Underground Revolution". En: <http://journalism.berkeley.edu/projects/cubans2001/story-hiphop_printable.html> (24.04.03).
- Zips, Werner/Kämpfer, Heinz (2001): *Nation X – Schwarzer Nationalismus, Black Exodus & Hip-Hop*. Viena: Promedia.