

# Las encrucijadas del rap cubano\*

Yesenia Selier

Psicóloga y ensayista

Cubana. Residente en Estados Unidos

La década del noventa ha sido contundente desde sus inicios para los cubanos. La mera fecha actúa en el imaginario como un campo magnético, invocando nuevos significantes y algunos viejos con nuevas investidas: caída, derrumbe, opción cero, periodo especial, despenalización del dólar, bolsa de turismo, cuentapropista, botero, picadillo de soya, camello, empresa mixta... La etcétera es aquí mayúscula e interminable.

Según el productor Pablo Herrera, una de estas nuevas realidades cotidianas: el apagón, parece haber sido determinante para que aquellos jóvenes bailadores usaran sus bocas como instrumento musical y, al ritmo de las palmas, comenzaran a *rapear*. Desde el mismo año noventa comenzaron a hacer pininos los ahora veteranos del *rap* en Cuba, como Irak, y hacia el 1993 comienzan a aparecer las primeras agrupaciones, sobre todo en el este habanero y especialmente en Alamar, «la capital del *rap* serás por siempre y desde entonces», como *rapea* el grupo *Hermanos de Causa*.

Nótese que es precisamente Alamar una de las localidades habaneras más carentes de servicios recreativos y en particular para la juventud. La vitalidad del movimiento motivó a Rodolfo Rensoli, promotor cultural, a gestar el Primer Festival de *Rap* en Alamar (julio de 1995), bajo el auspicio de la Asociación

Hermanos Saíz. Este evento anual ha sido uno de los ejes fundamentales para acrisolar la cultura *hip-hop* en Cuba y de ella, el Movimiento de *Rap* Cubano.

En su inmensa mayoría los raperos son jóvenes que han pasado su socialización fundamental durante el llamado Período Especial, en un momento de franco reposicionamiento de valores, metas y expectativas sociales. La dolarización, los intereses consumistas que han ganado adeptos inevitablemente, la sensible depreciación del trabajo y el salario real han modificado el panorama objetivo y subjetivo del país. Según los estudios de la identidad nacional, los cubanos distinguen enfáticamente entre «cómo somos y cómo estamos». Tal es la estrategia defensiva ante el cúmulo de nuevas actitudes, inéditas e incompatibles con la representación tradicional del ser nacional.

Los problemas de los 80 adquirieron nuevos matices con la llegada de la crisis. Junto a la reproducción de las clases sociales se detuvo naturalmente la movilidad social de los sectores más bajos, como se manifiesta dramáticamente en la reducción de su presencia y acceso a la educación superior<sup>1</sup>. El apremio de la solvencia económica conllevó a desarrollar el culto a la inmediatez. El acrisolamiento de nuevos *ethos* para los cubanos ha rebajado la

representación de las profesiones y ocupaciones prestigiosas, por causa de la recomposición emergente de la economía y del cuentapropismo. Como último factor, la libre circulación de moneda libremente convertible y las remesas familiares del exterior han reconfigurado las clases sociales, con zonas de alta concentración de recursos económicos (además de controlar los puestos de trabajo con condiciones más ventajosas, el sector emergente de la economía polariza buena parte de las remesas del exterior) y zonas de baja concentración (ante todo los obreros del sector no emergente)<sup>2</sup>.

Estos procesos han generado la heterogeneización social en Cuba. Numerosas especificidades han aparecido o se han multiplicado, en medio de los problemas cotidianos y para preocupación de muchos. Las distintas actitudes económicas, religiosas y raciales; los niveles educacionales; las fraternidades, con su diversidad de intereses, de consumos, de juicios y de preferencias, tejen un cuadro heterogeneo y ocupan espacios en un medio que antes estaba muy institucionalizado<sup>3</sup>.

El movimiento de *rap* cubano es un elemento orgánico de este crisol de transformaciones y emergencias de nuevos sujetos y nuevos actores sociales, que se manifiesta como modalidad de participación generacional en el debate de la sociedad y toma un género musical como forma de expresión. Dentro del movimiento se dan tendencias y estilos diversos, con sus propuestas más comerciales, al decir de Borges Triana, *más descafeinadas*, las que mayoritariamente han logrado insertarse en los medios de difusión del país, en contraposición discursiva a las que pueden hallarse en espacios como el Parque Almendares o La Madriguera, que imbrican a la mayoría de los cultores del género y muestran altos niveles de reflexión y preocupación por los problemas éticos, estéticos y sociales. A través de esa lírica se canalizan muchas contradicciones de la vida

cotidiana en la Cuba de hoy, así como de otras zonas críticas socioculturales, como el machismo y el racismo. Un buen ejemplo de la canalización del debate social cubano contemporáneo se ofrece en este fragmento de la composición *Victima*, de Randy Acosta:

*Victimas del dinero, que a su antojo nos*  
[manipula,

*Ahorita los dólares piensan, y las personas*  
[circulan...

*A decir verdad, víctimas somos todos*  
*Sólo depende del tiempo, dónde cuándo y*  
[en qué modo

*Victimas de le la tele, de la radio, de la prensa,*  
*Victima también yo, pero no me importa*  
[lo que piensan.

*Victimas del ahorro tanto de luz como de*  
[vergüenza

*Victimas de mucho trabajo y de poca*  
[recompensa.

Entre los aspectos cruciales del movimiento de *rap* cubano sobresale su composición racial. La Asociación Hermanos Saíz registra apenas un 5% de raperos definidos como blancos; el resto son negros y mestizos.

¿Cuáles son las variables que determinan la alta presencia de negros en este movimiento? Más que elemento racial, estudiosos del tema advierten que el elemento galvanizante para los consumidores y recreadores del *hip-hop* es el factor generacional. Pero fuera de las fronteras estadounidenses se han destacado los sectores desplazados en la pirámide social, con marcado sentido étnico, los cuales han reconstruido la imagen comercial del *rap* estadounidense y de los valores consumistas que promueve, para dar un mensaje de empoderamiento a los sujetos *et clases*. De ello da fe la impronta del género entre los favelados brasileños, los turcos en Alemania y los emigrantes africanos en Francia. En este proceso

transnacional trasciende un choque frontal contra las construcciones históricas de raza y mestizaje, particularmente de las «ventajas» de los mestizos en Sudáfrica o Brasil<sup>4</sup>. Esta participación racialmente definida se aprecia en la cultura *hip-hop* cubana y condiciona el notable sentido racial de su discurso, como puede ejemplificarse con este fragmento del dúo *Los Paisanos*, que rapean “De veinte mil maneras”:

*hip-hop es todos juntos como un puño de  
[hierro  
Y fundamentalmente hip-hop, quiere decir,  
[negro  
Y no es racismo o sí, vaya como tú quieras  
De 20 mil maneras hip-hop es para mi bando  
Del mismo modo que dicen que,  
El tenis de campo es deporte para blancos  
Ashe e, Ashe e, hip-hop, para siempre,  
Ashe e, Ashe e, hip-hop, hasta la victoria  
[siempre  
Ashe e, Ashe e, hip-hop, de veinte mil maneras,  
Ashe e, Ashe e, hip-hop, hasta que me muera.*

El cuestionamiento de la problemática racial va orgánicamente ligado tanto a las modificaciones estructurales de la sociedad cubana como a la creciente percepción de estos cambios y de sus implicaciones raciales. Por ejemplo, en una investigación del año 2000 sobre la identidad racial de los negros habaneros, el 87,5 % de los encuestados consideró que poseían peor status que los blancos, el 94 % consideró que había discriminación racial y el 81 % expresó vivencias al respecto<sup>5</sup>. La realidad y las vivencias cotidianas habían deseado ya el tabú de no expresarse sobre estos problemas tras la fractura de los ideales de igualdad enarbolados a lo largo del proceso revolucionario.

La movilidad social de las primeras décadas no extinguió la conexión clase-raza, intrínseca a buena parte del desarrollo de Cuba como



*Los Paisanos*

nación. Precisamente en las barriadas capitalinas de Alamar, El Cotorro, Centro Habana y Santos Suárez, el movimiento *rap* tiene fuentes nutricias en las zonas marginales o barriadas con déficits habitacionales crónicos a la par con alta densidad de población y escasas redes de servicios generales y recreativos. La crisis y, en particular, la polarización de los recursos dejaron una clara estela de estratificación racial. Algunos matices de esta reflexión sobre los problemas raciales pueden advertirse en esta variación que *Hermanos de Causa* realiza del famoso poema “Tengo”, de Nicolás Guillén.

*Tengo una raza oscura y discriminada  
Tengo una jornada que me exige y no da nada  
Tengo tantas cosas que no puedo ni tocarlas  
Tengo instalaciones que no puedo ni pisarlas  
Tengo libertad entre un paréntesis de hierro  
Tengo tantos derechos sin provecho que  
[me encierro  
Tengo lo que tengo sin tener lo que he tenido  
Tienes que reflexionar y asimilar el contenido  
Tengo una conducta fracturada por la gente  
Tengo de elemento, tengo de consciente  
Tengo fundamento sin tener antecedentes  
Tengo mi talento y eso es más que suficiente*

Así quedan enmarcadas las profundas mutaciones de la sociedad cubana, desde el

prisma reflexivo del sujeto de a pie, particularmente del negro, que indica su lugar en el marco de la creciente diferenciación social y económica.

En los últimos años ha ganado espacio la discusión en torno a la historia social del negro en Cuba, contraída u ocultada en la narrativa más difundida sobre la nación y particularmente en los libros de enseñanza. Estudiosos tanto cubanos como foráneos arrojan nueva luz a la memoria de este grupo social y a su participación en la gestación nacional. En el *rap* cubano se socializan, traducidos a una expresión joven y contemporánea, muchas de estas ideas y a su vez se aportan nuevos cuestionamientos, así como nuevos diálogos con el pasado, el presente y los vasos comunicantes entre ambos, como ilustra este fragmento de “Drume Negrita”, por el dúo *Obsesión*:

*La furia de mi garganta, desencadena fuegos  
[artificiales  
Desde que sabe que también merece papeles  
protagónicos,  
El archipiélago me da más valor del que  
[necesito Para ser quien soy ....  
Sumido en esta negritud pregunto, ¿quién es  
usted que pone en tela de juicio mi  
[procedencia?  
¿Quién es usted que cuestiona mi decencia, mi  
integridad y apariencia?  
¿Quién es usted que duda de mis capacidades y  
niega virtudes que me salen a flor de piel?  
Resulta que así de pronto, un montón de  
[cualidades cayó encima de mi raza,  
Y muchos fueron a pasar en masa un curso, de  
[cómo no ser racistas.  
Se graduaron con honores y fiestas y hasta el  
[sol de hoy,  
Permanecen escondidos en la frase esta:  
  
SOMOS IGUALES, TODOS LOS SERES  
HUMANOS*



*Dúo Obsesión*

*Estimado Fulano, si para usted no son lo  
mismo blancas y negras manos,  
Considérese invitado a mi concierto prieto.  
¡Escucha esto, Nicolás!  
Estoy rapeando al compás de mis pasas, mi  
ñata, mi bembá, mi árbol genealógico,  
Mi historia, mis costumbres, mi religión y  
[forma de pensar.  
Sé que el tribunal me observa, pero yo también  
[lo miro fijo.  
Abuelo me dijo: «Mi'jo, no se puede titubear a  
la hora de desactivar las bombas».  
Por eso en pleno juicio bailo conga frente a tó  
[el jurado,  
Porque se que han prevalecido mis motivos.  
Tengo testigos que donan sangre a lo que digo,  
¡Ahora que venga la sentencia!*

“Drume negrita” revela la sorpresa que ha representado para estos jóvenes el encuentro con su historia social, y las derivaciones con respecto a su autoestima, en un contexto que les niega implícita o explícitamente su condición de iguales en sentido estético y cognitivo. También refleja el peso de la contraideología revolucionaria, que tornó invisibles las expresiones del racismo, sin que este desapareciera. El dúo *Obsesión* reconoce la justeza de la

denuncia, a pesar de que se sabe incomprendida plenamente en el contexto actual.

Otro ejemplo de estos diálogos y resonancias con la historia lo ofrece el grupo *Anónimo Consejo* con su “Homenaje al Partido Independiente de Color”, que explicita un reclamo contra el escamoteo de la verdad histórica poco difundida y relacionada de manera particular con el pasado grupal de los negros cubanos: la masacre de entre 3000 y 8000 negros y mestizos en 1912.

*Luego de la Independencia, echados al montón  
Partido Independientes de Color*

*Hombres mujeres, niños, La Maya, Holguín,  
[Santa Clara*

*Matanza, masacre, desarmados en combate,  
[que ocultaron a la Historia*

*Hoy la memoria vuelve al ataque, ¡Cuba Libre!  
Cuento con lo que cuenta para decir lo que  
[hace falta*

*Pedro Ivonet, ni en mármol, ni en bronce  
En nuestro corazón y mente desde entonces,  
1912.*

También ligada a la identidad racial se manifiesta la conciencia religiosa, que cala en la producción musical de los *backgrounds* con cánticos, rezos, conceptos y tambores del arsenal de la cultura afrocubana. En esta letra de *Anónimo Consejo*, por ejemplo, se celebra la despenalización del culto religioso, al tiempo que se recupera la figura del cimarrón, recurrente en el ideario de los raperos cubanos, junto a otros símbolos asociados a la esclavitud, como el *grillete*, que de conjunto invitan a actualizar la resistencia cultural, religiosa y estética

Coro

*Loma y machete, no somo ecravo ya; Loma y  
[machete, ya no hay grillete ma'  
Que lo iyalosha van pa'lo monte; Que  
[baballosa van pa'lo monte*

Solista

*Cimarrón Loma arriba, lucha por tu vida  
No dejes que el grillete sofoque tu energía  
Qué pasa no te detengas, camina  
Se acercan lo perros, la lucha es de por vida  
En la loma está tu casa, tu ñata, tu pasa  
Y para el cruel que me arranca  
Mi bendición y mis gracias  
Cuero, al palenque, el cepo el grillete,  
No más esclavos, loma y machete.*

A pesar de que el movimiento *rap* es un espacio de participación eminentemente masculina, sobresale la calidad de la lírica femenina. Sus rangos de discurso van desde la recreación de las temáticas tradicionales de la mujer cubana hasta propuestas que denotan compromiso íntegro y renovador de su lugar en la sociedad. Leamos este fragmento de “Un montón de cosas”, que rapea Magia MC:

*Ya se sabe que no soy cualquier muchacha  
Y lo afilá que está la mocha mía  
Bandera blanca que vengo en son de Rap pa' los  
[guerreros*

*Sin papiti y solapia, no me hace falta Clan ni  
[pandilleros*

*Hasta malanga se enteró de cómo está el tumbao  
Y que si hay duelo no es sólo entre caballeros  
Estoy aquí dando palo, follow me, Vamos  
[pa'rriba raza*

*Hay que contar conmigo pa' la fiesta esta  
Fresca y alerta con Orisas tras la puerta  
Atacando en línea recta, na' de cuento  
Esto es aliento y color primero, no hay invento  
Metiendo lo que estoy metiendo.  
África latiendo cuando me pinto la voz  
Sábanas blancas cuelgan en mi balcón  
Pero es negra mi condición en pos de los demás.*

La reafirmación se aprecia en varios sentidos, en primer lugar hacia el interior del movimiento rapero mismo, donde escasea la presencia femenina, y en segundo lugar hacia el con-



*Las Krudas*

texto más amplio de la mujer negra y como representante de una cultura alternativa.

Otro discurso femenino de valía procede del trío *Las Krudas*, que con su tema “Iroko” oran a uno de los *orishas* de la cultura *lucumí*, representado en el árbol de la ceiba, pero recurren a la grandeza y la frondosidad de la ceiba como analogía de la condición femenina, por su capacidad de perdurar y florecer a pesar de las dificultades. Así convocan al crecimiento humano y a la libertad de todas las mujeres, articulando discursivamente distintas manifestaciones de la cultura de resistencia.

Ta ni kinche iworo; *Batalla dura, premura*  
*Fruta madura, yo Kruda negrura*  
*Raíz de mis sentimientos, tronco de*  
*[pensamientos*  
*Tamaño fortaleza natural, belleza descomunal*  
*Vigila tú de mis creaciones, Mamá*  
*Remueve mis emociones ceiba real de mi raza*  
*Suelta mi boca; Iroko nace, crece*  
*Se estremece, sea de noche o de día*  
*Susurrando melodía; libertad femenina activa*  
*Dura tradición, negra Iroko*  
*Revolución*  
*Kruda África viva*  
*Vibra al compás del tambor*  
*Florecida azotada por el sol. Paz.*

A menudo se habla del *rap* como conjunto difuso de voces, en los cuales se confunden los

reguetoneros y raperos comerciales que han logrado traspasar las barreras del aislamiento y entrado con fuerza en los medios masivos de difusión. Los seguidores del género en la isla y en especial sus cultores distinguen como «reales» a quienes impregnan sus temas con el avatar cotidiano del cubano de a pie y ratifican como valor esencial el compromiso ético de rimar sin ambages las verdades de la sociedad en que viven. Son ellos quienes han labrado la verdadera trascendencia del movimiento *rap*, con un canal informal para expresar y debatir, dentro de la sociedad cubana, sus problemas más candentes.

La gesta de los raperos cubanos reales se enmarca en un orden social que ha inculcado a la ciudadanía que el Estado todo lo da y resuelve sus problemas, que aquellos que persisten o son de menor importancia o se hallan sin solución son por culpa del bloqueo del imperio. En última instancia, las reformas en Cuba se llevan a cabo en dirección vertical de arriba hacia abajo, pero las voces mencionadas en este trabajo traen demandas y reclamos de «los de abajo», con pertenencia a la que se adscriben explícita o implícitamente al utilizar tremendo arsenal simbólico en sus rimas, que incluye el lenguaje del populacho, de los marginales, para patentizar la ruptura con las normas culturales y, al mismo tiempo, la ruptura del consenso político.

Así, este movimiento eleva, como nunca antes, un discurso crítico colectivo desde sus contextos subjetivos y experienciales hasta las esferas más altas de la sociedad. Al mismo tiempo ha creado una plataforma para la afirmación individual y colectiva de sujetos que se sienten marginados en la situación actual: mujeres, homosexuales, hombres de color y de las clases más humildes, que van reconociendo, identificando y guiando a sus seguidores a tomar conciencia y responsabilidad por el entorno social y sus problemas.

\* Esta investigación se realizó con fondos de la beca “Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe” CLACSO-ASDI, 2003.

#### Notas:

1- Perera, Marisela. “Sobre la subjetividad cotidiana”, en Primer Taller Cubano acerca de las Implicaciones Filosóficas, Epistemológicas y Metodológicas de la Teoría de la Complejidad, La Habana, Centro Juan Marinello (2003).

2- Rodríguez, Pablo *et al.* “Relaciones raciales en la esfera laboral”. Informe de Investigación (La Habana: Centro de Antropología, 1999).

3- Martínez Heredia, Fernando. *El movimiento hacia el rojo* (La Habana: Letras Cubanas, 2001): 53.

4- Perry, Marc. “Global hip-hop and the Transnational Politics of Black Difference” [hip-hop global y las políticas transnacionales de la diferencia negra]. Manuscrito del Departamento de Antropología de la Universidad de Texas (2003).

5- Selier, Yesenia y Penélope Hernández. *De la Negritud y otros demonios: estudio de identidad racial en negros habaneros, afiliados y no afiliados a grupos culturales de ascendencia africana*. Tesis de Pregrado (La Habana: Facultad de Psicología, 2000). Véase también, de las mismas autoras, “Identidad racial de ‘gente sin historia’”, en *Caminos* 24-25 (2002): 84-90.

#### Para entender mejor el hip-hop cubano

Acosta, Leonardo. “Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los Estados Unidos,” en *Culturas encontradas: Cuba y los Estados Unidos* (La Habana: Centro Juan Marinello, 2001).

Basso, Alexandra. “¿Rap por amor al arte?”, *El Caimán Barbudo* (2001): 303.

Cordero, Tatiana. “Incitación al reto: una mirada sociopsicológica al fenómeno del rap en Cuba”, en *Revista de hip-hop Cubana Movimiento* (2003).

Fernández, Ariel. “Rap Cubano, ¿poesía urbana o la nueva trova de los noventa?”, *El Caimán Barbudo* (2000): 296.

*hip-hop.cu* (Boletín del Festival de Rap).

Perry, Marc D. “El rap en Cuba: una nueva expresión de la cultura e identidad afrocubana”, en *Coloquio de Teóricos de Rap* (La Habana, 2002).

West-Durán, Alan. *Rap's diasporic dialogues: Cuba's redefinition of blackness* [Diálogos de los raps en diáspora: redefinición de la negritud en Cuba]. Ponencia al Coloquio Teórico del Festival de Rap Habana *hip-hop*, 2003.