

Avatares del rap en la música popular cubana

Por: Grizel Hernández Baguer

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC)

Musicóloga. Jefe de departamento de investigaciones de desarrollo

E-mail: cidmuc@cubarte.cult.cu

Resumen:

En los años noventa del pasado siglo en que es reconocida la presencia de la cultura hip-hop en Cuba, comienza una interesante polémica acerca de si hay o no un rap nacional. Es indudable que las agrupaciones partiendo de un mimetismo en sus inicios, han logrado insertar nuevas maneras de hacer en la búsqueda de un sello particular. El rap tiene ya un espacio en la música popular cuya diversidad de propuestas se nutren de su discurso y *performance* como referente principal pero establece contactos con otros géneros, para continuar una historia que tiene entre sus raíces la apropiación, decantación y recontextualización de las diversas músicas llegadas al país.

Este trabajo aborda un panorama de la presencia del rap desde el análisis de la creación y la diversidad de estilos como expresión enmarcada en nuevas formas de discurso en la sonoridad de la música cubana contemporánea.

Palabras claves: Rap/Cuba/música popular

Abstract:

In the 1990s, when the presence of the Hip hop culture in Cuban music was acknowledged, an interesting debate began as to whether there existed national rap. However there is no doubt that Cuban rap groups, which started by copying US rap groups, have created new approaches in the search for a unique sound. Therefore, rap music, whose variety of approaches is fuelled by speech and performance as their principal references, has already won a place in popular music. But instead of belonging only to its performers, rap music has also established contacts with other musical genres. This continues its history based on the appropriation, extraction and re-contextualization of the various genres of music that arrived in the country many centuries ago.

This paper provides an overview of the presence of rap in Cuba from the analysis of its creation and diversity of styles. Today rap is presented as an expression of Cuban nationality framed in new ways of speech almost a decade after its insertion in contemporary Cuban music.

Keywords: Rap/Cuban/popular music

Al filo del fin del siglo XX, una parte de la población cubana comenzó a deslumbrarse con una sonoridad que circundaba zonas urbanas o suburbanas y tenía rasgos muy diferentes al discurso músico-textual transmitido usualmente por los medios radiales y televisivos. Para los estudiosos foráneos, interesados en el acontecer cultural de la Isla, tal fenómeno era, curiosamente, una expresión subterránea de sectores marginales/ tribus urbanas/ círculos alternativos, que mostraba una fuerte contradicción con el ideal de nuestro proyecto social. Para la mayor parte de la comunidad de investigadores y comunicadores nacionales se desconocía un movimiento sociocultural que se gestaba desde las calles, representado por jóvenes de ancha vestimenta y negros en su mayoría quienes, con un discurso diferente entraban de manera controversial en la escena de la cultura nacional. El Hip Hop en su propuesta sonora comenzaba a inundar nuestros oídos.

Las primeras audiciones de rap datan de los años 80, y en los 90 las condiciones estuvieron creadas para asumir esta expresión en discursos más amplios. El “período especial”- como se le denominó a esta última década- significó un momento de crisis económica, retos psicosociales, ruptura de muchos de los valores éticos asentados e impuso la necesidad de trazar nuevos ejes y estrategias de sobrevivencia para que el proyecto social cubano mantuviera su esencia.

Si para la población más adulta, partícipe y comprometida con el proceso revolucionario, le resultaba complejo entender y asumir este convulso período, para la juventud resultó más inexplicable, por lo que comenzó en este grupo generacional un fuerte proceso de cuestionamientos acerca de las nuevas vivencias.

Los barrios habaneros, con sus zonas urbanas y suburbanas, centrales o periféricas, así como otras áreas de gran densidad poblacional -como Santiago de Cuba-, se convierten en medio generador/ difusor de un subterráneo movimiento social que encontró en el flow del rap un discurso emergente que pretendía la (re)construcción y defensa una identidad *cuasi* perdida y una manera de expresar sus aspiraciones y contradicciones como una respuesta social y simbólica. Junto a la timba, este discurso se convierte en testimonio de los nuevos tiempos.

Entran en escena importantes promotores que nuclean la conformación y difusión del rap, y abren vías para que instituciones oficiales apoyaran la apertura de espacios de acción cultural o recreativa, mientras que la creación de un Festival ¹se convertiría en el circuito aglutinador y referente en el país.

Desde entonces se ponen en juego (rejuego) tres factores que impulsan y deciden los caminos del rap cubano:

- La aceptación y expansión de esa microcultura bajo el slogan de MOVIMIENTO cuyos objetivos se encaminaban, acorde a los principios de la cultura hip hop, a una acción autoidentificadora, con una mirada crítica - una evidente connotación racial -y cohesionadora, así como reevaluar/ revalorizar los fundamentos de la sociedad cubana,

-La asunción del rap como manifestación cultural y filosofía de vida -graffiti, breakdance y DJ, moda, expresión corporal, comportamiento social, entre otros elementos-

-El reconocimiento de los raperos como artistas profesionales sin ser titulados del sistema de enseñanza artística.²

Ello permitió posteriormente profesionalizar los grupos premiados en los festivales lo que implicaba también remuneración económica. Esta institucionalización dio paso a la apertura de la Agencia Cubana de Rap en el año 2002, entidad especializada en aglutinar algunas de las más importantes agrupaciones capitalinas para mantener el proyecto sociocultural y comercializar su obra.

Paralelo a este proceso de reconocimiento público, los raperos fueron encontrando propuestas estéticas y conceptuales más maduras. Si en los primeros temas el interés iba dirigido hacia el énfasis en los textos como modo esencial de comunicar sus mensajes, se apreciaba ya la necesidad de un soporte musical acorde con la intencionalidad de sus creaciones y donde la alusión a “lo nacional” se volvió una distinción para expresar sus raíces.

Ya sea por ello, por sumar nuevos públicos al movimiento, por la intención de atraer productores discográficos extranjeros³, así como la exigencia de la crítica que buscaba –muchas veces a ultranza- los rasgos de un rap cubano, se diferenciaban los objetivos de los grupos y con ello las clasificaciones que llevaron a las primeras discrepancias estéticas entre el movimiento de hip hop: underground o comercial según la función de su propuesta.

Lo cierto es que, a pocos años de reconocerse la presencia del rap en el país, el trabajo musical se redefine desdibujando las fronteras de la dicotomía citada donde la referencia a tópicos y marcas de la música cubana emergen de manera significativa.

Sin ánimo de hacer una propuesta taxonómica ni evaluativa encontramos varios modos de uso de los recursos musicales que van significando ese proceso de apropiación del rap en Cuba y que van conformando diversas tendencias y estilos que si bien es posible identificar por su estudio, en la creación diaria no resultan excluyentes pues se funden y reajustan en temas y agrupaciones para dar lugar a un rap dinámico, novedoso y propio:

Tendencias en la elaboración de las bases musicales.

1- *Más apegada al estilo del rap norteamericano, sin denotada intención de acercamiento a una sonoridad cubana.*

Se caracteriza por el uso “intuitivo” de los backgrounds comerciales (norteamericanos principalmente) y una economía de los medios sonoros, es decir:

...la existencia de un patrón rítmico-acental para la franja de la percusión, un motivo melódico-armónico corto que se repite a lo largo del texto y un modelo estructural del discurso hablado definido por el tratamiento rítmico y su carácter declamatorio, dado las inflexiones vocales utilizadas en su elaboración. (Betancourt, 2003: 45)

Esta tendencia marca los primeros momentos en Cuba como parte de una mimesis inicial e inevitable, aunque todavía es apreciable en algunas agrupaciones que mantienen un rap más ortodoxo, dirigido a la llamada de atención y reflexión del público sobre los textos. También recurren a ella agrupaciones que por limitaciones económicas no pueden crear sus propios soportes musicales.

2- Búsqueda intencional de una identidad

Tendencia dirigida a la construcción de un discurso musical que se inserta en los procesos identitarios, dependiente de la competencia musical del creador y de los oyentes. Se recurren a procedimientos de hibridación que contribuyen a la dinámica de apropiación del género creando una obra original. La intertextualidad con el uso de citas literales o elaboradas desde el sampleo es uno de los recursos más recurrentes.

Es consecuencia de la necesidad de los raperos de encontrar un lenguaje propio que respalde musicalmente sus propuestas textuales y estéticas en primera instancia, así como las demandas de la crítica que cuestionaban la imitación a un rap norteamericano e incitaron a la búsqueda de una manera de decir más auténtica.

Un mayor acceso a los recursos tecnológicos permite diversificar las opciones en la creación de backgrounds y aparece la figura de un productor musical –generalmente rapero- que se adiestra intuitivamente en esta función, lo que propicia ideas y propuestas novedosas junto a estilos personalizados. Asimismo entran en escena los DJ como otro elemento signíco decisivo en la asunción del rap.

Desde esta perspectiva, la identidad –ya propiciada desde las temáticas y los textos- se busca a partir de diversas formas de manipulación de los recursos musicales, con un predominio de la intertextualidad a partir de la yuxtaposición o superposición de citas de temas musicales reconocidos. Aunque es posible encontrar el predominio de algún recurso creativo, es común encontrar la fusión de varios de ellos en un mismo tema o como elemento estilístico en el repertorio de una misma agrupación.

a) Intertextualidad (desde la yuxtaposición)

Se recurre a una dialogicidad lineal entre el beat del rap y citas de temas del son, salsa, timba, rumba, u otras músicas de antecedente africano e hispánico, mientras en otros casos se recontextualizan temas internacionales en busca de apoyo a los historias, apelando a la competencia del receptor. Es común el uso de tópicos y en menor medida de la parodia.

Se utilizan con frecuencia las técnicas del sampleado, que puede generar interesantes resultados de complejidad diversa según la creatividad de los creadores.

El tema “Homenaje a Benny Moré” de 1997, de la agrupación SBS, es posiblemente el primer ejemplo grabado y difundido a través de los medios, que se proyecta hacia la búsqueda y experimentación de “lo cubano”. En aquellos momentos fue incomprendido por el público y tachado de irrespetuoso el uso de segmentos del tema “Qué bueno canta usted” cantado por el antológico artista Benny Moré. En los 2000, X Alfonso volvería a utilizar este concepto dialógico con evidentes manejos de superiores recursos tecnológicos con el tema “Oh vida” del popular cantante.

Otro ejemplos podrían ser, entre muchos, el tema Madre Natura del la agrupación femenina Las Krudas en su demo titulado *Cubensi* donde recurre desde la propia introducción a un canto dedicado Oshun, una de las mas populares deidades del panteón de la santería o Regla de Ocha de la cultura afrocubana y es utilizando constantemente desde la propia introducción .

El grupo Obsesión en su Siguaraya incorpora los principales motivos temáticos del antológico tema “Mata siguaraya”⁴ , y Pablo Herrera, como productor musical del

CD Cabiosile del rapero Papo Record, utiliza con una evidente intención introductoria, tópicos de “El cumbanchero”⁵ en el tema “No confundas”.

b) Intertextualidad (desde la superposición)

Desde esta perspectiva se localizan aquellos temas donde se propicia la intertextualidad desde la superposición y el montaje de tópicos y citas de temas sobre las bases rítmico-tímbricas que llevan el beat propio del rap, es decir sobre el patrón rítmico acentual de la percusión y sus variantes.

Uno de los primeros ejemplos reconocidos de esta modalidad lo constituye el trabajo del grupo Orishas con su reconocido CD “A lo cubano” en el que se toman desde tópicos del son, el chachachá, la timba y la música folklórica de antecedentes africanos e hispánicos o manipulan temas de emblemáticas orquestas populares. Determinante resultó en esta producción el timbre sonero de uno de los integrantes de la agrupación así como la participación del destacado tumbador Miguel A. Angá, todo lo cual imprimió a la propuesta fonográfica un valor añadido por el resultado musical que reafirma la sonoridad nacional desde la contemporaneidad. La propuesta, enjuiciada por los cultores más ortodoxos, propició la internacionalización del rap nacional y marcó pautas en el desarrollo ulterior del género en Cuba.

En relación a su propuesta expresan los creadores:

“En el primer disco mantuvimos la base del son, la música tradicional, utilizamos sampleados de Compay Segundo, de la orquesta Aragón y de clásicos de la música cubana. Es un caso muy característico del género. En Estados Unidos los raperos samplean a James Brown, Roger Troutman y Kool & The Gang. Nosotros lo hacemos con las glorias de la música cubana. Por eso abordamos el guaguancó, el chachachá, el punto guajiro, la rumba. Ésa ha sido nuestra única arma para triunfar, nuestra identidad. Ahora con este segundo disco los sonidos son más definidos, hay más música elaborada y experimentada por nosotros mismos, porque el asunto era buscar el equilibrio entre el lado hip hop y la música tradicional cubana, que ninguno se perdiera y que la gente, al mismo tiempo, supiera definir qué es un género cubano, y qué es hip hop.

Nuestro objetivo desde el inicio ha sido intentar un sonido rapero cubano que viniera de nuestra propia base cultural con música tradicional cubana. (Orishas)

La madurez en la elaboración del hip hop cubano ha llevado a interesantes experimentaciones desde esta perspectiva, con un evidente resultado enriquecedor en

la creación, lo cual concuerda con los propósitos de los raperos en su búsqueda por lograr una sonoridad mas autentica desde su identidad.

3- Enriquecimiento de la intencionalidad del discurso musical desde tópicos que remiten a géneros y estilos de la música cubana e internacional, mediante el uso de la tecnología y la presencia de instrumentistas “en vivo”.

La musicóloga Danarys Betancourt refiere en su trabajo de investigación acerca de rap en los 90:

La concepción organológica del rap es trabajada por funciones (acompañamiento, soporte armónico) lo que a la vez contribuye a una flexibilidad en el uso de determinados instrumentos. En varios casos se han sustituido /unos/ instrumentos... por otros que tienen una clasificación homóloga en cuanto a timbre, por ejemplo: un tres en lugar de teclado, un violín, una flauta o cualquier otra sonoridad computarizada o acústica que resulte de interés.

El set instrumental mas recurrente para la utilización del background es el de la caja, bombo y en ocasiones Hi hat, un teclado –que puede ser sustituido por cualquier instrumento melódico-y un bajo.

.....Actualmente el proceso de sustitución se ha acelerado con la alternativa de las sonoridades electrónicas.

En la franja de la percusión se tiende a la ampliación o disminución de la masa sonora. Los distintos instrumentos típicos de la música folclórica cubana (o internacional) como los Batá, el Djembe y las Tumbadoras es un ejemplo de búsqueda desde el punto de vista tímbrico. En disímiles ejemplos se ha prescindido incluso el uso del bombo, reintegrado su función al bajo. En el rap la franja de la percusión asume el rol de marcadores del pulso de un ciclo de tiempo, /y/ aparece determinado por periodicidad de estructura que se establece en el género. (Betancourt , 2003:43-47)

La abierta referencia a instrumentos membranófonos y cordófonos de la música cubana es un recurso intertextual que significa nuestros procesos culturales como apoyo a la lírica. Ejemplo de ello es el uso del batá en temáticas que aluden a la colonia; las tumbadoras como recurrencia a diversas marcas de los géneros populares cubanos como el son, bolero o chachachá y el tres o guitarra, en referencia a la música campesina baste escuchar los temas de las agrupaciones Cubanos en la red ,Obsesión u Anónimo Consejo.

La incorporación de músicos y agrupaciones de diverso tipo han significado el discurso llevándolo a niveles superiores de elaboración. Desde esta perspectiva, se han realizado proyectos que dan fe de una intencionalidad hacia la experimentación y exploración de nuevos resultados sin traicionar las marcas del rap. La improvisación, la recombinación de nuevas sonoridades tímbrico-rítmica y armónicas, y los más diversos grados de hibridación y fusión con otros géneros -con predominio del jazz, el funk, r&b, el trip hop, la house -están imponiéndose en los últimos tiempos como parte de una necesidad estética de sus actores, dada la multiplicidad de referencias culturales propias y una evidente estrategia comercial según las exigencias actuales.

Esta tendencia augura una apertura y renovación en el rap cubano pues permite la coexistencia de gran diversidad estilística y de lenguajes. Ejemplo de ello resultan los proyectos artísticos de las agrupaciones Ogguere, el Mc Kumar con la agrupación Mate, Interactivo, Free Hole Negro y X Alfonso quien une al quehacer musical toda una propuesta performática novedosa con grandes implicaciones tecnológicas.

Ejemplo de esta propuesta resulta el tema Control del CD *Ogguere: llena de amor el mambo* de este popular grupo donde recontextualiza y fusiona desde sus inicios el ritmo cubano Pilón, muy popular en la década del 60 del pasado siglo, ello se logra desde una sólida producción musical en la que participan algunos de los más talentosos músicos de las últimas generaciones de las escuelas de arte.

Aunque es un hecho muy particular vale la pena mencionar en este sentido el trabajo que realiza la agrupación guantanamera Madera limpia, que desarrolla su propuesta desde un trabajo organológico muy particular, por el uso de instrumentos contruidos con plantas de la región (bambú) sin perder sus funciones rítmico-tímbricas dentro de los códigos del rap.

El rap en la músicaailable cubana

La música popular cubana ha demostrado históricamente su ductilidad para construir nuevas propuestas a partir de una compleja interacción-integración de componentes diversos. El rap también ha sido asumido por los músicos populares desde las más variadas formas de hacer, bien como moda o como necesidad estética, lo cierto es que ha permeado la obra de disímiles agrupaciones en un toma y daca que potencia el enriquecimiento de cada variante genérica y se confirme una fusión cada vez más propia de la música universal. En este sentido se recurre a la intertextualidad desde

las técnicas de la superposición y con predominio la yuxtaposición del flow o entonaciones del discurso del rap en los coros o en los solistas.

Desde la década de los noventa destacados creadores representativos de la avanzada de la música popular utilizaron el rapeado en diversos temas, ya sea desde la posición de los solistas o en una mayor tendencia fue acogida por los coros. Ejemplo de ellos son temas de José Luis Cortés y NG la banda y David Calzado con su Charanga habanera.

El rock y el pop no han escapado tampoco a la influencia, así escuchamos diversos temas que utilizan el beat percutido o el rapeado desde la exposición de sus textos. Uno de los más recientes ejemplos, que es acogido con evidente aceptación popular desde sus primeros compases es el tema “Corazonero”, que da título a una de las más connotadas producciones fonografías del dúo Buena fe.

Conclusiones

El rap, como importación cultural, dio voz a las tensiones y contradicciones del paisaje urbano durante un periodo de transformación sustancial, y se mostró como una forma cultural alternativa que combinó la realidad, desde la creatividad del cubano con los bienes electrónicos recientemente disponibles. Totalmente alejado de los principios del consumismo competitivo se ha perfilado a su propio paso, tomando diferentes formas de impacto significativo en la manera en que los individuos lo hacen o viven desde las cambiantes posiciones de actores.

Representativo de experiencias disímiles, desde sus diversas propuestas estéticas, diferencias estilísticas y conceptuales, en la actualidad se resignifica en la población urbana trascendiendo niveles de instrucción, edades, status social y razas, y crea una comunidad que facilita la interacción y comunicación entre diferentes grupos juveniles desde una posición de respeto y tolerancia.

En este nuevo siglo, la presencia del rap se muestra sólida pues, como microelemento del movimiento de la cultura hip hop, se ha encargado de provocar pensamientos y proponer acciones y cambios desde la exposición de candentes temas de la cotidianidad nacional y de los problemas más candentes que amenazan a la humanidad aunque, en mi opinión, la incidencia de la música ha sido elemento excepcional para su relevancia social

Si bien la tímida exposición en los medios de comunicación no ha sido precisamente un componente clave en este procesos ni ha estado apoyado por una

estrategia de marketing, ello no ha frenado su empuje para mostrarse -en su tendencia dual de expresión callejera y profesional- como cultura crecientemente compleja, multifacética y diversa, que abarca muchas visiones y experiencias diferentes.

¹ En el año 1995, el promotor cultural Rodolfo Rensoli y su *Grupo Uno* comienzan a realizar un conocido festival de rap en la zona este de Ciudad de la Habana, que sería apoyado por instituciones oficiales como la Casa de Cultura de Alamar y la Asociación Hermanos Saiz posteriormente. Este festival, que en un principio fue competitivo, se realizó durante casi una década de manera sistemática en el mes de agosto y alcanzó un gran nivel de convocatoria nacional e internacional.

² En Cuba la enseñanza de la música en escuelas especializadas constituye lo que se ha llamado Sistema pues está organizado desde edades tempranas por las escuelas de nivel elemental, medio y superior (Instituto Superior de Arte). El paso de un nivel a otro se demuestra en exámenes de oposición. Al terminar el nivel medio, así como el superior los estudiantes se titulan con un sólido conocimiento en sus carreras y se les garantiza su lugar de trabajo.

³ Durante este período especial, muchos productores extranjeros se percataron de los valores del rap cubano y mostraron interés en realizar producciones discográficas a las agrupaciones, entre ellas se conservan hoy algunas compilaciones de calidad, que son testimonio de estos años. Para los raperos esas producciones significaron la difusión de su obra y/o la posibilidad de una remuneración económica.

⁴ El tema Mata Siguaraya fue compuesto en 1951 por Lino Frías, el pianista de la insigne orquesta Sonora Matancera y fue ampliamente popularizado por Benny More y Celia Cruz.

⁵ Se refiere al tema El cumbanchero compuesto en 1943 por el compositor Rafael Hernández.

Fuentes

Betancourt, Danarys. 2003. *Sobre el movimiento cubano de rap*. Tesis de Licenciatura en Musicología. Facultad de Música, Instituto Superior de Arte. Inédita (43/47)

Fernández, Ariel. 2005. "Orishas, un rap que nace de la diferencia" Sección Entrevista.

Portal informativo *La Ventana*, Casa de las Américas,

<<http://www.laventana.casa.cult.cu>> [Consulta: 10/2006].

Producción discográfica

Orishas CD *A lo cubano*, 1999, EMI MUSIC. Publishing Spain. Sello Chriysaler.

Obsesión. *Un montón de cosas*, 1999, EGREM. Cuba CD 0375 Track 4. "Siguaraya"

Papo Record. *Cabiosile*, 2004, Bis Music, bajo licencia del sello Asere Producciones.

Agencia Cubana de Rap, Cuba. CD 585. track 7 "No confundas"

Grupo Las Krudas. CD *Cubensi*, 2000 (demo promocional). Track "Madre Natura"

Ogguere CD *Ogguere: llena de amor el mambo*. 2006 Sello discográfico Asere

Producciones de la Agencia Cubana Rap. (En producción) track 8 "Control"

X Alfonso, CD *X More*, 2002, Colección Nova, bajo licencia de Velas, productor

Abdala.

Buena fe. CD *Corazonero* 2004 EGREM, Cuba. 0676 Track 13 "Corazonero".