

# fiar.



*The forum for inter-american research was established by the American Studies Section of the English Department at Bielefeld University in order to foster, promote and publicize current topics in the studies of the Americas.*

*fiar* is the official journal of the International Association of Inter-American Studies (IAS)

---

**General Editor:**

Wilfried Raussert

---

**Editors:**

Yolanda Campos  
Stephen Joyce  
Marius Littschwager  
Mahshid Mayar  
Luisa Raquel Ellermeier  
Paula Prescod  
Wilfried Raussert  
Susana Rocha Teixeira  
Brian Rozema

---

**Assistant Editor:**

Anne Lappert

---

**Editorial Board:**

Prof. Mita Banerjee, Mainz University, Germany  
Prof. William Boelhower, Louisiana State University, USA  
Prof. Nuala Finnegan, University College Cork, Ireland  
Prof. Emerita Lise Gauvin, Université de Montréal, Canada  
Prof. Maryemma Graham, University of Kansas, USA  
Dr. Jean-Louis Joachim, Université des Antilles, Martinique  
Prof. Djelal Kadir, Penn State University, USA  
Dr. Luz Angélica Kirschner, South Dakota State University, USA  
Prof. John Ochoa, Pennsylvania State University, USA  
Prof. John Carlos Rowe, University of Southern California, USA  
Prof. David Ryan, University College Cork, Ireland  
Prof. Sebastian Thies, University of Tübingen, Germany  
Dr. Cécile Vigouroux, Simon Fraser University, Canada

---

**Design:**

Alina Muñoz Knudsen

---

**Contact:**

fiar@interamerica.de  
www.interamerica.de

[49] 521-106-3641  
(European Standard Time)  
Postfach 100131



The association seeks to promote the interdisciplinary study of the Americas, focusing in particular on inter-connections between North, Central, and South American culture, literature, media, language, history, society, politics, and economics.

[www.interamericanstudies.net](http://www.interamericanstudies.net)

---

**Guest Editor of Vol. 17.2:**

Matti Steinitz (Bielefeld University, Germany)

Julia Roth (Bielefeld University, Germany)

Roberto Zurbano (La Habana, Cuba)

---

**Vol. 17 No. 2 (Dec. 2024):**

**Hip-Hop Cubano, Afrodiáspora y transformación social - Diálogos transatlánticos y hemisféricos**

Introducción: Hip-Hop Cubano, Afrodiáspora y transformación social - Diálogos transatlánticos y hemisféricos . . . . .	6
Matti Steinitz (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
Julia Roth (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
Roberto Zurbano (La Habana, Cuba)	
Pensar en clave Hip Hop: Música y resistencia en la Cuba del Atlántico negro . . . . .	12
Roberto Zurbano (La Habana, Cuba)	
Mambises, Malandros, y Maleantes: Imaginarios Colectivos de Luchas y Supervivencia en el Rap cubano y venezolano . . . . .	22
Sujatha Fernandes (University of Sydney, Australia)	
Recuperaciones raciales: Hip hop cubano y la ciudadanía negra multívoca . . . . .	26
Marc D. Perry (University of Texas at San Antonio, Estados Unidos)	
Feminismo Caliban/diáspora/hip- hop . . . . .	29
Aracely Rodríguez (La Habana, Cuba)	
El Hip Hop como 'lingua franca diaspórica' feminista-antirracista-interseccional . . . . .	34
Julia Roth (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
Reflexiones sobre Hip hop, Sexualidad y Liberación Negra . . . . .	39
Tanya L. Saunders (Universidad de Maryland, Baltimore County, Estados Unidos)	
Antes del Hip-Hop: Diálogos cubano-afroestadounidenses en la época del Black Power. . . . .	43
Matti Steinitz (Universidad de Bielefeld, Alemania)	
¿Reinventar Europa desde el Caribe? Experiencias de colaboración intercultural . . . . .	57
Michael Thoss (Goethe-Institut)	
Traducción: Orestes Sandoval	

Memorias y archivos del hip hop en La Habana . . . . .60

Alejandro Zamora Montes (La Habana, Cuba)

Programa: #hiphophavanaberlin – Contraculturas urbanas y movimientos sociales  
en el Atlántico Negro” [Julio 29-30, 2022 @ SAVVY Contemporary Berlin] . . . . .66

Alejandro Zamora Montes (La Habana, Cuba)

[Documentary: Short Radiography of Hip-Hop in Cuba \(2004\)](#)

Ricardo Bacallao, La Habana, Cuba

[Video1: La Reina y la Real \(#hiphophavanaberlin, Julio 30 @ SAVVY Contemporary Berlin\]](#)

La Reina y la Real

[Video 2: Afibola Sifunola \(\(#hiphophavanaberlin, Julio 29 @ SAVVY Contemporary Berlin\]](#)

La Reina y la Real

# Introducción: Hip-Hop Cubano, Afrodiáspora y transformación social - Diálogos transatlánticos y

MATTI STEINITZ (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

JULIA ROTH (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

ROBERTO ZURBANO (LA HABANA, CUBA)

Desde sus comienzos el hip-hop ha sido un fenómeno interamericano y afrodiáspórico. Aunque en general se percibe como una manifestación exclusiva de la experiencia afroestadunidense, los orígenes del género son transnacionales y su trascendencia se extiende mucho más allá de las fronteras de los EEUU. Esto es evidente tanto en la relevancia del hip-hop en otros contextos, como el cubano al que se dedica este número, como en la historia de su génesis. En 2023 se celebraron en todo el mundo los 50 años de una fiesta en el barrio neoyorquino del Bronx, en la cual un hijo de inmigrantes jamaquinos conocido como DJ Kool Herc por primera vez presentó su innovación tecnológica, inspirada en la cultura de los *sound systems* de su país natal, de mezclar el sonido de vinilos de soul y funk con dos tocadiscos. La razón por la cual esta fiesta hoy se conmemora como un evento histórico es que muchos consideran que fue en esta ocasión que se inició la trayectoria del hip-hop como género que desde entonces ha conquistado el mundo. Las primeras semillas del rap ya se habían sembrado en los años anteriores a aquella fiesta mítica del 1973, en el contexto del Black Arts Movement, por un grupo de *spoken word* llamado The Last Poets, conformado por los poetas afroestadounidenses Gylan Kain y David Nelson, y Felipe Luciano, un activista de descendencia afropuertorriqueña quien también fue cofundador de la organización revolucionaria de los Young Lords en Nueva York. Uno de los primeros grandes líderes del emergente movimiento urbano del hip-hop también era de descendencia caribeña: los padres de Afrika Bambaata, fundador de la Zulu Nation, habían migrado a New York desde Jamaica y Barbados. Muchos jóvenes de familias migrantes puertorriqueñas del Bronx y East Harlem figuraron entre los primeros MCs, DJs, rociadores de graffiti y bailarines de breakdance

de la cultura del hip-hop (Rivera). En 1979, a pocas semanas de la publicación de “Rapper’s Delight” de la Sugar Hill Gang, el primer disco de hip-hop, Joe Bataan - un cantante afro-filipino nacido y criado entre la comunidad puertorriqueña de Spanish Harlem (*El Barrio*) y conocido como *rey del Latin Soul* - sacó el disco “Rap-A-Clap-O” que también contenía una versión en español – probablemente la primera grabación de *Latin Rap* (Steinitz 109). Estos ejemplos demuestran que desde sus principios el hip-hop fue el producto de diálogos entre las comunidades de jóvenes afroestadounidenses y migrantes caribeños que convivían en los barrios más marginalizados de Nueva York.

En la década de los 1980, tras el declive de los movimientos de liberación negra en los EEUU y el subsiguiente “white backlash”, en el contexto de las políticas neoliberales y racistas de la administración Reagan y una profunda crisis social y económica en los centros urbanos de los Estados Unidos, el hip-hop se convirtió en el medio más importante de un contradiscurso negro disidente, creando un espacio alternativo y una filosofía de oposición. Desde entonces, el hip-hop ha representado un puente temporal y geográfico que no sólo conectó a las generaciones más jóvenes con las representaciones sonoras, estéticas y políticas del Black Power y su crítica radical de la supremacía blanca sino que también facilitó una transnacionalización que llevó a millones de jóvenes en todo el mundo a identificarse con la cultura hip-hop como una plataforma para la crítica social, la resistencia cultural y la solidaridad internacional (Hill Collins; Ogbur; Rose). Sin embargo, en el contexto del resurgimiento de un nacionalismo negro centrado en la experiencia afroestadounidense, los orígenes transnacionales, hemisféricos e interétnicos del hip-hop pasaron a un segundo plano. Con

su concepto del *Atlántico Negro* (1993) como espacio transnacional de intercambio, Gilroy no sólo articuló una crítica a estos planteamientos nacionalistas y esencialistas, sino que propuso un nuevo modelo que desde entonces ha contribuido a que el hip-hop se interprete cada vez más como un género afrodiaspórico cuya característica es la hibridez y la movilidad. A la luz de la creciente importancia del hip-hop más allá de las fronteras de EE.UU., y también como respuesta a la omisión de Gilroy de contextos no-anglófonos, en los últimos años han aumentado los esfuerzos por abordar estos nuevos desarrollos, complicando y cuestionando las representaciones del hip-hop como expresión exclusiva de la comunidad afroestadounidense. En el Caribe y Latinoamérica, el género se ha convertido en una de las manifestaciones más resonantes de autoafirmación negra e indígena, crítica antirracista y solidaridad afrodiaspórica, como demuestran los casos de Brasil, Colombia y Cuba (Araújo de Olivera; Castillo-Garsow y Nichols; Dennis; Henson; Fernandes, Saunders).

### #hiphophavanaberlin

Esta comprensión del hip-hop como una “lingua franca diaspórica” (El-Tayeb) fue el punto de partida de un proyecto interdisciplinario que enfatiza el papel de este género como plataforma de protesta y puente de comunicación entre diferentes sitios más allá de los Estados Unidos como lo son La Habana y Berlín. Los artículos de este número de FIAR son producto del intercambio académico, político y cultural organizado durante dos simposios en La Habana y Berlín en el marco de una cooperación transnacional entre el Black Americas Network (Center for InterAmerican Studies), El Club del Esendrú (La Habana), y las organizaciones contribuyentes: el Instituto Goethe (representado por Michael Thoss) y la *Bundeszentrale Politische Bildung*.<sup>[1]</sup> La idea surgió en las conversaciones entre dos de los editores de este número – Roberto Zurbano, crítico cultural de La Habana, y Julia Roth, investigadora y profesora en el CIAS de la Universidad de Bielefeld – y se concretizó cuando Matti Steinitz, tercer editor de esta número y también investigador en el CIAS,

asumió la coordinación y curaduría del proyecto entre 2019 y 2022.

En diciembre del año 2020, en plena pandemia del Covid 19, La Habana fue la sede de la primera parte del proyecto. El simposio *Culturas Caribeñas del Hip Hop: Afrodiáspora y Transformación Social*, organizado por El Club del Esendrú, partió de la idea de un “Gran Caribe” como espacio transcultural que se extiende desde las comunidades de migrantes caribeños de New York hasta el norte de Brasil, el evento dio lugar a ponencias y performances de activistas, músicos e investigadores de Cuba, Brasil, Haití, Jamaica, República Dominicana, Estados Unidos y Alemania, que fueron emitidas de manera digital por las severas restricciones de viaje que estaban vigentes en este momento (el artículo de Michael Thoss en este número contiene algunas reflexiones sobre el proyecto).<sup>[2]</sup> Para recompensar la falta de contacto directo y acortar las distancias, lxs artistas internacionales invitadxs produjeron una serie de videos musicales que se presentaron en el marco del evento. Demostrando la capacidad del hip-hop de cruzar fronteras aún en tiempos de aislamiento social, lxs músicos involucradxs, comunicándose por un grupo de WhatsApp, también grabaron una canción en español, inglés, portugués, francés y alemán en conjunto sin haberse encontrado nunca.

Bajo el lema *#hiphophavanaberlin* – *Contraculturas urbanas y movimientos sociales en el Atlántico Negro*, la segunda parte de la colaboración internacional pudo realizarse de manera presencial del 29 al 30 de julio de 2022 en Berlín, gracias al levantamiento de las restricciones de viaje en Europa. La galería y espacio de arte SAVVY Contemporary – localidad clave de la cultura migrante y afrodiaspórica de Berlín fundada por el curador de raíces cameruneses Bonaventure Soh Bejeng Ndikung – fue el escenario de un simposio/festival que hizo hincapié en los vínculos transatlánticos que existen entre las capitales de Cuba y Alemania a través del hip-hop. Enfatizando los paralelismos y diferencias que acompañaron la traslación de este género a los contextos de La Habana y Berlín, esta mirada comparativa al significado social del hip-hop se centró también en las conexiones políticas y culturales

entre dos ciudades cuya historia reciente se caracteriza tanto por la dinámica de la Guerra Fría y el fin del socialismo real como por una fuerte presencia afrodiaspórica y migrante. Durante dos días de ponencias, discusiones, performances y conciertos, activistas, artistas, músicos y académicos de La Habana y Berlín (y también de Jamaica y República Dominicana) entraron en un diálogo sobre el papel del hip-hop en la articulación de visiones afrodiaspóricas y feministas entre los diferentes centros urbanos del Atlántico Negro (el programa es parte de esta edición de *fiar*).

La delegación cubana fue conformada por varias personas que han participado de manera directa en el movimiento del hip-hop en Cuba o han contribuido a los debates entorno al significado social de este género para las luchas antirracistas y feministas en Cuba. En su charla introductoria, Roberto Zurbano situó el hip-hop cubano en el contexto de música y resistencia en el Atlántico Negro, haciendo énfasis en las conexiones transnacionales que han marcado las articulaciones políticas y culturales en la diáspora africana (ver su artículo en este volumen). Uno de los elementos que hizo del simposio un acontecimiento especial fue la participación de Rodolfo Rensoli – según el periodista Mauricio Mendoza “el Jesús del Rap Cubano” quien nunca antes había salido de la isla–, considerado un pionero del género en Cuba por su papel como fundador del primer Festival de Rap en La Habana en el año 1995. En el documental *Short Radiography of Hip-Hop in Cuba* (también parte de esta edición de *fiar*) del director cubano Ricardo Bacallao, que se proyectó y debatió en el encuentro con la presencia del director, se puede aprender cómo el Estado cubano vio con recelo el movimiento, iniciado entre otros por Rensoli, por su potencial subversivo y trató entonces de controlar y cooptarlo. En el marco del festival #hiphophavanaberlin, se aprovechó la oportunidad de un diálogo intergeneracional cuando importantes voces del afrofeminismo cubano como la periodista y bloguera Sandra Álvarez conocida por su blog <https://negracubanateniaqueser.com/>, la investigadora Aracely Rodríguez y Afibola Sifunola, poeta de spoken word y ganadora de premios internacionales, pusieron en relieve el

papel clave del hip-hop como medio de articular disenso con el status quo racista y patriarcal en el contexto de la historia reciente de Cuba. Se destacó la formación de un movimiento y discurso antirracista y feminista más amplio que rompió con la narrativa revolucionaria del racismo y el sexismo como problemas “ya resueltos” (Zurbano 2015). Otro elemento clave del simposio consistió en los diálogos entre voces de las comunidades afrodiaspóricas de Berlín y La Habana. En sus contribuciones, representantes del movimiento hip-hop berlinés como Matondo, MC Josh, Konta, Carmel Zoum, Mica, Nilo MC, Kana & Mavie y activistas como Sandra Bello (QuilomboAllee), Jamal Kamano y Nana Asafu-Adjei del partido Die Urbane (Partido de Hip-Hop) subrayaron el papel clave del hip-hop en las luchas de emancipación de la comunidad afroalemana, identificando muchas experiencias compartidas con sus pares cubanos. Cerrando el evento, el show de la banda habanera La Reina y La Real se transformó en una celebración de los vínculos entre dos ciudades en los que el hip-hop ha fungido como plataforma de articulación de visiones afrodiaspóricas y feministas (ver en videos)

### **Hip-Hop en perspectiva transnacional y afrodiaspórica**

Como los textos de este número con su enfoque en Cuba demuestran, la cultura hip-hop ha servido como portavoz de perspectivas marginadas, experiencias y críticas de distintos lugares y de formas muy diversas. El hip-hop aborda temas como la exclusión social, el racismo, el sexismo y la herencia colonial así como las desigualdades persistentes que ésta sigue produciendo. También es ejemplo del carácter transnacional de las culturas y luchas afrodiaspóricas, manifestado en los intensos diálogos urbanos entre comunidades afroestadounidenses y caribeños mencionados más arriba (ver el artículo de Marc Perry en este volumen). Dadas las diversas influencias procedentes de distintos contextos, el hip-hop forma parte de una larga historia de la diáspora africana transnacional, para la que la música siempre ha desempeñado un papel central

como forma de memoria cultural, estrategia de supervivencia e importante medio de comunicación para la articulación de resistencia y nuevas construcciones de identidad (Steinitz y Suárez). Con sus fuertes referencias a géneros de los años sesenta y setenta como el soul y el funk, el hip-hop se considera una expresión de una continuidad afrodiaspórica (Rabaka). En las últimas décadas, el hip-hop se ha extendido a las localidades más diversas del Atlántico negro como espacio transcultural que surgió como forma de sobrevivencia y resistencia tras la deportación de millones de africanos esclavizados a las Américas. Las formas de expresión musical, los “paisajes sonoros” transnacionales y los “puentes sónicos” tematizadas en el número presente están situados en el contexto de los contradiscursos subversivos y la comunicación entre distintas localidades de la diáspora africana a través de la música popular negra. Mientras en sus comienzos, el hip-hop fue una forma de expresión que dio voz a las comunidades socialmente marginadas de Estados Unidos, ahora desempeña un papel importante en el discurso de crítica al legado colonial y a las persistentes desigualdades resultantes en diversos contextos globales. A pesar de la misoginia y la homofobia generalizadas en el hip-hop, Patricia Hill Collins y otras investigadoras han reivindicado la función del hip-hop como continuación del movimiento afrofeminista precisamente por la manera en la que mujeres han usado el hip-hop para criticar la prevalencia del sexismo y la dominación masculina en este género. Como se ha demostrado en #hiphophavanaberlin y como indican los artículos de Aracely Rodríguez y Julia Roth en este número, el rap cubano es un caso ejemplar en lo que se refiere al papel del hip-hop como plataforma para la articulación de perspectivas afrofeministas e interseccionales.

### **El hip-hop como práctica crítica y lingua franca diaspórica en Cuba**

En Cuba, el movimiento del hip-hop ha estado en la vanguardia de una nueva forma de crítica de las desigualdades sociales y raciales desde sus comienzos a mediados de la década de los 1990. En el contexto del llamado período

especial, una profunda crisis económica después de la caída del muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética como aliado de Cuba, lxs artistas de hip-hop afrocubanxs abrieron un espacio para abordar (nuevamente) las continuidades coloniales y la persistencia del racismo, un discurso que hasta entonces había sido censurado como contradicción al paradigma de la ausencia de racismo tras el éxito de la revolución (Zurbano 2009). Siguiendo una larga tradición de intercambios con activistas radicales afroestadounidenses (abordada en el artículo de Steinitz en este número) y poniendo de relieve la trascendencia de los diálogos hemisféricos entre comunidades afrodiaspóricas, grupos pioneros del Rap Cubano como Primera Base, Triple A y Amenaza fueron influenciados por las actitudes y posturas militantes de raperos de los EEUU, dando voz a una juventud negra en Cuba que ya no estaba dispuesta a mantenerse callada ante la marginalización social, la discriminación racial y la represión policial que marcaba sus vidas cotidianas y definía sus oportunidades profesionales (ver los artículos de Fernandes y Zamora). Desde entonces, el éxito internacional de grupos de hip-hop como Las Krudas/Lxs Krudxs ha contribuido a una mayor visibilidad de las perspectivas afrocubanas críticas del racismo, sexismo, homofobia y las prácticas represivas del Estado (Saunders; Roth). En el marco del festival del rap, pioneras como Las Krudas, Instinto, Danay Suárez, La Mariana, la Nena, Magia MC, o Las Positivas desde el principio reclamaron un espacio no sólo para la participación de artistas feminines y queer, sino también para la reflexión crítica de las estructuras sexistas, racistas, misóginas y homofóbicas en la isla así como en la misma escena y cultura hip-hop. Organizaron talleres de género en los simposios del festival y iniciaron iniciativas de empoderamiento femenino como Alzar la Voz.

El rol crítico del hip-hop se manifiesta aún más en el contexto de la crisis actual en la que la cultura underground del hip-hop de La Habana fue uno de los puntos de partida de un movimiento por los derechos humanos y la libertad de expresión por lo cual algunos de sus protagonistas han sido severamente castigados (Abreu 220f). Junto al artista visual Luis Manuel Otero Alcántara, el raperero Maykel Osorbo está

encarcelado desde el año 2021, actualmente sirviendo una condena de nueve años de prisión por “difamación de las instituciones y organizaciones, héroes y mártires.”[3] En 2021, los dos aparecieron en la canción “Patria y Vida” de Yotuel, ex-cantante de la banda cubana de hip-hop Orishas, enterándose en la cárcel de que la canción se había convertido en el slogan de una nueva ola de protestas (que estalló el 11 de Julio) y ganó el Grammy para “Mejor Canción Urbana” en el mismo año.

El potencial emancipador del hip-hop cubano en los procesos de transformación social desde sus comienzos en los años 90 hasta el período actual está en consonancia con el papel de este género como reflejo, motor y plataforma de nuevas visiones disidentes y juveniles en otros contextos urbanos de la diáspora africana. Es el interés compartido en estos entrelazamientos entre creatividad, música popular y protesta social que motivó el diálogo transnacional entre Berlín y La Habana, algunos de cuyos resultados pueden hallarse en este número.

## Notas

[1] Black Americas Network es una red transdisciplinaria coordinada por Wilfried Raussert y Matti Steinitz que conecta académicos, activistas, y artistas cuyo trabajo está relacionado con la presencia afrodiáspórica en las Américas. <https://www.uni-bielefeld.de/einrichtungen/cias/forschung/black-americas/>

[2] El evento se realizó con apoyo financiero del Instituto Goethe, representado en Cuba por Michael Thoss.

[3] <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2023/06/cuba-must-release-prisoners-of-conscience/>

## Bibliografía

- Abreu Arcía, Alberto. “Y ¿qué es la nación?” Cuba 11J - Perspectivas contrahegemónicas de las protestas sociales, ed. por Alexander Hall, Creative Commons, 2023, pp. 209-229.
- Araújo de Oliveira, Denilson. “O Drama Negro e o enfrentamento ao racismo no álbum Sobrevivendo no Inferno do grupo de rap brasileiro Racionais MC’s”. *Perspectivas Afro*, vol. 3, no. 2, 2024, pp. 294-308.
- Bacallao, Ricardo. *Short Radiography of Hip-Hop in Cuba*, documental, 2004.
- Castillo-Garsow, Melissa, and Jason Nichols, eds. *La Verdad: An International Dialogue on Hip Hop*

*Latinidades*, Ohio State UP, 2016.

- Dennis, Christopher. *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*, Lexington Books, 2011.
- El-Tayeb, Fatima. *Anders Europäisch: Rassismus, Identität und Widerstand im vereinten Europa*. Unrast, 2015.
- Faguaga Iglesias, María Ileana. “En torno de los estereotipos respecto a la Afrocubana: Construcción y deconstrucción de mitos.” *Afrocubanas*. Historia, pensamiento y prácticas culturales, ed. por Daysi Rubiera Castillo and Inés María Martiatu Terry, Coletivo de autores, Ciencias Sociales, 2011, 150–62.
- Fernandes, Sujatha. “Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba”, *Anthropological Quarterly*, Vol. 76, No. 4, 2003, pp. 575-608.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.
- Henson, Bryce. *Emergent Quilombos: Black Life and Hip-Hop in Brazil*. U of Texas, 2024.
- Hill Collins, Patricia. *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Temple University Press, 2006.
- Ogbar, Jeffrey. *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. UP of Kansas, 2007.
- Rabaka, Reiland. *Hip Hop’s Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*, Globe Pequot, 2011.
- Rivera, Raquel. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, Palgrave Macmillan, 2003.
- Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. UP of New England, 1994.
- Roth, Julia. “Rapear el feminismo de otra manera - Hip Hop y modos de producir conocimiento”. *Cuba Posible*, 2016, <https://cubaposible.com/rapear-feminismo-otra-manera-hip-hop-modosalternativos-producir-conocimiento/> o: <https://negracubanateniaqueser.com/2017/04/01/rapear-el-feminismo-de-otra-manera-hip-hop-y-modos-alternativos-de-producir-conocimiento/>
- Roth, Julia. “Translocating the Caribbean, Positioning Im/Mobilities: The Sonic Politics of Las Krudas from Cuba”. *Mobile and Entangled America(s)*, ed. por Maryemma Graham y Wilfried Raussert. Routledge, 2016, pp. 103–30.
- Rubiera Castillo, Daysi and Inés Maria Martiatu Terry. *Afrocubanas*. Historia, pensamiento y prácticas culturales. Ciencias Sociales, 2011.
- Saunders, Tanya L. *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*, U of Texas Press, 2015.
- Steinitz, Matti y Suárez, J. “Sonido y movimiento: música popular y transnacionalismo negro en las Américas”. *Perspectivas Afro*, vol. 3, no. 2, 2024, pp. 202-211.
- Steinitz, Matti. *Afro-Latin Soul Music and the Rise of*

Black Power Cosmopolitanism - ›Hemispheric Soulscapes: between Spanish Harlem, Black Rio and Panama, DeGruyter, 2025.

Zamora, Alejandro. *Rapear una Cuba utópica: Testimonios del movimiento hiphopero*. Editorial Guantanamera, 2017.

Zurbano, Roberto. "Racism vs. socialism in Cuba: A misplaced conflict (notes on/against internal colonialism)." *Cultures of Resistance? Theories and Practices of Transgression in the Caribbean and its Diasporas*, ed. by Littschwager et. al., Ashgate, 2018, pp. 227-247.

Zurbano, Roberto. "Racismo vs. Socialismo en Cuba: Un conflicto fuera de lugar. (Apuntes sobre/contra el colonialismo interno)". *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, vol. 4, 2015, pp. 11–40. <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/36529>.

Zurbano, Roberto. "El Rap Cubano: Can't Stop, Won't Stop the Movement!". *Cuba in the Special Period. New Concepts in Latino American Cultures*, ed. por A. Hernandez-Reguant, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 143-158.

Roberto Zurbano es crítico cultural y militante antirracista. Es autor de varios libros, entre estos *El rap cubano: un discurso hambriento de realidad* (2007), *Doce dificultades para enfrentar los (neo) racismos* (2011) y *Racismo vs Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar* (2015). Fue editor fundador de las revistas *Catauro* (antropología) y *Movimiento* (Hip hop) y dirigió el Fondo Editorial Casa de las Américas, donde insertó las problemáticas raciales, hasta ser destituido por su artículo sobre el racismo en Cuba en *The New York Times*. Vive, piensa y trabaja en La Habana, Cuba.

## Biografía de los autores

Matti Steinitz es investigador en el Centro de Estudios Interamericanos de la Universidad Bielefeld con un enfoque especial en la relación entre movimientos sociales y música popular en la diáspora africana de las Américas. Es autor de *Afro-Latin Soul and the Rise of Black Power Cosmopolitanism* (2025) y co-editor de *Black Power in Hemispheric Perspective* (2022) y *Creatividad en conflicto* (2023). Además, es coordinador y co-fundador de la Black Americas Network y director de la Asociación Internacional de Estudios Interamericanos y fue curador del proyecto #hiphophavanaberlin en 2022.

Julia Roth es investigadora y docente en Estudios Americanos e Interamericanos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). En libros como *Feminisms in Movement. Theories and Practices from the Americas* (2023) y *Global Contestations of Gender Rights* (2022) abarca las desigualdades globales, el colonialismo, la interseccionalidad, el populismo de derecha y el género. El hip-hop en Cuba y cómo ha sido un medio importante en la articulación de una crítica feminista han sido temas centrales en su trabajo académico. Además de su labor académica, organiza proyectos político-culturales.

# Pensar en clave Hip Hop: Música y resistencia en la Cuba del Atlántico negro

ROBERTO ZURBANO (LA HABANA, CUBA)

---

## Abstract

*In his keynote for the symposium #hiphophavanaberlin, Roberto Zurbano situates Cuban hip-hop in the transnational context of Paul Gilroy's Black Atlantic, arguing that the genre is part of the Afro-diasporic musical flows that have shaped popular music in Cuba and the Caribbean since the seventeenth century. Emphasizing the political agenda of hip-hop, it is argued here that the issue of racial discrimination entered the Cuban public debate of the 21st century thanks to the openly anti-racist critique of hip-hop culture. A closer examination of three decades of Cuban hip-hop identifies different models of ideo-aesthetic expression that emerged on the island and in the Cuban diaspora.*

**Keywords:** Black Atlantic, Cuba, Caribbean, hip-hop, anti-racism, diaspora.

---

En los tiempos más difíciles de la humanidad, pensar en términos de diálogo, resistencias y emancipación es un lujo que pueden darse algunos convencidos de que el mundo debe y puede ser cambiado por realidades justas y solidarias. Es un privilegio de la conciencia crítica, de la voluntad política para entender al otro y de la certeza que para comprender las grandes necesidades del ser humano se requiere, andar muchos caminos. Uno de esos caminos es el de la música: La música nace entre las interrogantes y las esperanzas; pero también constituye, más allá de las metáforas, un espacio de desafíos, resistencias y creación.

La idea de este evento nace del intercambio que iniciamos en el 2015 con la Dra. Julia Roth desde la Universidad de Bielefeld, experta en colonialidad y feminismo, cuando abordamos juntos el hip hop desde una mirada decolonial, entre clases y conversaciones electrónicas. Ella abordando el rap feminista y yo mostrando su impronta antirracista desde los noventa hasta nuestros días. Luego, conocí aquí en Berlín a Michael Thoss, mucho antes que él asumiera la Oficina del Instituto Goethe en La Habana, donde promovió y pensó con una mirada abierta al Caribe, el hip hop y su dinámica cultural trasatlántica, después se sumó Matti Steinitz, con su afilada escucha de las músicas

negras y sus discursos de crítica social, además de su capacidad organizativa. A todos ellos, agradecemos haber podido juntarnos aquí en Berlín, para la realización del excelente festival-simposio, donde disfrutamos nuestros intercambios en un grupo mayor y diverso, lleno de protagonistas, estudiosos, productores y públicos del universo hip hop. [1]

Este encuentro también fue resultado del evento *Culturas Caribeñas del Hip Hop: Afrodiáspora y transformación Social*, realizado por El Club del Esendrú, en La Habana (diciembre, 2020), donde artistas y estudiosos de República Dominicana, Haití, Alemania, Australia, Brasil, EE.UU. y Cuba, compartimos espacio físico y virtual. En aquella ocasión, el tema fue el Caribe y sus conexiones con Europa, visibilizando las voces del hip hop en ciudades europeas marcadas por migraciones africanas y caribeñas que integran lo que se denomina el Sur Global.

Hoy, el hip hop se constituye como una cultura transnacional, fundamentada en la crítica racial, intercambios identitarios y demandas ciudadanas de las generaciones que llegan al Siglo XXI, deseosas de expresar sus conflictos y esperanzas, evitando convertir los sujetos, supuestamente periféricos, en zombis de la era digital. Las conversaciones entre La

Habana y Berlín fueron acercándonos a una definición de Cultura Hip hop como herramienta de emancipación social, sin destacar las corrientes comercialistas, violentas y misóginas del rap, muy promovidas por las *mass media*, pues dichas corrientes suelen quedarse en la catarsis, la superficialidad y la reproducción de las mismas opresiones que describen. Y, así es como terminan distorsionando los sentidos crítico y libertario original de la cultura hip hop, desmovilizando la conciencia de los artistas y de sus públicos.

Cuando hablo de hip hop no parto de un discurso nacionalista, sino de una matriz transnacional, de un proceso que nos involucra más allá de la música; un espacio de reivindicación de las culturas negras marcadas por lo que W.E.B. Dubois llamó la *doble conciencia negra*, una de las ideas pilares del clásico *Atlántico Negro: Modernidad y doble conciencia* de Paul Gilroy, a quien rindo homenaje en este texto, en sus 30 años de publicación. A mi juicio este libro constituye una de las grandes reflexiones sobre las músicas negras y especialmente sobre el mundo hip hop al cual dedica su tercer capítulo. Aunque es un libro, a mi juicio, demasiado anglocéntrico, creo que ese defecto se perdona por la audacia conceptual con que Gilroy se apropia del término «Atlántico negro» que acuñara el legendario africanista Robert Farris Thompson en su clásico libro de 1984 *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*.

El título de esta conferencia es mi legítima apropiación de dicho término, desde otras costas y con otro sentido. Aclarado esto, insistiré en hablar desde una Cuba del Atlántico negro, a cuyos puertos llegaron millones de africanos esclavizados y tuvieron en la isla su destino final. Ellos fueron las semillas de procesos, prácticas y sujetos que hoy llamamos afrocubanos, entre los cuales nos incluimos, desde nuestra piel hasta el fondo de nuestra conciencia racial e histórica, muchos artistas e intelectuales cubanos como parte de esa afrodíaspóra, no siempre valorada en los procesos de identidad nacional, a pesar de los imprescindibles aportes africanos a la nación. El hip hop cubano, más allá de influencias y modelos, es parte del flujo musical afrodiaspórico que atraviesa toda la

música cubana desde el siglo XVII y, aunque carece aún de estudios especializados, ha marcado la creación musical cubana de las últimas décadas.

### Hablando desde Cuba

Antes de hablar de Gilroy, usaré su método de asumir el contexto de las músicas afrocaribeñas en Londres, donde escribe su libro, como centro de una reflexión global sobre lo afro que viene y va más allá de las costas británicas. Yo partiré del contexto cubano, asumiendo lo que llamo *triple conciencia del negro en Cuba*.<sup>[2]</sup> El hip hop cubano es uno de los procesos culturales más complejos que se producen en el último medio siglo. Forma parte de un modelo cubano de apropiación de elementos culturales foráneos que son transculturizados (Ortiz) y marcados por el sello de la tradición musical cubana, internacionalmente reconocido.

El hip hop surge en Cuba a finales de los años ochenta entre jóvenes de barrios populares en ciudades como La Habana y Santiago de Cuba, desde una nueva escucha de música negra norteamericana, tradición cubana entonces renovada por los sonidos del *funk*, el *pop* y el *rock*, que generó una atractiva mezcla. Ciertos filmes y shows de televisión pirateados a través de improvisadas antenas domésticas nos abrían un mundo de nuevas experiencias estéticas salidas de barrios negros y latinos, novedosos peinados, vestimentas, graffitis y coreografías llenas de audacias acrobáticas, protagonizadas por jóvenes afro en plena calle.

Así la cultura hip hop entra en Cuba: por el baile o *break dance*. Entre los cuatro elementos clásicos de la cultura hip hop (*rap*, *deejaying*, *breakdance*, y *graffiti*), algunos sumamos el activismo antirracista, como parte de lo que el ensayista afroestadounidense Bakari Kitwana (2002) llama la agenda política del hip hop, el cual otorgó a esta cultura su mayor grado de compromiso social. Pero en Cuba el baile llegó primero: a finales de los 80 del siglo pasado. No sería hasta la década del 90 que los primeros MC colocan letras propias encima de *backgrounds* norteamericanos de temas raperos. Eran letras festivas, donde se retaban en el baile, elogiaban su pandilla, presumían sobre artistas y discos

que descubrieran en emisoras o los mencionados canales de tv estadounidenses, imitando un modelo que, más tarde, irían subvirtiendo y superando entre sus protagonistas más creativos.

Esta música la compartía un público joven que los fines de semana iban a un tipo de fiestas que crecían por toda la ciudad, conocidas como *las moñas*. Estas fueron el espacio natural de presentación de los primeros raperos cubanos. Tal efervescencia reportaba en 1994 más de 40 grupos de rap, sólo en la capital cubana. Ese año nace el Grupo UNO, fundado por Rodolfo Rensoli y Valesy Rivero, dos valiosos promotores independientes, cuya audacia les lleva a organizar el primer Festival de Rap de La Habana en 1995. Luego reúnen grupos raperos de todo el país, otorgándole un valor antes desconocido a lo que hacían. Con el desarrollo de dicho festival, nace la conciencia de grupo y la competitividad en busca de repertorios propios, arreglos osados y letras llenas de conflictos sociales. El festival fue el espacio de intercambio artístico y tecnológico entre raperos cubanos y extranjeros donde creció la conciencia de pertenecer a un movimiento transnacional y se desarrollan modelos de identidad (artística, racial y comunitaria) dentro del naciente hip hop local. No abundaré sobre esto, pues con Rodolfo Rensoli tenemos la presencia de uno de sus fundadores, que quizás hable de ello.

### ¿Quiénes son los raperos cubanos?

Los raperos cubanos son en su mayoría jóvenes negros y mestizos, procedentes de familias y barrios obreros, con pocos universitarios entre sus filas, que encuentran en el rap un espacio donde expresar su crónica y su crítica social. Surgen en los años 90, en medio de una de las crisis económicas más reconocidas del último medio siglo, llamada *Periodo Especial en tiempos de paz* que, como toda crisis, impacta mucho más allá de la economía, sobre todo porque esta fue causada fundamentalmente por la caída del Muro de Berlín y el campo socialista europeo, inundando la isla de carencias materiales, controversias ideológicas y varias emergencias sociales. Ese es el contexto donde nace el hip hop cubano. Sus

protagonistas asisten a la pérdida del horizonte utópico del proyecto socialista de la Revolución Cubana y ofrecen una fuerte evaluación crítica de aquella realidad, insertando un aporte novedoso: su descarnada valoración socioracial que reivindica el lugar de la raza en el discurso cultural cubano.

Los raperos rechazaron la carga eurocéntrica de nuestra cultura y su consiguiente proceso de *blanqueamiento* que escamotea el reconocimiento de prácticas culturales propias, ajenas al canon occidental como, por ejemplo, las religiones afrocubanas, las músicas rituales o profanas que le acompañan y las danzas o bailes populares. Así, logran identificar en las letras de sus canciones las expresiones específicas del racismo que cierran el siglo XX cubano. Tales textos son crónicas y críticas que activan nuevos modos de luchar contra la discriminación racial que, en esa etapa, pierde la sutileza de sus prácticas anteriores y comienza a expresarse abierta y recurrentemente, en un creciente anecdótico y un malestar social ante el cual estos raperos y raperas reaccionan de manera crítica, creadora y diversa, marcando una nueva etapa en la tradición antirracista cubana, identificando el racismo como una vieja operación de dominación cultural que, aunque no llega a enajenarlos totalmente, los excluye desde nuevos argumentos sociales.

El raperero no es el único sujeto cultural que sufre y percibe esta dominación - también los rumberos, salseros y timberos la sufren- pero sí es el único que la rechaza abierta y públicamente. Joven -mujer y hombre- que interroga constantemente el discurso oficial y emite, libremente, valoraciones afirmativas o negativas desde su emplazamiento crítico. Articula sus vivencias generacionales a través de puntuales reflexiones sobre el turismo, la prostitución, la droga, la doble moral, la corrupción, la discriminación racial, la desmovilización política, el mercantilismo, el medio ambiente, la emigración y otros problemas de la realidad cubana.

Músicos empíricos, en su mayoría, asisten a cursos de superación técnico-musical (solfeo, composición, algunos instrumentos, etc.). Y también -oh, privilegio- Tomas Fernández Robaina, singular pensador antirracista y

experto en temas afrolatinoamericanos, les dictó un Curso de Historia Social del Negro que les mostró zonas de silencio historiográfico donde reconocerse. A partir de allí se producen los mejores temas y conciertos. El tema de la discriminación racial entró en el debate público cubano del siglo XXI gracias a la crítica, abiertamente antirracista de la cultura hip hop. Hasta ese momento en Cuba se hablaba de racismo en espacios académicos cerrados, entre pocos estudiosos y activistas que no eran muy bien mirados por las autoridades culturales y políticas. El hip hop rompe este secretismo con sus músicas e imaginarios y traslada su visión crítica a sus jóvenes públicos y consumidores.

Los raperos, en su mayoría jóvenes negros y mestizos, orgullosos de su condición racial, traen nuevas estéticas y comportamientos cívicos de un sujeto revolucionario –en el más estricto sentido filosófico que tiene el término y no en la retórica con que se ha devaluado- cuyo espacio de enunciación no es la clase social, tan destacada por el marxismo, sino la raza, junto a otros emplazamientos identitarios, culturales y políticos.

Los nombres de los grupos de rap expresaban aspiraciones identitarias frente a los nuevos paisajes económicos de la isla, específicamente en el barrio empobrecido y marginalizado. Son nombres que articulan los pactos de un grupo social que se siente marginado y a través de ellos, defienden lo barrial, lo racial y lo familiar, legitimando así sus discursos críticos. Por ello se nombran Familia's Cuba Represent, Hermanos de Causa, Anónimo Consejo, Doble Filo, Instinto, Krudas Cubensis, EPG & B (Ejecutivo Plan del Ghetto & Barbarito), La Fabri-K, Los Paisanos, Escuadrón Patriótico, etc; nombres auto-afirmativos, deseosos de participación ciudadana. El rapero y la rapera en Cuba trabajan códigos locales también marginados en otros países. Así incorporan el discurso local de los márgenes –que no siempre expresa marginalidad-, a la vez que se apropian de recursos y códigos musicales transnacionalizados por un mercado afrodiaspórico creciente a finales del siglo pasado.

La verdadera historia del rap cubano, mas allá de la versión que cuenta cada uno de sus

protagonistas, está en los discos que desde 1995 hasta hoy se pueden recoger: fueron grabados en estudios caseros, de poca calidad; pero son la prueba de aquella génesis. Los estudios se armaban al modo cubano de “inventar” y el afán de construir espacios propios de producción musical donde generar sus *background* y muestras musicales, es decir CD demostrativos o “demos” que se escuchaban e intercambiaban, primero entre los mismos raperos, luego con la función de llevarlos a la radio para su divulgación. Tales estudios lograron tecnología y especialización en el mundo hip hop y se convierten en reconocidos sellos discográficos *underground* como Real 70, Esquina Caliente, Machete, Palenque, etc.

### **Agencia Cubana de Rap: ¿Apertura o cierre del movimiento?**

El movimiento rapero cubano alcanza visibilidad internacional por su festival y por la agudeza de sus líricas que expresan críticamente conflictos sociales silenciados por la prensa nacional, políticamente manipulados en prensa internacional. Nacen nuevas agrupaciones y necesidad de profesionalización, diálogo con medios de comunicación y casas disqueras para insertar esta producción en espacios de comercialización nacional e internacional. Los Coloquios teóricos de los Festivales exigían publicar los textos allí leídos y discutidos por intelectuales y académicos que identifican lo que comienza a llamarse rap cubano. La fuerza del movimiento desborda los pocos espacios concedidos por las instituciones y aparece la idea de fundar una empresa para promover el rap.

La clave para realizar esta idea fue un encuentro del artista caribeño-estadounidense Harry Belafonte con raperos durante el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana (diciembre de 1999). Su amistad con Fidel Castro permitió explicarle el carácter crítico y emancipador de este movimiento en Cuba, razón por la cual Fidel se involucra en la búsqueda de una solución para encauzar, dentro de la política cultural cubana, a los raperos. Con estas intenciones nace la Agencia Cubana de Rap en septiembre del 2003, dentro del Ministerio de Cultura, con

la responsabilidad estatal de promover el rap en Cuba, pero no toda la cultura hip hop.

La Agencia produjo la Revista Movimiento, un sello discográfico, conciertos y acciones comunitarias en barrios, escuelas y cárceles, así como simposios y talleres, giras nacionales e internacionales, etc. Técnicamente es una empresa del Instituto Cubano de la Música que se ocupó sólo de la política musical, pero fue insuficiente para operar con una cultura configurada también por elementos danzarios, gráficos, literarios, etc., como es la cultura hip hop; amen de sus debates culturales y disputas políticas sobre la cuestión racial en Cuba.

La misión difícil de la Agencia fue desarrollar un género musical desconocido en términos tecnológicos, jurídicos y de mercado como el rap en Cuba. Aún más difícil fue manejar los significados emancipatorios de un discurso crítico que no era común escuchar en los *mass medias* ni en los escenarios. La creación de una Agencia de Rap en Cuba fue un acierto en términos de promoción cultural y legitimación de una expresión musical socialmente crítica, pero también marcó los límites de una política cultural, en términos de asumir todo el universo genérico y temático de la cultura hip hop, además de asimilar su crítica a los códigos eurocéntricos de la cultura cubana. Asumir la cultura hip hop no fue fácil de entender por un contexto institucional poco entrenado en los debates conceptuales y políticos de la afrodescendencia y sus problemáticas sociales. Vale agregar que el debate racial entonces generado no era oficialmente aceptado. Aun así, esta cultura alcanzó un amplio público joven, seguidores de los raperos más importantes del momento.

Aquel movimiento musical ganó el apoyo inmediato de una zona de la intelectualidad cubana que, hasta ese momento de modo individual y aislado, se ocupaba del tema racial en Cuba y, a partir de los festivales de rap comienzan a acompañarles, apoyándoles y enriqueciendo el conocimiento histórico de estos jóvenes, mayoritariamente negros, quienes llegan a alcanzar una poderosa conciencia racial expresada en muchos de sus obras musicales. Aclaro que el debate racial en la etapa revolucionaria comenzó con un discurso de Fidel Castro el 22 de marzo de 1959 donde llamó a

la lucha contra el racismo “la cuarta batalla”, pero se cierra en 1962 cuando el gobierno declara el racismo por vencido (Carneado). En el año 2003, en un Congreso Internacional de Pedagogía, Fidel Castro recupera su crítica al racismo y explica las dos formas que, a su juicio, configuraban la discriminación racial en Cuba: discriminación objetiva y discriminación subjetiva. [3]

### Llamadas vs. Respuestas

Si interrogamos los cuarenta años de silencio sobre la cuestión racial en Cuba, saldrán decenas de respuestas que no son el objeto de esta conferencia. Más curioso sería explorar cómo sobrevivió la emergencia antirracista en el socialismo cubano. Una de las mejores respuestas está en la música popular: desde los toques de cajón que se ofrece a los muertos familiares, pasando por los éxitos del Buena Vista Social Club, hasta llegar a la timba que se escuchó en Europa por los años noventa, los mambos de la orquesta NG bailados en Japón, la rumba de los domingos en el Central Park de Nueva York o los espectaculares conciertos de Cimafunk en cualquier escenario del mundo ¿Qué es lo que une a todas estas músicas cubanas y afrocaribeñas?

Paul Gilroy señala como principal característica formal de las tradiciones musicales negras a la antífona (llamada y respuesta) y nos aclara: “Los diálogos intensos y con frecuencia implacables que activaron el movimiento del arte negro sirven como pequeño recordatorio de que hay un momento democrático comunitario, conservado en la práctica de la antífona que simboliza y anticipa (pero no asegura) nuevas relaciones sociales no dominantes” (107). Esta cita esboza, además del debate social que genera la música popular cubana del siglo XXI, uno de sus temas claves, al cual llamo neoracismo. Artistas, promotores e intelectuales negros comienzan a definir una esfera pública negra a lo largo y ancho de todas las artes, instituciones y públicos, así como en la naciente blogosfera cubana, fenómeno advertido por Ambrosio Fornet, un gran estudioso de la cultura cubana (21).

En Cuba no abundan grandes diálogos ni debates sociales, salvo sobre el beisbol y los conciertos o bailables, donde el público responde a su orquesta o cantante preferido. La antífona configura varios géneros de la música popular como la rumba, el son y otros donde una voz prima dialoga de manera improvisa con el bailarín u oyente. Es un ritual colectivo más respondido con el cuerpo que con la voz. La corporalidad tiene un peso significativo en la identidad afrodiaspórica. El cuerpo negro, reducido por la esclavización a la subalternidad, cuando baila se libera de trabas y explora en una catarsis o lenguaje corporal con ciertos elementos coreográficos comunes a distintas culturas africanas y afrodiaspóricas.

Uno de los reservorios de estos sonidos y gestos comunes son las religiones negras ancestrales renovadas singularmente en lugares como Brasil, Cuba o Haití; pero más allá de lo ritual, en estos u otros países de Latinoamérica y el Caribe los bailes populares son espacios contemporáneos de afirmación negra donde se abren otros dispositivos estéticos como la culinaria, los peinados y ropas tradicionales, los pasos coreográficos y las formas del habla popular, cuyas intensas oralidad y gestualidad son las principales fuentes de los autores musicales. El debate sobre la racialidad en Cuba tiene su expresividad popular propia que suele ser subestimada o desconocida, pero señala la presencia de gestos racistas, la carencia de espacios bailables, la subalternización de religiones negras, el escaso reconocimiento de nuestra identidad caribeña y la insistencia en silenciar aportes como los de Celia Cruz, Omar Sosa, Daimé Arocena o Cimafunk.

Un modelo cultural estrecho e incapaz de alimentarse de la crítica que le configura tiende a ser un modelo vacío de propuestas, marcado por la censura o el desconocimiento de los valores propios de un discurso musical abierto y respondón, que no se puede acallar, sin que se pierdan los créditos y aplausos de un público que baila y disfruta, a pesar de todo. Estas carencias generan formas de creación y resistencias que marcan varios modelos o líneas de expresión ideológica del hip hop cubano, siendo el modelo más exitoso el de Orishas: una mezcla de música tradicional cubana con

elementos de rap afroamericano de los años ochenta. Ellos colocaron los tumbaos cubanos, algo ralentizados, junto a otras sonoridades más tropicalizadas, marcada por la entonces novedosa *world music*. Cercanos a la estética postcolonial del Buena Vista Social Club, logran insertarse, desde Europa, entre el mercado y la leyenda de los negros en el socialismo.

El segundo modelo, no es comercialmente exitoso, pues habla de reivindicación social. Es un rap crítico y afirmativo, a la misma vez, de los valores del proyecto socialista cubano desde la mirada de una juventud negra que pide reconocimiento y participación ciudadana. Este modelo acoge los discos de Obsesión, Doble Filo, Anónimo Consejo y otros grupos marcados por el rap político y *underground* de Estados Unidos, propio de los años noventa, lleno de las preocupaciones raciales y políticas del barrio y la comunidad. Crearon proyectos colectivos como la Fabri-k, el Simposio de Rap Cubano y la gira por las cárceles como espacios pedagógicos y de compromiso social. Hoy, apenas sobrevive, marcado por la emigración, la falta de difusión y mercado, junto al deterioro de ciertos conceptos éticos y estéticos de los años fundacionales que se han deteriorado bastante, aunque fueron la base de lo que entonces logró convertirse en el llamado Movimiento Cubano de Hip Hop. Tal movimiento ya no existe como tal. Con sus pocas excepciones, esta línea ha perdido visibilidad, cantidad y calidad en sus intermitentes presentaciones.

Un tercer modelo es el feminista que surge con *Instinto*, tres mujeres con real dominio escénico y gran capacidad de negociación dentro del mundo misógino y homofóbico de la primera etapa del rap cubano. Ellas mostraron sororidad con grafitas, fotógrafas, poetas y proyectos como Omega o Alzar la Voz que trajeron la diversidad que va del feminismo radical y lésbico de Las Krudas hasta el anecdotario feminista que ofrecen La Reina y La Real con gracia escénica y fuerza crítica, al expresar historias comunes de mujeres negras del barrio. El itinerario del rap feminista cubano fue acompañado por voces críticas de intelectuales negras como Lalita Martiatu, Norma Gillard y Sandra Álvarez, entre otras, fundadoras del afrofeminismo en la Cuba del siglo XXI y marca los debates sobre

género y las ideas sobre diversidad sexual y la antihomofobia que entonces atravesaban la sociedad cubana. Aquí las palmas se la llevan las mujeres que en el movimiento cubano de hip hop protagonizan líneas de trabajo disputadas no solo a los varones del hip hop, sino también a una Academia cubana tradicionalista y muchas veces conservadora.

El cuarto modelo del rap cubano está marcado por la presencia de las iglesias cristianas que en este siglo XXI inundan los espacios urbanos, más allá del propio espacio de las iglesias, apropiándose creativamente de la música rap, insertando sus preocupaciones éticas, referencias bíblicas y las variadas formas en que la fe cristiana convoca y moviliza los públicos más jóvenes. No esperemos escuchar en sus letras visiones antirracistas ni anti-homofóbicas o feministas, sino los presupuestos morales y moralistas, tan solidarios y caritativos, como conservadores y apocalípticos que definen ideológicamente muchas de estas iglesias en toda América Latina y el Caribe.

El quinto modelo exhibe un alto nivel de fusiones, intercambios y experimentación musicales; funciona al borde del universo hip hop más ortodoxo, sin compartir del todo sus presupuestos de crítica social, pero sí incorpora sus valores musicales a otros géneros como el rock (Athany y X Alfonso), el funk (Free Hole Negro), el afrobeat (Kumar), el *spoken word* (Lucy de Cuba, Telmary y la impresionante Afibola Sifunola), así como el jazz (Interactivo), con una diversidad de propuestas muy variadas y novedosas en la actual escena musical cubana que han seguido desarrollándose en las últimas promociones de músicos cubanos.

El sexto modelo es el reverso de aquel inicialmente preocupado por la reivindicación social, la conciencia revolucionaria y el antirracismo, asumidos desde una política cultural que orienta y disciplina la labor de instituciones cuya visión ortodoxa suele excluir nuevas ideas y proyectos ideo-estéticos del siglo XXI. Ahora todo eso es cuestionado y subvertido por una crítica menos racializada y más antisistémica, así como el uso de tecnologías y redes sociales. Este modelo acusa un cambio generacional, estético e ideológico que caracteriza un rap realmente contestatario

presente en la obra de la Comisión Depuradora, Los Aldeanos, Escuadrón Patriota, Silvito el Libre y otros que, dentro y fuera de la isla, han radicalizado sus discursos antisistémicos con otras propuestas estéticas y políticas más cercanas al performance y al artivismo social, como el caso de los raperos miembros del Movimiento San Isidro donde se destacan los MC Maykel Osorbo y El Funky (Zurbano “Contra la rabia política”).

El séptimo modelo, singularísimo y también experimentador, se adentró en la zona de la música popularailable, junto a importantes directores de orquestas como el grupo SBS con José Luis Cortes y NG La banda, el grupo 100 % cubano, después Ogguere, con la Orquesta Aragón que fundieron los sonidos timberos y raperos que cierran el siglo XX en función de nuevas generaciones de bailadores. Este modelo fue al rescate de la sabrosura, pero sin abandonar los temas sociales, respaldados por bandas, reciclando temas tradicionales con creaciones propias como muestran los discos de SBS, Ogguere y Free Hole Negro.

Aclaro, que no es de este modelo festivo donde nacen las deserciones que sufrió el rap a principios de siglo cuando muchos grupos se desplazan hacia el reguetón y alcanzan gran éxito, como ocurrió con Eddy K, Gente de Zona y otros. No me detengo en señalar las ganancias, similitudes y diferencias entre el rap y el reguetón porque ha de ser objeto de otras páginas; solo vale la pena evaluar la posición crítica o no, de los raperos frente al reguetón como el discurso de un pariente pobre comercialmente exitoso.

Entre las tendencias más evidentes dentro del fenómeno que indistintamente he llamado movimiento o universo rapero, está la diáspora del hip hop cubano desde su fundación: Papo Record y Pablo Herrera en Inglaterra, Kumar y Nonó en España, Sahily en Canadá, Doricell en Rusia y una buena parte en Estados Unidos, entre Miami y Tampa, o en San Francisco (Dj Yary, Diamela y Pasita) o en Austin, donde encontré a Krudas Cubensis como parte de una comunidad migrante y diaspórica que sigue conectada a sus orígenes, desde las preocupaciones familiares hasta los asuntos políticos.

Una parte significativa de la diáspora del rap cubano se ha desplazado hacia un discurso crítico contra figuras, instituciones y presupuestos políticos dominantes en la isla, insertándose en un espacio mediático y comercial localizado en la ciudad de Miami, muy ligado a las campañas de subversión ideológica y económica que, avaladas por el exilio político cubano en esa ciudad, sostiene el gobierno de Estados Unidos contra el gobierno cubano. Quizás el mejor ejemplo de esta práctica, aunque no el único, es la afamada canción “Patria y Vida” que alcanzara Premio Grammy en el 2021, una creación colectiva de varios músicos negros (raperos en su mayoría), residentes dentro y fuera de la isla, con la cual lanzaron una fuerte crítica al sistema político imperante en la isla, que se hizo viral en pocos días y fue muy compartida dentro de la juventud cubana, convirtiéndose en un referente importante durante el estallido sociopolítico del 11 de julio del 2021 en varias ciudades cubanas.

Otras líneas de trabajo más atemperadas con los contextos económicos, tecnológicos e ideológicos de hoy, vienen a sumarse a los modelos anteriores. Nuevas figuras, agrupaciones, tendencias, estéticas y eventos están configurando nuevos modelos del hip hop dentro de la isla, donde confluyen varias generaciones que se renuevan o consolidan su trabajo anterior, lo cual merece próximas páginas.

Este mapa dinámico de un fenómeno local no alcanza a explicarse ni entre las fronteras geográficas ni dentro del nacionalismo con que se despachan las cuestiones identitarias de la música en Cuba. Si tratáramos de mirar desde una visión caribeña podríamos profundizar en la complejidad cultural que aquí sólo esbozo. Falta una mirada post-nacionalista, que nos reconozca como parte de una afrodiáspora y dentro de la discursividad crítica propia del hip hop del siglo XXI, donde el racismo sigue siendo algo más que un fantasma que recorre al mundo. Se trata de articular nuestras batallas identitarias y ciudadanas, a través de un discurso crítico donde no falten la singularidad de las músicas que nos mueven el cuerpo y las ideas, enriqueciendo las artes y el debate social sobre asuntos locales y globales.

¡Eh! ¡Eh! ¡Bomba! ¡Jeu! ¡Jeu!  
 ¡Canga, bafio té!  
 ¡Canga, mouné de lé!  
 ¡Canga, do ki la! [4]

También en los años fundacionales de la Revolución Cubana, entre muchas congas, una rezaba: “Somos socialistas. /Palante y palante/ al que no le guste/ que tome purgante”. O cuando el presidente ruso Nikita Krushov durante la Crisis de los misiles (1962), de acuerdo con Estados Unidos y a espaldas de Cuba, decidió retirar los cohetes nucleares de la isla, cantamos en soberana rima: “Nikita, mariquita! ¡Lo que se da, no se quita!”. Este y otros usos desacralizadores son comunes en la música popular cubana; sólo que el caso del hip hop dispara hacia adentro, dinamitando conflictos silenciados, con la fuerza crítica necesaria para construir días más alegres.

### **Pensar en clave hip-hop**

Quizás la visión de Paul Gilroy esté muy marcada por la impronta afroestadounidense y del Caribe anglófono que atraviesa su libro. Aunque también nos advierte que “la cultura del hip hop creció de la mutua fertilización de las culturas vernáculas africanas y de sus equivalentes caribeños, en vez de surgir totalmente formada de las entrañas del blues” (137). Así, recuerda que la industria cultural norteamericana, que sabe apropiarse de géneros y mercados de las músicas negras -lo hizo con el jazz y el rock-, esta vez se ha visto obligada a reconocer la raíz africana y caribeña del hip hop y, aunque ha monopolizado su mercado, logrando cooptar a buena parte de sus artistas, no ha podido negar sus esencias ancestrales ni el cimarronaje urbano que propone esta subjetividad afrodiaspórica como uno de los grandes significados de la cultura hip hop en cualquier esquina del mundo.

La cultura hip hop construye espacios propios, dentro y fuera de las antiguas metrópolis, a través del reciclaje, la tecnología y la comunión con sus públicos. Recurre a la intensa oralidad del *spoken word* o al discurso en primera persona del MC que denuncia un ego abrumado por las cargas de racismo, pobreza, migración y muerte;

mezclando *flow* y catarsis, crítica y poesía, frente a las urgencias de quienes escuchan, aprueban o desaprueban. El momento de los *b-boys* and *b-girls* no es el momento ni, a veces, el escenario donde coincidir con el MC. Cuando el MC discursa no se baila, sino que se responde con frases, movimientos y gestos que pueden ser leídos como afirmación o rechazo. El ritual del hip hop está más centrado en la crítica de una idea que en la idea misma. Hay una meta-reflexión autocrítica que encontramos menos en el blues, el son, la samba o el funk.

El hip hop constituye una célula afrodiaspórica de transformación socioracial que cerró el siglo XX desde comunidades transnacionales afro y caribeñas, asumiendo identidad cultural, política y comunitaria en medio de un campo cultural marcado por la globalización, atado al mercado, la tecnología y el etnocentrismo. Nace como gesto inclusivo, recicla memoria y crítica social, desenmascara racismo, celebra identidad, activa públicos alrededor de obras y artistas que denuncian violentas exclusiones, a la vez que pretende emancipar sujetos y comunidades en todo el mundo. También genera una intelectualidad crítica de mujeres y hombres de cualquier raza, que estudian y defienden la complejidad del universo hip hop, revelando los espacios y asuntos social y políticamente marginalizados. Hoy se diversifica en discursos indígenas, migratorios y feministas que visibilizan conflictos identitarios y batallas anti-discriminatorias compartidas, haciendo de la periferia social un lugar central para la transformación social.

La diáspora africana en sus recientes creaciones, viene renovando el diálogo intercultural con su gran resiliencia. Aunque pobreza, racismo, guerras y migraciones nos afectan más que a otros, la Afrodiáspora crece en calidades y aportes. La cultura hip hop es la última creación de esa identidad global *afrodescendiente*, nacida dentro y fuera de comunidades negras, que hoy desborda el color de la piel y se reconoce dentro de lo que Frantz Fanón llamó *los condenados de la tierra*; presentes en todo el Sur global: esa parte de la pobreza, la diversidad cultural y racial y de las desigualdades que sobreviven, también en los países del llamado Primer mundo.

Si el origen colonial del actual desarrollo capitalista, el intercambio desigual, las migraciones, la guerra y las diversas búsquedas de la libertad y la democracia sigue afectando las vidas de la gente no blanca en todo el mundo; también estas personas y sus culturas seguirán celebrando sus vidas: uno de los espacios más auténticos de esa lucha es el campo cultural porque allí surgen las nuevas prácticas socioculturales que confirman la alegría de vivir. Entre tales prácticas, la música tiene un peso significativo por ser un lenguaje universal, pero también un espacio de reconocimiento, diálogo y emancipación entre las voces, ideas y cuerpos de todo aquel que entra en contacto con ella.

Pensamos en/desde la cultura hip hop mientras se distorsionan sus ideas emancipatorias, poniendo en su lugar violencia, mercantilismo y sexismo, instrumentados por una maquinaria cultural neoliberal. El verdadero Hip Hop atraviesa la sociedad, desde el activismo crítico que, revelando voces, despierta conciencias. Al re-conocer su legado afrodiaspórico y su capacidad emancipatoria, entendemos mejor la raíz de nuestros conflictos. Leer este tiempo en clave hip hop es responder las preguntas de cada MC, Dj, grafitero o líder que habla a su comunidad desde el compromiso, reinventando esperanzas y celebrando Humanidad.

## Notas

[1] Este texto fue presentado como Conferencia inaugural del simposio/festival *#hiphophavanaberlin – Contraculturas urbanas y movimientos sociales en el Atlántico Negro*, 29 de Julio 2022, SAVVY Contemporary, Berlin.

[2] El pensador panafricanista estadounidense W.E.B. DuBois denomina doble conciencia al modo en que la experiencia negra en Estados Unidos expresa la conciencia de ser negro, junto a la conciencia de pertenecer a la nación americana. Me he apropiado de esta denominación para referirme al ser negro, ser cubano y ser un sujeto crítico del socialismo en Cuba; a eso llamo triple conciencia: un drama políticamente existencial que afecta a cubanos negros, cuya condición sufre constantes desgarrones éticos y políticos al identificar o sufrir gestos, chistes y sutiles acciones racistas de instituciones y personas, incluyendo comunistas, contra sus cuerpos, culturas, religiones, etc. Cf. Mi texto *Racismo versus Socialismo en Cuba: Un conflicto fuera de lugar* (Apuntes sobre/contra el colonialismo interno, en *Meridional*, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, nro. 4, 2015. Véase también la versión en inglés en el libro *Practices of resistance in the Caribbean. Narratives, Aesthetics and Politics*, Routledge,

2018.

[3] Fidel Castro. "Discurso de clausura del VIII Congreso Internacional de Pedagogía", 7 de febrero del 2003, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2003/esp/f070203e.html>

[4] "Juramos destruir a los blancos y a todas sus posesiones, morir antes que cumplir este voto". James, p.12.

## Obras Citadas

---

Carneado, José. "La discriminación racial en Cuba no volverá jamás". *Cuba Socialista*, vol. 2, no. 5, 1962, pp. 54-67.

Castro, Fidel. "Discurso de clausura del VIII Congreso Internacional de Pedagogía," 7 de febrero del 2003. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/2003/esp/f070203e.html>

Fornet, Ambrosio. "Una intelectualidad negra numerosa y reconocida", *La Gaceta de la UNEAC*, (número 1), 2000.

Gilroy, Paul. *Atlántico Negro: Modernidad y doble conciencia*, Ediciones Akal S.A, 2014.

James, C.L.R. *Los jacobinos negros. Toussaint L Overture y la Revolución de Saint-Domingue*, Casa de las Américas, 2010

Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation. Young blacks and the crisis in African-American culture*, BasicCivitas Books, 2002.

Ortíz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940.

Thompson, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*, Vintage, 1984.

Zurbano, Roberto. "Racismo versus Socialismo en Cuba: Un conflicto fuera de lugar (Apuntes sobre/contra el colonialismo interno", *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, nro. 4, 2015.

Zurbano, Roberto. "Racism vs. Socialism in Cuba: A Misplaced Conflict (Notes on/against Internal Colonialism)", *Practices of resistance in the Caribbean. Narratives, Aesthetics and Politics*, ed. por Wiebke Beushausen et. al, Routledge, 2018.

Zurbano, Roberto. "Contra la rabia política: una vacuna y una propuesta", en <https://www.sinpermiso.info/textos/contra-la-rabia-politica-una-vacuna-y-una-propuesta>, abril 25, 2021.

## Biografía del autor

---

Roberto Zurbano es crítico cultural y militante antirracista. Es autor de varios libros, entre estos *El rap cubano: un discurso hambriento de realidad (2007)*, *Doce dificultades para enfrentar los (neo) racismos (2011)* y *Racismo*

*vs Socialismo en Cuba: un conflicto fuera de lugar (2015)*. Fue editor fundador de las revistas *Catauro* (antropología) y *Movimiento* (Hip hop) y dirigió el Fondo Editorial Casa de las Américas, donde insertó las problemáticas raciales, hasta ser destituido por su artículo sobre el racismo en Cuba en *The New York Times*. Vive, piensa y trabaja en La Habana, Cuba.

# Mambises, Malandros, y Maleantes: Imaginarios Colectivos de Luchas y Supervivencia en el Rap cubano y venezolano

SUJATHA FERNANDES (UNIVERSITY OF SYDNEY, AUSTRALIA)

## Abstract

*In her talk presented at the symposium Culturas Caribeñas del Hip-Hop (La Habana 2020), Sujatha Fernandes explores the parallels and differences in the development of hip-hop as a musical expression in the asymmetrical contexts of Cuba and Venezuela. While Cuban rappers were inspired by US black nationalist and conscious rap and used hip-hop as a medium to criticize the socialist revolution's unfulfilled promise of racial equality, in Venezuela the marked racial and class differences have given way to realities of crime and violence, that are reflected in the popularity of "gangsta rap" from the United States. Despite the differences, both Cuban and Venezuelan rappers reveal a plurality of strategies and images when constructing new ways of challenging state power and control.*

**Keywords:** Cuba, Venezuela, black nationalism, socialism, gangsta rap, crime.

Cuando tú quieras una cancha, plomo, te espero  
Quieres ver quién de los dos es más pistolero?  
Tengo mi moral en alto asaltando bancos  
y llevando las riendas  
Todo el mundo me respeta porque soy el  
que manda en esta mierda  
(Guerrilla Seca, "Puro Lacreo")

La popularidad de la cultura hip-hop en países latinoamericanos y del Caribe ha estado aparejada con la politización de las divisiones raciales y étnicas, al crear los grupos marginalizados nuevas identidades sociales y al exigir sus derechos políticos. Este proceso ha estado particularmente marcado en países como Cuba y Venezuela. En el primero las nuevas formas de desigualdad y jerarquía que se fueron derivando del crecimiento del turismo y la integración gradual a una economía de mercado, han hecho que la juventud negra cubana reclame las promesas de igualdad racial y empleo amparadas bajo la ideología estatal socialista. Los movimientos sociales que en Venezuela comenzaron a hacer sentir su importancia a principios de los noventa como respuesta a la introducción de medidas económicas neoliberales, han tenido éxito en la

actualidad al reclamar la mayoría marginalizada y empobrecida su parte en la riqueza de la nación.

La música rap se ha convertido en vehículo importante para expresar demandas políticas, construir nuevas identidades sociales y crear modos alternativos de ocio, supervivencia y transformación. El hip-hop surgió de las experiencias acumuladas por las comunidades negras urbanas en los Estados Unidos, y en diversos contextos ha mantenido su papel de visión documental de lucha y supervivencia en los márgenes. La cultura urbana hace surgir nuevas formas de identificación social, con frecuencia basadas en figuras del pasado, estereotipos sociales o ciertas identidades que la juventud negra y marginalizada reclama. Los raperos cubanos se representan a sí mismos como *mambises*, luchadores negros en la Guerra de Independencia contra España y *cimarrones desobedientes*, esclavos fugitivos; mientras que los venezolanos reestructuran las figuras del *malandro* y el *hampón*, delincuente y excluido social, en guerreros y luchadores callejeros. La respuesta contemporánea está enmarcada en términos de luchas históricas por la independencia y va en contra de normas sociales obligatorias. En este trabajo exploro las resonancias y desarrollo paralelo del hip-hop

como expresión musical en Cuba y Venezuela, pero también hago referencia a las disímiles manifestaciones del rap en los asimétricos contextos. Mientras en Cuba la revolución social creó ciertas pretensiones de igualdad racial entre los raperos cubanos, que han venido a ejercer presiones en el estado socialista; en Venezuela las marcadas diferencias raciales y de clase han dado paso a realidades de crimen y violencia, lo que hace que en ocasiones corresponda a las bandas callejeras y mafias urbanas la función de mantener el orden público. Los raperos cubanos están mucho más cerca de los nacionalistas negros norteamericanos del tipo de Talib Kweli, The Roots, y Common que sus contrapartes venezolanos, quienes siguieron las huellas de los representantes del "gangsta rap" norteamericanos como Tupac, Nas, Dr Dre, y 50 Cent. Pero a pesar de las diferencias de raza y marginalidad, tanto los cubanos como los venezolanos ponen de manifiesto una pluralidad de estrategias e imágenes al construir nuevas formas de integrarse a la contemporaneidad.

### **Igualdad racial en el período especial cubano**

La música rap en Cuba está inmersa en un conjunto muy específico de condiciones económicas y sociales, que incluyen la reestructuración demográfica de la metrópolis urbana y el crecimiento de la desigualdad racial en el "período especial." [1] En dicho período de crecientes tensiones y desigualdades raciales de los 90, la población negra cubana se encontró desprovista de una voz política. Muchos jóvenes negros cubanos utilizaron la música rap para combatir las jerarquías raciales y para exigir justicia social.

Los raperos critican al liderazgo cubano por ignorar los problemas raciales de la sociedad cubana al declarar la total erradicación del racismo. De la Fuente expresa que, mientras en los primeros años del triunfo revolucionario Fidel Castro convocó un debate público sobre el racismo que comprendía varias conferencias especialmente organizadas y campañas con objetivos precisos, ya para el año 1962 toda discusión sobre el problema de la raza había sido silenciada, sólo quedaba lugar para hacer loas a los logros de la revolución (266). Debido

a que el nuevo sistema había supuestamente resuelto toda cuestión racial, era considerado contrarrevolucionario el hablar de la raza o autoidentificarse en términos raciales, en vez de decir simplemente cubano. En la canción titulada "Mambí", identificación establecida con los mambises o luchadores negros de las guerras de independencia contra España, Obsesión hace referencia a la retórica que enmascara el silenciamiento sobre la cuestión de la raza:

Aquellos vientos trajeron estas  
tempestades,  
resulta que así (de pronto)  
un montón de cualidades cayó  
encima de mi raza,  
y muchos fueron en masa a pasar 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

Obsesión se refiere a las formas en que los negros ascendieron en la escala social, desde lo más bajo en la Cuba pre-revolucionaria hasta "tener un montón de cualidades", debido a su papel como nuevos sujetos sociales de la revolución. Sin embargo, Obsesión sugiere que los revolucionarios blancos aparentaron estar de acuerdo con los ideales antirracistas, al ir "en masa a pasar un curso de cómo no ser racistas", en vez de tomar una posición afín a la existencia del racismo en la sociedad cubana. La canción retrata las formas de autocumplimiento de los revolucionarios que enarbolan la erradicación del racismo aún cuando subsisten tensiones y jerarquías raciales.

### **Crimen, violencia y guerreros callejeros en Venezuela**

El rap venezolano también ha surgido de un conjunto bien específico de condiciones causadas por un proceso creciente de segregación urbana, un deterioro de las condiciones de servicios urbanos, y una crisis del Estado. Tal y como en Cuba la caída del campo socialista en 1989 precipitó una crisis

importante en el sistema socialista cubano, también en Venezuela la introducción de medidas mercantiles neoliberales en la capital venezolana condujo, el 27 de febrero de 1989 al llamado “Caracazo” marcado por protestas espontáneas, levantamientos y motines en las principales ciudades del país, a los que siguieron enérgicas medidas por parte de la policía y los militares. Como en Cuba, la gradual inserción de Venezuela en el nuevo orden mundial neoliberal requirió nuevas formas de eficiencia y competencia que ejercieron presiones en el modelo de desarrollo estatal mantenido por previos gobiernos nacionales. El desplazamiento de los recursos fuera de la infraestructura, la atención a la salud, la educación y otros servicios sociales condujo a un crecimiento sustancial de la desigualdad social durante este período (Predrazzino y Sanchez). Estos cambios también tuvieron implicaciones raciales: los más afectados fueron aquellos ubicados en los de la escala social, negros en su mayoría, indígenas y un grupo mestizo que representa la mayoría de la población. Las desigualdades sociales, la fragmentación y la crisis en el gobierno que se agudizó en 1989 dieron lugar a la violencia, el crimen y las tensiones urbanas. En un contexto de desorden general y crisis de autoridad, cobraron importancia los sistemas alternativos de justicia tales como las bandas callejeras y mafias urbanas, contribuyendo de esta forma a un ciclo de violencia creciente.

También las formas de consciencia que se reflejan y crean a través del rap venezolano integran menos la militancia negra nacionalista que predomina en la música rap cubana y están más relacionadas a la continua realidad de crimen, extrema pobreza y muerte debida a la violencia de las bandas callejeras. Los miembros de Guerrilla Seca, Colombia y Requesón, expresaron en entrevistas personales que su inspiración musical viene de los raperos “gangsta” norteamericanos tales como Tupac y Nas, quienes recrean temas relacionados con las armas, la violencia y las drogas. Requesón dijo, “No entendemos nada de lo que escuchamos, pero, hay un flow y un sentimiento.” Aunque Colombia y Requesón no entienden las letras en inglés, dicen que son los oscuros y siniestros tonos del rap “gangsta” los que se ajustan a

sus experiencias de un tipo de vida que acuna al nihilismo, el ocio y el desconsuelo entre los jóvenes de los barrios.

En su música los raperos reflejan las condiciones y experiencias que los fuerzan a sumergirse en el crimen y la violencia. Guerrilla Seca en su canción “Malandrea Negro” explica que es la pobreza, el hambre y la desesperación de los barrios lo que actúa de resorte para el crimen como forma de supervivencia. Encontrar buenos trabajos para jóvenes negros e inexpertos es casi imposible: “Voy caminando desesperado busco trabajo es un fracaso.” Aún para aquellos que desean encontrar trabajo dentro de la economía formal existen escasas oportunidades: “Busco el dinero legal, pero el destino me está cambiando.” Si se necesita dinero y no existen oportunidades legales para adquirirlo, entonces el único camino posible para el raperos es el crimen y la economía informal y subterránea, especialmente cuando existen bocas que mantener. De forma similar, en “Historia Nuestra,” una crónica de la vida callejera, Vagos y Maleantes relatan que comenzaron con el tráfico de drogas, “empecé en el jibareo” a los 17 años. Mientras los padres de los raperos soñaban que sus hijos se convertirían en ingenieros, ellos se veían como criminales. Es esta falta de empleo legal y viable la que propicia el crecimiento del crimen como una de las únicas opciones de supervivencia disponible para los jóvenes urbanos marginalizados.

Los raperos intentan recuperar la identidad del malandro y del maleante. El nombre del grupo Vagos y Maleantes proviene de una ley de 1956 titulada, “Ley sobre vagos y maleantes.” Patricia Márquez asevera que la ley entró en vigor durante el régimen militar de Marcos Pérez Jiménez para condenar a los disidentes y a los opositores al régimen, pero en la actualidad ha venido a usarse para encarcelar a aquellos que las autoridades consideran indeseables (229). Vagos y Maleantes se apodera de este nombre como una forma de reivindicarse a sí mismo y a su estilo de vida. Como expresara Echeandía, en Venezuela el negro es visto por la sociedad como un malandro o delincuente y los raperos a través de sus discos, y su música dicen que, “sí, lo somos, y aquí lo expresamos, aquí lo gritamos.”

## Conclusión

El período de los noventa y el joven milenio fueron testigos de una politización de las diferencias raciales y étnicas en toda Latinoamérica y el Caribe, pero como he expresado en este texto las diferentes experiencias y representaciones raciales se enmarcan de diversas formas en disímiles contextos. A pesar de sus historias distintas de gobernación, modelos económicos de desarrollo y formas de independencia, el año 1989 marcó un momento decisivo en la relativa estabilidad de la revolución cubana y en el sistema bipartidista de Venezuela. La crisis económica acrecentó las diferencias sociales y económicas, al disminuir las oportunidades de empleo para los jóvenes y al extenderse las poblaciones urbanas; por tanto, ha conducido a la aparición de un sector politizado de jóvenes negros y de razas mezcladas cada vez más desprovisto de derechos. En Venezuela, la juventud pobre ha perdido la fe en los anteriores partidos gobernantes, no creen que éstos puedan proporcionar los servicios sociales y la protección a las comunidades y han comenzado a confiar en sus propias formas de supervivencia familiar en el cada vez más violento terreno del barrio.

En contraste, la revolución cubana retiene cierta habilidad para proporcionar una red de seguridad social a los ciudadanos aún en tiempos de crisis. La continua hegemonía de los ideales de la revolución cubana también significa que los raperos promueven esos ideales y exigen al estado que cumpla las promesas de la revolución, en particular las que se refieren a la igualdad racial. Pero, la música rap está ubicada en un espacio contradictorio en el que también confluyen las fuerzas del consumismo capitalista. Así, los raperos crean fantasías de opulencia que constituyen visiones alternativas de liberación y escape. A través de la música rap, los jóvenes cubanos y venezolanos rescatan el pasado y reimaginan el futuro de forma compleja y ambigua.

## Notas

[1] La caída del campo socialista en 1989 provocó que el estado cubano declarara un "período especial en tiempos de paz" en septiembre de 1990, en un intento por reconstruir la economía cubana a través de políticas de auto-abastecimiento, la reintroducción del racionamiento a gran escala, la obtención de moneda dura vía el turismo y la re-entrada de Cuba en la economía global.

[2] Me avisó Alejandro Velasco que esta ley fue suspendida bajo el gobierno de Chávez.

## Bibliografía

De la Fuente, Alejandro. *A Nation For All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*, The University of North Carolina Press, 2001.

Márquez, Patricia. *The Street is my Home: Youth and Violence in Caracas*, Stanford University Press, 1999.

Predrazzini Yves and Magaly Sanchez. *Malandros, Bandas y Niños de la Calle: Cultura de Urgencia en la Metrópoli Latinoamericana*, Vadell Hermanos Editores, 2001.

## Biografía de la autora

Sujatha Fernandes es profesora de Sociología y Estudios Urbanos en la University of Sydney. Su investigación se centra en la intersección de la cultura, la política y la identidad, con un enfoque particular en el hip-hop en Cuba. Su libro *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures* (2006) explora cómo el hip-hop en Cuba ha evolucionado como una forma de expresión cultural y política para la juventud cubana, desafiando las narrativas oficiales del estado y ofreciendo una plataforma para la crítica social.

## Recuperaciones raciales: Hip hop cubano y la ciudadanía negra multívoca

MARC D. PERRY (UNIVERSITY OF TEXAS AT SAN ANTONIO, ESTADOS UNIDOS)

### Abstract

*In this presentation for the symposium Culturas Caribeñas del Hip Hop (La Habana 2020), Perry argues that Afro-Cuban youth adopted hip-hop as a way to respond to the contradictions between the utopian promise of racial egalitarianism articulated by revolutionary socialism and their experiences of racialization. Transcending the national limitations of Cuban identity discourses by mobilizing the African diaspora as a critical site for the creation of a multivocal black citizenship, participants in the Cuban hip-hop movement claimed agency in a process of a racial recuperation that situated their experiences and struggles in a broader context of black transnationalism.*

**Keywords:** African diaspora, hip-hop, socialism, race, Cuba

Esta charla dialoga con mi libro *Negro Soy Yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba* (2015) con un enfoque en uno de sus argumentos centrales con respecto a las historias de recuperación racial y ciudadanía negra dentro del movimiento de Hip hop cubano. [1] Primero debo subrayar que mis comentarios se relacionan con un período particular del auge del Hip hop en la Isla, principalmente entre 1999 y 2006, que, en muchos sentidos, representó el punto culminante de la articulación racial del movimiento.

En un sentido más amplio, entiendo el Hip hop cubano como un fenómeno orgánico de un momento histórico particular caracterizado por la transformación y la ambivalencia a medida que los cubanos navegan entre un pasado revolucionario en retroceso y un presente emergente profundamente moldeado por las liberalizaciones del mercado y las amplificaciones resultantes de la política racial y desigualdades sociales.

Siendo así, aunque las raíces del Hip hop cubano se remontan a la década de 1980, no fue hasta la crisis económica de principios de la década de 1990 que el hip-hop comenzó a tomar forma con urgencia en la Isla como un movimiento autodefinido. Muchos de los que primero se volvieron hacia la música y formaron

parte de la vanguardia del movimiento fueron jóvenes cubanos negros y de piel más oscura. Lo más significativo es que, muchos artistas han evocado durante bastante tiempo su identidad como negros, en un sentido político y antirracista, como la base sobre la que se expresa críticamente su música.

Estos artistas representaban una nueva generación de jóvenes racializados que respondían a las contradicciones vividas entre la promesa utópica del igualitarismo racial articulada por el socialismo revolucionario y las realidades de la raza dentro de la „nueva“ economía de la Isla. La promesa de una Cuba no racial tiene sus raíces en la propia formación de la república cubana, inmortalizada en figuras como José Martí, Antonio Maceo y el Mambí, un sueño truncado asumido por la Revolución en su supuesta realización eventual de una sociedad sin raza. La negrura desde ese punto se proclamó antiética tanto por el organismo nacional como el proyecto revolucionario, lo que contribuyó a borrar oficialmente la raza de la memoria social de Cuba en formas que no solo niegan la prominencia misma de la agencia política negra, si no la subjetividad misma. Para tomar prestado de los escritos de W.E.B. Du Bois con respecto a los dilemas hemisféricos de raza y ciudadanía nacional, ¿es posible ser

tanto negro como cubano de maneras que no requieran formas de autonegación?

Tales disputas sobre la ciudadanía cubana negra siguen siendo campos de lucha conmovedores para muchos raperos, ya que han tratado de dar voz a las realidades contemporáneas de la raza frente a historias que continúan negando las narrativas negras más allá de las nociones de folclore estáticas, asimiladas y contenidas a nivel nacional.

Entonces, ¿dónde han buscado estos artistas crear una autocomprensión crítica de la individualidad cubana negra dentro de un marco nacional que de otra manera se borraría? O para tomar prestado el fraseo de Rodolfo Rensoli miembro del colectivo pionero de Hip hop habanero Grupo Uno, ¿de cuáles reservas sociales y culturales han sacado los raperos esta urgente labor de auto-reconciliación negra?

Las historias de intercambio generacional entre raperos y la generación mayor de intelectuales afrocubanos han sido fundamentales en la recuperación de linajes radicales negros en los que estos jóvenes artistas se asientan, reconocen como herederos y defensores contemporáneos. Gloria Rolando, Roberto Zurbano, Norma Guillard, Victor Fowler y Gisela Arandia, entre otros, se han asociado en este proceso de recuperación de la pertenencia cubana radical negra. Una nota crítica aquí son las relaciones de larga data de Tomás Fernández Robaina con los raperos, incluido su curso „El Negro en Cuba“ en la Biblioteca Nacional, que resultó formativo en este trabajo de recuperación para varios artistas y otros jóvenes trabajadores de la cultura en La Habana.

De esta manera, los raperos movilizaron otro sitio crítico para la creación de ciudadanía negra: la diáspora africana. A través de las rutas iniciales de ondas de radio, cintas de música, videos y revistas en circulación, los jóvenes negros y mestizos aprovecharon los vocabularios diaspóricos de manera que trascendieron las limitaciones nacionales de la negritud cubana. Sin embargo, estos no fueron los primeros: desde José Antonio Aponte, hasta Nicolás Guillén y el actual movimiento Rastafari, los cubanos de ascendencia africana han involucrado la globalidad negra en la elaboración de visiones expansivas de la afrocubanidad que

simultáneamente se arraigan y se extienden más allá de la nación.

Para los raperos, el trabajo del Colectivo Black August y los intercambios y visitas a Cuba de artistas y activistas culturales norteamericanos a lo largo de los años fueron importante para los diálogos del transnacionalismo negro. Sin embargo, más cerca de casa, la participación de la difunta exiliada política afroamericana Nehanda Abiodun con los raperos de La Habana, ofreció marcos de radicalidad negra y subjetividad revolucionaria más allá de las narrativas oficiales cubanas que han tendido a colocar la raza contra la revolución y la nación. El trabajo de toda la vida de Nehanda en la conversación con otros también proporcionó caminos para la feminidad radical negra en formas que desafían las tradiciones cubanas sexistas tanto de la nación como de la revolución.

Al mismo tiempo, los raperos entendieron hace mucho tiempo sus propios vínculos orgánicos con las raíces afrodiaspóricas del Hip hop, nacidas de la fusión creativa de agencias afroamericanas, puertorriqueñas y afrocaribeñas más amplias, dentro de las cuales ellos también son ciudadanos dinámicos y activos. El alcance global del Hip hop también ha brindado a muchos artistas la oportunidad de moldear creativamente vidas en curso, como ciudadanos globales tanto en la isla como en la diáspora. Las narrativas testimoniales de raperos, por lo tanto, ofrecen ventanas conmovedoras a la multivocalidad de la ciudadanía negra tal como se visualiza, vive y actúa en la vida cotidiana cubana y más allá.

## Notas

[1] Ponencia presentada en el simposio *Culturas Caribeñas del Hip Hop: Afrodiáspora y Transformación Social* (La Habana, Diciembre 2020)

## Bibliografía

Perry, Marc D. *Negro Soy Yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba*. Duke University Press, 2016.

## Biografía del autor

---

Marc D. Perry es profesor de Estudios Afroamericanos y Antropología en la University of Illinois, Urbana-Champaign, reconocido por su trabajo sobre el hip-hop en Cuba. En su libro *Negro Soy Yo: Hip Hop and Black Racial Identity in Cuba* (2020), Perry analiza cómo la música y la cultura popular pueden ser fuerzas poderosas para la expresión y la resistencia, especialmente en contextos de opresión y control estatal.

## Feminismo Caliban/diáspora/hip-hop

ARACELY RODRÍGUEZ (LA HABANA, CUBA)

### Abstract

*The text reflects on the Caliban(a) feminist discourse from the Afrodiasporic perspective and its multiple gazes. It delineates the resilient experiences of women in constant connection with the foundations of denunciation of the discourse of the pioneers of black Caribbean feminist thought. It examines how they overcame distances in times and historical contexts, related to a past of enslavement, patriarchy and discriminatory experiences lived in emigration because of their status as women/blacks/poor/migrants from the Caribbean. It argues that these oppressions have not changed, but have been transformed. Hiding under other codes denounced "loudly" through the discourses of graffiti, poetry, spoken word and decolonial feminist activism, as in the Cuban Hip Hop movement. It traces how feminist Hip Hop artists in Cuba and the Caribbean are the keepers and reproducers of the cultural heritage, have been supportive in the migratory processes to maintain the link between the receiving and sending societies and have expressed a resistant attitude.*

**Keywords:** caliban(a) feminist discourse, black feminist resistance, Hip Hop as cultural heritage in the Diaspora.

Reflexionar sobre el discurso feminista caliban(a) desde la perspectiva afrodiaspórica presente en el evento *Cultural Caribeñas del Hip hop: Afrodíaspóra y transformación social* el cual tuvo dentro de sus múltiples miradas, las experiencias resilientes de las mujeres en constante conexión con los fundamentos de denuncia del discurso de las pioneras del pensamiento feminista negro caribeño.[1] Salvando las distancias en épocas y contextos históricos, relacionadas con un pasado de esclavización, patriarcado y de experiencias discriminatorias vividas en la emigración por su condición de mujeres/negras/pobres/migrantes procedentes del Caribe. En esencia, estas opresiones no han cambiado se han transformado ocultándose bajo otros códigos denunciados a "gritos" a través de los discursos del (graffiti, la poesía, el spokenword y el activismo feminista decolonial), sobre la base de la objeción del sujeto/a otra siempre negada. [2]

La diversidad tanto geográfica como multicultural del Caribe, hacen compleja cualquier reflexión epistémica, histórica, social, cultural, política o económica que se pretenda

hacer sobre la región y su diáspora.[3] Asumo el Caribe, como un pluriverso que traspasa el espacio físico, lingüístico y cultural donde el concepto "cultura" rompe los esquemas geográficos y trasciende a una experiencia de vida que se esparce y alcanza como noción que contiene a la diáspora caribeña en cualquier punto cardinal que se encuentre. Según Norman Girvan, el Caribe constituye un espacio con el que se conectan conflictos de identidad, premisas de esclavización, resistencia, independencia, departamentalización, que se expresan a través del sujeto/la sujeta.[4] En este contexto, el elemento espiritual y la necesidad de reconexión con el lugar de origen provocan un constante retorno, pérdida y recuperación desde las cuerpos y las almas de las emigradas entendidas aquí como *Caliban(as)*.

### Las pioneras de la lucha mujerista decolonial

Dado que, las experiencias de vida que comparten estas mujeres desde el proceso de esclavización, la migración forzosa de africanos para sostener la economía de plantación hizo que el sujeto/sujeta africano pasara a formar

parte importante de la denominación de Caribe, teniendo a lo afro como una constante o factor común pero, no permite una mirada afro-homogénea de la región ya que junto con estos, también vinieron otros/as desde Europa y Asia. Como bien define Graciela Chailloux Laffitta: “el Caribe es la tumba de la pureza.” (comunicación personal). De esta manera la región es el resultado de todos estos procesos históricos imperialistas, que tuvieron en contraposición, el cimarronaje, la resistencia y la emancipación.

Por otra parte, el siglo XX y sus guerras agudizaron el escenario de la globalización asimétrica profundizando las desigualdades en los niveles de “desarrollo“. En la región aumenta la migración internacional y como resultado una visión conflictiva de la inmigración en los países de recepción, o sea en las antiguas metrópolis y otros. Las actoras de estos procesos serán fundamentalmente mujeres; la migración entonces estará caracterizada/ hilvanada por el género, la raza, la clase, entre otras categorías que funcionan como mecanismos de opresión del poder hegemónico y que se incorporan a su condición de migrante. De ahí surge un pensamiento feminista negro pionero errante desde/hacia la diáspora caribeña que se rebela como una sujeta “Caliban femenina” – *Calibana* – donde es observada como subalterna, colonizada y/o violentada.

Desde la diáspora comenzó una franca lucha hacia un pensamiento feminista negro súbdito, reivindicatorio invisible, pero muy importante sin el cual no se hubiesen dado los movimientos políticos y culturales más trascendentales de la época en la región liderados por hombres. Sin embargo, los discursos y artículos de revistas que reflejaron el pensamiento antirracista y panafricanista de la época fueron redactados y editados por mujeres como Suzanne Césaire, Paulette Nardal, Janet Nardal entre otras. Con una posición política anticolonialista, antifascista y feminista; además de su conciencia como mujeres negras, reclamaron desde sus escritos, la importancia de concientizar la identidad africana, no solo desde la cultura “afro” sino desde la afirmación que es una cultura afro latinizada, como consecuencia de la colonización y la mezcla de las culturas africanas y europeas en el Caribe. Como parte de la asimilación

patriarcal, los hombres negros, que fueron los que más avanzaron intelectual y políticamente dentro y fuera de la región, no pudieron celebrar y hacer visible el pensamiento feminista negro, que estaba surgiendo a la par de sus ideas.

A pesar de la ausencia y el silencio, estas mujeres dejaron huellas en la producción de un pensamiento intenso. Sin duda alguna, son la base de lo que hoy se puede llamar feminismo negro caribeño y diaspórico. Uno de los ejemplos más significativos es Amy Jacques-Garvey quien dirigió el periódico *The Negro World* en donde se publicaba semanalmente la columna “Our women and what they think” en la que, además de temas relativos al movimiento panafricanista, abordaba problemáticas particulares de las mujeres negras.[5] En este mosaico del pensamiento feminista negro caribeño desde/hacia la diáspora fue importante la labor de la martiniquesa Jeanne Nardal quien publica en la revista *La Dépêche Africaine*, el artículo “El internacionalismo negro”, que revolucionó el concepto del internacionalismo y la diáspora africana, exponiendo la diversidad de la cultura negra, así mismo explicó el concepto de “Afrolatino”, reconocimiento de primacía aun en deuda. Paulette Nardal crea la revista bilingüe (francés-inglés) *Revue du monde noir* (1931), con sus hermanas y el haitiano Léo Sojous adquiriendo un mérito que hasta hoy no ha sido reconocido.[6] Fueron las primeras mujeres negras en fundar una revista en la diáspora, luego surgieron otras con la misma temática (*Legítima defensa* y *L'Étudiant noir*). Más tarde sus editores formarían el movimiento de la *negritude*. Junto a ellas el pensamiento de Suzanne Roussy fue base de una ruptura literaria, feminista y surrealista con lo colonial ante el reconocimiento de una identidad negra y caribeña.[7]

Estas mujeres no solo aportaron a la formación, y consolidación de la conciencia negra en el Caribe, sino además a las ideas del nacionalismo negro y del panafricanismo, a la formación de *la negritude*, y otros movimientos. Fueron pioneras en el corpus del nacimiento de estos movimientos, pero, a pesar de ello, la historia acuñó a los “precursores” del movimiento y no a las “precursoras” y paradójicamente no aparece ninguna mujer en su formación, sobreviniendo

desde las sombras como pensadoras de un feminismo negro caribeño. Lo mismo se puede decir sobre las mujeres negras cubanas que escribieron en la revista *Minerva*. [8]

También pudiéramos citar a Una Marson que desde su poesía tuvo una visión clara y crítica sobre la exotización, sexualización y racialización a la que están sujetas las mujeres negras en las sociedades predominantemente blancas. [9] Igualmente su crítica fue hacia el privilegio blanco en su país y los estereotipos impuestos como norma ética y estética reflejado en el poema “Kinky hair blues”:

Odio ese pelo planchado  
y esa piel blanqueada (...).  
Pero me quedaré sola  
si no lo consigo.  
Me gusta mi rostro negro  
y mi pelo rebelde  
pero a nadie le agradan.  
No creo que sea justo.  
(Staveley)

### **El hip hop, la resistencia feminista antirracista, y la diáspora**

Gracias al movimiento hip hop – entre otras prácticas – muchas mujeres afrodescendientes en Cuba reivindicaron el pasado de sus ancestas, destacando importantes logros y roles (véase p.e. los blogs de [negracuabnateniaqueser.com](http://negracuabnateniaqueser.com) o Yasmin Portales, los dos volúmenes del libro *Afrocubanas: Historia, Pensamiento y Prácticas Culturales* (Rubiera y Martiatu), el diccionario y la revista digital *Afrocubanas*, o los textos y poemas de varias autoras como Giorgina Herrera). Este movimiento y sus intervenciones artísticas así como, sus discursivas (en el marco de la revista *Movimiento* y los talleres de género en el festival de Hip hop) con pioneras como Instinto, Magia López o Las Krudas/Lxs Krudxs, se materializó como herramienta y plataforma para ampliar la lucha feminista negra en la isla (véase Saunders, Roth en este volumen de FIAR).

En el siglo XXI el feminismo negro ha mantenido sus bases sobre el concepto del discurso migración-género-raza pero, este será transversalizado para desnudar y poner en

contexto otras hegemonías desde perspectivas particulares descoloniales que presentan las mujeres negras y que van a partir de las distintas lecturas reivindicatorias de las cuerpos negras históricamente negadas ante ese “otra/” “otro”. Como necesidad de dignificarlas comenzando por los propios rasgos identitarios como “nuestras cuerpos”, la piel (negra o mestiza), el cabello, los labios, incluyendo la identidad sexual.

El pensamiento y el feminismo negro descolonial aportan la conceptualización epistémica a la vez que se nutren del activismo, la oralidad y la escritura del rebelde antipatriarcal, haciendo frente a las distintas opresiones que sufren las mujeres negras desde sus experiencias vividas en el Caribe y la diáspora. Se establece un constante dialogo de cimarronaje entre las sociedades receptoras (Próspero, según la figura en la obra “La Tempestad” de Shakespeare que cita Aimé Césaire) y las mujeres migrantes (*Caliban(as)*) ya que precisamente fueron las mujeres quienes abrieron las puertas a la diversidad desde el hip-hop como discurso claro y contundente de resiliencia y práctica cultural contemporánea, que emerge desde la subalternidad afro femenina hasta/hacia la región y la diáspora. [10]

Estableciendo algunas conexiones entre ellas, afirma por ejemplo DJ Lady que encontró en la música la manera de conservar viva su historia en la diáspora de Oakland donde ha alcanzado gran parte de su éxito. [11] Según ella, lo debe a que pudo mantener la espiritualidad insular, lo cual le ha sido imprescindible como mujer negra migrante. Ya que la distancia le impone el reconectarse con la cubanidad, con su negritud, su identidad afrodiaspórica, para DJ Lady, el hip-hop es un puente de conexión con sus raíces más allá de las barreras del idioma.

Así mismo Magia López (MC) es uno de las voces femeninas del rap cubano que desde un discurso sencillo y crítico aboga por revalorizar la identidad afro de las mujeres y hombres negros a través de su constante diatriba pedagógica. Su canción “Yo te enseño” emerge al igual que el feminismo negro sobre todo aquello que como concepto de lo negro ha sido legendariamente negado: “...Mi belleza es punto de partida para cada hazaña.” Magia López

pone en constante cuestionamiento desde la lucha antirracista a la sociedad y sus códigos eurocentricos así como la responsabilidad de las instituciones de potenciar programas metodológicos proponiendo un debate amplio sobre la problemática racial "Si se debatiera en las comunidades..."; "si no estuviera ausente del sistema educacional".[12] En "La llaman puta", analiza las problemáticas de las mujeres no desde la simple evocación antipatriarcal, si no transversalizando y problematizando desde el género, la raza, la clase, el lugar, la existencialidad: "...la llaman Puta para todos no es más que una mujerzuela...la sociedad tira el anzuelo y tu muerdes la carnada...la miseria tiene la cara fea".[13] Estas mismas problemáticas coinciden con las planteadas por muchas mujeres negras en la diáspora.

En consecuencia, la bloguera Sandra Álvarez plantea que ser migrante es una condición permanente que se construye y convierte en un rasgo de identidad, de la cual no se puede desligar, aún más cuando se es una mujer negra.[14] Su experiencia como investigadora y activista antirracista le es fundamental para enfrentar la condición afrodiaspórica pero también, le ha permitido forjarse una conciencia que traspasa los límites de lo individual para adquirir una responsabilidad colectiva que la une a todxs lxs que conviven bajo esa condición y comparten sus vivencias y discriminaciones entorno al "esquema epidérmico racial" que a su vez se conectan desde el desarraigo y los estereotipos con el denominador común de ser emigrantes.[15] El cómo se descoloniza la visión sobre la mujer afrocaribeña imaginariamente hipersexualizada y subvalorada es complejo, ante un juicio pre-establecido por las sociedades receptoras. El idioma es la vara con que se mide la verdadera asimilación que al contrario de ser una barrera pasa hacer una fortaleza en la que Caliban(a) domina el lenguaje de Próspero y lo convierte en herramienta de lucha contra los prejuicios y el racismo cotidiano al que se enfrenta la afrodiáspora en los países receptores.

Las artistas feministas de hip hop en Cuba y el Caribe son las conservadoras y reproductoras del patrimonio cultural, y han sido soporte en los procesos migratorios, para mantener

el vínculo entre las sociedades receptoras y emisoras, con una experiencia única y diferente. Las investigaciones se han enfrentado con un fenómeno migratorio complejo donde no basta con una sola aproximación teórica para desentrañar su esencia, siendo importante tomar los métodos y recursos del hip-hop y el activismo para comprender las problemáticas reales (mujer-Caribe-Migración) y ofrecer soluciones epistemológicas y prácticas en este campo de las ciencias sociales. Todos los elementos que contienen la epistemología de la descolonialidad son denunciados por el Hip-hop y el activismo como mecanismo de resistencia. De esta manera, se expone como estas sujetas calibanas se encuentran en dos lugares simultáneamente, por una parte en los países receptores y por otra mantienen una conexión constante espiritual con el Caribe como estrategia de "cimarronaje diaspórico". La migración feminizada y racializada ha sido el motor impulsor del fenómeno diaspórico caribeño, cuyo pensamiento será tan complejo y diverso como la propia región, en una afrodiáspora transnacional que multiplica cada experiencia vivida desde el Caribe.

## Notas

[1] *Caliban(as)*: Es Caliban mujer para reivindicar a las mujeres en el Caribe. Caliban simboliza al hombre esclavizado que utiliza el lenguaje como herramienta para rebelarse contra el colonizador.

[2] *Ver el concepto de descolonialidad a partir del feminismo negro de Yuderlys Espinosa Miñoso (2020).*

[3] *Existen diferentes modos de conceptualizar el Caribe. Según Girvan Norman, desde el punto de vista conceptual resulta útil distinguir las siguientes variantes. El Caribe insular sería una categoría sociohistórica más que geográfica, que incluye las islas, las tres Guyanas y Belice y el Gran Caribe (la cuenca). En el nivel cultural, la creciente importancia de la diáspora del Caribe insular hacia Norteamérica y Europa ha sido reconocida, así que el Caribe no es sólo multilingüe, también es transnacional. Édouard Glissant concibe al Caribe "como un espacio ambivalente de oposición", ve el Caribe desde la "Antillanidad" que lo introduce en el discurso basado en liberar el espacio insular de una particularidad claustrofóbica a abrir del proceso transcultural de criollización (pp. 81-112). Juan Bosch comenta: "La historia del Caribe es la historia de la lucha de los imperios contra los pueblos de la región para arrebatarles sus ricas tierras, es también la historia de las luchas de los imperios unos contra otros." (p. 3)*

[4] La identidad en el Caribe está determinada por hechos históricos como La revolución francesa y de inmediato la revolución haitiana, al final del siglo XVIII, pusieron punto final a una configuración cultural que en los casos de Cuba, Haití, República Dominicana y Puerto Rico sentó las bases para una lenta definición de identidades que se consolida a través del siglo XIX en los procesos de independencias y autonomías y que en el siglo XX se concreta.

[5] Amy Jacques-Garvey (1895) fue la segunda esposa del líder panafricanista Marcus Garvey y lideró la organización durante la estancia en la cárcel de su esposo. *The Negro World*, un semanario de tirada mundial, fue creado por Marcus Garvey como órgano oficial de la U.N.I.A. y la Liga de Comunidades Africanas. El periódico se editó en Nueva York a partir de agosto de 1918.

[6] Paulette y Janet Nardal: hermanas martiniqueñas que se destacaron por su pensamiento acerca de la conciencia negra, el cual desarrollaron en París, interconectaron las distintas diásporas negras —negros americanos, antillanos y africanos— en un espacio de bilingüismo. Su piso se convierte en el mítico “Salon Clamart”. Su revista *Revue du monde noir* (1931-1932) solo tuvo seis números por falta de fondos, pero fue pionera para que otras revistas surgieran con la misma temática. Léon Sogoyan fue fundador del Instituto Negro en París.

[7] Suzanne Roussy Césaire (1915-1966): aun siendo esposa de uno de los intelectuales más grandes que tuvo el Caribe en el siglo XX, Aimé Césaire, no escaparía de los efectos del patriarcado. Se casó con Aimé Césaire y tuvieron cuatro hijos, muere de un tumor cerebral a los cincuenta y un años.

[8] Revista quincenal dedicada a la “mujer de color”, publicada desde 1888-89 (segunda versión desde 1910). La revista estaba dedicada a reflejar los problemas de las mujeres negras, las cuales eran sus redactoras y gestoras.

[9] *Una Marson, nacida en Jamaica en 1905, tuvo una formación como escritora y periodista, desarrolló una actividad política importante. Representó a Jamaica en el veintavo Congreso Anual de la Alianza Internacional de Mujeres sufragistas y por la igualdad ciudadana en 1935, donde fue la única mujer en hablar del tema racial.*

[10] *Próspero: simbología que representa al colonizador y que hoy se expresa desde la “colonialidad”.*

[11] DJ Lady cubana (Dj y artista de *spoken word*) en 2005, cofundó Omegas Kilay: un colectivo de teatro hip-hop en La Habana, que se centró en presentar la poesía, la música, y el teatro en Hip Hop, desde el 2006 emigró a Oakland, EEUU, donde es fundadora del festival La Rumba Q’ Tumba.

[12] Obesión: “Yo te enseño”

[13] Obesión: “La llaman puta”

[14] *Sandra Abdallah Álvarez Ramírez: bloguera (www.negracubanateniaqueser.com), editora web e investigadora Licenciada en Psicología y Máster en Estudios de Género, por la Universidad de la Habana.*

[15] *Frantz Fanon: Piel Negra, Máscaras Blancas, pág. 85.*

## Bibliografía

- Batista, A. C. *Mujer y Esclavitud en Santo Domingo*, Gente, 2003.
- Bosch, J. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro: El Caribe Frontera Imperial*, Ciencias Sociales, 2003.
- Chailloux, Graciela. „Derroteros de la conciencia negra en el Caribe“, *Revista Biblioteca Nacional de Cuba*, 2016, pp. 71-88.
- Espinosa, Miñoso Y. „Interseccionalidad y feminismo descolonial. Volviendo sobre el tema“. <https://www.pikaramagazine.com/2020/12/interseccionalidad-y-feminismo-descolonial-volviendo-sobre-el-tema/>
- Glissant, E. *El Discurso Antillano*, Casa de Las Américas, 2010.
- Fanon, F.. *Piel Negra Mascaras Blancas*. Instituto Cubano del Libro, 1968.
- Jabardo, M. *Feminismos negros - Una Antología*, Traficantes de sueños, 2010.
- James, C.L.R.: *Los Jacobinos negros*, Casa de la Américas, 2010. .
- Norman, Girvan. „Reinterpretar al Caribe“, *Revista Mexicana del Caribe*, No. 7, 2000.
- Retamar, F. R.. *Caliban*. Casa de las Américas, 1993.
- Rubiera Castillo, D. y Martiatu, I.M. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Ciencias sociales, 2011.
- Staveley, C. 1. *An Anthology of 20th Century Caribbean Writings*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

## Biografía de la autora

Aracely Rodríguez Malagón es investigadora y activista feminista y antirracista de La Habana con un máster en Estudios Caribeños y doctora en Filosofía. Fue fundadora de la iniciativa feminista Hormigas y miembro de El Clúb del Esendrú, donde coordinó talleres sobre feminismo e historia social de los negros en Cuba.

# El Hip Hop como ‘lingua franca diaspórica’ feminista-antirracista-interseccional

JULIA ROTH (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

---

## Abstract

*This article is based on observations and conversations with thinkers and artists from Cuba who highlight the importance of the Cuban hip hop movement of the early 2000s for the development of an anti-racist feminism. The text analyzes hip hop's function as a “diasporic lingua franca” (El-Tayeb), which also serves as a platform for diverse migrating communities across national and cultural borders. In addition, the article examines Cuban hip hop feminism as a significant contribution to intersectional theorizing.*

**Keywords:** Hip Hop feminism, intersectionality, Cuban Hip Hop movement, Hip Hop knowledge, diasporic lingua franca, Hip Hop and gender.

---

Durante una de mis primeras visitas a Cuba tuve la oportunidad de hablar con numerosas feministas afrocubanas. También, durante estas visitas compré el libro *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales* a través del cual aprendí mucho sobre las historias y las resistencias de mujeres negras en la isla. Uno de los aspectos que más me impresionó durante mis conversaciones con mujeres afrocubanas fue el hecho que todas ellas – desde la generación mayor como Daisy Rubiera o Georgina Herrera hasta las blogueras más jóvenes con una perspectiva más queer – enfatizaron la importancia del movimiento Hip Hop a principios de los años 2000 para el movimiento feminista afro en Cuba. Empecé a escuchar la música de grupos como Explosión Femenina, Obsesión (y Magia López), Telmary, Lxs Krudxs, o La Real y la Reina, los performances y los lyrics de las cuales me inspiraron bastante. Sentí que estas artistas me enseñaron más sobre el feminismo antirracista, las desigualdades, el empoderamiento de las mujeres y los sistemas interdependientes de la opresión, que lo que yo podría enseñar en dos semestres de clases dedicados a estudios de género, temas que suelo dar en diferentes universidades de Alemania. Mi investigación en este momento se enfocó en el concepto de interseccionalidad (término acuñado por

la abogada Kimberlé Crenshaw, basado en experiencias y reclamas feministas negaras como el Combahee River Colletive, y elaborado para contextos latinoamericanos y Caribeños por Mara Viveros Vigoya, entre otras) para abordar desigualdades entrelazados). Me interesaba mucho saber más sobre las actividades de las colegas cubanas en la academia y el activismo.

A partir de esa observación me di cuenta de que había interpretado la música negra como plataforma de una crítica más general, pero nunca desde una perspectiva de género. Luego, más fascinada con el tema, leí el fabuloso estudio de la activista e investigadora negra norteamericana Angela Davis sobre las “Blues Women” – las mujeres del Blues – titulado *Blues Legacies and Black Feminism* (1998). En este libro, Angela Davis destaca como las primeras cantantes del Blues como Ma Rainey, Billy Holiday and Bessie Smith en sus performances ya a principios del siglo 20 dieron voz a las experiencias de mujeres negras de la clase trabajadora, y en muchos sentidos, prepararon el camino para numerosos temas a los cuales las feministas iban a dirigirse más adelante – como la violencia de género, la pobreza, el amor libre, etc.. Davis enfatizó en particular el rol de las interpretaciones e performances de estas artistas más allá de las letras de los blues que

cantaron, es decir, a la dimensión estética y/o afectiva.

Otra referencia central para mí con respecto al rol de la música en general, y el hip hop en particular, como producción de conocimiento feminista antirracista (e interseccional) es el trabajo de la socióloga afro-norteamericana Patricia Hill Collins *From Black Power to Hip Hop. Racisms, Nationalism, and Feminism* (2006). En este libro, Hill Collins enfatiza que el hip hop feminista de hoy sirve como herramienta para comunicar temas feministas a (y dentro de) públicos más amplios y menos académicos. Según la autora, el hip hop comercial tiene el poder de oprimir y liberar a la vez, ya que lo hace de maneras contradictorias, o por lo menos ambiguas (si se piensa en las articulaciones sexistas y homofóbicas en el mismo género). Hill Collins les adscribe a las “feministas del hip hop” un nuevo enfoque del paradigma feminista en el cual “lo personal es político”, constituyéndose así una relación directa y necesaria entre la teoría y la práctica: “[B]lack women in the Hip-Hop generation [...] use the art form of rap as a forum to reach young women who have no other means of finding feminism. [...] [T]hese women are using public space in ways that are new and needed.” (192) [Mujeres negras de la generación hip hop usan la forma de arte del rap como un forum para aunar mujeres jóvenes las cuales no tienen otro manera de encontrar el feminismo. Estas mujeres están usando el espacio público de maneras nuevas y necesarias.] Aunque los aspectos que menciona la autora me parecen importantes, el enfoque de Hill Collins queda en mi opinión más bien limitado, ya que ella se refiere solamente al contexto estadounidense. Pero Hill Collins me hizo recordar como, cuando era joven, yo había escuchado a grupos como Salt'n'Pepa, Queen Latifah, o Lauryn Hill, artistas con mensajes bastante feministas – y que habían voces femeninas y feministas y queer en el hip hop ya desde el principio, las cuales muchas veces se silenciaron o fueron marginalizados con la comercialización del género.

En este marco, y a base de estas inspiraciones fue que se desarrolló mi enfoque en el hip hop no sólo como herramienta de transformación social de manera más general, pero en particular

como herramienta de producir conocimiento (y “teoría”) feminista, antirracista y anticolonial desde lugares y posiciones marginalizadas. Aún así, estas contribuciones son pocas veces mencionadas desde la perspectiva de producción de conocimiento Occidental. Con respecto a la circulación asimétrica de conocimiento queer y feminista, por ejemplo, la región del Caribe muchas veces sigue siendo considerada como un lugar de sexismo, de racismo, la prostitución y del turismo de sexo o del machismo, y para nada como el lugar de prácticas y teorizaciones (!) feministas anti-racistas que simultáneamente son.

La investigadora Tanya Saunders ha escrito y publicado obras importantes y excelentes sobre el contexto cubano con relación a esta temática. Y también los libros *Afrocubanas* (2011) y *Magín* (2015) referencian la larga historia de las prácticas e intervenciones feministas en Cuba, así como el blog *Negracubanateniaqueser* y el Directorio *Afrocubanas* (ambos en línea). La socióloga Yulexis Almeida Junco (2011) también ha elaborado en particular el concepto de la interseccionalidad para el contexto cubano. En la Cuba posrevolucionaria, las desigualdades de género y raza por mucho tiempo fueron tratadas como problemas ya resueltos por los logros de la Revolución, como ella enfatiza. Con la crisis socio-económica provocada por la caída de la Unión Soviética en los años 90', las desigualdades de género y raza se vieron reforzadas y se visibilizaron más con la apertura del mercado en muchos sectores de la sociedad cubana. Es en este contexto que surge el movimiento hip-hop en Cuba, y una nueva conciencia feminista (como muestra, entre otras, el grupo *Magín* el testimonio *Reyita* de Daisy Rubiera, 1997)

Las mujeres y activistas con las que hablé expresaron la importancia que posee el hip-hop para el feminismo afrodescendiente y antirracista en la isla, y en ese contexto muchas enfatizaron el rol de grupos como el de Krudxs [antes Las Krudas] como “fuente de inspiración y de cura.” [1] De modo similar, todas las feministas activistas y académicas con las que tuve la suerte de dialogar en la Isla en el 2015, me confirmaron que para el contexto reciente cubano, el hip-hop posee un interés particular.

La agrupación "Krudxs Cubensi", fundado en 1998 por las miembros del grupo OREMI, la primera organización creada y dirigida por lesbianas negras en La Habana, son pioneras importantes del feministas dentro del movimiento de hip-hop en Cuba con la agenda más radical e interseccional. Otras artistas de hip-hop como Instinto, Mariana, Yula, Explosión Femenina, así como la rapera Magia del grupo "Obsesión", también se fundaron en esta etapa y presentaron temas de mujeres negras (por ejemplo, en su canción "La llaman puta", sobre el jineterismo y en contra de los estereotipos que hay sobre las trabajadoras del sexo). El número 7 de la revista Movimiento dedicado a las mujeres en el movimiento de hip-hop, es una muestra del rol importante de estas pioneras. [2] Tematizando el sexismo en sus entrelazamientos con legados coloniales, racistas y clasistas, en su arte y su activismo muchas de ellas representan contribuciones claves al saber crítico feminista interseccional.

Además, muchos grupos de hip hop muestran en su arte una conciencia particular de los legados coloniales. Canciones como "Túmbenlo" y El Disco Negro de Obsesión", "Resistiendo" o " Akimiñongo" de Lxs Krudxs tematizan las dinámicas persistentes del poder en sus expresiones específicamente racializadas y sobre el género. A partir de esta posición crítica, estos grupos están creando espacios alternativos de encuentro. Se trata de encuentros que intentan superar las diferencias y las fronteras geopolíticas, racistas, y sexistas, enfocando el carácter múltiple de la exclusión, la desigualdad, y la opresión. Por ende, la psicóloga, y bloquera queer-feminista Sandra Álvarez (negracubanateníakeser) describe las artistas feministas de hip-hop (y Lxs Krudxs, en particular) como "el motor del feminismo AfroCubano" (en una charla que dio en Berlin). [3] Parece entonces que la música – y el hip-hop en especial – se dan como una herramienta o un medio especialmente apto para la práctica feminista (antirracista, anti-homofóbica etc.) así como anti-colonial.

Los orígenes del hip-hop son múltiples y las maneras en las que este género ha viajado a muchos lugares y se expresa en una gran variedad de formas y contextos son

fascinantes. Lo que además me fascina es cómo se aplica, se usa y se apropia la forma en lugares muy distintos. Parece que este género musical resuena particularmente con jóvenes marginalizados en muchos lugares. En los principios de los años 90', en Alemania también tuvimos artistas de hip-hop con una agenda crítica y antirracista. No sorprende que muchos de ellos eran alemanes negros o migrantes, y, cómo Advanced Chemistry (fundado en 1987, famosos por su canción "Fremd im eignen Land" ["extraños en su propio país"]) (1992) criticaron las estructuras violentas y racistas en el país, y las políticas de ciudadanía en particular.

Actualmente, se escuchan cada vez más y más voces feministas alemanas (como Sokee, Sonita, o Lady Bitch Ray, pero también la rapera berlinesa Nura de Eritrea). El rap y el hip-hop son evidentemente formas adecuadas y atractivas más allá de las palabras – que muchas veces no se entienden, o se entienden solamente por parte. Requiriendo nada más que una voz y mucho ritmo y técnica, el rap y el hip-hop no dependen de muchos recursos y ofrecen una estética resistente para expresar experiencias marginalizadas. Además, es una forma de contar experiencias y vidas, y a dar voz a quienes las cuentan/rapeen. Por lo tanto, la historiadora de origen alemán (trabajando ahora en la Universidad e Yale) Fatima El-Tayeb describe el hip-hop migrante (hablando de contextos europeos) como una "lingua franca diaspórica". Es por eso que en Bielefeld, donde yo trabajo, armamos unos materiales educativos acerca del "Hip Hop y Género", los cuales contienen un tutorial de rap (hecho por las raperas Rebeca Lane de Guatemala y Nakury de Costa Rica).

La gran variedad de las intervenciones artísticas en múltiples lugares del mundo muestra cómo el género del hip-hop sirve como herramienta para comunicar temas feministas más allá de las fronteras físicas y culturales. Estas intervenciones son además maneras de imaginar epistemologías feministas diferentes, para crear otros saberes y una comunidad/solidaridad. Un feminismo multidimensional, antirracista y anti-colonial – o interseccional, si se quiere – al respecto sigue la tradición de lo que Roberto Zurbarano describe como "una función revolucionaria" del hip-hop cubano (en

Movimiento No. 7, 2008/9). Zurbano enfatiza que esta función se basa en su ímpetu anti-imperialista y anti-eurocentrista, que él llama "cimarronaje cultural" – un término ya antes pronunciado por Wanda Kruda (desde el 2003).

El imaginario emancipatorio que comparten estos jóvenes es el de la Revolución Cubana, sus formas de lucha, sus actos de resistencia, su énfasis antimperialista; así como su característico cimarronaje cultural que ha configurado desde la Revolución Haitiana hasta hoy, la Historia y la Cultura cubanas. El rap cubano es un acto de cimarronaje que rechaza las marcas eurocéntricas aún dominantes en el actual campo cultural cubano y nos coloca frente a un nuevo sentido de lo caribeño que rearticula auténticas expresiones de la cultura popular. (Zurbano 2008, 19)

Además, numerosos artistas llaman la atención por los entrelazamientos muchas veces escondidos. Estas y estos se dedican a los diálogos entre los conocimientos, las prácticas, y las formas de conexión locales y globales y al proyecto de pensar nuevas formas de solidaridad y convivencia. Los feminismos establecidos (norteños, blancos, Occidentales, académicos, etc.) pueden ganar mucho con la inclusión y el diálogo con el "Nu Caribbean Feminism" – como lo llaman Lxs Krudxs – antirracista anticolonial y basado en la solidaridad local agrega también nuevos ejes importantes al concepto de la interseccionalidad (y más allá de las 'categorías' [de identidad]). Es a partir de allí que se crean nuevos espacios en el proyecto de la descolonización de los saberes dominantes, la circulación asimétrica de los saberes y conocimientos legados de las desigualdades persistentes coloniales, heteronormativas y racistas. En este proyecto son cruciales las hip-hoperas que representan un modo de rapear el feminismo de otra "manera", porque la revolución será feminista y antirracista – o no será.

## Notas

[1] La autora agradece a todas y todos que le ayudaron a juntar las informaciones para su investigación y dialogaron sobre Hip Hop y feminismo en Cuba: sobre todo a Olivia Prendas y a Odaymara Cuesta; a Sandra (Abd'Allah-) Álvarez Ramírez, Mágia López, Roberto Zurbano y

Yulexis Almeida Yunco, así como a Yasmín Silvia Portales Machado, Afibola Sifunola, Georgina Herrera, Alejandro Zamora, Alberto Abreu, y a mi querida Liliana Bordet. Mil Gracias! De manera especial agradezco a mi "mamá Cubana", Magnolia Habaguanie Guibert Silega – la "Reina Africana" – por su hospedaje, su aporte y su amor. Que descanse en paz.

[2] Índice: "Nuevas voces, nuevos reclamos en la canción cubana"/ "Ser Magia en todo momento"/ "20 Razones para ser feminista en el siglo XXI"/ "Geografías en dicebles: utopías pancaribeñas y el territorio del Rap"/ "¿Qué es el Rap para Gloria Rolando?"/ "Mascara de una realidad violenta"/ "Alzar la voz: Un sueño compartido"/ ... / "Melisa Reviere en busca de las esencias"/ "Ennegrecer al feminismo"/ .../ "Mujeres en los márgenes: Reportaje después del feminismo"/

[3] Charla el 18 de mayo del 2015 en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlín, notas de la autora.

## Bibliografía

- Álvarez Ramírez, Sandra: Charla "Feminismo en Cuba", en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität Berlín, 18 de mayo del 2015.
- Davis, Angela Y. *Women, Race & Class*. New York: Vintage Books, 1983.
- Davis, Angela Yvonne. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Vintage, 1999.
- El-Tayeb, Fatima. *Undeutsch: Die Konstruktion des Anderen in der postmigrantischen Gesellschaft (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft)*, Transcript, 2016.
- El-Tayeb, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. University of Minnesota Press, 2011.
- Hill Collins, Patricia. *From Black Power to Hip Hop. Racism, Nationalism, and Feminism*. Temple University Press, 2006.
- Junco, Yulexis Almeida. "Género Y Racialidad: Una Reflexión Obligada en la Cuba de hoy," *Afrocubanas. Historia, Pensamiento y Prácticas Culturales*, ed. por Daisy Rubiera Castillo, Daisy y Inés María Martiatu Terry, Ciencias Sociales, 2011, 133-149.
- Movimiento* (Cuban Hip Hop Journal), No. 7, 2008/09.
- Roth, Julia. "Rapear el feminismo de otra manera - Hip Hop y modos de producir conocimiento". *Cuba Posible*, 2016, <https://negracubanateniaqueser.com/2017/04/01/rapear-el-feminismo-de-otra-manera-hip-hop-y-modos-alternativos-de-producir-conocimiento/>.
- Roth, Julia. "Interseccionaliad". *InterAmerican Wiki: Terms - Concepts - Critical Perspectives*, Center for InterAmerican Studies, Universität Bielefeld, 2014, <https://www.unibielefeld.de/einrichtungen/cias/>

[publikationen/wiki/i/intersectionality.xml](#).

Roth, Julia. "Rap is Our Best Feminist Tool". Interview with the Cuban Hip Hop Duo La Reyna y La Real," *Feminisms in Movement*, ed. por Livia De Souza Lima, Edith Otero Quezada y Julia Roth, transcript Verlag, 2023, pp. 295-300.

Roth, Julia, Nicole Schwabe, et.al. (eds.). *Hip Hop y Género. Material educativo para una Educación no sexista*. Kipu Verlag, 2020.

Rubiera Castillo, Daisy: *Reyita, sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria*. Verde Olivo, 1997.

Rubiera Castillo, Daisy y Inés Maria Martiatu Terry (eds.). *Afrocubanas. Historia, Pensamiento y Prácticas Culturales*. Ciencias Sociales, 2011.

Rubiera Castillo, Daisy (ed.). *Magín. Asociación de Mujeres Comunicadoras: Tiempo para contar esa historia*. Ediciones Margín, 2015.

Saunders, Tanya L. *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*, University of Texas Press, 2015.

Zurbano, Roberto "Cuba. Doce Dificultades Para Enfrentar Al (neo) Racismo O Doce Razones Para Abrir El (otro) Debate." *Universidad de La Habana*, 273 (2012): 266-77.

interseccionalidad, el populismo de derecha y el género. El hip-hop en Cuba y cómo ha sido un medio importante en la articulación de una crítica feminista han sido temas centrales en su trabajo académico. Además de su labor académica, organiza proyectos político-culturales.

## Discografía

---

Krudas Cubensi. "No me dejaron entrar en España", *Highly Addictive*, 2016.

\_\_\_\_. "Mi cuerpo es mío", *Poderoxas*, 2014.

\_\_\_\_. "Resistiendo", *Resistiendo*, 2007.

\_\_\_\_. "Akimiñongo", *Kandela*, 2005.

\_\_\_\_. "La gorda", *Kandela*, 2005.

\_\_\_\_. "Eres bella", *Cubensi Hip Hop*, 2003.

Obsesión: *Album Negro*, 2011.

\_\_\_\_. "Túmbenlo", 2010.

\_\_\_\_. "La llaman puta", 2009.

La Real y la Reina: "Que se queme el arroz", *Miky y Repa* (Clean), 2017.

## Biografía de la autora

---

Julia Roth es investigadora y docente en Estudios Americanos e Interamericanos en la Universidad de Bielefeld (Alemania). En libros como *Feminisms in Movement. Theories and Practices from the Americas* (2023) y *Global Contestations of Gender Rights* (2022) abarca las desigualdades globales, el colonialismo, la

## Reflexiones sobre Hip Hop, Sexualidad y Liberación Negra

TANYA L. SAUNDERS (UNIVERSIDAD DE MARYLAND, BALTIMORE COUNTY, ESTADOS UNIDOS)

### Abstract

*This article examines Hip Hop as part of Black feminism through the voices of Black women as a decolonizing practice and as a diasporic phenomenon. It explores how Black women activists use the tools of Hip Hop (in its artistic diversity) as a form of decoloniality, which extends to embodied knowledges. Other artists show how the category of transvestite is a gender classification that has a history that reaches back to pre-colonial Africa, and helps to open a mental, epistemic space to think about ways of being that exist in Afrodiasporic societies and remember the African legacy, e.g., using elements of Afrodiasporic religions such as Candomblé in their Hip Hop performances. It emphasizes how these artists opened the door for a decolonial and intersectional process.*

**Keywords:** Hip Hop and black liberation, decoloniality, African legacy, embodied knowledges.

Desde el principio, las mujeres negras siempre han estado presente en los movimientos musicales afrodiaspóricos como el Hip hop. Hablaron de sus vidas, y las vidas de otras mujeres negras. Ellas pensaron y teorizaron las opresiones a que se enfrentaron como personas negras, desde sus perspectivas y experiencias individuales y colectivas. De este modo, las reflexiones entorno a la negritud las llevaron a obtener importantes contribuciones sobre las relaciones entre racialización, sexualidad, clase, religión, género y la colonialidad. Hay que destacar que las mujeres negras forman la base de la lógica occidental, eurocentrica, que define al ser humano. Específicamente, su cuerpo fue usado para definir lo inexorable, o sea lo no-humano. Por el contrario el cuerpo del hombre fue utilizado para definir lo normal- o sea, el humano.

Lxs cuerpos de las mujeres negras eran usados en la ciencia racial [1], y también en la sexología [2], como ejemplos de anatomía masculina, "hombres de verdad" - "mostraron" que sus cuerpos literalmente no podían ser catalogados como mujeres por sus características. En los estudios del cuerpo, el clítoris de las mujeres negras era entendido como pene. Esto también respondía a que no era común que los científicos (siempre hombres

blancos) hicieran disección de penes de hombres negros. Por tanto, el clítoris también formó parte en la concepción imaginaria de "hombre" del cuerpo de las mujeres entendido como masculino. Siendo así; la negritud – y el cuerpo de la mujer negra fueron usados en todos los estudios "científicos" representando todo abyecto y negro. [3] La ciencia racial lo utilizó y lo justificó desde entonces para representar todo abyecto, malo, feo, extraño etc.

En la deconstrucción de la representación negativa del imaginario histórico del cuerpo de las mujeres negras se erige el Hip hop como discurso reivindicatorio abriendo las puertas para la diversidad artística, y epistémica. Ellas forman parte del potencial decolonial que el Hip hop posee, en términos de decolonizar saberes.

El feminismo negro en el Hip hop ha sido la base que ha nutrido a les jóvenes negras a entender las conexiones entre su opresión como personas negras frente a la colonialidad. Las artistas (artistas que hacen activismo con su arte) establecen y muestran las conexiones entre cómo hemos internalizado formas de pensar que tienen su origen en el periodo colonial. Así mismo, el racismo, el sexismo, la homofobia, la transfobia, el capacitismo [4], la heterosexualidad compulsiva y, la discriminación contra religiones de matriz africano son ejemplos cotidianos de

la continuación del pensamiento colonial, y esas ideas sustentan la justificación de la opresión de lxs sujetos negres, y la supremacía blanca/blanco mestizo. Las críticas sociales del Hip hop nos ayudan a ver y reconocer alternativas epistémicas, especialmente las que ya existen en nuestras culturas pero que no se nos enseña a ver. Un ejemplo de alternativas a la lógica eurocentrista colonial que existe en nuestras vidas cotidianas es nuestra herencia africana y afro-indígena. O sea, hemos heredado epistemologías (formas de pensar) africanas precoloniales en nuestras instituciones sociales como en las religiones de matriz africana, que forman la base de varias culturas nacionales, pero con el discurso colonial de mestizaje estamos educados sobre el origen del mundo occidental desde una visión eurocentrista y blanca que no reconoce que la fundación del mundo occidental es afro-indígena.

Así mismo, pensando sobre las conexiones decoloniales que la diversidad entre las mujeres del Hip hop traen, podemos empezar con el trabajo de académicos yorubas como Oyèwùmí, Oyèrónkè y J. Lorand Matory. Con ellos aprendemos que los Yoruba precoloniales, por ejemplo, no definieron el género “biológicamente” [5] Ellos muestran en sus investigaciones que en la África precolonial no existía el género propiamente dicho. Lo que podemos llamar género en las poblaciones africanas precoloniales, no estaba en el cuerpo, sino que formaba parte de lo espiritual. La organización de la sociedad se basó en la edad, no en la corporalidad. En nuestras religiones afrodiáspóricas, todavía podemos ver estos elementos en nuestros patakis, en guerreras como “Oyá” que no cabe en una lógica eurocéntrica de la feminidad. [6] Las artistas abrieron la puerta para recordar que estos saberes africanos están presentes en nuestras vidas cotidianas, en nuestras formas de pensar sobre género, pero, estamos educados para no reconocerlos, o interpretarlos desde una perspectiva colonial (abyecto, demoníaco, extraño etcétera).

Contrariamente, nuestroxs ancestros pensaron sobre los cuerpos e identidades en una forma distante a la homofobia y la heteronormatividad negra. Estas ideas que son ideologías coloniales

en las que estamos formando parte de nuestra propia opresión. Podemos entender esto desde una perceptiva afrocentrista, pero no desde una forma afrocentrista que contiene las inflexiones de un colonialismo internalizado. Hacer esto es usar una perspectiva eurocéntrica para pensar sobre nuestros cuerpos, afectos y en la forma en que organizamos nuestras comunidades, relaciones íntimas e identidades de género etcétera.

Por ejemplo, en las canciones y entrevistas de Big Freedia (New Orleans/EE. UU.), ella dice que ella es “ella” y que las demás personas quieren colocarla como una mujer o un hombre, pero no es ninguno de los dos. Expresa que, ella, es siempre ella, lo que puede ser clasificada como travesti en Brasil/Cuba. Aquí, creo que es importante a referir a la investigación de Dra. Megg Rayara, de la Universidad de Paraná, en Brasil. En Brasil, travesti es un género no-binario, afrodiáspórico. En su trabajo, Megg Rayara muestra como la categoría de travesti, es una clasificación de género que tiene una historia que llega hasta África precolonial, específicamente al Congo y Angola. Big Freedia está buscando las palabras que la definan. El arte de Big Freedia nos ayuda a abrir un espacio mental, epistémico, para pensar maneras de ser que existen en nuestras sociedades afrodiáspóricas (y aquí estoy incluyendo el sur de los EE. UU) e investigadoras como Megg Rayara nos ayudan recordar que ciertamente esto está conectado a nuestra historia africana.

Por otra parte, otras artistas negras como Luana Hansen y Lynn da Quebrada de Brasil usan las herramientas del Hip hop (en su diversidad artística) como una forma de decolonialidad. Como resultado del trabajo de ellxs, los movimientos negros en los EE. UU, Brasil, Colombia y otros países están más abiertos para repensar la importancia de nuestra diversidad negra, que refleja sus raíces en nuestras historias africanas. Y estas artistas están ayudando a los movimientos negros nacionales a re-articular sus visiones de una liberación negra. Las intervenciones de las mujeres que han estado en el Hip hop desde el principio del Hip hop están en los discursos de hombres, negros, heterosexuales y cis-generos

como Emicida.

En su video "Mandume", Emicida rapea sobre historias coloniales, la iglesia como pedestal sobre la cual se erigió el poder colonial, y como tal tiene la percepción que los negro/as van a bajar sus cabezas y ser/hacer lo que ellos desean como una negación física, espiritual y epistémica. Hay una parte del video en que hay una persona trans\*/travesti que está en un cuarto sola. Esta vestida en una forma femenina, con maquillaje, mirándose enfrente a un espejo. Ella está sufriendo porque no sabe si va a ser aceptada o no, como una mujer trans\*/travesti por sus amigos. Finalmente, llegó a la fiesta y todos se detuvieron y la observaron en silencio, creando un momento bien tenso. De repente las personas sonrieron indicando que era bienvenida en el espacio. En otra parte del video se muestra dos mujeres negras danzando en el bosque, alrededor de una hoguera representando una ceremonia de Candomblé para Chango cuando llega un pastor quien levanta su biblia y extingue el fuego (simbolizando la manera en que la evangelización intentó extinguir a las religiones de origen africano). De repente el fuego regresa, más alto, más fuerte y el pastor, un hombre blanco, se cae. Además, referencia como el cristianismo funcionó como parte del proceso colonial. Un elemento central es como en el video se reconectan las diversidades negras en términos de género y sexualidad con la cultura africana precolonial (dentro de las religiones y culturas afro-diaspóricas). El video cierra con la liberación negra como ejercicio descolonizador de nuestro "yo" existencial y de nuestrxs cuerpxs.

Pudiéramos decir entonces que el Hip hop ha formado parte del feminismo negro a través de las voces de las mujeres negras que funcionan como práctica descolonizadora de nuestrxs cuerpxs negrxs y se extiende a los saberes/pensamiento, incluso a nuestros saberes in/corporados, como fenómeno diaspórico. Siendo así, ellas abrieron la puerta para un proceso decolonial real y profundo, han presentado el tema de cómo pensamos sobre nuestrxs cuerpxs negrxs desde una perspectiva africana situada, y cómo podemos descolonizar nuestras espiritualidades, así como el género, la sexualidad y las identidades.

## Notas

[1] Ciencia racial es el nombre usado para nombrar un campo de estudio pseudo-científico de origen estadounidense. Fue creado para justificar, científicamente, la esclavitud y la subordinación social y económica de personas Afrodescendente y Indígena. Se sustentaron en el resultado de la larga historia de pensamiento colonial de las sociedades esclavistas. La ciencia racial, en su momento comenzando en el siglo IX, formo la base <<científica>> para nuevas ciencias como eugenesia, sexología, antropología, sociología, ciencias políticas y criminología.

[2] Disciplina científica que estudia la sexualidad humana.

[3] Significa aquello que puede ser despreciado, negativo que equivale a miserable, repugnante, indigno, indeseable.

[4] Capacitismo: es la discriminación y prejuicios sociales contra las personas con discapacidad y/o las personas que se perciben como discapacitadas. La discapacidad caracteriza a las personas que se definen por su discapacidad como inferiores a las no discapacitadas. Sobre esta base, a las personas que les asignan o se les niegan ciertas habilidades y destrezas. La historia de capacitismo tiene su base, también, en ciencias raciales que definió personas negras como mentalmente inferior. Como blanquitud fue entendido como superior en todo lo los respetos que pertenece a ser humano, la lógica racial fue aplicado a las personas blancas discapacidades o sea, dejaron a ser <<blanco>> y fueron clasificada como una persona más aproximadas a las razas <<inferiores>>.

[5] Si pensamos en el trabajo de biólogas feministas como Annie Fausto Sterling, aprendemos que no existe solamente un xx, y xy, que es un mito que los otros ordenes cromosómicas resulta en problemas físicas y psicológicas, y que las personas que tienen genes ambiguas son más común que personas pelirrojas; también el concepto de hormonas sexuales - todas estas ideas son manipulaciones hechas por personas que quieren justificar eugenésicas y un campo de la sexología racista y sexista. La industria de medicina funciona como un mecanismo que invisibiliza la desidia que las contradicciones entre la biología y pensamiento cotidiano que tienen su base en lógicas colonias.

[6] Oyá es una Orisha guerrera que pelea a la par de los Orishas hombres. Las Orishas son entidades que forman parte del panteón de religiones que tiene su base en Ifá una religión yoruba que tiene más que seis mil años.

## Bibliografía

Bland, Lucy, and Laura L. Doan. *Sexology in Culture: Labelling Bodies and Desires*, The University of Chicago Press, 1998.

Bland, Lucy., and Laura L. Doan. *Sexology Uncensored: the Documents of Sexual Science*, The University of Chicago Press, 1998.

Fausto-Sterling, Anne. *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*. Basic Books, 2000.

- Matory, James Lorand. *Sex and the Empire That Is No More: Gender and the Politics of Metaphor in Oyo Yoruba Religion*, Berghahn Books, 2005.
- Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́. *The Invention of Women Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Oyèwùmí, Oyèrónkẹ́. *What Gender Is Motherhood? Changing Yoruba Ideals of Power, Procreation, and Identity in the Age of Modernity*, Palgrave Macmillan, 2016.
- Megg Rayara Gomes De Oliveira. "WHY DON'T YOU EMBRACE ME?" *Sur: international journal on human rights*, vol. 15, no. 28, 2018, pp. 167–179.
- Saunders, Tanya L. *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*. University of Texas Press, 2015.
- Somerville, Siobhan B. *Queering the Color Line - Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Duke University Press, 2020, pp 15–38.

### **Biografía de la autora**

---

Tanya L. Saunders es profesora de sociología y estudios culturales en la Universidad de Maryland. En su libro *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity* (2015) y otras publicaciones explora las formas en que la diáspora africana en las Américas utiliza las artes como herramienta para el cambio social, específicamente a través de la descolonización de los sistemas de pensamiento y conocimiento. Su proyecto actual abarca el activismo negro y queer en Brasil.

# Antes del Hip-Hop: Diálogos cubano-afroestadounidenses en la época del Black Power

MATTI STEINITZ (UNIVERSIDAD DE BIELEFELD, ALEMANIA)

---

## Abstract

*This article takes a closer look at the 1960s and 1970s dialogues between Afro-Cuban and African American activists, musicians, and intellectuals that preceded the emergence of Cuban hip-hop. Arguing that there is a continuity between Black Power and hip-hop, it sheds light on episodes of mutual identification and solidarity between the Cuban Revolution and the African American freedom struggle, but also addresses the contradictions that arose when African American exiles and Afro-Cuban activists voiced their criticism of the persistence of racism under socialism. The entanglements between Black Power, Cuba and hip-hop are analyzed here as manifestations of a black transnationalism that has been shaped by the interconnected mobility of critical discourses and afro-diasporic musical genres throughout the Americas.*

**Keywords:** Black Power, Cuban Revolution, anti-imperialism, transnationalism, racism

---

En el marco del Festival de Rap del año 1997 en Alamar, el grupo Primera Base presenta el tema “Igual que tú”, publicado poco antes en el primer disco comercial de rap cubano. Anunciando el tema, uno de los MCs afirma: “Este es un homenaje a Malcolm X, porque él es nuestro hermano y nos identificamos con los negros de todo el mundo, incluso en los Estados Unidos” (Perry 616). Según Rodolfo Rensoli, fundador del festival, el mensaje de identificación con la comunidad afroestadounidense del tema de Primera Base marcó un nuevo período para la música cubana en el que surgían canciones de rap en las que se autoafirmaba la negritud (ibid. 617). Una década más tarde, el hip-hop cubano ya más establecido como género, el grupo Eskuadrón Patriota saca un video para su canción “No Más Discriminación” [1] en el cual aparecen algunas figuras principales del movimiento negro estadounidense como Martin Luther King, Malcolm X, Bobby Seale, Huey Newton y Mumia Abu Jamal. Se interpelan imágenes históricas de violencia policial y protestas en el sur de Estados Unidos con impresiones de la comunidad afrocubana, mientras el MC expresa una dura crítica de las relaciones raciales en Cuba. [2] Otros 11 años

después, a sólo dos semanas del estallido social del 11 de julio de 2021, los raperos contestatarios El Funky y Maykel Osorbo, asociados al Movimiento San Isidro, publican el tema “Negro” en Youtube. [3] En éste se denuncia la realidad del racismo en Cuba mientras al mismo tiempo se afirma una identidad negra disidente. En una parte, El Funky hace alusión a su identificación con algunos íconos afroestadounidenses de los años 1960: “Hay negro fino con swing, pensamiento libre como Martin Luther King, como Muhammad en el ring, el *feeling* de James Brown y la voz de B.B. King.” En una de las últimas escenas del video una voz exclama, “el negro no es un color, el negro es una postura”, mientras se ve un grupo de raperos afrocubanos alzando los puños para lo que es mundialmente conocido como el saludo del Black Power desde las Olimpiadas de México 1968. [4]

Aunque estas canciones proceden de tres décadas diferentes de la historia del hip-hop cubano, la identificación con el movimiento de los derechos civiles y el Black Power de la década de los 1960 aparece como un tema recurrente. Resulta llamativa la manera en la que raperos cubanos usan referencias al movimiento negro estadounidense para articular una crítica de las

condiciones actuales en Cuba encuentra su contrapartida en la identificación que activistas e intelectuales afroestadounidenses habían expresado con la Revolución Cubana en las décadas anteriores. [5] Para muchos militantes negros en Estados Unidos la Revolución sirvió como ejemplo que el socialismo no sólo era capaz de derrotar a las viejas élites y de resistir contra el imperialismo estadounidense sino también de terminar con la discriminación racial. Según Manning Marable la admiración por la Revolución en el contexto afroestadounidense estaba vinculada al hecho de que Cuba “fue la primera nación con una población negra significativa que experimentó una revolución socialista en el hemisferio occidental” (24). [6] En “Looking Black at Revolutionary Cuba”, Jafari Sinclair Allen argumentó que “el mero hecho de que la Revolución Cubana, declaradamente antirracista y a favor de la liberación negra, triunfara a sólo 90 millas de las segregadas costas de Estados Unidos en 1959 es instructivo y energizante para la imaginación de la liberación negra” (55). En 1967, Stokely Carmichael, uno de los principales líderes del emergente movimiento Black Power, fue invitado por el gobierno cubano a La Habana para hablar en el congreso fundacional de OLAS, la Organización Latinoamericana de Solidaridad. En la conferencia, que promovía la idea *del tricontinentalismo* y contaba con delegados de movimientos de liberación nacional de Asia, África y América, Carmichael alabó a la Cuba revolucionaria como un “brillante ejemplo de esperanza” (citado en Carbone 147) para los afroestadounidenses. Carmichael subrayó la conexión entre la liberación negra en Estados Unidos y los movimientos anticoloniales del Tercer Mundo, argumentando que estaban “oprimidos por las mismas fuerzas -el capitalismo y el imperialismo gringo- y que, por tanto, compartían la misma lucha” (citado en Gronbeck-Tedesco 665). La recepción de militantes afroestadounidenses como Robert Williams, Eldridge Cleaver, y Assata Shakur como exiliados en la isla, el involucramiento de Che Guevara en la lucha anticolonial en Congo, y el apoyo masivo de tropas cubanas al gobierno socialista de Angola y otros países africanos reforzaron aún más la imagen de Cuba como

ejemplo de solidaridad internacional y aliado formidable de la lucha global por la liberación negra.

### Del Black Power al Hip-Hop

Estos episodios de identificación mutua demuestran, como activistas y músicos en ambos contextos y de diferentes generaciones han usado referencias al movimiento de Black Power y la Revolución Cubana para articular su oposición a las fuerzas dominantes en sus respectivos contextos nacionales. Este dialogo simbólico y práctico también pone de relieve el papel doble del hip-hop como puente, tanto intergeneracional como transnacional, que conecta contraculturas más recientes con los símbolos estéticos y discursos críticos del Black Power, y al mismo tiempo contribuye a la circulación de éstas a través de las barreras nacionales y lingüísticas. Según Patricia Hill Collins, la conexión entre el Black Power y el hip-hop radica en sus funciones compartidas como plataformas de expresión política y resistencia contra la opresión sistémica. En su libro *From Black Power to Hip Hop*, Collins explora cómo ambos movimientos han servido a la juventud afroestadounidense para articular sus experiencias de racismo, marginación y deseo de cambio sociopolítico, ofreciendo algunas pistas para explicar la popularidad del Black Power en el movimiento del hip-hop cubano. Partiendo de la observación de que la identificación con los íconos del movimiento afroestadounidense por parte de los raperos cubanos es la continuación de diálogos entre activistas, intelectuales y músicos que se desarrollaron entre ambos contextos antes y después de la Revolución, este artículo pretende enfocar los precursores del hip-hop cubano. Esta forma se concibe aquí como uno de los capítulos más recientes de un intercambio entre las comunidades afro de los Estados Unidos y Cuba que tiene sus raíces en las migraciones, colaboraciones musicales y luchas antirracistas que marcaron la presencia afrodiaspórica en las Américas a lo largo del siglo XX.

Los vínculos entre las comunidades negras de Cuba y EEUU que abarca este artículo son parte integral de un fenómeno mucho más

amplio que Cedric Robinson (1983) ha definido como la *tradición radical negra*: una serie de luchas interrelacionadas por la emancipación de los afrodescendientes en las Américas que se remontan a manifestaciones de resistencia de los esclavizados como la Revolución de Haití y las sociedades cimarronas, y que encuentran sus expresiones en el siglo XX en movimientos como el panafricanismo y el Black Power. Siguiendo esta argumentación, los editores de la antología *From Toussaint to Tupac* sitúan el hip-hop como expresión contemporánea de una “Internacional Negra”, constituida por diferentes olas de activismo negro que han atravesado océanos y siglos (West & Martin 3). De esta manera, los entrelazamientos entre Black Power, Cuba y el hip-hop se analizan aquí como manifestaciones de un transnacionalismo negro – término que, según Quito Swan, describe las prácticas a través de las cuales activistas, músicos, DJ, artistas, intelectuales, movimientos y discursos afrodescendientes han viajado y “se han relacionado entre sí más allá de las fronteras de la nación blanca” (209). En las Américas, la movilidad interrelacionada de discursos y una variedad de géneros musicales afrodiaspóricos como calipso, salsa, reggae, jazz, soul, y hip-hop ha sido un factor clave en la conformación del transnacionalismo negro (Steinitz y Suárez).

### Diálogos en contravía

Desde esta perspectiva, es posible identificar flujos contraculturales que complican las visiones dicotómicas de las relaciones geopolíticas entre Cuba y Estados Unidos. En el contexto de la profunda hostilidad que ha marcado las relaciones entre ambas naciones desde la victoria de la Revolución Cubana del 1959, los diálogos transfronterizos entre afrocubanos y afroestadounidenses iban a menudo en contravía de los discursos oficiales que los dos gobiernos mantenían contra el respectivo enemigo histórico. De esta manera, las expresiones de solidaridad e identificación mutua pero también las frustraciones y decepciones han cruzado las múltiples barreras ideológicas, geográficas, lingüísticas y económicas que dividen Cuba y los EEUU, cuestionando el binarismo que domina el discurso sobre las relaciones

cubano-estadounidenses. Así, la alianza entre el movimiento negro de Estados Unidos y la Cuba revolucionaria de Fidel Castro en las décadas de 1960 y 1970, que incluía el exilio de militantes afroestadounidenses en la isla, fue vista por el gobierno estadounidense como una amenaza para la seguridad nacional. Al mismo tiempo, la crítica del racismo articulada por intelectuales afrocubanos, inspirada, entre otros, en el panafricanismo y en el movimiento Black Power, fue rechazada por las autoridades cubanas porque se consideraba contraria al proyecto de unidad revolucionaria (Abreu).

Este rechazo de los diálogos transculturales también fue evidente en la música popular cubana, donde formas afroestadounidenses como el jazz, el soul y el funk fueron denunciadas como expresiones de imperialismo cultural estadounidense en la década después de la Revolución (Peterson y Baker). Aunque los representantes del movimiento hip-hop cubano fueron los primeros en utilizar la música para articular críticas explícitas al statu quo, sí existe cierta continuidad con la década de 1960, porque el hip-hop como género con orígenes en la cultura afroestadounidense también fue visto inicialmente como un intento más de injerencia imperialista, - una postura que solo se atenuó cuando Harry Belafonte (cantante de calipso y protagonista del movimiento afroestadounidense de los 1960) intercedió ante Fidel Castro en nombre de los raperos (ver el artículo de Zurbarano en este número). Grupos disidentes que se movían afuera de los límites estatalmente establecidos para el hip-hop cubano como los Aldeanos y los raperos del MSI fueron acusados repetidamente de actuar como agentes contrarrevolucionarios del imperialismo debido a sus supuestos o reales contactos con las autoridades estadounidenses y el exilio cubano (Blumenthal).

El impulso nacionalista en contra de la popularización transnacional de formas provenientes del contexto afroestadounidenses no se limita al fenómeno del hip-hop ni al contexto cubano. De hecho, se trata de un patrón que se puede observar en muchos países latinoamericanos desde mediados del siglo XX cuando el jazz, el soul, el funk y también los símbolos del Black Power que

circulaban en el hemisferio fueron percibidos como amenazas a la unidad nacional. Con la intención de delinear algunas particularidades de las relaciones cubano-afroestadounidenses pero también de identificar paralelas con otros contextos latinoamericanos en lo siguiente se adoptará una perspectiva afrohemisférica, cuyo objetivo principal es la deconstrucción de los nacionalismos metodológicos y excepcionalismos en los estudios de la diáspora africana (Hanchard; Lao-Montes). De un lado este enfoque implica resaltar que tanto el Black Power como el hip-hop no solo fueron expresiones exclusivas de la presencia negra en EE.UU. pero más bien movimientos que han tenido un alcance hemisférico, como demuestran ejemplos de Canadá, del Caribe, de Centroamérica y de América del Sur (Raussert & Steinitz). De otro lado, implica tener en cuenta que las expresiones afroestadounidenses solo fueron una entre varias fuentes de inspiración transnacionales para músicos y activistas afrocubanos, las que también incluían el marxismo, el feminismo negro, el panafricanismo, la négritude, la descolonización caribeña, el rastafarianismo, y géneros musicales como el reggae. Esta perspectiva también es útil para cuestionar la noción de un tráfico unidireccional norte-sur de ideas y productos culturales, haciendo énfasis en las contribuciones cubanas tanto a las vibrantes escenas de jazz y música latina de Nueva York como al significado de la Revolución Cubana para el movimiento de liberación negra estadounidense de los años 1960 y 1970. Por último, una mirada afrohemisférica a los diálogos cubano-afroestadounidenses que precedieron al hip hop cubano nos permite cuestionar la presunta singularidad de las dinámicas raciales en Cuba, definida por Marc Perry como “Cuban post-racial exceptionalism” (621).

### Entre La Habana y Nueva York

La historia de las colaboraciones entre activistas, artistas e intelectuales afroamericanos y afrocubanos precede en varias décadas a la Revolución Cubana del 1959. Como describe Frank André Guridy en su libro *Forging Diaspora: Afro-Cubans and African Americans in a World*

*of Empire and Jim Crow*, se iniciaron con la intervención de los Estados Unidos en Cuba en 1898 y las primeras migraciones cubanas hacia el Norte. Según Guridy, afrocubanos y afroestadounidenses intercambiaron ideas culturales y políticas basadas en experiencias compartidas de esclavitud y marginación a través de las fronteras nacionales, lo que fue crucial para el desarrollo de una conciencia afrodiaspórica más amplia. En la primera mitad del siglo XX se fundaron en Cuba secciones de la UNIA de Marcus Garvey. Los diálogos entre el escritor cubano Nicolás Guillén y el afroestadounidense Langston Hughes dejaron constancia de la participación afrocubana en el movimiento cultural del Harlem Renaissance (Haas). La Habana y Nueva York fueron los principales escenarios de estas interacciones.

En la época pre-revolucionaria de los años 1940 y 1950, La Habana no solo fungía como patio de recreo y diversión de élites y mafias estadounidenses que se beneficiaban de las relaciones amigables con el dictador Fulgencio Batista. La gran cantidad de clubes nocturnos en La Habana también eran el centro de una vibrante escena de jazz, donde protagonistas como Benny Moré y su Banda Gigante experimentaban con la fusión de este estilo afroestadounidense con ritmos afrocubanos. El documental *Nosotros y el jazz* (2004) de Gloria Rolando recuerda esta época cuando un grupo de jóvenes habaneros se juntaba para bailar y celebrar los nuevos sonidos del jazz, creando un vínculo de identificación transfronterizo con la comunidad negra de Estados Unidos. En la misma época, muchos músicos afrocubanos como Chano Pozo, Machito, Mario Bauzá, Mongo Santamaría, Carlos “Patato” Valdés, La Lupe y Celia Cruz se mudaron a Nueva York que se estaba convirtiendo en un hervidero de cosmopolitismo negro tras la convergencia de grandes migraciones del Sur estadounidense y del Caribe. Entre los años 40 y 70, estos músicos radicados en Nueva York desempeñaron un papel protagónico en los diálogos entre formas afrocubanas y afroestadounidenses que dieron lugar a nuevos estilos híbridos como el Latin jazz, el mambo, el Latín bugalú, y la salsa (Steinitz 2021). Así, los ritmos afrocubanos siguieron circulando a

nivel internacional después del 1959, a pesar de que la Revolución Cubana y el posterior embargo pusieron fin abruptamente al animado intercambio musical entre La Habana y Nueva York. Como exponen Gilles Peterson y Stuart Baker en las notas de portada de su compilación *Cuba: Music and Revolution – Experiments in Latin Music* (2021), la escena de jazz en La Habana desapareció casi por completo cuando el gobierno revolucionario cerró los clubes nocturnos por considerarlos como lugares de hedonismo, prostitución y comportamiento antisocial. Durante la década de los 1960s, tanto el jazz como el soul, el rock y otros estilos extranjeros fueron prohibidos para liberar a Cuba de la influencia de su vecino imperialista. Hasta la palabra “jazz” se censuraba por ser considerada “antipatriótica”, un arma cultural del imperialismo estadounidense (ibid.). El embargo de EE.UU. hizo lo suyo para clausurar los flujos musicales directos entre ambos contextos. No obstante, la Revolución inició otro capítulo en las relaciones cubano-afroestadounidenses. Con los emergentes movimientos paralelos de los derechos civiles y la descolonización como telón de fondo, el contexto cosmopolita de Nueva York dio origen a una nueva generación de internacionalistas negros que, interpretando el movimiento afroestadounidense como parte de un levantamiento mundial contra la supremacía blanca, acogió con entusiasmo la Revolución Cubana de 1959 (Mahler; Plummer).

### **La alianza cubano-afroestadounidense**

En ese momento, la solidaridad internacional se convirtió en uno de los pilares centrales tanto para el ala radical del movimiento de liberación negra en Estados Unidos como para el gobierno revolucionario de Cuba. Dado que ambos estaban involucrados en una confrontación con el mismo oponente superior, la estructura de poder estadounidense, la búsqueda de aliados internacionales fue una cuestión de necesidad y supervivencia que los unió en lo que el historiador cubano Alberto Abreu ha etiquetado como un „pacto político entre Cuba y los radicales negros estadounidenses que se extendió hasta el siglo XXI“ (175). Los beneficios de la alianza fueron mutuos. Fidel Castro se dio cuenta de que la

segregación racial representaba un talón de Aquiles de Estados Unidos, que se presentaba como el bastión de la libertad y la democracia frente al comunismo en una batalla ideológica que se libraba en todo el mundo en el contexto de la Guerra Fría. En consecuencia, se hizo un gran esfuerzo por contrastar Jim Crow y la supremacía blanca en Estados Unidos con la imagen de la Cuba revolucionaria como el país donde se había superado el legado del colonialismo y el imperialismo. El firme apoyo a las luchas por los derechos civiles y la condena de la discriminación racial formaron parte de esta exitosa estrategia para contrarrestar los esfuerzos de Estados Unidos por aislar a Cuba internacionalmente (Reitan).

El inicio de la estrecha relación entre Cuba se dio a principios de 1960, cuando varios activistas, intelectuales y escritores afroestadounidenses, entre ellos James Baldwin, participaron en la fundación del Fair Play for Cuba Committee (FPCC), cuyo objetivo era contrarrestar la propaganda anticomunista de los medios de comunicación estadounidenses con una imagen positiva de la Cuba revolucionaria. El militante organizador de la NAACP y defensor de la autodefensa armada Robert F. Williams explicó el apoyo negro a la Revolución Cubana: “Estaba claro desde los primeros días que los afrocubanos formaban parte de la Revolución Cubana sobre una base de completa igualdad. [...] Cuba, antes de la llegada de Castro, era una ‘república’ racista con un sistema Jim Crow que se aproximaba al de nuestro estado democrático de Alabama. He oído que Jim Crow ya no existe allí” (citado en Tyson 222). Para conseguir el apoyo de la izquierda negra a la Revolución, en junio de 1960 el FPCC organizó un viaje de una delegación afroamericana a Cuba que incluía a Williams, Amiri Baraka (entonces LeRoi Jones), John Henrik Clarke, Julian Mayfield y Harold Cruse (Young 12). En Cuba fueron recibidos con todos los honores, hicieron apariciones en televisión y radio y conocieron personalmente a Fidel Castro. Durante la estancia, Williams y Castro entablaron una estrecha relación. Williams experimentó una sensación de libertad y aprecio que reforzaría su defensa del internacionalismo revolucionario en los años siguientes. Debido a la retórica radical de Williams, su práctica

militante y su apoyo ofensivo a Cuba, Castro, que había reconocido el potencial estratégico de una alianza con el movimiento de liberación afroamericano, podía relacionarse mucho más fácilmente con él que con los líderes moderados del movimiento por los derechos civiles. Según Julian Mayfield, ambos se beneficiaron de su relación: “[...] el líder cubano disponía de una mina de oro de material propagandístico para utilizar en su enfrentamiento con la administración Eisenhower, y Williams tenía una plataforma desde la que podía hablar y hacerse oír en todo el mundo” (citado en Tyson 225). La estancia en Cuba también tuvo un impacto radicalizador en Amiri Baraka, quien experimentó una transformación de poeta *beat* apolítico a principal defensor del nacionalismo cultural negro en los años siguientes. En su ensayo “Cuba Libre”, Baraka afirma que “la dinámica de la revolución me había tocado”(citado en Young 27).

Pocos meses después del trascendental viaje, Harlem se convirtió en el escenario de un acontecimiento mediático que simbolizó el pacto de solidaridad entre la Cuba revolucionaria y la lucha por la libertad negra en EEUU que daría forma a las relaciones de las décadas siguientes. En septiembre de 1960, Castro viajó a Nueva York para dirigirse a la Asamblea General de las Naciones Unidas. Cuando él y su delegación se sintieron discriminados por los empleados de un caro hotel del centro de Manhattan, decidieron cambiar de alojamiento y se trasladaron al Hotel Theresa, en el corazón de Harlem, donde recibieron una abrumadora acogida por parte de una multitud de más de 2.000 personas que se emocionaron con el valor simbólico de la audiencia del líder revolucionario cubano en la capital de la América negra. Durante los diez días que duró su estancia, Harlem se convirtió en el centro de la política mundial, ya que jefes de Estado internacionales como Krushov, Nehru y Nasser, así como Malcolm X y Robert Williams, visitaron a Castro en el Hotel Theresa. Los residentes de Harlem celebraron la estancia de este líder de talla mundial en su barrio marginado como una importante muestra de solidaridad y reconocimiento. Como escribe Cynthia Young: “Ese único acto contribuyó a cimentar el estatus de Castro como héroe popular, el campeón de los

pueblos negros y latinos oprimidos de Estados Unidos” (16). Según Young, tanto el viaje a Cuba de Baraka, Williams y otros como la estancia de Castro en Harlem señalaron el surgimiento de lo que ella denomina una izquierda tercermundista estadounidense, formada por una generación de artistas, intelectuales y activistas negros e inmigrantes que “crearon vínculos culturales, materiales e ideológicos con el Tercer Mundo como medio para impugnar los acuerdos económicos, raciales y culturales de Estados Unidos” (17).

Así, a principios de la década de 1960, la revolución cubana dio un impulso al surgimiento de un ala radical del movimiento por la liberación negra, que sentó las bases del floreciente movimiento Black Power *avant la lettre*. Inspirados por las enseñanzas de Malcolm X, Robert Williams y el auge del anticolonialismo en África, América Latina y Asia, estos activistas fusionaron el marxismo y el panafricanismo, promoviendo un programa revolucionario internacionalista que desafiaba las restricciones y moderaciones que el macartismo y el anticomunismo de la Guerra Fría habían impuesto a Martin Luther King y otros líderes establecidos del movimiento por los Derechos Civiles. Cuando esta nueva corriente se hizo ver por primera vez en el escenario internacional, un inmigrante afrocubano tuvo un rol protagónico. El 15 de febrero de 1961, un grupo de radicales negros, entre los que se encontraban la cantante de jazz Abbey Lincoln y la escritora Maya Angelou, causó un escándalo cuando interrumpieron el discurso del embajador estadounidense ante las Naciones Unidas, Adlai Stevenson, en el Consejo de Seguridad, en protesta por la complicidad de Estados Unidos y las Naciones Unidas en el asesinato del primer ministro congoleño Patrice Lumumba. Cuando la policía intentó sacarlos de la sala, coreaban “¡Congo, sí! Yankee, no!” (Plummer 116). La intrusión fue resultado de un plan ideado por Maya Angelou y Carlos “El Cubano” Moore, quien pudo conseguir pases para los manifestantes gracias a su trabajo para la delegación congoleña de la ONU, lo que les permitió entrar en la reunión del Consejo de Seguridad (Malisa 96).

## La crítica de Carlos Moore

La participación del cubano Moore en la protesta de las Naciones Unidas, considerada un momento clave en el crecimiento de una corriente radical en el movimiento por los derechos civiles, es significativa en lo que concierne las relaciones de este movimiento con la Revolución Cubana. Más así, porque en la década de 1960 y más allá, Carlos Moore se convirtió en una de las figuras más emblemáticas de las fricciones que surgieron en la alianza entre el radicalismo negro y el gobierno cubano cuando se empezaron a articular primeras críticas por la persistencia de desigualdades raciales en la Cuba posrevolucionaria por intelectuales y activistas afrocubanos y afroestadounidenses. Nacido en 1942 de migrantes jamaicano-barbadiés en Cuba, donde sufrió pobreza y racismo, Moore se instaló con su padre en Nueva York en 1958. A través de sus encuentros con figuras mentores como Maya Angelou, Malcolm X y Harold Cruse en Harlem, Moore se involucró con el marxismo, el nacionalismo negro y el panafricanismo. Después de servir como uno de los traductores de Fidel Castro durante su estancia en el Hotel Theresa, se interesó por el proyecto revolucionario cubano que pretendía acabar con la discriminación racial en su patria. Tras la invasión de Bahía de Cochinos en 1961, Moore decidió regresar a Cuba para apoyar la revolución y empezó a trabajar como traductor para el gobierno. Poco después de su llegada a Cuba, Moore comenzó a expresar sus críticas sobre la persistencia del racismo bajo el socialismo y la falta de acción por parte del gobierno. Como consecuencia, fue encarcelado y amenazado de ejecución, y sólo pudo abandonar la isla en 1963 gracias a la intervención de su amigo Robert Williams, que habló con Castro en su nombre. Como exiliado en París, Moore abrió una oficina para la Organization of Afro-American Unity (OAAU), fundada en 1964 por Malcolm X, a quien intentó ayudar cuando se le negó la entrada a Francia solo unas semanas antes de su asesinato (Moore 2008). En un ensayo para la revista panafricana *Presence Africaine* de 1965, Moore acusó a Castro y a su gobierno de perpetuar el dominio de una élite blanca y racista sobre Cuba,

argumentando que “los prejuicios continuaron” después de la Revolución y que „los negros cubanos no desempeñaban un papel más importante en la política cubana que antes de 1958 -si acaso, menos“ (citado en Marable 23). Roberto Zurbano opina que el texto “requiere un análisis mesurado de sus errores, aciertos y obsesiones, pues desde aquel artículo de 1964 hasta hoy –¡cincuenta años!– constituye una referencia obligada en el debate internacional sobre el racismo en Cuba” (23). Contextualiza la intervención de Moore de la siguiente manera:

Carlos Moore ha sido considerado enemigo de la revolución y agente de la CIA, tras publicar su texto “Le Peuple Noir a-t-il sa Place dans La Révolution Cubaine?” en la revista *Présence Africaine*. Fue un texto desafiante que emplazaba al gobierno cubano, tildándolo de racista; se tradujo a varias lenguas y tuvo amplia circulación internacional, provocando un debate en el cual aprobaron o desaprobaron el texto importantes figuras negras como León G. Damas, C.L.R. James, John Henrik Clarke y René Depestre, quienes estuvieron en contra del artículo, frente a otros intelectuales negros que apoyaron a Moore como Stokely Carmichael, Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, Malcolm X, Jacques Rabemananjara, Abdias do Nascimento, Maya Angelou, Alex Haley, Rex Nettleford y otros (Zurbano 23).

Así, las denuncias de Moore dieron visibilidad internacional a un creciente descontento con la percibida falta del gobierno cubano de cumplir con la declaración de Fidel Castro de que la victoria de la revolución también implicaba la erradicación de “la discriminación por motivo de raza o sexo”, pronunciada en febrero del 1962. La respuesta represiva de los dirigentes cubanos a las intervenciones de Moore ilustra que los discursos críticos sobre el racismo, que se habían discutido abiertamente al inicio del proceso revolucionario, se percibían cada vez más como una amenaza para el proyecto revolucionario. [7] En el año 1961 el gobierno cubano ya estaba llevando a cabo una campaña de represión y censura contra centros sociales afrocubanos y organizaciones

negras autónomas como la Federación de Sociedades de Color. Como representante de esta organización, el activista afrocubano Juan René Betancourt publicó un artículo en la revista afroestadounidense *The Crisis* en mayo 1961, en la que denuncia la práctica del gobierno castrista de declarar que la discriminación racial había sido eliminada en la isla, cuando de hecho “de las 256 sociedades negras de Cuba, muchas han tenido que cerrar sus puertas y otras están en agonía. Se puede decir con toda sinceridad que el movimiento negro en Cuba murió a manos del Sr. Fidel Castro” (273).

### **Exiliados en Cuba: Robert Williams y Eldridge Cleaver**

Estas contradicciones entre las políticas raciales postrevolucionarias y el proclamado compromiso con la lucha internacional contra el racismo, también se manifestaron en las experiencias de los exiliados del movimiento afroestadounidense que fueron acogidos en la isla. En 1961, Robert Williams se convirtió en el primero de una serie de radicales negros para los que Cuba se convirtió en un refugio tras ser perseguidos en Estados Unidos. Tras haber sido acusado de secuestro durante un enfrentamiento con miembros del KKK y fuerzas policiales en Carolina del Norte, Williams y su esposa Mabel fueron recibidos con los brazos abiertos por su amigo personal Fidel Castro. En La Habana, a Williams se le permitió salir al aire semanalmente con el programa de radio Radio Free Dixie, que podía recibirse en todo el sur de EE.UU. y estaba dirigido especialmente al público afroestadounidense con su combinación de agitación política y canciones de jazz y rhythm and blues. (Tyson 290-293). Tras estos años iniciales en los que Williams recibió todo el apoyo para continuar su activismo desde el exilio, las diferencias y tensiones con su país de acogida se intensificaron cuando su agitación por la radio fue vista cada vez más como un riesgo para la seguridad nacional cubana por los funcionarios del gobierno que también disuadieron a Williams de llamar la atención internacional sobre las tensiones raciales en EE.UU. para no deteriorar aún más las ya tensas relaciones con Estados Unidos tras la Crisis de

los Misiles (Reitan 225). Como consecuencia de estos acontecimientos, a Williams no se le permitió continuar con Radio Free Dixie, se interrumpió la impresión de su panfleto *The Crusader*, y fue trasladado por la fuerza de su apartamento en La Habana. Decepcionado por el nuevo enfoque cauteloso del gobierno cubano y lo que él percibía como “la degradación de Cuba en un estado burocratizado” (226), Williams abandonó la isla para continuar su exilio en China en 1966.

Dos años después de que Robert Williams abandonara Cuba desencantado, el Ministro de Información del Partido de las Pantera Negras, Eldridge Cleaver, se convirtió en fugitivo tras un enfrentamiento armado con la policía de Oakland durante el cual murió Bobby Hutton a finales de 1968. Fidel Castro le concedió asilo y le prometió “salvoconducto, seguridad y ayuda” (Abreu 175). Tras iniciales esperanzas de que el gobierno cubano iba a apoyar los planes de Cleaver de seguir su activismo radical desde el exterior, las relaciones con sus anfitriones se enfriaron rápidamente (Gates 36). El apartamento de Cleaver, aunque estrechamente vigilado por agentes de seguridad cubanos, se convirtió en un importante punto de encuentro para otros refugiados afroestadounidenses muchos de los cuales habían llegado a la isla por medio de secuestro de aviones. [8] Durante su estancia en La Habana, Cleaver también aprendió mucho sobre las continuidades del racismo en Cuba. Así, en las conversaciones con sus anfitriones, Cleaver empezó a cuestionar la flagrante infrarrepresentación de los afrocubanos en los altos cargos del gobierno, dada la numerosa población negra: “Hicimos preguntas específicas al respecto, como, ¿por qué era así? y aquí es donde se veían los viejos argumentos de que no había suficientes negros educados; o que aún no estaban preparados. A eso se llegó y yo lo considero racismo” (Gates 39). En julio de 1969, Cleaver abandonó Cuba rumbo a Argelia, donde se reunió con su esposa Kathleen, que dio a luz a su hijo Ahmad Maceo (en honor al general afrocubano Antonio Maceo), y abrió la oficina internacional del Partido de las Panteras Negras.

### “Black Power Cubano”

Desde sus perspectivas, marcadas por la experiencia de la lucha negra en los EE.UU., las críticas de Moore, Williams, y Cleaver identificaron algunas limitaciones del potencial emancipador de la Revolución durante sus breves estancias en la isla. Las tensiones entre el gobierno cubano y los militantes negros estaban relacionadas al hecho de que éstos transmitían a los cubanos “mensajes que no siempre convenían a las autoridades: mensajes de luchadores cuyos propósitos, luchas y doctrinas se definían en términos raciales”, según Alejandro de la Fuente (2014, 287). Además de estos críticos externos, cuyos diálogos con los activistas locales fueron restringidos por la seguridad nacional, escritores, poetas, políticos e intelectuales afrocubanos como Sara Gómez, Eloy Machado, Tomás González y Pedro Pérez Sarduy formaron círculos de discusión en los que criticaban la tendencia del gobierno de tratar el racismo como una contradicción ya resuelta. Además de la influencia clave del panafricanismo y pensadores caribeños como Frantz Fanon, también leían textos de autores afroestadounidenses como Amiri Baraka, James Baldwin, Malcolm X, y Stokely Carmichael, quien, según Inés María Martiatu felicitó a Sara Gómez por ser la “primera cabeza libre de Cuba” (Abreu 178) al verla con su afro – moda que se popularizó como *espendrún* en estos círculos afrocubanos. Según Juan Felipe Benemelis, también hubo un grupo de intelectuales, que, influenciados por el panafricanismo y el marxismo, pero también por sus conversaciones con exiliados afroestadounidenses como Robert Williams y William Lee Brent, se identificó como “Black Power Cubano”, para “indicar una pertenencia racial, y ... como forma simbólica de llamar la atención a nosotros mismos, haciéndonos visibles como grupo” (citado en Abreu 179). Tras una estancia como embajador en París, el importante pensador marxista Walterio Carbonell, autor del libro *Cómo surgió la cultura nacional* (1961), también se une a este grupo, cuya crítica antirracista del proyecto revolucionario fue respondida con censura y represión. Tras la frustrada iniciativa de presentar un llamado “Black Manifesto” en el Congreso

Cultural de Habana en 1968, los integrantes del “Black Power Cubano” fueron acusados de sembrar el racismo, dividir a la nación cubana y debilitar la unidad revolucionaria del pueblo con las posiciones que fueron tildadas de “negristas” (ibid. 180). Poco después, Walterio Carbonell, inicialmente ferviente defensor de la Revolución y amigo personal de Fidel Castro, cayó en desgracia después de que defendiera en público sus controvertidas opiniones sobre las relaciones raciales en Cuba y fue condenado al trabajo forzado durante dos años, tras lo cual pasó varios años más en un psiquiátrico, experiencia de la que nunca se recuperó del todo (AfroCubaWeb (b)).

### Revolución y música popular afrocubana en los 1960 y 1970

Las críticas articuladas por estos activistas afrocubanos no fueron el mero resultado de influencias externas sino también constituyeron una respuesta a la represión estatal contra organizaciones afrocubanas como las sociedades de color que se inició a principios de la década de los 60. De la misma manera, prácticas culturales y religiosas afrocubanas fueron vistas como incompatibles con los paradigmas marxistas y “estigmatizadas por el discurso modernizador de la Revolución bajo el argumento de que eran expresiones de prejuicios, ignorancia, superstición, etc.” (Abreu 177). Mientras elementos de las tradiciones afrocubanas fueron incorporadas en la construcción de un folklore nacional, como una reliquia del pasado, la música popular afrocubana moderna, la llamada “músicaailable”, que se nutría también de los flujos sónicos con las escenas de jazz y música latina de Nueva York, no correspondía con las visiones de una cultura nacional homogenizada y patriótica del gobierno socialista. La preferencia por himnos revolucionarios que celebraban “el hombre nuevo” se manifestó también en la promoción de la Nueva Trova como género que correspondía con el discurso oficialista de esta época pero que contaba con una infrarrepresentación de músicos afrocubanos. El rechazo de influencias afrocubanas y transnacionales, definido como “auto-blockade” por Peterson y Baker, y también

el cese de la movilidad de los músicos entre Cuba y Estados Unidos, resultaron en el hecho curioso de que los músicos cubanos que no habían salido de la isla no participaron en el boom internacional de los ritmos afrocubanos que se manifestó en el auge de la salsa a partir de finales de los 1960. Considerada un acto de “robo cultural” de tradiciones cubanas, la salsa neoyorquina (con éxitos internacionales de migrantes afrocubanos como Celia Cruz y Mongo Santamaría) tampoco circulaba en Cuba (Peterson y Baker).

Aunque la década de 1970 fue una década en la que el debate crítico sobre cuestiones raciales fue en gran medida silenciado, también fue una época en la que, tras un tiempo prolongado de estricta prohibición de estilos “imperialistas” y “antisociales” provenientes de Estados Unidos como jazz, soul, funk y rock, se produjo una especie de reapertura en el campo musical. Esto se logró, entre otras cosas, eludiendo creativamente las prohibiciones estatales, sustituyendo, por ejemplo, la palabra prohibida “jazz” por “música moderna”. Así se forma a finales de los 1960 la Orquesta Cubana de Música Moderna, de la que surge en 1973 la banda Irakere, liderada por Chucho Valdés y Paquito D’Rivera, y la primera en romper con la ortodoxia al grabar temas de Latin funk como “Bacalao con Pan” (1974). En esta época, bandas como Irakere, Los Van Van y Grupo Monumental, y músicos como Juan Formell, Raúl Gómez Juan Pablo Torres, producen una serie de álbumes en los que fusionan influencias previamente prohibidas como el jazz, el soul, el disco y el funk con ritmos e instrumentos afrocubanos. A pesar de los intentos previos de frustrar el intercambio transcultural, la fertilización cruzada de los estilos afrocubanos y afroestadounidenses predomina en las producciones de esta época, abriendo camino para nuevos estilos como el songo y la timba (Peterson y Baker). En la estética de los álbumes, la moda y los peinados afro de los protagonistas se notan claras referencias a la cultura popular afroestadounidense de la época.

Si el hip-hop se entiende como la continuación de un diálogo ya existente entre estilos afrocubanos y afroamericanos, se puede trazar un continuo histórico que lo conecta con el Latin

jazz y el Latin soul neoyorquinos, las fusiones de Irakere y otros en los 1970, y *la moña*, subcultura cubana de amantes del soul que fueron, según Alejandro Zamora en este número, “los pioneros del Hip hop en Cuba”. Lo que distingue el hip-hop cubano de estos precursores es que por primera vez la música se usa para articular una crítica social explícita de las condiciones actuales, dándole una inmensa popularidad en la juventud afrocubana.

### **Diálogos cubano-afroestadounidenses en perspectiva hemisférica**

Al exponer las persistentes desigualdades y demostrar las similitudes entre las dinámicas sociales en diferentes contextos hemisféricos tras un período prologado de silencios, el hip-hop cubano constituye una reanudación de los diálogos que han conectado los movimientos de afrocubanos y afroestadounidenses en la época del Black Power. El tráfico de ideas y sonidos entre activistas y artistas negros de Estados Unidos y Cuba iba en ambas direcciones. La revolución cubana inspiró al ala militante e internacionalista de la lucha por la liberación negra estadounidense. Al mismo tiempo, este movimiento proporcionó un impulso crucial a los disidentes afrocubanos que criticaron las deficiencias del gobierno cubano en la lucha contra el racismo.

Las diferentes instancias de los diálogos cubano-afroestadounidense aquí presentadas han puesto de relieve particularidades, contradicciones y paralelas con otros contextos latinoamericanos y también con la recepción del hip-hop cubano en el siglo XXI. La particularidad consiste obviamente en la ruptura histórica de la Revolución Cubana, que convirtió a Cuba en el único país en las Américas donde el apoyo a militantes negros estadounidenses fue parte de la política oficial del Estado. Tampoco hubo otro país en el hemisferio que lograra un grado similar de admiración entre los activistas del movimiento afroestadounidense, lo que tenía que ver con otra peculiaridad: la noción de que la Revolución cubana había logrado la erradicación del racismo. Contradiendo este “excepcionalismo pos-racial cubano” (Perry 621), están las voces, a menudo ignoradas, de

activistas y pensadores afrochicanos como Juan René Betancourt, Walterio Carbonell y Carlos Moore y exiliados afroestadounidenses que pasaron por la isla. Sus intervenciones pusieron sobre la mesa una contradicción tajante entre la manera como en la primera década después de la Revolución, el gobierno se posicionaba como aliado de las luchas por la liberación negra a nivel internacional mientras que al mismo tiempo la crítica del racismo en Cuba fue censurada y difamada como contrarrevolucionaria o “negrista.” Como afirma el historiador Alberto Abreu: “El contraste entre la política exterior cubana, moldeada por las excelentes relaciones y la solidaridad con los líderes del movimiento Black Power, los Panteras Negras y las naciones africanas, por un lado, y el tabú de los temas relacionados con el racismo y la negritud dentro de la sociedad revolucionaria, por otro, no podía ser más nítida” (177).

Además de las peculiaridades del contexto cubano, estas contradicciones exponen las paralelas con otros contextos latinoamericanos en los que también se han construido discursos de identidad nacional como el mestizaje y la democracia racial que proclamaban la ausencia del racismo y la coexistencia armónica entre los grupos étnicos (De la Fuente 2007). La deslegitimación de afirmaciones de identidad negra, la negación del racismo – relacionada a la postura de que éste sería un problema exclusivo de EEUU – y la acusación de dividir la nación con discursos raciales importados del imperio se puede observar tanto en Cuba como en otras sociedades latinoamericanas. En la forma en que las autoridades cubanas intentaron romper los vínculos simbólicos y prácticos entre las comunidades negras de Cuba y Estados Unidos en la década de 1960, quedó claro que, a pesar de su retórica excepcionalista, el joven estado se parecía a otros contextos multiétnicos de América Latina, donde las élites nacionalistas propagaban el mito de la democracia racial. Dado que el antirracismo militante asociado al movimiento Black Power se percibía como una seria amenaza para estas ideologías nacionalistas, no es de extrañar entonces que sus defensores, tanto en las clases dominantes latinoamericanas como en los círculos intelectuales de izquierda – y en el gobierno

cubano – recibieran con hostilidad la difusión de ideas, consignas y sonidos relacionados con el movimiento negro estadounidense.

Poniendo en relieve la continuidad entre distintas expresiones musicales afrodiáspóricas como plataformas de protesta y comunicación transnacional, en la época de los 1960 y 1970, la música *soul* tenía la misma función que el hip-hop contemporáneo en su transmisión de discursos y símbolos de un contexto hemisférico al otro (Steinitz 2025). En esta época, tal como en Cuba cuando se censuraban el jazz y otras formas “imperialistas”, hubo una sospecha generalizada contra los posibles efectos subversivos de los sonidos de soul norteamericano sobre las poblaciones afrolatinoamericanas. En Brasil, el movimiento Black Rio, definido por el consumo colectivo de soul y la apropiación de símbolos estéticos del Black Power, fue denunciado como amenaza a la seguridad nacional por la dictadura militar derechista. Al mismo tiempo, intelectuales de izquierda trataban el fenómeno como una manifestación más de imperialismo cultural estadounidense, que ponía en peligro la “auténtica cultura popular” representada por samba y carnaval (Medeiros). Ambos bandos percibían que la crítica del racismo y el cosmopolitismo negro asociados a la traducción de estas influencias internacionales a contextos locales consistían un cuestionamiento de los pilares de la democracia racial. He definido esta postura de rechazo nacionalista contra influencias políticas y socioculturales provenientes del contexto afroestadounidense como *anti-Afro-Americanism* – un discurso que se presenta como antiimperialista pero que en realidad constituye una forma paternalista de controlar articulaciones negras locales y deslegitimizar alianzas transnacionales en la diáspora (Steinitz 2025).

Lo que vincula entonces el ejemplo cubano a otros contextos es el papel de las influencias transnacionales para las articulaciones de artistas e intelectuales afrodescendientes, a pesar de las posiciones hostiles contra estos diálogos, tanto en las décadas de 1960 y 1970 como en la generación del hip-hop. El potencial emancipador de la identificación con movimientos y géneros internacionales como el Black Power y el hip-hop se basaba en que

estas apropiaciones creativas ofrecían a la juventud afrodescendiente en Cuba y otros contextos latinoamericanos la oportunidad de romper con los patrones culturales establecidos y expresar así su disconformidad con el statu quo. En respuesta a la falta de inclusión en los proyectos nacionales, la búsqueda de alianzas e identificaciones más allá de la nación y la construcción de redes con el mundo de la diáspora africana han sido características de luchas locales de afrodescendientes en las Américas. Los diálogos entre músicos y activistas afrocubanos y afroestadounidenses en las épocas del Black Power y del hip-hop forman parte de estas prácticas de transnacionalismo negro. [9]

## Notas

[1] Véase el video aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=qgVvCHOvYIk>

[2] “Racismo, segregación, discriminación / poder blanco absoluto controlando la nación / la gente negra es subyugada, sufrida, reprimida / un presidente blanco con una blanca ideología.” (“No más discriminación”, Escuadrón Patriota).

[3] Maykel “Osorbo” Castillo, una de las figuras más visibles del Movimiento San Isidro, cumple actualmente una condena de 9 años por los delitos de “desacato, atentado, desórdenes públicos y difamación de las instituciones y organizaciones, héroes y mártires”, y es considerado prisionero de conciencia por Amnistía Internacional. (<https://www.amnesty.org/es/latest/news/2022/06/cuba-amnesty-condemns-sentences-luis-manuel-otero-alcantara-maykel-osorbo-castillo/>)

[4] Véase el video aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=g33BkXb2dFs>

[5] Sujatha Fernandes analiza la identificación de raperos cubanos con el nacionalismo negro estadounidense en su texto “*Fear of a Black Nation*” (2003).

[6] Las traducciones de esta y las siguientes citaciones del inglés al español son más.

[7] Tras décadas viviendo en países como Francia, Senegal y Nigeria (donde participó en la organización del festival FESTAC y entabló amistad con Fela Kuti), Moore publicó *Castro, the Blacks, and Africa* en 1989, provocando duras críticas de antiguos compañeros por sus polémicas que acusaban Castro y su burocracia de racismo. En 2009, Moore una vez más intervino en el diálogo sobre relaciones raciales entre Cuba y Estado Unidos cuando convenció a un grupo reconocido de académicos y activistas afroestadounidenses (entre ellos Cornel West y Kathleen Cleaver) de firmar una carta apoyando al líder afrobrasileiro Abdias do Nascimento en su crítica de

la continuidad del racismo en Cuba. En “Acting on our conscience: A declaration of African American support for the civil rights struggle in Cuba”, confirman su apoyo a la Revolución Cubana, pero proclaman “no podemos callar ante el aumento de las violaciones de los derechos civiles y humanos de aquellos activistas negros en Cuba que se atreven a alzar su voz contra el sistema racial de la isla. Últimamente, estos aislados y valientes defensores de los derechos civiles han sido objeto de violencia no provocada, intimidación estatal y encarcelamiento.” (AfroCubaWeb (a)).

[8] El más conocido de estos *hijackers* afroestadounidenses fue el miembro de las Panteras Negras William Lee Brent, que había secuestrado un avión de Oakland a Nueva York y forzado su aterrizaje en Cuba en 1969. Permaneció como exiliado en Cuba hasta su muerte en 2006, expresó duras críticas a la discriminación racial y a la falta de libertad de expresión en Cuba en sus memorias *Long Time Gone*.

[9] Un agradecimiento especial a Roberto Zurbano por sus comentarios y sugerencias en el proceso de redacción de este texto.

## Bibliografía

- Abreu Arcia, Alberto. “Black Power Cubano – African American and Afro-Cuban Movements between Solidarity, Repression, and Contradictions”, *Black Power in Hemispheric Perspective – Movements and Cultures of Resistance in the Black Americas*, Ed. por Wilfried Raussert and Matti Steinitz, WVT/ University of New Orleans Press, 2022, 173-192.
- AfroCubaWeb (a). “Acting on our conscience: A declaration of African American support for the civil rights struggle in Cuba”, Online: <https://afrocubaweb.com/actingonourconscience.htm>
- AfroCubaWeb (b). “Walterio Carbonell 1920-2008”. Online: <https://www.afrocubaweb.com/walteriocarbonell.htm>
- Betancourt, Juan René. “Castro and the Cuban Negro”, *The Crisis*, Vol. 68, No 5, 1961, pp. 270-274
- Blumenthal, Max. “La contrarrevolución cultural cubana: Los raperos y artistas respaldados por el gobierno de EE. UU. ganan fama como ‘catalizadores de los disturbios actuales’”. *Granma*, 28 de julio 2021, <https://www.granma.cu/cuba/2021-07-28/la-contrarrevolucion-cultural-cubana-los-raperos-y-artistas-respaldados-por-el-gobierno-de-eeuu-ganan-fama-como-catalizadores-de-los-disturbios-actuales-28-07-2021-19-07-57>
- Brent, William Lee. *Long Time Gone: A Black Panther's True-Life Story of His Hijacking and Twenty-Five Years in Cuba*. Time Books, 1996.
- Carbonell, Walterio. *Cómo surgió la cultura nacional*, La Habana, 1961.
- Carbone, Valeria. “The United States, American Black Radicalism, and the Anti-Imperialist Struggle in Latin America: A Study of Stokely Carmichael’s 1967 Visit

- to Cuba”, *Black Power in Hemispheric Perspective – Movements and Cultures of Resistance in the Black Americas*, Ed. Wilfried Raussert and Matti Steinitz, Trier/New Orleans: WVT/University of New Orleans Press, 2022 141-156.
- Collins, Patricia Hill. *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*. Philadelphia: Temple UP, 2006.
- De la Fuente, Alejandro. “The Resurgence of Racism in Cuba”, *NACLA*, September 25, 2007 <https://nacla.org/article/resurgence-racism-cuba>
- De la Fuente, Alejandro. *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba 1900–2000*. Havana: Ediciones Imagen Contemporánea, 2014.
- Fernandes, Sujatha. “Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba”, *Anthropological Quarterly*, vol. 76, no. 4, 2003, pp. 575-608.
- Gates, Henry Louis. “Cuban Experience: Eldridge Cleaver on Ice”, *Transition*, No. 49 (1975), pp. 32-44.
- Guridy, Frank André. *Forging Diaspora – Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2010.
- Gronbeck-Tedesco, John. “The Left in Transition: The Cuban Revolution in US Third World Politics”, *Journal of Latin American Studies*, vol 40, no. 4, 2008, pp. 651-673.
- Haas, Astrid. “Un Continente ‘de color’: Langston Hughes y América Latina”. *fiar*, vol. 7, no. 2 (2014), pp. 36-54.
- Hanchard, Michael. “Black Transnationalism, Africana Studies, and the 21st Century”, *Journal of Black Studies*, 35:2 (2004), pp. 139-153.
- Lao-Montes, Agustín. *Contrapunteos diaspóricos: Cartografías políticas de Nuestra Afroamérica*. Universidad Externado, 2020.
- Malisa, Mark. “Internationalizing Civil Rights: Afro-Cubans, African Americans, and the Problem of Global Apartheid”, *Civil Rights and Beyond: African American and Latino/a Activism in the Twentieth-Century United States*, Ed. Brian Behnken, University of Georgia Press, 2016, pp. 86-104.
- Mahler, Anne Garland. *From the Tricontinental to the Global South: Race, Radicalism, and Transnational Solidarity*. Duke UP, 2018.
- Marable, Manning. “Race and Democracy in Cuba”, *The Black Scholar*, 15:3 (1984): 22-37.
- Medeiros, Carlos Alberto. “Black Rio: Music, Politics, and Black Identity”. *Black Power in Hemispheric Perspective: Movements and Cultures of Resistance in the Black Americas*, Ed. Wilfried Raussert and Matti Steinitz, New Orleans and Trier: WVT/New Orleans University Press, 2022, 239-249.
- Moore, Carlos. *Castro, the Blacks, and Africa*. Center for Afro-American Studies, University of California, 1988.
- Moore, Carlos. *Pichón: Race and Revolution in Castro’s Cuba*. Chicago: Chicago Review Press: 2008.
- Reitan, Ruth. *The Rise and Decline of an Alliance – Cuba and African American Leaders in the 1960s*. East Lansing: Michigan University Press, 1999.
- Robinson, Cedric J. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Zed Books, 1983.
- Rolando, Gloria. *Nosotros y El Jazz*, La Habana, 2004 (documental).
- Perry, Marc D. “Race and Cuban Hip-Hop”. *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*, ed. por Aviva Chomsky, Barry Carr, Alfredo Prieto y Pamela Maria Smorkaloff, Duke University Press, 2019, pp. 615-621.
- Peterson, Gilles y Stuart Baker. *Cuba: Music and Revolution. Experiments in Latin Music 1975-1985. Vol 1*. SoulJazz Records, 2021 (nota de contraportada).
- Plummer, Brenda Gayle. *In Search of Power. African Americans in the Era of Decolonization, 1956-1974*. New York: Cambridge UP, 2013. Print.
- Sinclair Allen, Jafari. “Looking Black at Revolutionary Cuba”, *Latin American Perspectives*, vol. 6, no. 1, 2009, pp. 53-62.
- Steinitz, Matti. “We got Latin Soul! Transbarrio Dialogues and Afro-Latin Identity Formation in New York’s Puerto Rican Community during the Age of Black Power (1966–1972).” *Human Rights in the Americas*. Ed. Luz Kirschner, Maria Herrera Sobek, and Francisco Lomeli. New York/London: Routledge, 2021. pp. 243–262.
- Steinitz, Matti. *Afro-Latin Soul Music and the Rise of Black Power Cosmopolitanism - Hemispheric Soulscapes between Spanish Harlem, Black Rio and Panama*. Berlin: DeGruyter, 2025
- Steinitz, Matti, y Juan Suárez Ontaneda. “Sonido Y Movimiento: Música Popular y Transnacionalismo Negro En Las Américas”. *Perspectivas Afro*, vol. 3, no 2, junio de 2024, pp. 202-11,
- Swan, Quito. “Transnationalism”, *Keywords for African American Studies*, Ed. Erica R. Edwards, Roderick A. Ferguson and Jeffrey O. G. Ogbar, New York: NYU Press, pp. 209-213.
- Tyson, Timothy. *Radio Free Dixie: Robert F. Williams and the Roots of Black Power*. Chapel Hill: The U of North Carolina P, 2001.
- West, Michael O., and William G. Martin. “Introduction: Contours of the Black International From Toussaint to Tupac.” *From Toussaint to Tupac: The Black International since the Age of Revolution*, ed. por Michael O. West, William G. Martin, & Fanon Che Wilkins. University of North Carolina Press, 2009. pp.1–44.
- Young, Cynthia. “Havana up in Harlem: LeRoi Jones, Harold Cruse, and the Making of a Cultural Revolution,” *Science & Society* 65.1 (2001): pp. 12–38.
- Zurbano, Roberto. “Racismo versus Socialismo en Cuba: Un conflicto fuera de lugar (Apuntes sobre/contra

el colonialismo interno”, *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, nro. 4, 2015, pp. 11-40.

## Discografía

---

El Funky, Maykel Osorbo, El Faraón, Osmel Díaz. “Negro”, 2021.

Eskudrón Patriota, “No Más Discriminación”, 2010.

Irakere, “Bacalao con Pan”, 1974.

Peterson, Gilles y Stuart Baker. *Cuba: Music and Revolution. Experiments in Latin Music 1975-1985. Vol 1*. SoulJazz Records, 2021.

Primera Base, “Igual que Tú”, 1997.

## Biografía del autor

---

Matti Steinitz es investigador en el Centro de Estudios Interamericanos de la Universidad Bielefeld con un enfoque especial en la relación entre movimientos sociales y música popular en la diáspora africana de las Américas. Es autor de *Afro-Latin Soul and the Rise of Black Power Cosmopolitanism* (2025) y co-editor de *Black Power in Hemispheric Perspective* (2022) y *Creatividad en conflicto* (2023). Además, es coordinador y co-fundador de la Black Americas Network y director de la Asociación Internacional de Estudios Interamericanos y fue curador del proyecto #hiphophavanaberlin en 2022.

## ¿Reinventar Europa desde el Caribe? Experiencias de colaboración intercultural

MICHAEL THOSS (GOETHE-INSTITUT)

TRADUCCIÓN: ORESTES SANDOVAL

---

### Abstract

*This article reflects on the challenges of working with anti-racist activists on the island from the perspective of a representative of a German cultural organization in Cuba. The text reflects on the long colonial entanglements of German actors, capital, and knowledge in the region through protagonists such as the Fugger and Weser trading houses, and the multiple ways in which colonial inequalities are perpetuated, especially in tourism. It describes the importance of the forms produced by the "Black Atlantic" (Gilroy) and, in particular, Hip Hop as a practice and expression of Afrodiasporic experiences and cultures. It especially highlights the importance of artistic forms in contexts where, as in Cuba, academic or social confrontation with social inequalities is often difficult.*

**Keywords:** German colonialism, the Caribbean, Black Atlantic, Hip Hop, artistic practices

---

¿Qué pasa cuando una organización cultural alemana, representada en todo el mundo a través de 157 institutos, pero cuya dirección está indefectiblemente lejos, trabaja junto con activistas afrocubanos para traer a la conciencia pública en ambos lados del Atlántico la herencia reprimida de la esclavitud? A los alemanes nos gusta creer que no tuvimos absolutamente nada que ver con la esclavización y deportación de unos diez millones de africanos al Caribe y a las Américas. Preferimos dejarles esa mala conciencia a nuestros amigos europeos de Inglaterra, Holanda, Francia, España y Portugal (¿tenemos mala conciencia realmente?). Pues a fin de cuentas, nos decimos con cierta envidia, "nunca poseímos una isla en el Caribe", aparte de un cayo deshabitado, llamado "Ernst Thälmann", que Fidel Castro le regaló en broma a Erich Honecker y que posteriormente quedó eternizado en la RDA en un video musical. [1]

En muchos de nuestros libros de historia no se menciona que las "honorables" familias de comerciantes de los Fugger y los Welser hicieron una fortuna financiando el comercio de esclavos de las coronas española y portuguesa. Del otro lado, a 8.000 km al occidente, fuentes oficiales nos hacen creer que la discriminación étnica y el

racismo llegaron a su fin casi automáticamente con el advenimiento de la Revolución. Pero cuando uno observa en espacios como Varadero o en otras "fortalezas turísticas", la composición de los equipos de dirección, apenas ve a una persona negra entre ellos. En el mejor de los casos, se observa que la mayoría de la población cubana tiene ancestros africanos con solo mirar a los barmans, músicos y camareras. Al parecer las cadenas hoteleras, las agencias de viaje y los turoperadores europeos no quieren exigirle demasiado a su clientela blanca en cuestiones de diversidad. Esta clientela ha de sentirse como "en casa" en la antigua Isla azucarera, después que las potencias coloniales primero la saquearan económicamente y después le otorgaron generosamente la independencia y como apéndice la pobreza. Para no despertar entre sus clientes los recuerdos de la mayor deportación humana en la historia de la humanidad, la industria turística internacional reexporta hoy su racismo institucional precisamente hacia aquel "paraíso vacacional" caribeño en el que Europa se enriqueció durante cuatro siglos mediante la economía esclavista ¡Pues cuando turistas blancos se mantienen entre ellos mismos caminando por la

arena blanca, la historia propia parece limpia y sin manchas! Así, mientras uno pasa sus breves vacaciones entre las palmas, es mejor leer historias de piratas o echar una mirada a "Piratas del Caribe", cuyos héroes son tan blancos como uno mismo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los científicos demostraron que en realidad no existen razas humanas y que la ideología del racismo representa un sistema de dominación y orden para el mantenimiento del poder político y económico de las –élites- dominantes, blancos en su mayoría. Los argumentos seudocientíficos que afirman la superioridad biológica o cultural de un grupo humano con respecto a otro han sido refutados y entretanto la investigación sobre el racismo y la discriminación racial es una disciplina académica reconocida internacionalmente, cuyos resultados, por desgracia, solo en pocos casos encuentran el camino hacia la práctica cotidiana. Pues los prejuicios racistas están de nuevo en boga, se adaptan a las nuevas situaciones sociales y mutan dentro de la actual lucha por la participación económica y social.

¿Qué pasa entonces cuando representantes del Instituto Goethe de Alemania en La Habana, colaboran con el Club del Esendrú, cuyos miembros han escrito sobre sus banderas el antirracismo? Una colaboración proyectada a largo plazo con artistas e intelectuales cuyo hogar espiritual percibido es el "Black Atlantic", como llama Paul Gilroy este espacio intercultural y transnacional de las experiencias de la diáspora africana.

Un miembro de El CLUB me dijo una vez que le gustaba diferenciar entre la gente que solo exteriormente son negras y la que interiormente lo es de verdad. Esa "manera de ver" la conciencia racial indica que el concepto de raza es una construcción social, cultural y política, no ontológica. El descubrimiento y aceptación del carácter distinto atribuido desde fuera es un paso importante en el desarrollo hacia la responsabilidad propia y la emancipación si al mismo tiempo existe la convicción de que no hay justificación alguna para discriminar a una persona por querer ser distinta. El activismo antirracista puede alcanzar una transformación social positiva si supera con empatía y sensibilidad el autoaislamiento protector y

concibe la dignidad de los otros (que no son del grupo de poder) como parte de la propia dignidad humana.

Ese fue también un mensaje central del festival online "Culturas caribeñas del hip-hop", que desde inicios de diciembre hasta el final de 2020 reunió a participantes desde Toronto hasta Sao Paulo. El hip-hop como lengua franca afrodiásporica (Fatima El-Tayeb) con un interés humanista común se manifestó en varias lenguas y en distintos estilos musicales: hip-hop como clave de la expresividad artística y de la emancipación social, entendiendo que la solidaridad con todos los que, debido al color de su piel, son humillados y desfavorecidos. No obstante, la afirmación orgullosa de una identidad afrodiásporica no se concibió de manera esencialista sino transcultural. Así, por ejemplo, el antirracismo del dúo cubano Obsesión, ambos fundadores del Club del Esendrú, es al mismo tiempo antiautoritario y antisexista, antihegemónico y anticapitalista en el sentido de ir contra el mainstream comercial. En un país en el que existen pocos espacios de investigación académica sobre las expresiones estéticas y artísticas de negritud y afrodescendencia, iniciativas como esa llenan una gran laguna en el discurso social.

En el marco de la cooperación internacional, se mostró que un problema de comunicación mayor está dado porque la sociedad cubana y su panorama cultural están estructurados de manera totalmente distinta a la sociedad civil alemana, europea o norteamericana. La fuerte jerarquización de las instituciones culturales estatales encuentra su reflejo también en la llamada escena cultural "libre", que muchas veces está organizada familiarmente en torno a algunas personalidades fuertes. Debido a la falta de un estatus como sociedad civil (como asociación independiente), estas formas de organización protegen por un lado de la influencia exterior y, por el otro, también ese "aislamiento" impide la permeabilidad y la transparencia hacia dentro.

Muchas diásporas se organizan según el mismo principio. Para poder mantener su cohesión interna en el entorno ajeno, se distancian hacia el exterior. En la mayoría de los casos se trata de emigrantes que se

mantienen en estrecho contacto con sus países de origen, que en su mayoría son hoy Estado-naciones. A diferencia de los miembros de las diásporas armenias, chinas, judías u otras, los afroamericanos, afrobrasileños, afrocubanos, etc. no mantienen un vínculo con una determinada "patria" africana (los rastafaris son una excepción).

El vínculo que los une no está localizado y limitado nacionalmente sino transculturalmente. De ahí, resulta su capacidad de transculturación y de interconectividad, es decir su habilidad de interconectarse, mezclarse y de crear los fundamentos de sociedades nuevas. Esta aptitud no solamente tiene su origen en un trauma perdurable del desarraigo, de la deportación y esclavización infame de sus ancestros sino, también en una larga historia de rebeliones y revueltas desde la revolución haitiana; todo lo cual es objeto de reelaboración regular una y otra vez por medio de la música y el baile, la poesía y el canto, el arte y la cocina, convirtiéndose así en firme componente de la cultura cotidiana afrocaribeña. En ese sentido los alemanes y europeos en general podríamos aprender mucho precisamente ahora de las afrodiásporas del "Gran Caribe" en un momento en que aparentemente queremos colgar los hábitos de nuestro proyecto posnacional y contemplar impávidos a los populistas antieuropeos en su despedazamiento y renacionalización de nuestros fundamentos culturales comunes.

## Notas

---

[1] Ernst Thälmann (1886-1944) fue presidente del Partido Comunista de Alemania del 1925 hasta el 1933. Tras su asesinato en un campo de concentración por los nazis en 1944 fue celebrado como mártir y héroe en la RDA. Erich Honecker (1912-1994) fue primer ministro de la RDA del 1971 al 1989.

## Bibliografía

---

- El-Tayeb, Fatima. *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. U of Minnesota Press, 2011.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.

## Biografía del autor

---

Michael Thoss ha sido representante del Goethe-Institut en La Habana, donde organizó múltiples eventos y proyectos con artistas afrocubanos como "Culturas Caribeñas del Hip-Hop" con El Clúb del Espendré en 2020. Anteriormente, trabajó en puestos de responsabilidad en Haus der Kulturen der Welt de Berlin.

## Memorias y archivos del Hip Hop en La Habana

ALEJANDRO ZAMORA MONTES (LA HABANA, CUBA)

### Abstract

*This text starts from the conviction of the importance of archives, and defends the need to create an archive for the Cuban Hip Hop movement. It argues that the exhibition “Primera exposición-archivística de Hip hop Cubano” at the National Library of Cuba and several local events already provide important steps in this direction. Referring to prestigious institutions such as the Hip Hop Archive and Research Institute at Harvard University, it calls for the institutional and administrative support necessary to create a similar institution for the preservation of narratives and knowledges of resistance, alliances and joy of Latin American and Caribbean spaces and to facilitate local research this globally relevant knowledge; even more so to confront the current neo-imperialist right-wing tendencies in the hemisphere.*

**Keywords:** Cuban Hip Hop archive, Hip Hop knowledge, preservation, local research, resistance.

*La democratización efectiva se mide por la participación y acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación.*

Jaçques Derrida

### Archivos globales sobre cultura Hip Hop

Según la archivista Birjnia López García “el documento de archivo es un proyectil de información, un reflejo de la sociedad, de sus actividades, un pedazo de historia, de memoria”. [1] En este artículo abordaré la conjunción entre Archivos y Cultura Hip Hop. En el Instituto Hemisférico de Nueva York se puede consultar información relacionada con la obra de Danny Hoch, reconocido especialista en la modalidad teatro-Hip Hop, y organizador del Hip Hop Theater Festival (*Hi-ARTS*), el proyecto UNIVERSES (un grupo teatral de artistas y escritores amantes del rap y el jazz), entre otros. Desde el punto de vista académico, la Universidad de Cornell posee hasta el momento la colección más grande del mundo en lo relativo a objetos y grabaciones de Hip Hop. Dicha institución atesora estos fondos desde el año 2007 hasta la fecha, y dentro de

las estrategias promocionales se encuentra el invitar a artistas representativos de esta cultura, con el objetivo de mostrar/registrar sus historias de vida y aprovechar sus experiencias como fuentes orales autorizadas ante las organizaciones estudiantiles. Afrika Bambaataa y Popmaster Fabel son dos de las personalidades que han transitado por este importante centro del conocimiento. Universidades como la UCLA, y las de Atlanta, New Orleans, Massachusetts, también albergan documentación sobre esta materia. La Universidad de Harvard en Cambridge también cuenta con un archivo de Hip Hop que forma parte del Hutchins Center for African & African American Research, dirigido por Henry Louis Gates, jr. Al interior de esta institución existe el *Hip Hop Archive & Research Institute*, en el cual se albergan miles de libros y publicaciones seriadas de temática hiphopera a nivel global, colección de vinilos, videojuegos, historietas, juguetes que evocan a raperas/os famosas/os; tecnología; moda, etcétera. Marcyliena Morgan, profesora de antropología lingüística de la Universidad de California, Los Ángeles, es la actual directora de este importante archivo. En este sitio, además, se percibe a la cultura Hip Hop como un enorme campo de estudio que abarca disciplinas múltiples. El mecenas de este reservorio de la

historia hiphopera estadounidense y global es el famoso rapero Nasir Jones (Nas). El *Museum of Graffiti* en la ciudad de Miami preserva todo lo relacionado con este elemento gráfico constitutivo de la cultura Hip Hop, en forma de recortes de prensa, diferentes tipos de sprays, así como la posibilidad de que artistas o público en general elaboren grafitis de manera física o virtual en paredes o pantallas dispuestas para tal uso.

En la actualidad se trabaja intensamente en el *Universal Hip Hop Museum*, un mega-proyecto consistente en un edificio de más de veinte pisos que albergará miles de documentos y diferentes dimensiones relacionadas con la cultura Hip Hop a nivel planetario. Dentro de los contribuyentes se encuentran el *Harvard Hip Hop Archive*, el Museo Grammy, el *NYU Hip Hop Education Center*, la colección Hip Hop ubicada en la Universidad de Cornell, el *Smithsonian Institute Museum*, así como otras importantes instituciones. Se espera que este futuro espacio cultural maneje más de cien eventos en vivo, reciba a un millón de visitantes, y consiga un elevado impacto socioeconómico. *Generation Hip Hop Global* es otra importante plataforma encargada de compilar todo lo relacionado con la memoria histórica de este movimiento cultural, así como la creación de agendas que tienen que ver con el desarrollo, pedagogía y empoderamiento de las comunidades hiphoperas.

### **Primera Exposición-Archivo de Hip Hop Cubano en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí**

La primera Exposición-Archivo de Hip Hop Cubano tuvo lugar el 14 de noviembre del 2018 en la Sala de Música “León-Muguerca” de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí (Bncjm). Como en toda lógica de proceso socio-histórico, existieron antecedentes. El primero son las palabras del poeta y ensayista Víctor Fowler Calzada presentes en el libro *Rapear una Cuba utópica* (2017), alertando sobre la ausencia de documentación centralizada relativa al Hip Hop nacional, debido a su dispersión: “¿Dónde están los archivos del Hip Hop cubano? ¿Dónde está la memoria histórica del Hip Hop cubano? Miles

de fotografías, montones de grupos. ¿Dónde están las canciones, si tú quieres oírlas? Porque grabaciones institucionales no deben sumar ni veinte. Producciones de casas disqueras... ¿cuántas son? Pongamos que haya veinte, lo que estoy seguro es que no hay cincuenta. ¿Dónde están los documentales, nacionales y extranjeros? Porque se han hecho de los dos. ¿Los pósteres, los flyers, dónde se pueden localizar los artículos críticos? ¿Quién hizo una bibliografía del Hip Hop cubano? ¿Quién reunió toda esa información junta? ¿Quién tiene un control de cuáles fueron los conciertos importantes, las grabaciones aficionadas que se han hecho?” [2] Cuatro años antes, en el noveno Simposio de Hip Hop Cubano que tuvo lugar en la Casa del ALBA, Víctor también había mencionado brevemente de esta necesidad, y la importancia que para ello revestía la labor y compromiso de los activistas hiphoperos.

El segundo tiene que ver con el hecho de que el autor y Jorge Luis Montesino Grandías, fueron los autores intelectuales de la mencionada exposición, y además son trabajadores de la Biblioteca Nacional, la cual ha ejercido marcada influencia en su desarrollo/ crecimiento profesional. El privilegio de poder laborar ambos en esta prestigiosa institución con mujeres y hombres expertos en materia archivística desde todo punto de vista, los ha ayudado a entender que una biblioteca no es un almacén gigante de documentación variada, sino una entidad cultural poderosísima, que tiene dentro de sus múltiples dimensiones el poder procesar, conservar y transmitir de forma sistémica e intergeneracional un elemento muy valioso: la información. La Biblioteca Nacional también apoyó en el pasado dos eventos: La presentación de la revista *Movimiento No. 6* (2009) y la llamada *Mesita de Hip Hop* (2016), compuesto por un panel peculiar: Rodolfo Rensoli Medina, promotor cultural; Johan Moya Ramis, teólogo; Raidel Cabrera Martínez, psicólogo y el autor, comunicador social. En la vitrina situada frente al Departamento de Referencia, donde tuvo lugar el mencionado encuentro, fueron ubicados objetos sobre cultura Hip Hop global correspondientes a los fondos de la Bncjm.

El tercero tuvo que ver con la visita que realizó el autor a la Universidad de Harvard en el año

2017. La visita al Archivo de Hip Hop ubicado en el Instituto Du Bois del *Hutchins Center*, fue el acicate perfecto para la conceptualización en su mente de una futura exposición sobre Hip Hop cubano en la Bncjm. El cuarto y último antecedente tiene que ver con la creación y dirección durante siete años del MAPRI (Museo de Arte de Pinar del Río) por Jorge Luis Montesino. Su experiencia museológica y de las artes visuales, coadyuvó a que la posterior curaduría expositiva en la Bncjm fuese efectiva e impactante.

La *Primera exposición-archivística de Hip Hop Cubano. Colección y memoria de una cultura (1980-2018)* que tuvo lugar en la Bncjm fue el producto un trabajo de rigurosa búsqueda de materiales documentales. Además de los recursos presentes en los fondos de la Biblioteca Nacional fueron rastreados otros documentos – ubicados en instituciones como la Agencia Cubana de Rap, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), el Archivo de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), el Museo de la Música –, tales como: *fanzines* (oficiales e independientes), artesanías, plegables, historietas, videojuegos, videoclips, *spots* promocionales, discografía, escarapelas, *flyers* (suelos), catálogos artísticos, cartas, comunicados, herramientas propias del trabajo grafitero, muy asociado al universo del *skate* (plantillas, spray, patinetas, *black books*), dibujos y caricaturas, diccionarios, enciclopedias, programas radiales y televisivos, publicaciones seriadas, tecnología *underground* relacionada con el sonido, modas, en fin ... todo un submundo de consumos culturales alrededor de esta cultura de resistencia.

Los autores de la exposición siempre tuvieron muy claro que debía existir una ontología, una suerte de narración cronológica (aunque fuese en forma de muestra) con respecto a esta importante temática en el país. En este sentido, fue dividida en tres bloques fundamentales: años 80-90/90-2000/2000-2018. En su texto *Árbol cubano de Hip Hop: Memorias de la Primera exposición-archivística* Jorge Luis Montesino describe los tres bloques cronológicos: el primero, sobre los inicios en los años ochenta, básicamente caracterizado por referencias

en la prensa plana, una pequeña muestra de equipos radiodifusores y grabadoras de cintas magnetofónicas, tuners (propiedad de Rogelio Valdés Hernández “alias El Buzo”), fotografías y noticias de y sobre bailarines de breakdance o *brekeros* como Miguel Ángel Abreu Larrondo (Miguelito “La peste”), ropa y atuendos para bailar usados por “Jorgito”, el Michael Jackson de San Miguel del Padrón, instantáneas de marineros, estos últimos agentes-brújulas del gusto y los juicios de valor musical y la moda.

El segundo conjunto estuvo dedicado a los años 1990 con ejemplos de las primeras producciones de Rap en Cuba, “artefactos”, computadoras y otras referencias a los estudios o más bien laboratorios caseros improvisados con materiales y tecnologías refuncionalizados de la vida cotidiana (cartones de huevo, filtros hechos con medias panties y alambón), fanzines, revistas culturales, periódicos. Asimismo, excelentes ejemplos de discos, los cuales documentan la apropiación del Rap para hacer música popularailable: Los Van Van con “Deja la bobería” (1990), rap/songo del LP *Aquí el que baila gana*; Irakere con “Dale a los pedales” (1991) con letra de Eugenio Antonio Pedraza Ginori (son/rap); Adalberto Álvarez con “Y que tú quieres que te den” temas tan populares como “El rap de la muerta”, “El rap del picadillo de soya” y “Échale limón”, temas interpretados por NG la Banda. Mostramos carteles de OBSESSION, Papo Record, Anónimo Consejo y Doble Filo. El tercer bloque expositivo cubrió desde inicios del nuevo milenio hasta el 2018. Incluimos los once números de la revista *Movimiento*, primera publicación hiphopera oficial de Cuba cuyo antecedente fue el fanzine *Café Hip Hop*, donado por Reynier Fumero Noriega (Adverzario). Surgió el Premio Puños Arriba, nacido del festival para promocionar y comercializar el disco independiente de rap insular, el cual pudo apreciarse a través de uno de los tantos galardones entregados. Numerosas producciones de casas discográficas e independientes engrosaron el periodo y la muestra, de igual forma, referencias en la prensa escrita. Espacio hubo para el grafiti con obras de los jóvenes artistas como Jessica Betancourt Bosque “Pikyai”, Enzo Valdés “Enzo” y Fabián López “2 + 2 = 5”. El motivo gráfico de

Jessica es una jirafa de ojos tristes, el de Enzo es un ratón intentando agarrar un queso, y el de Fabián es un personaje con “pasamontañas” nombrado Súper-malo. Entre tantos otros documentos de alto valor histórico merecen mención: los plegables, fanzines, pancartas, libros para niños con referencias al Rap, catálogos, revistas, pegatinas, todo un universo de promoción consciente de una cultura con aportes ineludibles a la cultura nacional. [3]

Vale la pena volver a acotar que lo que existe en la Biblioteca Nacional de Cuba no es propiamente un archivo de Hip Hop, sino el posible embrión de uno futuro. Dos de los logros más significativos de esta acción cultural fueron precisamente el poder visibilizar una buena parte de esta cultura a partir de una variada muestra documental relacionada con el tema, y lograr reunir a varias generaciones hiphoperas en un mismo espacio en la “catedral cubana del conocimiento”. Los pioneros del Hip Hop en Cuba son las denominadas moñeras y moñeros, personas amantes del sonido *Motown* – fundamentalmente *Soul* –; incluyendo otros géneros y estilos como el *New Jack Swing*, *R&B* clásico y contemporáneo, y algunos elementos de la música disco y el pop. No pocos de ellos consideran que las raperas y raperos no constituyen una suerte de continuidad cultural, y al propio tiempo, una buena parte de las y los MCs no contemplan a la moña como el núcleo fundacional del cual partió toda la historia hiphopera cubana. Al arribar todos a un mismo espacio donde confluían una multiplicidad de documentos característicos de las distintas épocas, muchas/os de ellas/os contemplaban extasiados la narrativa construida de modo curatorial, con el objetivo de mostrar pedagógicamente cómo se fueron integrando estas lógicas generacionales y microhistorias con la cultura nacional.

Las jóvenes generaciones de raperos pudieron contemplar no solo la tecnología que se usaba en los años ochenta para captar la frecuencia modulada (FM) y consumir una música anhelada, sino que también pudieron dialogar *in situ* con los exponentes de la denominada moña. Al propio tiempo, estos artistas veteranos ampliaron sus conocimientos sobre la actual escena hiphopera. Los préstamos culturales

entre Cuba y Estados Unidos (donde la música ejerce un importante rol), la apropiación del rap por reconocidas orquestas de música popularailable, la presencia de la cultura Hip Hop en nuestra literatura infantil, las alianzas establecidas entre las/os intelectuales y las/os hiphoperas/os, invitaban a sumergirse en los diferentes contextos e inducir a la evocación, así como el desmontaje objetivo de cierto aire de posverdad con respecto a esta cultura, distinguiéndola como una suerte de “historia perdida”, o percibida de modo erróneo por algunas personas – incluyendo algunos sectores de la academia cubana – como “sinónimo de oposición política”. Llamó la atención a los creadores de este evento que nadie, ni una sola persona, se sentara en una PC que se destinó para la consulta/navegación con información variopinta sobre Hip Hop cubano, con la inclusión de carpetas que incluían 1130 audiovisuales de Hip Hop cubano; 26 entrevistas; 6 programas radiales con temática hiphopera; 53 carpetas con publicaciones seriadas, tesis, libros y sitios web (entre ellas, 7 tesis elaboradas por autores cubanos); 6 programas televisivos; 350 discos de rap cubano; 110 carpetas con contenido fotográfico, entre otras. La fuerza testimonial de los documentos físicos era tan sólida, que el gesto de acariciar curiosamente las páginas de una enciclopedia, fotografiar las vitrinas con casetes VHS, CDs o DVDs, tarjetas, carteles, plegables o fanzines, así como el compartir con amigos que hacía tiempo no veían, devino ganancia sociocultural.

Hubo verdaderas joyas entre los documentos existentes en la exposición. El primer álbum oficial de rap cubano *Igual que tú* (1997) del grupo Primera Base, donado por Rubén Marín Maning, actual director de la Agencia Cubana de Rap, estuvo expuesto en una de las vitrinas, al igual que otro del grupo S.B.S., primer grupo cubano en fusionar el rap con elementos de la música popularailable cubana. Un casete VHS con la grabación del Primer Festival de Rap Cristiano (que tuvo lugar en el Cine-Teatro Lajero el 22 de mayo de 2004) también estuvo, como parte integral de los documentos relacionados con este novedoso subcampo dentro de la cultura hiphopera cubana.

Otro documento importante fue el fanzine

*Café Hip Hop*, antecedente de la revista oficial *Movimiento* (primera publicación seriada especializada en cultura Hip Hop en Cuba). Un documento de extraordinaria importancia fue entregado por el licenciado Balesy Rivero Nordet, consistente en un listado minucioso sobre los festivales de rap en Cuba dirigidos por la plataforma socio-comunitaria Grupo Uno, en el periodo comprendido desde 1995 hasta 2001. Los diferentes jurados, participantes y premios, ofrecen una aproximación cuantitativa referente al volumen de solistas y agrupaciones raperas que surgieron en aquella etapa, ya que el evento tenía un alcance nacional. Asimismo, la presencia del género musical rap en nuestra música popularailable cubana se hizo evidente, con discografía física y carpetas con temas en formato mp3. Fueron igualmente mostrados carteles de grupos y solistas como OBSESION, Papo Record, Anónimo Consejo y Doble Filo.

### Utopías...

Una manera fehaciente de conocer a una sociedad es mediante el estudio profundo de su música, incluyendo las corrientes más contemporáneas. En este sentido, la música rap y la cultura Hip Hop forman parte indisoluble del patrimonio cultural cubano, expresadas a través de *flows* nacionalistas, *scratches* anticoloniales, grafitis defensores de lo diverso y un *breakdance* que invita a sacudir nuestros cuerpos y mentes para pensar (nos). Esta dimensión cultural se nutre con la participación de grupos populares, los cuales conforman las denominadas culturas juveniles que dignifican nuestro panorama musical y expresivo, muy coherentes con las políticas culturales de participación masiva, del arte al alcance de la cultura popular. Como bien plantea Joaquín Borges Triana en su libro *Concierto cubano*: “La visibilización de la alteridad es una ganancia cultural y un principio transformador.” [4] En ese sentido, los materiales expuestos en la Sala de Música de la Biblioteca Nacional nos hablaron de esas microhistorias conformadas por sujetos populares, así como su papel de actores en la escritura de la historia, en la memoria nacional de nuestra sociedad.

En la contemporaneidad el Hip Hop deviene campo de estudios que integra disciplinas

múltiples. Existen artículos académicos sobre el empleo del grafiti como terapia alternativa para niña/os y jóvenes autistas; tesis que abordan el insulto en las batallas de rap como un elemento pragmalingüístico o análisis etnográficos de las competencias de *freestyle*. *Flocabulary* es un programa de aprendizaje en línea que busca involucrar a estudiantes de diferentes grados usando la música Hip Hop como elemento educativo (el nombre proviene del acrónimo: Flow-Vocabulario). Entre sus objetivos principales se encuentran el desarrollo sostenible, la preservación de los diferentes ecosistemas y la defensa de la paz. Ya existe la primera tesis *summa cum laude* con respecto a esta cultura de resistencia. Le fue otorgada al estudiante Obasi Shaw con su álbum *Liminal Minds*, y en él se analizan elementos de coincidencia entre el rap y la poesía inglesa antigua desde una perspectiva cristiana, así como aspectos esenciales relativos a fallos estructurales del sistema socioeconómico estadounidense con respecto a la comunidad negra en su país. Existe una infinidad de grupos creados en la red social digital *Facebook* referente a cultura hiphopera, así como canales de Youtube y blogs especializados. El autor cubano Rudy Fletes Soria, graduado de la Universidad Marta Abreu de Las Villas presentó en el año 2009 una tesis basada en una propuesta de programas de intervención sociocultural desde el Hip Hop, para la integración de jóvenes desvinculados de la sociedad. Es decir, que la cultura Hip Hop deviene recurso educativo, humanista. Representa un instrumento de transformación social. Por esta y otras muchas razones, haber contado con una exposición-archivo que mostró un recorrido de más de treinta años de rap y Hip Hop en Cuba, permitió el acercamiento a un micro-universo poco explorado aún por ciertos sectores académicos y ganar en claridad respecto a procesos relacionados con el consumo cultural, racialidad, musicalidad, tecnología, religiosidad, sexualidad y género, política, ideología, entre otros.

También constituye un antecedente que permitiría ir pensando en la creación de un futuro Archivo de Hip Hop cubano. Para lograr esta dimensión se necesita de políticas culturales/administrativas inteligentes, que oscilan desde

elementos relacionados con el derecho de autor, espacio físico para ir almacenando los diferentes documentos con la adecuada preservación, plazas creadas para tal fin, lo que incluiría salarios y presencia de especialistas o un equipo multidisciplinario de la Bncjm para la conexión de gestiones en la conceptualización, procesamiento, selección, organización y demás protocolos metodológicos para su ulterior concreción. Y, por supuesto, mucha pasión y conocimiento de las/os que lo desarrollen. El sueño o mega-proyecto futuro, es que pudiese existir en la Biblioteca Nacional una colección de Hip Hop latinoamericano y caribeño que sea sostenible. Con un sistema capitalista cada vez más especializado en devorar humanidad... ¿cuánto ayudaría conservar un archivo que ofrezca narrativas de resistencia, alianzas, alegría y pensamiento del Hip Hop, entendido este como un proyecto político de los pobres, a nivel regional? Ya existen varias canciones de rap que critican las recetas neoliberales del denominado “Donald Trump brasileño”, o rimas en código quechua esgrimidas por el rapero peruano Liberato Kani, en franca apología de procesos identitarios y tradicionales. Pero para lograr esta utopía se precisa de unidad conceptual; elaborar estudios académicos profundos; ganar en liderazgo y conciencia política; poseer un objetivo común, amén de las diferencias, y manejar políticas culturales que permitan emprender proyectos interesantes, emancipadores, siempre con visión de futuro y justeza. Lo anteriormente dicho no resulta tarea fácil, pero al final ganaría el Hip Hop; Cuba; Latinoamérica. En fin, las/os preteridas/os históricos.

## Notas

---

[1] García López, Birjina: “¿Qué es la cultura de archivo? Archivos y cultura y culturas de archivo: estado de la cuestión”, Online: URL:// <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5320619>

[2] Zamora Montes, Alejandro: *Rapear una Cuba utópica. Testimonios del movimiento hiphopero*. Sevilla: Editorial Guantanamera, 2017. p. 334.

[3] “Imaginaros: Una mirada a la cultura Hip Hop en Cuba. Memoria, consumos culturales y desafíos (2017-2019)”, *Librinsula* no. 384, 2020.

[4] Borges-Triana, Joaquín. *Concierto cubano: La vida es un divino guión. Música cubana, alternativa, recorrido desde los años 70 hasta nuestros días*. Ediciones Unión, La Habana, 2015, pp. 104-105.

## Bibliografía

---

Birjina, García López: “¿Qué es la cultura de archivo? Archivos y cultura y culturas de archivo: estado de la cuestión”, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5320619>

Borges-Triana, Joaquín. *Concierto cubano: La vida es un divino guión. Música cubana, alternativa, recorrido desde los años 70 hasta nuestros días*. Ediciones Unión, La Habana, 2015.

*Imaginaros: Una mirada a la cultura Hip Hop en Cuba. Memoria, consumos culturales y desafíos* (2017-2019). En: *Librinsula* no. 384, 2020.

Zamora Montes, Alejandro: *Rapear una Cuba utópica. Testimonios del movimiento hiphopero*, Editorial Guantanamera, 2017.

## Biografía del autor

---

Alejandro Zamora Montes ha realizado extensas investigaciones sobre el hip-hop en Cuba, un tema que ha sido central en su obra académica. Su libro *Rapear una Cuba utópica: testimonios del movimiento hiphopero* (2017) explora la importancia del Hip Hop como una forma de resistencia cultural y como un medio para la creación de nuevas identidades y comunidades. Como archivista, ha avanzado la causa de la creación de un archivo del Hip Hop cubano.