

CONTRAPUNTEO DE LOS ORISHAS
Y DE LOS ALDEANOS: EL HIP HOP CUBANO
DENTRO Y FUERA DE LA REVOLUCIÓN

*Counterpoint of Los Orishas and Los Aldeanos:
Cuban hip hop in and outside the Revolution*

Charlie D. HANKIN
University of Oregon
chankin@uoregon.edu

Recibido: 19 de mayo de 2014; Aceptado: 04 de junio de 2014; Publicado: diciembre de 2014

BIBLID [0210-7287 (2014) 4; 201-219]

Ref. Bibl. CHARLIE D. HANKIN. CONTRAPUNTEO DE LOS ORISHAS Y DE LOS ALDEANOS: EL HIP HOP CUBANO DENTRO Y FUERA DE LA REVOLUCIÓN. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 4 (2014), 201-219

RESUMEN: Este trabajo analiza el hip hop cubano del (post) «periodo especial» como un texto *scriptible*. Examinó el contrapunto entre el ámbito comercial de Los Orishas y el ámbito «underground» de Los Aldeanos *vis-à-vis* la «nacionalización» del hip hop en Cuba. Mediante una lectura detallada de letras y tomando en cuenta el fondo musical, muestro cómo Los Orishas y Los Aldeanos navegan en el ideario revolucionario cubano y oscilan entre nacionalismo y cosmopolitismo. Paradójicamente, Los Orishas obran dentro del ideario revolucionario pese a estar fuera de Cuba, mientras que Los Aldeanos explotan su posición en La Habana para representar sus condiciones actuales y criticar a su Gobierno. Este trabajo ilustra la importancia del hip hop cubano dentro y fuera de la Isla para el flujo de información y cultura.

Palabras clave: Cuba, hip hop, Periodo especial, Cosmopolitismo, Los Aldeanos, Los Orishas.

ABSTRACT: This paper examines Cuban hip hop in the (post) «Special Period» as a *scriptible* or writerly text. I contrast the commercial sphere of Los Orishas to the «underground» sphere of Los Aldeanos *vis-à-vis* the «nationalization» of hip hop in Cuba. Through a close reading of song lyrics and considering also musical elements, I demonstrate the way Los Orishas and Los Aldeanos navigate Cuban Revolutionary ideology, oscillating between nationalism and cosmopolitanism. Paradoxically, Los Orishas operate within a Revolutionary ideology, despite living outside of Cuba, whereas Los Aldeanos exploit their position in Havana to represent their actual conditions and criticize their government. This paper illustrates the importance of Cuban hip hop in and outside the island for the flow of information and culture.

Key words: Cuba, hip hop, Special Period, Cosmopolitanism, Los Aldeanos, Los Orishas.

La Calle 13 es transexual,
Es la mezcla de más de un género musical
Donde nuestro formato literario pretende
Hacer cuentos cortos en forma de rap
Que todo el mundo entiende.
Algunos se ofenden,
Porque voy más allá de sus caras de pendejos
Yo reflejo lo que no reflejan los espejos.

CALLE 13, 2014¹

Quizá parezca extraño analizar el hip hop como literatura comparada. Marginal incluso a la musicología norteamericana hasta los últimos años², todavía no ha recibido atención suficiente en los estudios literarios. Sin despreciar el fondo musical, es innegable que el hip hop constituye un texto escrito *a priori*³. Las letras de hip hop se escriben pero no se leen: el texto se

1. «Gato que avanza, perro que ladra», en *Multi_Viral* (2014).

2. El *Grove Dictionary of American Music* no registra ningún artículo sobre el hip hop hasta 2012.

3. En este trabajo, me limito a analizar el hip hop no improvisado, pero es importante señalar la importancia del *freestyle* (véase ROSE 1994).

escucha pero no se publica. Lo mismo puede observarse sobre cualquier texto musical, pero el hip hop se destaca por la importancia que los artistas ponen en la escritura. Se trata de un texto *scriptible*, no *lisible*: conlleva un significado abierto que el oyente-lector tiene que completar⁴. A través del hip hop los raperos afirman «the right to write», el derecho a escribir (Rose 1994, 59) y es en este sentido que me interesa *leer* los textos que producen.

En el contexto cubano, la comunidad hip hop exhibe (al menos) cuatro tendencias generales: (1) una deuda con el hip hop «consciente» norteamericano; (2) un lazo con la marginalización y el deseo de retomar un discurso racial en Cuba; (3) una «nacionalización» o integración del género en el ideario revolucionario; y (4) una mirada cosmopolita hacia el mundo globalizado. Casi se puede sugerir una periodización correspondiente, observándose que el hip hop llega a La Habana de los Estados Unidos en la década de 1980 y es «nacionalizado» en 1998, cuando el ministro de Cultura Abel Prieto señala el rap como una expresión auténtica de la cubanidad (Wunderlich 2006, 173). Pero es importante señalar que estas tendencias no se excluyen sino que coexisten y se superponen.

El hip hop cubano ha recibido bastante atención en la última década. Para los jóvenes afrocubanos, el hip hop constituye un espacio para reconfigurar sus identidades frente a nociones de cubanidad (Perry 2008) y participar en un discurso cosmopolita (Olavarria 2002). Permite a los artistas explorar al mismo tiempo temas locales y globales (Fernandes y Stanyek 2007), aunque el Gobierno cubano quizá restringe, de alguna manera, el contenido de las letras (Pacini Hernandez y Garofalo 2004). En su estudio importante sobre el hip hop cubano con relación al Estado, Geoffrey Baker (2005, 2011) argumenta que los discursos planteados por los raperos, aunque expresen crítica hacia su Gobierno, encajan dentro del ideario revolucionario y el conocido lema de Fidel Castro, «todo dentro de la Revolución, fuera de la Revolución, nada» (discurso de 1966)⁵.

Aunque estos estudios etnomusicológicos son imprescindibles para contextualizar el hip hop cubano, no hacen hincapié suficiente en las letras de por sí. Una excepción notable es Alan West-Durán (2004), que analiza el modo en que los raperos cubanos reescriben poemas de Nicolás Guillén a fin de dialogar con el *Black Atlantic*, tal como lo concibe Paul Gilroy (1993). Pero West-Durán se limita a analizar el hip hop con relación a la diáspora africana, y aunque la cuestión de la raza constituyó

4. Véase BARTHES 1970.

5. El libro de BAKER (2011) representa el estudio más completo y detallado sobre el hip hop cubano.

indudablemente el meollo del discurso temprano, tanto en los Estados Unidos (la década de 1970) como en Cuba (la década de 1990), los raperos cubanos y latinoamericanos tienden a desplazar la cuestión de la raza por la de la clase económica (Baker 2005, 391).

En este ensayo, abordo un análisis de letras de Los Orishas y Los Aldeanos a fin de examinar sus discursos *vis-à-vis* la «nacionalización» del hip hop en Cuba y las articulaciones globales del género. Los Orishas, el grupo *mainstream* más conocido fuera de Cuba, representan en sus canciones un nacionalismo apolítico y cosmopolita. Los Aldeanos, uno de los grupos más conocidos y radicales en La Habana según Geoff Baker (2005), desarrollan una crítica social que integra a la vez una postura anticapitalista, un escepticismo hacia el Estado cubano y una creencia en los valores de la Revolución. Los Aldeanos se sitúan en el «underground»⁶, vocablo que significa para los raperos «el apego a la realidad en que viven y en un sentido más [sic] amplio y eminentemente político, [] una postura solidaria respecto a los oprimidos en otros lugares del mundo» (Selier Crespo 2005, 3). En este sentido, Los Aldeanos también manifiestan una consciencia cosmopolita y se inscriben en la comunidad global de hip hop. Espero que el presente trabajo ponga de relieve la complejidad ideológica de la sociedad contemporánea cubana e ilustre la necesidad de prestar atención al hip hop como medio viable que posibilita el flujo cultural y la diseminación de información.

El hip hop se origina en el South Bronx de Nueva York en la década de 1970, cuando una comunidad híbrida de afroamericanos y emigrantes caribeños, marginados ante la desindustrialización, busca responder de manera creativa a los problemas de opresión y alienación social (Rose 1994, 21)⁷. El género llega a la sociedad cubana en la década de 1980, pero permanece en la periferia de La Habana, en el barrio de Alamar, hasta que el colapso de la Unión Soviética inaugura en Cuba el «periodo especial». Puede observarse que existen paralelos económicos entre La Habana de la década de 1990 y el South Bronx de la década de 1970, de manera que el surgimiento del hip hop en Cuba y su «nacionalización» ulterior no pueden entenderse sino en un contexto comparativo (Baker 2006, 229). Como sus colegas norteamericanos, los jóvenes afrocubanos encuentran en el hip hop una voz y

6. Es importante precisar que el vocablo «underground» no significa «ilegal» sino «opuesto» al *mainstream* (PACINI HERNANDEZ y GAROFALO 90-91). Véase también «¿Underground?» de la revista *Movimiento*.

7. En su libro *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*, Juan Flores señala el lugar importante que ocupaban los inmigrantes puertorriqueños en la temprana cultura de hip hop en los Estados Unidos (FLORES 2000, 137).

una comunidad: un espacio para (re)presentar sus realidades sociales y al mismo tiempo participar en un discurso transnacional.

Según Alan West-Durán (2004), es imprescindible relacionar el surgimiento y la «nacionalización» del hip hop en Cuba con la trayectoria histórica del racismo. La influencia africana significativa en el Caribe obligó a los proyectos nacionalistas del siglo XIX a considerar el «mulataje» como categoría nacional (Santana Castillo 2008, 209-210). Por ejemplo, en 1841, Gertrudis Gómez de Avellaneda propone al mulato como prototipo de la cubanidad en su novela abolicionista *Sab*. Medio siglo después, José Martí remite a una sociedad sin prejuicios raciales en «Mi raza» (1893): «El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza u otra» (Martí 1977, 248). Otro medio siglo más tarde, Nicolás Guillén observa en el prólogo a *Sóngoro Consongo* (1931) que

la inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturistas desenredar el jeroglífico... Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: color cubano (Guillén 2002, 100).

Este «color cubano» vendría a constituir una suerte de *transculturación*, tal como lo define Fernando Ortiz (1940). Desde las primeras articulaciones románticas de la cubanidad hasta hoy, la cuestión de la raza ha ocupado un lugar importante.

No es sorprendente, en este sentido, que uno de los proyectos del Gobierno revolucionario cubano haya sido intentar fundar una sociedad sin clases sociales: acabar con el racismo, el sexismo y la explotación (West-Durán 2004, 19). Aunque el Gobierno logró abolir la segregación de los espacios públicos y proporcionar alojamiento y asistencia médica a todos los cubanos, muchos afrocubanos se vieron obligados por factores económicos a vivir en la periferia de La Habana, particularmente en el barrio de Alamar. A partir de una integración ostensible, se funda en el imaginario revolucionario cubano «a color-blind society in which equality between blacks and whites would render the need for racial identifications obsolete» (Fernandes y Stanyek 2007, 202). Con este discurso, el Gobierno desplaza del ámbito público cualquier discusión de la raza. El surgimiento del hip hop en Cuba debe entenderse *vis-à-vis* un deseo de recuperar el discurso racial y redefinir «Cuban blackness as something that needs to be seen in an international context and [...] non-essentialist, nonhomogenous» (West-Durán 2004, 35).

El Festival Internacional de Rap Habana Hip Hop –quizá el logro más significativo para la diseminación del hip hop cubano en un contexto

internacional— tiene lugar anualmente en Alamar desde 1995 hasta hoy (Wunderlich 2006, 173). El festival atrae principalmente a artistas latinoamericanos, pero también a grupos destacados de los Estados Unidos como, por ejemplo, Dead Prez, Mos Def, Common y The Roots (Selier Crespo 2005, 3). En este sentido, ha sido retratado como una reunión multinacional del *Black Atlantic* (Fernandes y Stanyek 2007, 203).

Si bien en un momento temprano, el hip hop «consciente» de los Estados Unidos inspiró y fomentó el hip hop cubano, pronto el Gobierno cubano viene a reconocer la importancia del género para la generación criada durante el «periodo especial», convirtiéndolo en un producto nacional. Además de relacionar el hip hop con la cubanidad en 1998, el Gobierno comienza a patrocinar el festival anual y apoyar dos instituciones que promueven el género, la Agencia Cubana de Rap y la Asociación Hermanos Saíz (Baker 2005, 269). Aunque se ha sugerido que la «nacionalización» del hip hop limita a los artistas en cuanto al contenido de sus letras (Pacini Hernandez y Garofalo 2004), Baker (2005) plantea que el discurso de los raperos cubanos armoniza con el ideario revolucionario. En este sentido, el hip hop cubano implica una nueva articulación revolucionaria del (post) «periodo especial» por parte de una generación nacida mucho después de 1959.

El único grupo cubano que ha alcanzado fama mundial, Los Orishas, han tenido un papel importante en la «nacionalización» del hip hop en Cuba, pese a su emigración a París en 1998 para aceptar un contrato de grabación europeo (Wunderlich 2006, 168). Como resultado de su éxito comercial a partir del lanzamiento de su primer álbum, *A lo cubano*, en 1999, Los Orishas han diseminado a un público internacional elementos musicales caribeños y letras nacionalistas que prescinden de una postura política y armonizan así con la idea del hip hop cubano como producto nacional. Los Aldeanos, en cambio, fundados en 2003 por los hermanos Bián Óscar Rodríguez Gala («El B») y Aldo Roberto Rodríguez Baquero («El Aldeano»), «expresa[n] sentimientos de crítica [sic] hacia el gobierno de Cuba» (Los Aldeanos, página web). Aunque Baker (2005) sugiere que una crítica hacia el Gobierno también puede caber dentro del ideario revolucionario, Los Aldeanos se sitúan también *fuera* (o en contra) de la Revolución. Quizá para ellos, el ser los «creadores del “real” Rap Cubano» (Los Aldeanos, página web)⁸ significa servir de contraste con Los Orishas: hacer música

8. Los términos «real rap» o «real hip hop» pueden hallarse a lo largo de las letras de Los Aldeanos, por ejemplo, en «Abajo todos los presidentes del planeta» (*Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, 2008) y «La clase» (*D' Finny Flouwww*, 2010), además de su página web, Facebook y Wikipedia.

independiente que se trasmite de persona en persona y se basa física y temáticamente en Cuba⁹.

Los Orishas lanzan *A lo cubano* en España en 1999 (*EMI*) y luego en los Estados Unidos en 2000 (*Universal/Sucro*). Representan en este álbum una Cuba exótica, enmarcada claramente por una óptica eurocéntrica. En la canción «A lo cubano», el estribillo introduce los símbolos estereotípicos de Cuba: ron, tabaco, mujeres y una vida de fiesta constante («A lo cubano/Botella [d]le ron, tabaco habano/Chicas por doquier/Ponche en Café Guano/Aquí mi vida para los marea[d]os»). En un verso ulterior, cantan «Yo represento ron, mulata, Cuba hasta el fin». Remitiendo a la figura del mulato (mulata, precisamente), Los Orishas participan en el discurso histórico racial de la cubanidad, dibujándose a ellos mismos como los prototipos («yo represento»). Sin embargo, su nostalgia por la vida caribeña se circunscribe, como se verá, en el orgullo de haber llegado al centro europeo.

En «Represent», una de sus canciones más conocidas del mismo álbum, Los Orishas reiteran sus raíces africanas y su cubanidad. Incluyen, además, una estrofa en francés donde dibujan un contrapunto entre las bellas playas habaneras y la niebla parisina:

Ven que te quiero cantar de corazón así
La historia de mis raíces.
Rumba son y guaguancó, todo mezclado.
Pa' que lo bailes tú.
Mira, hay quién no baila en La Habana.
[...]
J'représente la salsa, le soleil de Cuba
J'oublie Paris, la pluie, son ciel gris et tout ça
J'rêve de belles nanas sur la plage de La Havane
Me pavaner, sous les palmiers à fumer j'représente ça.

Desde las calles parisinas, Los Orishas idealizan el ser cubano y no se interesan por las condiciones actuales de la sociedad que han dejado. No remiten al Gobierno cubano, sino que favorecen un nacionalismo apolítico y –quizá más importante– enfatizan un cosmopolitismo. El título en inglés y la estrofa en francés reflejan un deseo de dejar la periferia e integrarse al mundo globalizado. Es más, el estribillo de la canción consiste

9. Tampoco son Los Aldeanos los únicos artistas cubanos que han expresado cierto orgullo por haberse quedado en Cuba. En su canción «La otra orilla» (*La Habana Está de Bala*, 1998), el «trovador» Frank Delgado canta «Yo decidí a cuenta y riesgo quedarme aquí en esta orilla». Es decir, no marcharse a La Florida, lo cual su fama internacional le hubiera permitido hacer.

en el vocablo inglés «represent» repetido dos veces. Este extracto recuerda a la canción del mismo nombre del conocido rapero norteamericano Nas (*Illmatic*, 1994) y también la canción «Steve Biko (Stir it Up)» del grupo norteamericano A Tribe Called Quest (*Midnight Marauders*, 1993). Al reproducir un tropo del hip hop norteamericano, Los Orishas se sitúan en una continuidad histórica con el hip hop global. «Representan» a Cuba, pero también «representan» el hip hop.

Su interés en el hip hop norteamericano se convierte en una colaboración en 2004, cuando el *remix* de «Represent» aparece en la película *Dirty Dancing 2*¹⁰. La nueva versión integra a Los Orishas con la cantante norteamericana Heather Headly. En la primera estrofa, Headly representa una bailadora sensual a fin de pintar una Habana exótica.

Te quiero Habana,
The rhythm pumpin' in my heart,
In La Rosa we dance to the tempo of love, boy.
Your hips make a shift
and you fall deep into a spell.
Let your body talk, till the voice in you says,
say baby.
I'm the one you find deep in the groove
that drives your body and your senses.
I'm the heat inside
when rhythm and love collide,
Cuba, let me introduce myself.

Con «Let your body talk» («Deja que tu cuerpo hable») y «the heat inside» («el calor adentro»), Headly reproduce el discurso histórico que sugiere que el clima caribeño ha engendrado una cultura que favorece los sentimientos por encima de la razón. Esto nos lleva al «exceso de emociones» del que los negros habían sido acusados desde hace siglos¹¹. En la canción, Cuba sigue siendo un «Otro exótico» para la «civilización» europea/norteamericana.

Hay quienes sostienen que Los Orishas abandonaron y traicionaron su país para producir música comercial, «of selling out» (Wunderlich 2006, 168), pero hay otros que los admiran por ser famosos y haber logrado diseminar el hip hop cubano en la esfera popular mundial. Sería un fenómeno algo afín al elemento comercial («non progressive») presente en el hip hop

10. Esta canción también aparece como parte de su álbum de grandes éxitos *Antidiotico* (Universal Latino, 2007).

11. Véase, por ejemplo, Olympe de Gouges, *L'esclavage des noirs* (1792).

norteamericano desde un momento temprano (Rose 1994, 24). A pesar de su «traición» —en Cuba, «abandonar» el país implica a menudo una traición—, propongo que Los Orishas encajan perfectamente dentro del proyecto de la «nacionalización» del hip hop. Mantienen en sus letras un nacionalismo apolítico y una nostalgia por la vida (utópica) caribeña y prescinden de una evaluación de la sociedad cubana. Siendo del *mainstream*, no forman parte de la marginalidad característica del hip hop «underground» (Selier Crespo 2005, 2). Se sitúan *dentro* de la Revolución, a pesar de estar *fuera* de Cuba. Más aún, al diseminar el hip hop cubano a nivel mundial, Los Orishas comienzan la internacionalización del género.

Los Aldeanos vendrán a invertir esta formulación, produciendo música *fuera* de la Revolución, no obstante estar *dentro* de Cuba. Hay que precisar: Los Aldeanos no prescinden del ideario revolucionario en sus letras nacionalistas y postura anticapitalista, pero sí llegan a criticar directamente al Gobierno cubano y van más allá de la Revolución dialogando con un mundo globalizado. Su relación tenue y ambigua con el Gobierno cubano demuestra la necesidad de no tratar al Estado como ente monolítico (Baker 2005, 371). Pacini Hernandez y Garofalo (2004) sugieren que los raperos cubanos evitan criticar al Gobierno de manera directa a causa de la censura. Respondiendo a esta idea, Baker (2005) propone que «the progressive philosophy of “conscious” hip hop overlaps in many respects with the discursive framework of Cuban Revolutionary ideology. Further, this overlap has allowed a considerable degree of accommodation between state institutions and rap artists without seriously affecting perceptions of their artistic integrity» (372).

Aunque Los Aldeanos reconocen los logros de la Revolución, ponen en duda la idea de un rap cuidadosamente autocensurado, lo cual concuerda con la hipótesis de Baker. Sin embargo, hacia fines de la década de 2000, Los Aldeanos elevan su nivel de crítica hasta, en sus propias palabras, elaborar letras «super explosiv[a]s [que] le tiran al régimen castrista» (Los Aldeanos, página web). Así Los Aldeanos también pondrían en duda la hipótesis de Baker sobre la compatibilidad del hip hop «underground» y el ideario revolucionario. No parecería que la filosofía de Los Aldeanos encajara en el lema «todo dentro de la Revolución, fuera de la Revolución, nada». No obstante, significativamente Los Aldeanos pudieron participar en el festival en 2006 y de nuevo en 2013.

Ya en su primer álbum, *Censurados* (2003), Los Aldeanos adoptan una postura ambigua hacia su Gobierno. Aunque critican elementos de la sociedad contemporánea cubana, consideran que las difíciles realidades sociales en Cuba son causadas por el capitalismo norteamericano. Comienzan la canción «Protestando» con una postura claramente anticapitalista:

He visto en muchas tiendas, ropas caras a la moda.
Y hay chicos tras las vidrieras soñando que tienen todas.
Si no quieren que se robe y que más nadie venda drogas,
Bajen un poco los precios y metan menos muela y troba.
[...]

Muchos no están de acuerdo con las cosas que hoy nos pasan,
Y pa' no perder la pincha, van a marchar pa' la plaza.
Yo soy revolucionario, pero dentro de mi casa,
Pues me niego a formar parte de esas hipócritas masas.

La Revolución se convierte en una farsa: las masas vaciadas de espíritu revolucionario marchan en «la plaza» [de la Revolución] por obligación y no por deseo, pero la causa de esta hipocresía es ambigua. El materialismo norteamericano parece ser el principal responsable y Los Aldeanos se presentan a sí mismos como los verdaderos revolucionarios, luchando contra la hegemonía norteamericana. Es decir, caben dentro del proyecto revolucionario, pero las realidades actuales en Cuba, no. La Revolución solo perduraría en el espacio privado, fuera del ámbito público:

Así que escucha, y tardaré un poco,
Realidades rimadas vividas por estos locos.
Aparte de Aldeano [soy] revolucionario, man.
Aparte de ser cubano, amo mi patria también.
[...]

Yo amo mi revolución como cualquier cubano,
Enseño a niños en escuelas hechas por humildes manos.
No me drogo, no robo, creo que soy bastante sano,
Y por decir lo que está mal, dicen que soy gusano.
[...]

Grandes casas, bellos carros, gerentes y generales,
Obreros y hombres humildes, guagua, camello y solares.
No vengán a meter cuenta ya hablen de cosas reales,
Y no digan más que no, aquí sí hay clases sociales.
[...]

Me pregunto hasta cuándo nos van a seguir mintiendo.
Siento que es mucha la falsedad en la que estamos viviendo.
Prediquen con la verdad y déjense ya de inventos,
Que así no se forman jóvenes sino bombas de tiempo.
Nuestro país poco a poco se ha vuelto una maquinaria
Donde el dinero es la herramienta más necesaria.
Diariamente, quien no tiene sirve de leña a su horno
Porque hoy en día todo depende aquí del soborno.
[...]

Ernesto Guevara, ejemplo de hombre para el mundo,

Valentía en la guerrilla y pensamiento profundo.
Hoy se ensucia la memoria de ese real comunista:
Venden pullovers con su imagen en tiendas para turistas.
Ya sé que al escucharme, la boca querrán taparme,
Sepan que para callarme, la cabeza hay que cortarme.
Pararme será imposible aunque me vean sangrando,
Porque aun muerto, en boca de muchos seguiré protestando.

El dinero ha corrompido la sociedad: es la «herramienta más necesaria» para sobrevivir. Che Guevara, héroe de la Revolución por excelencia, se ve relegado a una imagen de *t-shirt* para turistas, víctima del materialismo. Alineándose con la figura del «Che», Los Aldeanos circunscriben su postura dentro del ideario revolucionario cubano (Baker 2005, 378). Pero en plena crítica anticapitalista, también acusan a su Gobierno de no hablar de «cosas reales» y de negarse a aceptar que en Cuba «hay clases sociales». En la última estrofa remiten a la censura proclamando en un gesto de resistencia que la voz del pueblo (concretamente, la de Los Aldeanos) se escuchará no obstante cualesquier intentos de callarla. Es imprescindible que, en el discurso temprano de Los Aldeanos, la desigualdad y la corrupción de la sociedad cubana sean consecuencias del capitalismo. El Gobierno cubano no es culpable de haber causado estos problemas, más bien de ignorar que éstos existan.

Contrariamente a Los Orishas, Los Aldeanos representan las realidades actuales de Cuba, pero esto no los priva de una conciencia cosmopolita. La música en «Protestando», por ejemplo, se toma del movimiento «Adagio» del *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta, compuesto en 1939 por el español Joaquín Rodrigo. Es decir, un género originario de los Estados Unidos y una melodía española se convierten en un producto nacional cubano, lo cual evidencia que el flujo cultural transatlántico siempre se triangula (Gilroy 1993, 15). De la misma manera, el fondo musical de la canción «Mikyss» se toma de «Ambitionz Az a Ridah» del conocido rapero norteamericano 2Pac (*All Eyez on Me*, 1996). Nuevamente, la «nacionalización» del hip hop en Cuba siempre conlleva un proceso transnacional. Los Aldeanos retratan lo local al mismo tiempo que remiten (tanto explícita como tácitamente) a un mundo globalizado.

En «Protestando» la paradoja de amar la patria «[a]parte de ser cubano» refleja la contradicción para un grupo marginado («dicen que soy gusano») de mantener su patriotismo. Los Aldeanos afirman su cubanidad y su espíritu revolucionario («Amo mi revolución como cualquier cubano»), a pesar de no estar legitimados por el Gobierno. Permanecen en el «underground»

y puede sugerirse que es precisamente esta posición lo que permite a Los Aldeanos dirigir una crítica directa hacia su Gobierno¹².

Los Aldeanos explotan su posición «underground» –o «anti statu quo», en sus palabras– para diseminar sus realidades sociales al pueblo. Constituirían una forma alternativa de comunicación en la esfera pública cubana, sirviendo de contraste con el periódico nacional el *Diario Granma*. Como explica «El B» en la canción «El periodista» (*Mi Filosofía*, 2006),

Subterráneo diario del barrio y escenarios sumarios,
De necesarios comentarios sin horarios de Mcs,
De un país donde se muestra un matiz que nunca ves,
Y lo que dura una semana llega una vez al mes.
Escasez de respuesta aumenta el flujo de porqués
Es el resultado de una encuesta, puesta la paciencia,
Penitencia de un pueblo que lucha, escucha calle piensa
En sobrevivir sin temor a prescindir de vergüenza.
Es la prensa de la conciencia que no omitió;
Habló lo que vio no censuró nunca calló,
El que mandó a parar, el que se cansó
El censurado que de Nuevo Vedado reportó.
Periódicos son letras, letras no son periódicos,
Diagnósticos recetados por un MC no médico.
Incrédulo aquellos que nos siguieron la pista
Desde el cronista realista El B, el periodista,
El lyricista mencionado no publicado,
La voz del barrio, Santa María Nuevo Vedado.
El mal mirado pues lo único que sabe hacer
Es publicar verdades no memorias del ayer.

El interlocutor de «El periodista» representa al pueblo, al no desplazar «la verdad» priorizando una nostalgia por el ideario revolucionario (como sería el caso del *Granma*). El rap deviene escritura: solo en los intersticios de «las letras» –en el doble sentido de letras del alfabeto y letras cantadas– se puede publicar la verdad. Los Aldeanos aprovechan la *scriptibilité* de un texto no *lisible* para diseminar la historia «verdadera» de Cuba. Ilustran el papel del texto en el hip hop, tal como lo define Selier Crespo (2005):

El papel del texto en este género musical y además la intertextualidad como uno de sus recursos fundamentales mediatiza de manera idónea la inserción de las voces mas [sic] inusitadas de la cotidianidad: el refranero

12. Efectivamente, cuando vi un concierto de ellos en 2009, fue en un almacén clandestino en la periferia de La Habana.

popular, el habla callejera, los slogans radiales y televisivos, las noticias de última [sic] hora, la realidad de la barriada, las contradicciones y fisuras inmanentes a toda realidad y a todo cuerpo social (Selier Crespo 2005, 3).

Los Aldeanos plantean un «sistema informativo subterráneo underground», un «Internet de la calle»; en una palabra, una red alternativa al *mainstream*.

Esta red subterránea permite a Los Aldeanos describir un racismo hegemónico en Cuba, el cual el *mainstream* niega. «Negros en TV» (*Mi filosofía*, 2006) comienza con una dedicatoria a «la causa de los negros». En esta canción, Los Aldeanos acusan al Gobierno de utilizar la televisión como instrumento de racismo, que mantiene mediante sus emisiones el prejuicio histórico hacia el negro basado en el «exceso de emociones».

Censura, tortura, púrpura, color que dolor acumula
Desventura de la oscura piel que la historia segura.
[...]
El tráiler del racismo entra a diario a mi televisor, delator
De un sistema con emblema estafador,
Del color violador, me quema, pierdo el control
Mientras toda Cuba piensa que su abuelo era español.

Los Aldeanos reconocen que el racismo estatal no se manifiesta de manera directa, sino a nivel de hegemonía. Varios estudios realizados en Cuba indican un predominio desproporcionado de la raza negra y mestiza en la clase pobre y «una notable revitalización de los prejuicios raciales manifestados a menudo en la proliferación de los chistes racistas» (Selier Crespo 2005, 9). Los Aldeanos parecen sugerir que el discurso del Gobierno encubre el racismo que practica, al enseñar al público que todos tienen sangre española. Aunque el mulato ha sido reivindicado como símbolo nacional de Cuba, es marginado económicamente por la hegemonía blanca. El «color cubano» de Nicolás Guillén no bastaría para que hubiera igualdad: siempre que los negros vivan en peores condiciones que los blancos, el racismo seguirá existiendo en Cuba.

Pese a la presencia del racismo en Cuba, Los Aldeanos se mantienen leales a la Revolución. En su álbum *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (2008), importan el argumento de la *novella* del escocés Robert Louis Stevenson (1886) para explorar la esquizofrenia de ser joven cubano. Intentan reconciliar el estar en contra del Gobierno y al mismo tiempo buscar mantener (¿recuperar?) el ideario de la Revolución. En la primera canción del segundo disco que lleva el mismo título, «El B» y «Aldo» desempeñan los papeles de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde. Alternan versos, retratando sucesivamente la postura del idealista (revolucionario) y realista (contrarrevolucionario).

De qué nos quejamos la fe y la esperanza nos salvó –*Fe y esperanza, ¿no?*
 Claro la situación es difícil –*No son más que tontas excusas para débiles*
 Te Diré –*Calla*
 Escucha payaso –*Estúpido*
 Basta, es lo que nos mantiene en pie –*No sé a quién, tú solo te arrastras*
 Devasta forma de pensar –*Perdedor*
 Inmundo, creo en el amor –*Por mí, se puede desangrar el mundo*
 Eso es absurdo, los sentimientos van primero –*¿Quieres mujer y amigos? Lo primero es tener dinero*
 Yo prefiero ser sincero –*Necio, la sinceridad no alimenta ni da placer, y todo tiene un precio.*

Aquí Los Aldeanos representan de forma polémica las voces enfrentadas en la sociedad contemporánea cubana. Podría inferirse que la voz áspera de Mr. Hyde refleja una nueva generación desilusionada y las rimas suaves de Dr. Jeckyll son restos de una ideología revolucionaria de la generación que conocía a Cuba antes de Castro. En el argumento de la canción, el idealismo de Dr. Jeckyll no logra rebatir el realismo de Mr. Hyde. Los sentimientos de amor y sinceridad no dictan el mundo capitalista y la sociedad cubana se vuelve anacrónica en no reconocerlo, manteniendo una nostalgia socialista y no enfrentándose a la realidad.

En el último verso de la canción Los Aldeanos fusionan sus voces al cantar al unísono. Las dos posturas diametralmente opuestas se hallan en la misma persona; ésta se vuelve esquizofrénica al tratar de satisfacer el deseo de apoyar y al mismo tiempo derrumbar la Revolución. El «alma dividida en dos» a que remiten Los Aldeanos representa las contradicciones ideológicas del joven cubano, de las que los propios Aldeanos no están exentos. La canción funciona, pues, en dos niveles: se dirige a los oyentes cubanos otorgándoles solidaridad y reconocimiento, y también sirve para explicar el discurso de Los Aldeanos y destacar que ellos son conscientes de las contradicciones aparentes que se hallan en sus letras. Otra manera de formularlo sería que Los Aldeanos buscan situarse *dentro* y *fuera* de la Revolución al mismo tiempo.

En el álbum *Viva Cuba Libre* (2010), Los Aldeanos matizan este discurso en dos canciones consecutivas y complementarias, «Aclaración» y «Declaración». En «Aclaración», Los Aldeanos definen su proyecto en prosa, en forma de un discurso.

Esto es un canto de libertad, de la más plena libertad de pensamiento, de criterio, de expresión, de creación. Y despertar una conciencia revolucionaria estancada y reprimida por falsas doctrinas [...] Estoy hablando de evolución, de progreso, de un cambio social basado en el respeto, el entendimiento y el protagonismo antiguo del pensamiento individual

dirigido hacia la búsqueda del bienestar colectivo. [...] Existe una gran contradicción entre lo que se dice que es la Revolución y lo que realmente significa. Mi posición está definida. Estoy a favor del pueblo. Pertenezco al pueblo y estoy en contra de todo lo que lo afecte. Soy independiente. No recibo un pavo por mi trabajo. [...] Yo soy un patriota. Yo amo mi país. Y que se entienda que el patriotismo no tiene nada que ver con apoyar ninguna doctrina, ni estar de acuerdo o no con ningún régimen o sistema de gobierno.

En «Aclaración» Los Aldeanos buscan reconciliar los valores socialistas de la Revolución con el liberalismo (¿norteamericano?). Proponen reinstaurar la importancia del individuo y la libertad del pensamiento (valores liberales) sin perder un interés por el «bien colectivo» (valor socialista). Al mismo tiempo, Los Aldeanos reiteran el patriotismo que ya habían anunciado en «Protestando». No ven ninguna contradicción en estar a favor del país y en contra del Gobierno. En «Declaración», desarrollan aún más su postura:

Soy hijo de padres obreros, lo saben ustedes
Y nací mucho después del 59.
Viendo como no sucede nada y no avanzamos siempre,
Justificando con el pasado errores del presente.
Mi único delito es pensar diferente,
O mejor dicho, mi único delito es pensar, me entiende[s].
Hablo los problemas de aquí, no he visto realidad distinta,
Ni la Cuba libre, divertida y linda.
Educación gratuita, sí,
Pero cuando abres el telón no hay materiales
Y el maestro trabaja con hambre.
Salud gratuita, sí,
Sin objeción buenos médicos,
Misión mediocre pa' la población
Con equipos de la más alta tecnología, listo.
No sé si serán los mismos equipos que nunca he visto.
Me imagino que estarán guardados
En las salas que nunca he visto,
De hospitales que he visto pero nunca he entrado.
[...]
No estoy con ninguno, yo la realidad retrato.
No seré la marioneta de su cochino teatro.
Yo ni mato ni secuestro ni vivo del aire,
No violo los derechos ni la libertad de nadie.
No robo no desvíó recursos no he de traficar
No soy un criminal y se me trata como tal.
De quitarle la venda al pueblo me declaro culpable,

De entrar en conciencia a jóvenes me declaro culpable,
De hacer revolución me declaro culpable,
Y de que yo sea culpable de esto ustedes son los culpables.
Dicten la sentencia, con gusto se pagará
Es el precio impuesto a un hombre por defender su verdad.
Viva Cuba libre, no tengo marcha atrás,
Condenadme no importa, la historia me absolverá.

«Declaración» sirve de autorretrato: Los Aldeanos se pintan como los (nuevos) revolucionarios: instan a los jóvenes a salir de su ideología para conocer las «condiciones verdaderas» de su existencia (Althusser 1971). De manera enfática, en el último verso Los Aldeanos suplantán a Castro. Al citar el famoso alegado de autodefensa del líder revolucionario del año 1953 «La historia me absolverá», devuelven la lógica de Castro a él mismo. Se burlan de Castro por no dejarlos «defender su verdad», ya que este deseo es homologable a la lógica que el propio Castro había expuesto en su autodefensa. Parecen matizar que las contradicciones representadas en «Dr. Jeckyll and Mr. Hyde» no solamente existen a raíz del Gobierno, sino también *dentro* del Gobierno. Visto de esta manera, Los Aldeanos dan vuelta al lema de Castro: si «fuera de la Revolución, nada», las contradicciones deben también hallarse adentro. Los Aldeanos, sin embargo, al reconocer esta tensión, superan la lógica de la Revolución.

El contrapunteo entre Los Orishas y Los Aldeanos sirve para ilustrar la manera en que dos grupos de jóvenes cubanos (re)configuran sus identidades frente al ideario revolucionario en el (post) «periodo especial». Los Orishas, quienes habitan literalmente *fuera* de la Revolución y cantan desde el *mainstream*, no exhiben las tensiones presentes en las letras de Los Aldeanos. Se caracterizan por un cosmopolitismo y una integración a la comunidad global del hip hop. Su cubanidad nostálgica y eurocéntrica prescinde de una postura crítica hacia su Gobierno y no constituye ninguna amenaza para el ideario revolucionario. Los Aldeanos, cantando desde el «underground», mantienen su cubanidad además diseminar un discurso simultáneamente local y global, revolucionario y contrarrevolucionario, anticapitalista y anti-Castro. Su posición en Cuba no les impide criticar a su Gobierno ni tampoco manifestar un cosmopolitismo. Según el propio Rodríguez Baquero de Los Aldeanos, entrevistado por el *New York Times* en 2006, «What we sing, people can't say» (Lacey 2006).

En los últimos cinco años, Los Aldeanos han comenzado a expandir su cosmopolitismo entrando en un discurso panlatinoamericanista y

colaborando con otros artistas latinoamericanos¹³. Continúan diseminando canciones en el «underground», simultáneamente en el ámbito local de la Revolución del (post) «periodo especial» y en el contexto de un mundo globalizado. No obran completamente *fuera* de la Revolución –como ellos mismos reconocen–, pero tampoco enteramente *dentro* de ella. Portavoces de la juventud cubana, descomponen las fronteras ideológicas de interior-exterior, idealismo-pesimismo, patriotismo-crítica y comunismo-capitalismo. Escriben en forma de hip hop el «subterráneo diario del barrio».

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis. «Ideology and Ideological State Apparatuses». En *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Andy Blunden. Monthly Review Press, 1971. <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> [20 diciembre 2013].
- BAKER, Geoffrey. «Hip hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba». *Ethnomusicology*, 2005, 3, pp. 368-402.
- BAKER, Geoffrey. «“La Habana que no conoces”: Cuban rap and the social construction of urban space». *Ethnomusicology Forum*, 2006, 2, pp. 215-246.
- BAKER, Geoffrey. *Buena Vista en the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BARTHES, Roland. *s/z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- CASTRO RUZ, Fidel. «Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz», 1966. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1966/esp/f130366e.html> [5 abril 2014].
- CASTRO RUZ, Fidel. *La historia me absolverá*, 1953. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- EL EJECUTOR. «¿Underground?». *Revista Movimiento*, 2001, 1, ed. Ariel Fernández Díaz, pp. 37-39. <http://www.arielfernandezdiaz.com/downloads/movimiento-magazine/> [20 noviembre 2013].
- FERNANDES, Sujatha y Jason STANYEK. «Hip hop and Black Public Spheres in Cuba, Venezuela, and Brazil». En DAVIS, Darién J. (ed.). *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2007, pp. 199-222.
- FLORES, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- GILROY, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

13. La filosofía panlatinoamericanista de Los Aldeanos y el hip hop caribeño será el tema de un trabajo venidero en *Atlantic Studies* (diciembre de 2014).

- GUILLÉN, Nicolás. *Dónde Nacen Las Aguas: Antología*. Ed. Norberto Codina. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LACEY, Marc. «Cuba's Rap Vanguard Reaches Beyond the Party Line». En *New York Times*, 15 December 2006. http://www.nytimes.com/2006/12/15/world/americas/15cuba.html?_r=0 [25 noviembre 2013].
- LOS ALDEANOS. «Los Aldeanos Music», 2013. <http://www.losaldeanosmusic.com/> [4 octubre 2013].
- MARTÍ, José. «Mi Raza». En *Política de nuestra América*. México: Siglo Veintiuno, 1977, pp. 248-50.
- OLAVARRIA, Margot. «Rap and Revolution: hip hop Comes to Cuba». *NACLA Report on the Americas*, 2002, 6, pp. 28-32.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar*, 1940. Editado por Enrico MARIO SANTÍ. Madrid: Cátedra, 2002.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah y Reebee GAROFALO. «The emergence of rap Cubano: an historical perspective». En WHITELEY, Sheila, Andy BENNETT y Stan HAWKINS (eds.). *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Burlington: Ashgate, 2004, pp. 89-107.
- PERRY, Marc D. «Revolutionary Subjectivity in a "post-Fidel" Cuba?». *Transforming Anthropology*, 2008, 1, pp. 74-76.
- ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1994.
- SANTANA CASTILLO, Joaquín. *Utopía, identidad e integración en el pensamiento latinoamericano y cubano*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.
- SELIER CRESPO, Yesenia. «Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura Hip Hop». Informe final del concurso: *Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO, 2005. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/demojov/selier.pdf> [20 abril 2014].
- WEST-DURÁN, Alan. «Rap's Diasporic Dialogues: Cuba's Redefinition of Blackness». *Journal of Popular Music Studies*, 2004, 1, pp. 4-39.
- WUNDERLICH, Annelise. «Cuban Hip Hop: Making Space for New Voices of Dissent». En BASU, Dipannita y Sidney J. LEMELLE (eds.). *The Vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. Ann Arbor: Pluto, 2006, pp. 167-179.

DISCOGRAFÍA

- CALLE 13. «Gato que avanza, perro que ladra». En *Multi_Viral*. El Abismo, 2014. CD.
- LOS ALDEANOS. «Mikyss». En *Censurados*, 2003. MP3. <http://www.losaldeanosmusic.com/cds/2003/censurado.html> [5 septiembre 2013].
- LOS ALDEANOS. «Negros en TV». En *Mi filosofía*, 2006. MP3. <http://www.losaldeanosmusic.com/cds/2006/mi-filosofia.html> [5 septiembre 2013].

- LOS ALDEANOS. «Dr. Jekyll and Mr. Hyde». En *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 2008. MP3. <http://www.losaldeanosmusic.com/cds/2008/dr-jekyll.html> [5 septiembre 2013].
- LOS ALDEANOS. «Aclaración». En *Viva Cuba Libre*. 2010. MP3. <http://www.losaldeanosmusic.com/cds/2010/viva-cuba-libre.html> [5 septiembre 2013].
- LOS ALDEANOS. «Declaración». En *Viva Cuba Libre*, 2010. MP3. <http://www.losaldeanosmusic.com/cds/2010/viva-cuba-libre.html> [5 septiembre 2013].
- LOS ORISHAS. «A lo cubano». En *A lo Cubano*. Universal Latino, 2000. CD.
- LOS ORISHAS. «Represent». En *A lo Cubano*. Universal Latino, 2000. CD.
- LOS ORISHAS con HEADLEY, Heather. «Represent, Cuba». En *Dirty Dancing Havana nights: original motion picture soundtrack*. J Records, 2004. CD.