

# 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 afrodiaspora, 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 descubrían 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 activismo 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 diaporización 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 racismos, 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.