

Música Cubana Alternativa: Del margen al epicentro

Por: Joaquín Borges-Triana

Revista *El caimán Barbudo*, Cuba

Redactor Reportero

E-mail: jborges@enet.cu

Resumen:

El término de Música Cubana Alternativa es algo que se maneja como una categoría operativa y no como un concepto en cuanto a géneros y estilos específicos como tales. Contiene géneros concretos, pero no se restringe sólo a ellos. Es, pues, un nombre abstracto para designar un fenómeno que viene ocurriendo en Cuba desde mediados del decenio de los ochenta del pasado siglo, en cuanto al surgimiento de expresiones no convencionales de lo cultural, ajenas al poder central y que nacen desde los límites de las estructuras institucionales llamadas a legitimar lo nuevo que surge. La renovación que ha significado la MCA, sus aperturas ideotemáticas, sus aportes al condicionamiento de la situación comunicacional social, al papel y lugar de la situación estética, el emisor y ante todo el receptor... hacen reflexionar justamente en por qué el nombre de Música Cubana Alternativa.

Palabras claves: Música/generación/mentalidad

Abstract:

This essay analyzes the relationships between music, generation and mind in contemporary Cuba, during last twenty years. It's a study of what has been called Cuban Music Alternative which is a music expression that came up in the mid 80's and developed up to our days. It assumes the legacy of the traditional Cuban music, but with a transnational approach according to the present signs of Cuban culture. Today, the implementation of the cultural politics outlined by the State is more coherent regarding the attention to the Alternative Cuban Music representatives, but there's yet a great artistic-cognoscitive insufficiency latent in the overwhelming majority of the population, which causes the persistence of serious problems of incommunication.

Keywords: music/generation/mind

1. Pretexto

*Sobre la esfera de tu vida el panorama / puedes ver / sobre esta puerta y estas ganas de correr /
desactivados y perdidos / como presas de un poder / dimensionalmente / distintos por ahí.
¿Dónde estás? / Yo recuerdo que a finales del 70 / no me dirías lo que hoy / tal vez / pintamos
el mundo de un nuevo color / y sin querer nos dimos cuenta de que no.*

Lo anterior es un fragmento del texto de una composición de Santiago Feliú, que intenta captar en breves líneas la esencia de lo vivido por la generación¹ nacida en los 60 e insertada en el entramado social de Cuba con un nuevo pensamiento sociocultural, visible en el país a partir del decenio de los 80. En materia musical, a contrapelo de lo que por lo general suele esperarse de los músicos provenientes de este pedazo del mundo, durante las pasadas dos décadas en la isla ha ido tomando cuerpo una corriente ideoestética, que en el 2005 fuera noticia en diversos puntos geográficos a partir de los disímiles comentarios suscitados por la película **Habana Blues** (visión filmica ficcionada de la escena *underground* habanera realizada por el cineasta español Benito Zambrano) y el triunfo comercial de su banda sonora.

En las siguientes páginas, mediante un enfoque el cual apela a una mirada interdisciplinaria, se persigue evidenciar la necesidad de que las ciencias sociales en Cuba estudien algunas de las poéticas predominantes entre las recientes generaciones de músicos cubanos, en vinculación con la evolución del pensamiento sociocultural en los artistas e intelectuales del país, que han salido a la palestra pública desde mediados de los 80 hacia acá.

Es conveniente hacer constar algunas precisiones que facilitarán la comprensión del material. El término de Música Cubana Alternativa² es una expresión manejada como una categoría operativa y no como un concepto en cuanto a géneros y estilos específicos como tales. Por tanto, contiene géneros concretos, pero no se restringe tan sólo a ellos. La indagación a propósito de dicho fenómeno no se circunscribe al plano musical sino que se abre a otras consideraciones que resultan fundamentales para facilitar su análisis y una correcta interpretación del tema en sus diversas y complejas aristas. Sí debe quedar bien definido que se trata de un nombre abstracto para designar un fenómeno que ha venido ocurriendo en Cuba desde mediados del decenio de los ochenta en cuanto al surgimiento de expresiones no convencionales de lo cultural, ajenas al poder central y que nacen desde los límites de las estructuras institucionales llamadas a legitimar lo nuevo que surge.

La MCA se inscribe dentro de lo que se entiende por música popular, definición acerca de la cual, como expresa Gerard Béhague (1998: 306), aún no existe un total consenso. Aquí, nos afiliamos a la delimitación que sobre dicho campo de estudio ofrece Juan Pablo González (2001), quien entiende por música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente.

En el caso cubano, el campo de estudio de la música popular más reciente aparece cruzado por músicas paramediales, locales, tradicionales y también de elites. Es un campo que, al parecer, se resiste a ser investigado y que de forma permanente romperá los marcos que se le pretendan poner. Ello se corresponde con el señalamiento de José Antonio Robles (2000) acerca de la velocidad de cambio de la música popular y de que su continuo movimiento "impediría tomarle una buena foto". En el mismo sentido, Ana María Ochoa (2000) apunta que se ha llegado a un campo que está siendo continuamente definido por las diferentes prácticas de representación que lo habitan, lo administran y lo usan. De este modo, a nivel internacional es común que intereses comerciales, políticos y académicos se disputen un campo en permanente movilidad, algo que en Cuba no ocurre en idéntica proporción.³

Así, por ejemplo, llama la atención que un fenómeno como el de la Nueva Trova y lo que de ella se ha derivado⁴, en nuestro país haya sido estudiado básicamente sólo por la musicología (Acosta: 1981 y 1983; Díaz: 1993 y 1994; Reyes: 1991) y que las ciencias sociales cubanas hayan prestado escasa o nula atención al tema, con raras excepciones como la de Margarita Mateo Palmer (1988), quien se ha acercado al asunto desde el ángulo literario. Tampoco el periodismo local ha producido una bibliografía abundante y destacan los trabajos de Antonio López Sánchez (2001) y en parte (no sólo se refiere a la canción de origen trovadoresco) el llevado a cabo por Mayra A. Martínez (1993). De todo lo publicado en forma de libro por autores cubanos, los acercamientos menos convencionales (y hasta con cierta intención sociológica) a este universo han sido hechos por Juan Pin Vilar en relación con Carlos Varela (1999) y Santiago Feliú (2001), dos interesantísimos textos que sólo han visto la luz en el extranjero.

Igualmente, entre nosotros falta el estudio académico en lo referido al hip hop, uno de los componentes de la MCA que a partir de la década de los 90 despuntó con mayor fuerza como reflejo de la sociedad en Cuba. Ello resulta aún más significativo cuando se piensa en el hecho de que las referencias al tema abundan en inglés y culturólogos norteamericanos han producido importantes trabajos sobre el rap hecho por cubanos (Fernandes: 2003a y 2003b; Pacini Hernández: 1999/2000; Perry: 2004; Wets-Durán: 2004), mientras que entre nosotros apenas se puede hablar de lo llevado a cabo en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) por el equipo integrado por Grizel Hernández (1999: 46-49), Liliana Casanella y Neris González, así como a la tesis de grado en la especialidad de Musicología en el Instituto Superior de Arte (ISA), por parte de Danarys Betancourt Milián.

La carencia de estudios es aún más significativa en el caso del rock, donde sólo se cuenta con la investigación realizada por Humberto Manduley (2001), importantísimo testimonio histórico del devenir de dicho género en nuestro país. La ausencia de semejantes análisis es alarmante cuando se medita en el hecho de que el rock, quizás como ninguna otra manifestación, se inserta en el tan discutido problema de la identidad al considerar las diversas relaciones producidas por la articulación de lo local, lo regional, lo nacional y lo global en música. Vale recordar que en el abordaje de la nacionalización de lo global, en el rock hecho por cubanos desde el punto de vista teórico todavía no se ha conseguido dilucidar el perfil de identidad nacional. De ello se desprende que las ciencias sociales cubanas tendrían que resolver metodológicamente el problema de si se debe medir la identidad del rock en relación con el horizonte de la música nacional o al del propio rock como tal.

De todo lo antes expuesto, cabe concluir que el tipo de propuesta artística enmarcada en los parámetros de la MCA ha tardado en ser tomada en serio por la academia cubana y por ello, hay poca bibliografía, discografía⁵ e información de referencia que posibilite contar con datos completos y fidedignos. Una posible explicación a semejante carencia puede estar dada por el hecho de que si bien tras la celebración del I Congreso del Partido Comunista de Cuba y la adopción en él de una Tesis así como una Resolución "Sobre Política Científica Nacional" (1975), poco a poco se ha ido comprendiendo la importancia del papel de las Ciencias Sociales para el análisis de las problemáticas presentes en la sociedad, ese proceso ha resultado bastante lento. En las citadas Tesis y Resolución se expresaba lo necesario que era garantizar la mayor libertad de acción en las investigaciones a economistas, historiadores y filósofos,

sin que éstos se sintieran atados en sus trabajos científicos a los criterios oficiales vigentes (1975: 282).

Empero, en esos mismos documentos emanados a raíz del Congreso, en la Tesis sobre los estudios del marxismo leninismo en nuestro país se enunciaba: “El marxismo leninismo como concepción científica de la sociedad describe las leyes generales que rige el desarrollo social y las causas que condicionan la constitución de una formación económico social por otra” (1975: 62). Como se ha señalado (Álvarez Sandoval y Álvarez Hernández: S.F.), esto originaba falta de flexibilidad en la explicación de los problemas sociales, desconocimiento del papel de los actores sociales y de su capacidad de transformación, así como un predeterminismo que conllevaba a disminuir la acción de las Ciencias Sociales como una necesidad para la comprensión de los problemas reales de una sociedad concreta como la cubana.

Aunque durante los años 90 se hizo más evidente la urgencia de modificar la relación teoría social – práctica política, se sigue discutiendo si los resultados de las investigaciones sociales en realidad han contribuido a la toma de decisiones, sin una excesiva subordinación a razones de índole política. No son pocos los que opinan que aún los problemas de conveniencia política gravitan fuertemente sobre las Ciencias Sociales y como apunta Juan Valdés paz (1997: 74-75):

Sesgan o posponen temas, información, debate; se establecen otras prioridades. Junto a estos criterios de conveniencia política (...) están los obstáculos de tipo ideológico, no de ideología en general, sino la de algunos funcionarios (...) todavía subsisten algunas tendencias a algo así como a una ciencia oficial.

De lo anterior se deduce, en buena medida, por qué la MCA no ha sido objeto de estudio para las Ciencias Sociales en Cuba. Vale además señalar que la ausencia de una reflexión teórica sobre la relación entre las formas del imaginario social y la producción, la recepción y la estructura de la MCA se hace extensiva a otras expresiones de la música popular contemporánea en Cuba. A las razones antes apuntadas ha de añadirse que ello también es debido a que los musicólogos en el país, salvo en contadas excepciones, no han tenido ni la voluntad ni la capacidad de abordar las estructuras musicales más allá de ellas mismas, ni tampoco han tenido la preparación para enfrentarse a los problemas de comprensión de este tipo de música, que necesita de forma evidente que sea considerada tanto a nivel simbólico como social.

La crisis internacional de la musicología, un fenómeno producido en el decenio de los ochenta, hoy se considera que se debió en buena medida a su incapacidad para

insertarse en el mundo de las ciencias sociales y las humanidades, con un discurso excesivamente técnico sobre la música y muy poco perneado de los enfoques culturoológicos de nuestro tiempo. Justo lo anterior es lo que también le sucediera a la musicología entre nosotros, aunque por fortuna ya comienza a dar señales de que va saliendo del marasmo en que en cierto momento se vio sumida.

2. Una generación pide la palabra

Para poder comprender con la mayor exactitud posible lo que se ha ido delineando bajo el rótulo de MCA Y evocando la postura epistemológica de Jeff Titton (1997) para con el trabajo de campo y el quehacer etnomusicológico en general, según la cual se debe tener presente que el estudio de la música es siempre el estudio de la gente que la hace, a continuación se formularán algunas consideraciones que resultan indispensables si se aspira a entender las razones de por qué se dan determinados rasgos comunes en la proyección ideoestética individual y colectiva de los miembros de la movida. De entrada, apelando a los Estudios de Generaciones y a la Historia de las Mentalidades, ha de considerarse el asunto de la estrecha relación que hay entre generaciones y mentalidades⁶, y su reciente evolución histórica entre nosotros.

En Cuba, pese a su importancia, el tema generacional ha sido poco tratado como objeto de estudio en sí mismo, aun cuando ha figurado en el discurso político de prestigiosas personalidades, así como en el trasfondo de análisis históricos, culturales, sociológicos y pedagógicos de disímiles pensadores. En los terrenos de la cultura, en nuestro país han sido muy reducidos los estudios específicos sobre el asunto. 1986 marca un punto de giro en esta historia. Para entonces se reconsidera la importancia de los estudios generacionales y comienzan a realizarse análisis, tanto de naturaleza teórico conceptual como investigaciones sociológicas concretas, alrededor de la estructura generacional de la población cubana, sus rasgos comunes y diferencias, el clima de sus interrelaciones y los nexos entre estructura generacional y clasista. En particular, las temáticas relacionadas con los jóvenes han sido objeto permanente de investigación durante los pasados 20 años, si bien estudiosos como Juan Luis Martín (1989: 24-25) han opinado que los problemas de la investigación sobre la juventud en el socialismo “parecen ilustrar una contradicción más general que enfrenta el pensamiento marxista-leninista actual: la disponibilidad de un cuerpo de ideas sólido y consistente sobre las leyes más generales de la sociedad junto a la ausencia de teorías más específicas

capaces de explicar y pronosticar el movimiento de subsistemas concretos de la sociedad.”

En el caso de la generación de los 80 (es decir, los nacidos durante los años 60), en opinión de los especialistas en el tema, su socialización tuvo varias peculiaridades. Ellos vivieron en carne propia el incremento de los niveles de consumo de la población cubana en el penúltimo decenio del pasado siglo, tanto a través de los fondos sociales como en el área del consumo individual. Empero, aquella “bonanza” ocultó en buena medida el estancamiento económico que se había iniciado en el país y que evidenciaba las limitaciones del modelo de planificación y dirección de la economía adoptado en la década de los 70.

Con ello, la imagen que se fue construyendo se correspondía con la del crecimiento económico a partir del crecimiento del consumo. Tal situación ayudó a fomentar la elevación de las expectativas de la población –y en especial de la juventud–, reforzadas por distintas instituciones socializadoras como la familia, la escuela y los medios de comunicación. Sin embargo, como se ha señalado, la elevación de las expectativas tenía lugar en un instante en que la estabilidad social conseguida y la menor dinámica de crecimiento económico reducían el ritmo de la movilidad social ascendente para esa generación. En verdad, los nacidos en los 60 contamos con altas posibilidades para el acceso a la instrucción y la calificación, por lo cual nos convertimos en el grupo generacional que alcanzó los más altos niveles educativos, pero a la par en la etapa en cuestión empezó una tendencia a la autorreproducción de las clases y las capas sociales, que redujo los movimientos de ascenso social en relación con las dos generaciones precedentes.

Las investigaciones realizadas a fines de los 80 demostraron que pese a que las relaciones intergeneracionales se desarrollaron en un clima calificable como de baja conflictividad, tanto en el contexto de la familia como en el de las instituciones sociales, se dejaban entrever algunos elementos poco favorables como: cierto predominio de tendencias críticas y subvalorativas entre los adultos, con respecto a las capacidades e intereses de los jóvenes, las cuales daban lugar a posiciones sobreprotectoras que minimizaban las potencialidades del grupo juvenil para asumir determinados roles y veían la socialización como transmisión pasiva o actitudes desentendidas de sus responsabilidades en la formación de una nueva generación. Por otra parte, esos propios estudios llegaron a la conclusión de que los jóvenes mostraban insatisfacción con la ayuda que recibían de sus mayores e inconformidad con las posibilidades de

participación con que contaban en diferentes esferas de la vida social, en particular en las referidas a la toma de decisiones.

En lo concerniente específicamente a la intelectualidad joven, existe consenso entre los especialistas en cuanto a que las circunstancias sociales de la segunda mitad de los 80 y, sobre todo, de fines del decenio fueron caldo propicio para la creación de premisas favorables para la incipiente emergencia de una conciencia generacional. Entre las condiciones aludidas por los investigadores es de particular relieve el **efecto de tapón** que empezaron a ejercer las generaciones anteriores en el área del empleo, lo cual trajo como consecuencia una débil recirculación de la fuerza de trabajo, que limitó el acceso real a los puestos laborales en correspondencia con el orden de llegada y no de acuerdo con la capacidad y preparación⁷. Es, pues, éste el contexto en que surge y se desarrolla la segunda generación de la Nueva Trova⁸, embrión de la hoy llamada Canción Cubana Contemporánea⁹, y de las bandas que, encabezadas por el grupo Venus¹⁰, dieron lugar hacia mediados de los 80 a lo que se ha denominado “el despertar del rock nacional”.

Un aspecto que fue muy debatido al referirse a esta generación era el criterio de algunos trasnochados censores de la cultura, que acusaron a los más jóvenes trovadores de un “criticismo” extremo, por canciones como “Por cuantos lados hay que defender la paz”, “Metamorfosis” (Santiago Feliú), “Tropicollage”, “Jalisko Park” (Carlos Varela), “La Habana dormida” o “Descubriéndote” (Adrián Morales). Cuando uno se refiere a problemas particulares de nuestras producciones artísticas de la segunda mitad de los 80 e intenta esclarecer la unidad existente en ellas entre los caracteres históricos y los culturales, casi de inmediato se comprueba que, en general, la mayoría de los discursos artísticos más polémicos de la etapa tienen su específica zona de correspondencia en las circunstancias históricas del tiempo en que ocurren. Si se admite que dichas producciones poseen, efectivamente, un carácter problemático, uno debe considerar en primer lugar, la problematicidad de los conflictos que caracterizaron y definieron la historia cubana del período. Por ende, sería conveniente tener en cuenta que las nuevas realidades sociales que originó la penúltima década del siglo XX lograron “conformar comportamientos seccionados y mutables en individuos y grupos socioprofesionales, especialmente jóvenes creadores, portadores de adiestramiento y nuevos modos de socialización.”¹¹ Teniendo en cuenta la anterior prerrogativa, se hubiera podido ver (si no de manera absoluta, sí en la mayoría de los casos) la vocación criticista de las producciones artísticas de dicho decenio en un contexto real, no imaginario y mucho

menos fantasmagórico. En otras palabras, sin obviar el relativo autodesarrollo de los postulados del arte en relación con los sucesos reales, es en el propio “desgaste sufrido por fórmulas que hasta poco antes de ese momento funcionaron como nexos ideológicos con lo real” y en la necesidad de que éstas fueran renovadas, donde hay que buscar la causa originaria del criticismo que atravesaron no sólo las composiciones de los cantautores pertenecientes a la generación de los 80 sino todos los discursos artísticos del período en cuestión.

Un ejemplo de la repercusión que los representantes de la generación de los 80 iban alcanzando entre sus contemporáneos se dio a propósito del primer gran concierto de Carlos Varela, el cual tuvo lugar el sábado 29 de abril de 1989 en la sala Charles Chaplin del ICAIC. La presentación pudiera resumirse como una excelente crónica ciudadana¹². Para 1989, el repertorio de Carlos había crecido y como joven de preocupaciones nada adventicias, sus canciones eran temas en una absoluta sintonía con los valores éticos de sus coetáneos. La identificación del público con el discurso de un cantautor como Varela se da con canciones que articulan muy bien la referencia a la vida cotidiana con la crítica desde la perspectiva de una escala de valores engendrada por la Revolución. Eso ocurre con temas como “Tropicollage”, “Jalisco Park”, “Guillermo Tell” (estrenada en el concierto del Chaplin), cuya fábula funcionó entre los presentes desde las primeras frases:

Guillermo Tell no comprendió a su hijo / que un día se aburrió de la manzana en la cabeza / y echó a correr, y el padre lo maldijo / pues como entonces iba a probar su destreza. / Guillermo Tell, tu hijo creció, / quiere tirar la flecha / le tocó a él probar su valor usando tu ballesta. / Guillermo Tell no comprendió el empeño / pues quién se iba a arriesgar al tiro de esa flecha; / y se asustó cuando dijo el pequeño / ahora le toca al padre la manzana en la cabeza. / Guillermo Tell, tu hijo creció, / quiere tirar la flecha / le toca a él probar su valor / usando tu ballesta. / A Guillermo Tell no le gustó la idea / y se negó a ponerse la manzana en la cabeza / diciendo que no era que no creyera, / pero qué iba a pasar si sale mal la flecha. / Guillermo Tell, tu hijo creció, / quiere tirar la flecha / le toca a él probar su valor / usando tu ballesta. / Guillermo Tell no comprendió a su hijo / que un día se aburrió de la manzana en la cabeza.

Esta composición del legendario ballestero, su hijo y la manzana, por la rotunda conjunción de significado y significante, se convirtió en uno de los más populares temas de Carlos y logró captar la esencia del modo de pensar de toda una generación. Ese día se demostró que Varela era ya una fuerza movilizadora dentro del ambiente cultural cubano. Los mil 700 asistentes al concierto y los más de 200 que se quedaron sin poder entrar así lo evidenciaron. A partir de dicho instante, no había ninguna razón consistente para no propiciar su presencia en los principales espacios de la radio y la televisión, o

para no encontrar las indispensables horas de grabación en la EGREM, a fin de hacer circular su música en las distintas direcciones hacia las cuales se movía el disco cubano de aquellos días. Sin embargo, nada de eso ocurrió. No se exagera ni un ápice al ponderar la importancia de una canción como “Guillermo Tell” la cual, desde las peculiaridades del lenguaje artístico, en perfecta síntesis expresó las mismas conclusiones a las que habían arribado los estudios generacionales llevados a cabo en la segunda mitad de los 80, en cuanto a la insatisfacción de los jóvenes veinteañeros de entonces en relación con las posibilidades de participación con que contaban en diferentes esferas de la vida social, en particular en las referidas a la toma de decisiones.

3. Te doy otra canción

De manera lamentable, el **diferendo** que tiene lugar entre instituciones y creadores en Cuba a inicios de los 90 en cuanto a los niveles de permisividad que se le otorgaba al arte como expresión de la conciencia social, llevó a la clausura de la atmósfera que propició el proceso de renovación en la cultura cubana y que de repente se vio roto por la falta de diálogo. Ese momento, muy vinculado a lo transnacional¹³, visto dicho concepto como apertura en los términos de la creación y su espacio, no fue entendido y con ello, se perdió la efervescencia polémica de debate y de crítica que existió en la segunda mitad de la década de los 80. El hecho de que las instancias de la política cultural no hayan inteligido de forma acertada la esencia de lo que estaba ocurriendo puede explicar muchos de los fenómenos que han sucedido después. Por lo antes expuesto, cosas como la hoy mitificada peña de 13 y 8 (embrión, primero, del proyecto artístico de la Asociación Hermanos Saíz denominado “Te doy otra canción”, y después, de lo que se conoció como Habana Oculta y luego como Habana Abierta) se ven imposibilitadas de continuar. Al cierre del espacio, sus protagonistas pretendieron dar un concierto en una prestigiosa institución que siempre había acunado el tipo de música vinculada a la trova; sin embargo, ésta se negó a aceptar la propuesta, y entonces no les quedó otra alternativa que hacerlo (para las pocas amistades que asistieron) en las márgenes del río Almendares, como una especie de *performance*.

Lo sucedido con dicho grupo de creadores viene a evidenciar que no siempre la sensibilidad política de vanguardia ha encontrado en Cuba motivaciones similares a la sensibilidad artística de avanzada y viceversa, coincidencia que en el proceso revolucionario tiene su momento de mayor esplendor en los años 60. La deseada y necesaria congruencia de valores políticos y estéticos, lamentablemente no todo el

tiempo ha estado presente pese a su importancia, como ha argumentado Alfredo Guevara (1998: 20-21):

Nos falta pernear la cultura política de cultura artística; no para que sea más artística sino para que sea más política. La revolución no podrá ser perfeccionada al punto que quisiéramos hasta que la política no se sepa arte, y su sustancia no resulte impregnada por la vocación armoniosa o de ruptura renovante de que el arte es portadora por definición. Por definición, el artista es un revolucionario. Se propone transformar la realidad enriqueciéndola, entregándole formas que son nuevas o que se entrelazan y colocan de otro modo y mejor para la sociedad que le es contemporánea. (...) La acción intelectual más avanzada políticamente para defender la revolución, sus logros y sus potencialidades sería, acaso, acercar las vanguardias impidiendo que la artística, sintiendo indiferencia o rechazo, resulte artificialmente aislada; y facilitando que la política acceda a la cultura artística enriqueciéndose espiritualmente sin la pretensión de utilizar sin comprender, que ha sido el más común camino.

En verdad, como apunta Omar Valiño (1998: 112) en un lúcido ensayo sobre el teatro cubano en los noventa, el diferendo en torno al papel del arte en la sociedad es “un tema no resuelto ni en la teoría ni en la práctica socialistas, constante fuente de fricciones, encontronazos y poco duraderas reconciliaciones.” La irrupción del Período Especial postergó el debate en torno al tema de las relaciones entre política y cultura, que siempre han sido superficialmente amables, pero profundamente contradictorias. Las urgencias que planteó dicho momento trajo sobre el tapete otros problemas de más apremiante solución y con ello, los de la cultura quedaron en un segundo plano, lo cual no significa que fuesen menos importante sino que eran menos urgentes y hasta quizás más complejos.

Problemas como el relatado todavía resultan de difícil explicación. Quien aquí escribe no cree que las palabras censura o no censura sirvan para comprender lo sucedido. Aquel fue el momento de nuestra cultura en el cual, con un carácter más enfático, tienen lugar las luchas generacionales. Si nos atenemos a las enseñanzas de la Filosofía Marxista, comprenderemos que se produce así el fenómeno de las dos negaciones básicas de la dialéctica. Una primera, en la que los jóvenes se oponen, en la inspiración de una nueva óptica, a lo que les antecede, a partir de criterios sociales, artísticos, éticos, etc. Una segunda, donde se organiza todo el proceso y se pasa a una síntesis progresiva, en la cual interviene en lo fundamental la experiencia junto al nuevo juicio. De modo que el conflicto puede interiorizarse de dos formas: parcial y globalmente. Desde el prisma parcial, cabe afirmar que se tomaron decisiones y que, en general, hubo un miedo y un rechazo a los criterios juveniles, aspecto al que pudiera llamársele censura implícita. En el plano global, no pienso que existiera una censura como tal, pues los "jóvenes" valoraban desde la Revolución y bajo un criterio

revolucionario. Y los "viejos" que determinaron y opinaron en contra de las nuevas formulaciones, intencional o no, lo hicieron en afirmación de sus propias convicciones. Lo que sí hubo al final del proceso fue una absoluta incomunicación entre ambas partes. Una conclusión deducida a partir de lo acontecido apunta a que, aunque (como ha enseñado el marxismo) siempre se dará una negación de la negación, muchos no han comprendido que la ética socialista exige de hombres ávidos de cambio, capaces sobre todo de concebir mutables sus propias decisiones. Es aquí donde se produce algo a lo cual, ya desglosado el problema, llamaríase censura.

Es bueno señalar también que la actitud crítica proyectada en la mayoría de los discursos artísticos de esa etapa, encuentra una fundamentación en la propia teoría marxista. Según Marx, la cultura, o cualquier otro fenómeno de la vida espiritual, tiene sus más ondas raíces en la vida social y material. Esto quería decir que para explicar cualquier fenómeno había que entenderlo no de una manera abstracta y aislada, sino dentro de un contexto social, político y económico. Por tanto, era necesario comprender la sociedad que le había dado vida a esa determinada inquietud de orden espiritual. Marx se percató de que cada época tiene su propia forma de interpretar la realidad, ya no sólo individual sino también colectivamente, y nos advierte de que los hombres se parecen más a su época que a sus padres. Por ende, si se acepta el postulado marxista en cuanto a que cada clase posee su específico modo de apropiación, tanto de objetos materiales como de las ideas y los valores de la vida espiritual, y que en los distintos momentos de la historia, cada clase impone su modo de apropiación, entonces hay que concluir que en última instancia cada época constituye y le da un sentido propio a su realidad. La comprensión de todo esto resulta fundamental si se aspira a entender el porqué en la cultura cubana se produce un fenómeno como el de la proyección creativa asumida por la generación de los 80.

Una mirada retrospectiva a aquel momento pone de manifiesto que el modelo cultural cubano, aunque en su formulación se ha caracterizado por ser explícito, no siempre ha resuelto las vías ejecutivas más eficientes para su realización porque, como dijera Carlos Rafael Rodríguez (1988: 8) en su magistral intervención durante el IV Congreso de la UNEAC en 1988: "(...) lo que nos han faltado no son las definiciones y las líneas de políticas (...). De lo que hemos carecido es de la capacidad para ponerlas en práctica."

Resulta triste asumir el hecho de que esta nueva generación, buena, mala o como sea, sería el rostro intelectual de la Patria en el siglo XXI y tal como iban las cosas, lo

que se estaba creando era un rostro marginal, cuando lo correcto era que fuese un rostro con posibilidades de expresarse en un espacio público y que desde ese instante viniera sintiendo la responsabilidad que le corresponde como grupo social en Cuba. A tenor de cuanto aquí se ha expuesto, se comprenderá por qué entre los cantautores que estaban agrupados en el proyecto “Te doy otra canción” se fue generando un sentimiento de profunda frustración que los fue llevando hacia una postura contestataria, la cual se pone de manifiesto en varias canciones incluidas en discos como *Vendiéndolo todo* (Bis Music), llevado a cabo por Vanito Caballero y Alejandro Gutiérrez con el grupo Lucha Almada, y *Habana Oculta* (Nubenegra), compilación de ocho intérpretes que en su inmensa mayoría procedían de la peña de 13 y 8.

Estos artistas debieron asumir la producción de sus discos justo cuando la sociedad cubana ha tenido que presenciar, por una parte, los cantos de sirena del mercado capitalista y, por otra, los balidos agoreros de un dogmatismo reciclado por vergonzante. El Período Especial" repercutió ostensiblemente en el quehacer de la más joven promoción de intérpretes y compositores pues transformó de forma diríase que raigal el modo de vida de las diferentes clases y grupos sociales en Cuba. Como afirma el ensayista y profesor universitario Jorge Luis Acanda González (2000: 60):

(...) Han sido años de lucha del ámbito de la esperanza contra la racionalización sistematizada. Años en los que se ha ido conformando la experiencia vital de estos habitantes recién secularizados en el contexto de esta nueva racionalización. Ha sido época de desatanización y de desacralización. Desatanizamos al dólar, al exilio, a la religión y al pasado. Desacralizamos a todos aquellos productos culturales abarcados por ese complejo ideológico que podemos denominar como lo soviético, desde el realismo socialista y los muñequitos rusos hasta la calidad de la tecnología made in URSS y la pretendida omnisapiencia de los líderes del PCUS. Pudimos quitarnos de encima el pesado fardo del fatalismo del dogma de la irreversibilidad del socialismo y comprender que no teníamos ningún contrato con la Historia, y que todo dependía de nosotros. Una vez más, todo dependía sólo de nosotros.

Penosamente, tras la realización del disco *Habana Oculta* se cumplía el pronóstico dado en una ponencia presentada en la emisión del evento “Los días de la música” correspondiente a 1994 y publicada luego desde las páginas de *El Caimán Barbudo*¹⁴, en cuanto a que la situación del no adecuado tratamiento a la proyección artística y a las preocupaciones ideoestéticas de esta generación de cantautores y de toda una zona de jóvenes músicos pertenecientes a la escena nacional de carácter propositivo traería como consecuencia una diáspora errante por vaya uno a saber qué esquina del mundo. Así, empezó a tener lugar un proceso migratorio temporal o definitivo de un numeroso grupo de creadores musicales que, entre otros sitios, han pasado a radicar a

lugares como el D. F. de México, Nueva York y en especial España, donde se destaca la concentración de un nutrido núcleo de cantautores. Ello resulta expresión de la contradicción en cuanto a que si bien la canción pensante es un producto cultural imprescindible de la nación cubana de hoy, un instrumento de promoción de hegemonías culturales y un espacio de confrontación con la sociedad global y uno de sus principales vicios, “la entronización de la bobería”, aún está por resolver la reiteración de la incomprensión del público, la crítica y las instituciones ante el advenimiento de cada nueva promoción de trovadores y que ha llevado a que en el presente buena parte de la obra de este movimiento se haga fuera del país ¹⁵.

4. ¿Qué bolá asere?

Las fricciones y encontronazos que en 1990 y 1991 se producen en Cuba entre artistas e instituciones en torno al polémico tema de cuál ha de ser el papel del arte en una sociedad como la nuestra¹⁶, con las consecuentes desavenencias en cuanto hasta dónde debían establecerse los niveles de permisividad para la expresión artística, llevaron a que no pocos creadores renunciasen a la profunda vocación sociológica que tipificó el arte cubano de los 80. Tales banderas fueron recogidas justamente por el movimiento de rap nacional, que a inicios de los 90 trajo a la palestra pública asuntos vinculados a los fenómenos de marginalidad que se producen en nuestra sociedad y sobre todo, tuvo la valentía de poner en el debate social lo concerniente a las cuestiones de la negritud y de la subsistencia en Cuba (quizás, sería mejor decir reaparición) de prejuicios raciales¹⁷. Dicha situación se pone de manifiesto en la siguiente cita de Ariel Fernández Díaz (S.F.: 5), una de las personas que con mayor ahínco se ha dedicado a estudiar el devenir de la cultura hip hop en nuestro medio:

En su gran mayoría los raperos son negros y mulatos que son rechazados en muchos sectores por sus formas de vestir, de comportamiento y de ser. Se quejan de ser interceptados por los agentes del orden interior y tratados como delincuentes, sin respeto. No pretendo irme más allá del objetivo de este artículo, pero obviar este tema sería imperdonable. Pienso que se hace también Revolución siendo críticos con los errores que cometen aquellas personas en las cuales la Revolución deposita su confianza para llevar a cabo el cumplimiento de las leyes. De esto se ha hablado ya pero queda tela por donde cortar. La Revolución cubana extirpó el racismo con leyes que brindan la total igualdad de derechos a todos los cubanos. Pero aún quedan secuelas, huellas en las mentes de muchas personas que para ellos "negro" es sinónimo de todo lo negativo. Existe ese concepto erróneo, prejuicios raciales en una población donde los negros y mestizos son la mayoría. ¡Vaya contradicción!

No se trata de que en anteriores momentos de las pasadas cuatro décadas lo negro no haya sido objeto de estudio por investigadores como Tomás Fernández Robaina, pero ha

de reconocerse el papel que en la actual discusión del tema han desempeñado los representantes del hip hop. Está claro que gracias a la Revolución el racismo como tal quedó eliminado en nuestro país, lo cual no implica la desaparición en la sociedad de manifestaciones discriminatorias y prejuiciadas en las mentes de determinados individuos, un tipo de pensamiento que a partir de los noventa experimenta un cierto rebrote. Lo acertado y oportuno del planteamiento de los raperos locales en dicho orden se puso de manifiesto durante la celebración del congreso de la UNEAC en noviembre de 1998, donde con la genialidad que le caracteriza Fidel se refirió a los problemas que en ese sentido todavía quedan por resolver y que trascienden el asunto racial, para caer en los terrenos de la marginalidad. En el evento, se llegó a la conclusión de que no porque entre nosotros haya igualdad de posibilidades, ello trae aparejado la eliminación de las diferencias, por lo que se requiere la conducción de las posibilidades existentes.

Ocurre que por las peculiaridades que ha vivido Cuba durante ya más de cuarenta años como país bloqueado, ha habido que reafirmar de manera enfática lo relacionado con la identidad nacional, pero tal loable intención ha conllevado que se hayan obviado las subidentidades que cada uno de nosotros posee. Por lo anterior, en un formidable estudio socio-psicológico del rap en Cuba, la investigadora social Tatiana Cordero (2003: 25) afirma:

Enfocar de un modo complejo la trama social que entretejen estos sectores de la juventud cubana, es aportar de una vez al rescate de las subidentidades coexistentes bajo el manto noble de la identidad nacional. La identidad nacional, fortalecida con la expresión y legitimación de las subidentidades de la nacionalidad cubana, que lejos de negarla la enriquecen, aportaría a la necesaria y constante revitalización de ideales y valores democráticos de diversidad en la integración.

Como bien se percata la citada investigadora, esta observación cobra valor adicional en condiciones globales de exclusión y estratificación al interno de las sociedades, como tendencia de la cual Cuba no se excluye, y ante la cual la propuesta cubana – contracultural en sí misma– aporta espacios de incuestionable hospitalidad. Por ello, Cordero tiene razón al considerar que la identidad nacional, cuya condición de mito la vacía de contenido y le reduce sus posibilidades de contribuir a una práctica solidaria real y ascendente de la sociedad civil, contribuiría sobre la base de estos presupuestos a una mayor salud social, heterogénea y diversa

Entre otras razones, la necesidad de que las ciencias sociales cubanas se interesen por un fenómeno como el de la cultura hip hop viene dada por el hecho de que hay que estar al tanto del acontecer de las “estéticas al borde”, porque son éstas las que

inyectan lo nuevo a la cultura y que en un momento dado se integra a la norma. Las realidades surgidas en Cuba después de los 90 deberán ser parte de los asuntos por indagar en el futuro. No se trata de asumir el estudio del fenómeno del rap desde una perspectiva antropológica, con la visión desde el poder del otro.

Como varios analistas han indicado, el rap en nuestro medio hay que considerarlo como un fenómeno exponente de la cultura popular, por mostrarse en sus dos modos específicos de expresión: como manifestación artística y como cultura de masas. En tal sentido, la Psicóloga Tatiana Cordero (2003: 24) puntualiza que como retiro gremial de los raperos de toda la isla y de sus seguidores —representados en un público joven creciente— los festivales de rap celebrados desde 1995 generalmente en agosto, al reflejar una singular relación entre culturas y poderes populares, remiten a la constatación de un notable poder de convocatoria desde los artistas y de contagio desde el público, que si bien se ha ido produciendo de un modo espontáneo, no deja de insinuar su cualidad de fenómeno emergente de una cierta forma de resistencia.

Y añade:

Esta resistencia la protagonizan los jóvenes y las jóvenes, desde un discurso patriótico, negrista (y/o reivindicador de lo negro como construcción social), integrador de identidades parciales de la cubanidad (lo rural, lo femenino, lo marginal), y que habla también, por supuesto, de formas emergentes de cultura popular.

En nuestro caso particular, la cultura del hip hop es expresión de las preocupaciones de la generación de los noventa, la cual emerge a lo social en un momento que hace evocar en el imaginario popular nuevos significantes y algunos viejos pero revestidos: caída, derrumbe, período especial, opción cero, despenalización del dólar, bolsa de turismo, empresa mixta, cuentapropista, botero, camello... Las transformaciones económicas y sociales vividas en Cuba durante el último decenio del pasado siglo¹⁸ en virtud del derrumbe del socialismo en Europa del Este han dejado, de una u otra forma, una marca en los jóvenes (nacidos en los setenta) que salen a la palestra social en semejantes adversas circunstancias.

Para un análisis como éste, no se debe pasar por alto la acción de las influencias universales de una época tipificada por el escepticismo juvenil, el distanciamiento hacia las instituciones y el predominio de la pasividad y la apatía política, todo ello dado en un ambiente de pujante interacción tecnológica y humana. Pese a que en nuestro país esto se da en mucha menor proporción si se compara con lo que pasa a escala internacional, de algún modo el entorno marca la fisonomía de la actual generación

joven. Es fácil deducir, pues, que a partir de los noventa en la familia cubana, como no ocurría en años anteriores, hay una mayor diferencia de puntos de vista entre padres e hijos y un creciente debate de ideas acerca de un grupo de temas de naturaleza filosófica, política, económica, social y de perspectivas de futuro. Así, los jóvenes sienten profunda admiración por las generaciones precedentes pero no está en su ánimo imitarlos, por estimar que “a nuevos momentos, nuevas respuestas.” Es éste el contexto en que nace, crece y se desarrolla el discurso de los raperos.

De todo lo expuesto, se comprenderá que desde la perspectiva literaria sería harto interesante estudiar cómo esos jóvenes que han asumido la cultura hip hop para transmitir sus preocupaciones ideológicas han echado mano a la intertextualidad y a las apropiaciones para armar un discurso otro. Porque los raperos cubanos han llegado al campo letrado —el mismo que rechaza explicar esta nueva práctica cultural— y así, como expresa Roberto Zurbarano (2004) se han apropiado de textos poéticos y políticos, populares y clásicos, con los cuales dialogan en un plano intertextual, problematizando los presupuestos originales de dichos textos, subvirtiéndoles desde el lenguaje hasta la ideología. Con ello, operan desde un nuevo imaginario que puede identificarse como postmoderno, en virtud de la cantidad de intertextos e intratextos que se van incorporando crítica y creativamente al cuerpo performático (oral-textual-musical-escénico) de una pieza de rap.

Como con acierto señala Zurbarano Torres, tales textos de rap configuran una matriz cultural que es necesario abordar desde espacios o enfoques transdisciplinarios, aún de escasa presencia entre nosotros. Tal vez, esta carencia explique el silencio del campo letrado insular con respecto a la irrupción de la cultura hip hop en Cuba. No obstante, es injustificable que nuestra crítica artística continúe aplazando el reconocimiento de una nueva práctica cultural llena de evidentes connotaciones éticas, estéticas e ideológicas. El movimiento rapero cubano y sus discursos más radicales constituye una emergencia que nos obliga a replantearnos la crítica cultural nacional, así como a diseñar estrategias capaces de enfrentar el desafío de una globalización cada vez más visible en la vida cotidiana del país.

5. Epílogo

Hasta aquí se ha tratado de evidenciar que la MCA constituye un problema no abordado por las ciencias sociales en Cuba, con lo cual se impone la necesidad del estudio de los nuevos discursos musicales aparecidos entre nosotros, en lo fundamental

a partir de mediados de los 80. Dichos análisis no deben ser sólo formulados por la Musicología, sino también por medio de investigaciones provenientes de especialidades como la Historia, La Literatura, el Periodismo y la sociología cultural, o incluso, los aún por algunos cuestionados estudios culturales, tanto por separado como por medio de enfoques multidisciplinarios. Arrojar luz acerca de esta temática reviste especial significado, a fin de ubicarla –como proceso histórico— en tiempo y espacio en lo concerniente a su relación con el entorno social y lo universal. Ello es particularmente de suma importancia, en el contexto del debate sobre tópicos como la identidad, la memoria y las migraciones en el mundo contemporáneo.

Entre nuestros científicos sociales siempre ha habido una preocupación mayor por la tradición de la música folklórica, en especial la de origen afro, canonizada como espacios de “pureza” artística o patrimonial. Al ámbito urbano suele vérselo como un espacio de mezcla e influencia externa; menos puro, digamos, y donde se cree que han primado sólo criterios comerciales. Sin embargo, debería recordarse que el aporte fundamental que Cuba le ha hecho al mundo en lo musical ha sido desde lo popular, con todo y el impacto que han conseguido figuras del universo “clásico” o “culto” como Ernesto Lecuona, en el pasado, o más recientemente, Leo Brouwer. Por ello, si en la actualidad estamos discutiendo sobre identidad del cubano y patrimonio cultural, no podemos dejar de lado el análisis del tipo de música que en cada época de nuestro devenir como nación ha ido construyendo la sensibilidad del ciudadano de a pie, las formas de ver el mundo, la experiencia corporal, el "yo" generacional en la gente.

Cuando se piensa en el devenir de nuestra dinámica intracultural y se recuerdan hechos como las dificultades que, bajo la acusación de ser muestra de una cultura “penetrada”, confrontaron los músicos del *feeling* (resueltas gracias a una intervención de Alejo Carpentier, en un forum dedicado al efecto en 1962); las que padeció la cultura del cabaret (considerado en un momento como ejemplo máximo de lo seudocultural) y que incidieron de forma especial en el destino musical y personal entre nosotros de figuras como la Lupe, o la pobre difusión del jazz contemporáneo durante años (cosa que nos privó de entender por demasiado tiempo que estábamos a la vanguardia en el jazz latino), se percibe de inmediato la necesidad de estudiar todos esos procesos o corrientes que han chocado, en la música, en lo concerniente a la creación de una nueva cultura. Porque es evidente que hay que hacer un minucioso examen a la relación música-sociedad desde un punto de vista semiótico-lingüístico-social, a partir de la

certeza de que ninguno de los elementos discursivos puede ser comprendido si no se tiene en cuenta su dimensión social.

Como ha señalado Víctor Fowler (2002: 13) hay que abrir el campo de investigación desde lo estrictamente musical, hasta la concepción global de los espectáculos, la imagen de los músicos, los mecanismos de difusión de que gozaron las letras de los números que integraron sus repertorios y tantísimos otros detalles que ayuden a conformar una historia social de la sensibilidad auditiva para la música popular en el período posterior a enero de 1959. Esto sería ver la música como manifestación de una nueva cultura y a la vez, como terreno de enfrentamiento de concepciones en cuanto a la verdad, las definiciones sobre lo cultural y lo nacional.

Ha de tenerse en cuenta que el análisis de las emergencias sociales, manifestadas como queja, demanda o necesidad desde las artes que actúan dentro de lo marginal, contracultural o alternativo, cualifica el poder de resolución de contradicciones y facilita su real transformación. Desde la propuesta sociopolítica cubana es posible favorecer la disminución de esa brecha que existe entre el capital social acumulado y legitimado por las instituciones de la sociedad (que no es exclusivamente económico), y la forma de acceso de los sectores representados por la juventud a este capital, reconociendo —en primer lugar— el capital social que también existe en tales grupos vulnerables. Ha de encuadrarse semejante vulnerabilidad en el sitio que las construcciones socioculturales han otorgado, en la evolución histórica, a tales grupos de pertenencia, a saber: negros, mujeres, jóvenes.

En su conjunto, los cultores de la Canción Cubana Contemporánea, el rock, el pop, el hip hop, el reggae... ponen en primer plano de la discusión entre especialistas de las ciencias sociales el hecho de que los jóvenes de la Cuba de inicios del siglo XXI, complicado producto de la mezcla entre la propuesta social revolucionaria posterior al primero de enero de 1959 y la ajustada variante de proyecto sociopolítico, adoptada como único modo de supervivencia frente a los radicales cambios sociales, políticos y económicos globales que tuvieron lugar en el mundo a comienzos de la pasada década de los noventa, en correspondencia con todo lo que ha acontecido han transformado su discurso para que éste funcione como verdadero espejo de nuestro tiempo.

En ese sentido, estoy de acuerdo con quienes (Cordero 2003: 25) han llegado a la conclusión de que las nuevas generaciones “proponen a la sociedad cubana un modo específico y singular de pensarse, así como una manera particular de ser pensados como tales, como patriotas, como negros, como mujeres, como creyentes, como marginales o

excluidos de espacios y oportunidades sociales, al calor de la orientación de sus proyectos vitales dentro de un contexto complejo de continuidades y discontinuidades en la búsqueda de niveles ascendentes de equidad, igualdad y participación, como metas del proyecto social socialista.”

La renovación que ha significado la MCA, sus aperturas ideotemáticas, sus aportes al condicionamiento de la situación comunicacional social, al papel y lugar de la situación estética, el emisor y ante todo el receptor... hacen reflexionar justamente en por qué el nombre de Música Cubana Alternativa. Por sobre el criterio de lo alternativo debería pesar más el hecho de que es esta música la que con mayor fuerza y razón respecto a cualquier otra manifestación sonora local, expresa y resume los signos de nuestro tiempo. Estoy convencido de que deben coexistir cuantas formas sonoras hagan en verdad variado el horizonte estético en nuestra música. Empero, se requiere descubrir qué signo se impone en las nuevas generaciones de músicos, toda vez que el progreso demanda garantía de continuidad.

Al ecumenismo que necesitamos en el presente para la música cubana, conducen sólo la comprensión de los disímiles caminos por los que la misma se decanta. Hoy, la instrumentación de la política cultural trazada por el Estado es más coherente en el sentido de la atención a los representantes de la MCA pero sigue una gran insuficiencia artístico-cognoscitiva latente en la inmensa mayoría de la población, lo cual origina persistencia de serios problemas de incomunicación, nocivos tanto para la recepción de lo musical en el entramado social del país como para el análisis del fenómeno. En pocas palabras: nos falta entender más a Cuba con los oídos. Por último, quiero señalar que la MCA resulta una reformulación extrema de la dialéctica entre lo universal y lo nacional, entre la tradición y la vanguardia, en los mismos términos de hipérbole y trauma a que han llegado la internacionalización de la economía y de la cultura en la alborada del siglo XXI, por lo que se requiere el estudio interdisciplinario del asunto.

El carácter cosmopolita y la esencia de una generación de cubanos que –tanto en Cuba como en el extranjero– tan sólo pide (como afirma Habana Abierta en el tema “Cuando salí de La Habana”, perteneciente a ese tremendo fonograma que es *24 horas*) “un cachito pa vivir”, le está dando a las ciencias sociales en nuestro país una señal inequívoca de que los cultores de la MCA han logrado brindarnos una propuesta artística que algunos podrán odiar, pero que nadie, sin traicionarse a sí mismo, podrá desmentir, porque puede trascender el mero equilibrismo generacional a sabiendas de que, como ha escrito Sigfredo Ariel (destacadísimo poeta perteneciente a mi

generación) en un texto suyo incluido en el poemario *Algunos pocos conocidos* (Premio David, 1986):

se borrarán los nombres y las fechas / y nuestros destinos / y quedará la luz, bróder, la luz / y no otra cosa.

¹ Vale acotar que se parte de la concepción de que toda generación es más bien un contingente que agrupa a personas que comparten una misma sensibilidad. Por eso, este ensayo no se restringe únicamente a la cuestión etérea para el análisis sino que se incluye a otras figuras que, si bien están desfasadas respecto a la edad promedio de los protagonistas de la historia de la cual aquí se comenta, tienen una misma proyección ideológica. De igual modo, también es oportuno recordar que los criterios para establecer en arte las sucesiones de generaciones son diversos. Así, por ejemplo, el eminente investigador José Antonio Portuondo (1958) pone como lapso de tiempo aproximadamente quince años, mientras que el también cubano José Juan Arrom (1963) lo fija en treinta. En este trabajo, se sigue la línea de quienes —a partir de ideas de Ortega y Gasset— opinan que cada diez años surge una generación y que dentro de ésta pueden existir varias promociones.

² De ahora en adelante, siempre que se haga mención al término Música Cubana Alternativa, el mismo aparecerá escrito con las siglas MCA.

³ El segundo congreso IASPM (International Association for the Study of Popular Music) celebrado en Reggio Emilia en septiembre de 1983, bajo el nombre "What is Popular Music?", tuvo como tema central la definición de este campo de estudio.

⁴ Si bien en 1986 desaparece como tal el Movimiento de la Nueva Trova, dicha corriente ha influido de una manera tan grande en el resto de nuestra música, que a partir de esa fecha es raro encontrar un joven compositor cubano sin la preocupación de hacer un texto que diga algo y armar una melodía poco trillada.

⁵ Ha de tenerse en cuenta que la discografía resulta fundamental en el análisis y estudio de una música mediatizada como lo es la canción, el rock, el pop, el rap, y en el caso cubano se da la peculiaridad de que no suelen editarse las partituras de las melodías que van surgiendo. Las interpretaciones de los cantautores, rockeros, raperos, tienden a ser canonizadas por una audiencia que se inclina por la primera versión que escuchó (la mayoría de las veces en maquetas o en presentaciones, antes que en el disco oficial) de su tema favorito. Así, por ejemplo, sobre trovadores o cantautores cubanos de las últimas décadas, en el país escasean las discografías completas y en tal sentido hay que mencionar las publicadas por la Sociedad General de Autores y Editores de España (Carlos Varela, Amaury Pérez, Silvio Rodríguez y Pablo Milanes).

⁶ Para la realización de estas consideraciones acerca del tema generacional se ha usado como fuente fundamental de información Domínguez, 1998: 26-34.

⁷ Consúltese Martín: 1990.

⁸ Para mayor información sobre la segunda generación de la Nueva Trova, ver Borges-Triana: 1988 y Fernández-Larrea: 2004

⁹ Con el término Canción Cubana Contemporánea va a denominarse el tipo de cancionística hecha por autores cubanos tanto dentro como fuera del país y que hereda determinados presupuestos estéticos del desaparecido Movimiento de la Nueva Trova, pero que además se abre a otras expresiones del arte sonoro contemporáneo. Al respecto, ver Borges-Triana: 2004.

¹⁰ Para mayor información sobre el grupo Venus y su importancia en el devenir del rock en Cuba, ver Llano Rodríguez: 1990.

¹¹ Ver Morell: 1988.

¹² Para un estudio de la producción autoral e interpretativa de Carlos Varela de por esos días, ver Nuez: 1989.

¹³ Al plantear el carácter transnacional de nuestra música y en general de buena parte de la cultura de nuestro país, ellos es en sí una nueva forma de abordar la realidad cubana, acorde con los tiempos que corren. Se trata de ver a Cuba más allá de la geografía insular, porque hay aspectos de nuestra nación que no están limitados por barreras geográficas. La música cubana resulta un buen ejemplo de ello, es una dimensión de la Cuba Transnacional. Ya desde los años 40 y 50 del pasado siglo XX se tocaba en el DF. De México, París y Nueva York. Con frecuencia, ello suele ser obviado por causa de que ha habido una tendencia a estudiar a Cuba separada del resto del mundo, como algo aislado en virtud de nuestra condición de ínsula, cuando la presencia de la isla (y en particular de expresiones de nuestra cultura) en el contexto internacional es mucho más amplia de lo que a veces se cree.

¹⁴ Ver Borges-Triana: 1994.

¹⁵ Para mayor información acerca de la escasa atención que los sellos discográficos en Cuba le prestan a la canción de origen trovadoresco, ver Díaz: 2005.

¹⁶ Ver Izquierdo: 1994.

¹⁷ Sobre problemas raciales en la Cuba contemporánea, ver Casal: 1979; Fuente: 1995, 1998 y 2001; Fernández: 1996 y 2001; Hansing: 2001; Hernández-Reguant: 2004.

¹⁸ (...) Hasta la década del ochenta las transformaciones económicas y sociales de la Revolución propiciaron una extraordinaria movilidad social. (...) Para la inmensa mayoría resultó evidente que su mejoramiento personal no se hubiese logrado fuera de los marcos del nuevo proyecto social.

En los noventa esta situación cambia. La economía sufre un fuerte reajuste, con una recuperación que aún no supera los niveles anteriores; en tanto que en las nuevas condiciones se abren determinadas posibilidades económicas de índole individual. Tiene lugar lo que en su oportunidad denominamos como pirámide social invertida, donde en muchos casos los mayores ingresos dejaron de asociarse a las ocupaciones de mayor responsabilidad y reconocimiento social. Surgen importantes diferencias en los ingresos y condiciones de trabajo en el propio sector estatal, en tanto se reconoce que la salida del período especial no resultará pareja para todos los trabajadores. (González Gutiérrez: 2002.)

BIBLIOGRAFÍA

Acanda González, Jorge Luis. 2000. "Recapitular la Cuba de los noventa", *La Gaceta de Cuba*, No. 3 (mayo-junio), La Habana, p. 60.

Acosta, Leonardo. 1981. Prólogo. En: *Canciones de la Nueva Trova*. Selección de Jorge Gómez. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

_____. 1983. "La Nueva Trova: ¿un movimiento masivo?". En: *Del tambor al sintetizador*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, pp. 110-120.

Álvarez Sandoval, Orieta y Alfredo Álvarez Hernández. S.F. Las Ciencias Sociales y la Academia de Ciencias de Cuba (1962–2000). Documento electrónico, <<http://www.cuba.cu/ciencia/acc/index0.htm>> [consulta: 19.12.2005].

Arrom, José Juan. 1963. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Béhague, Gerard. 1998. "Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular", Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M. Editado por Irma Ruiz, Alejandra Cragolini y Elizabeth Roig. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, pp. 303-317.

Borges-Triana, Joaquín. 1988. "La generación de los topos", *Juventud Rebelde* (domingo 28 de agosto), La Habana, p. 9.

_____. 1994. "Te doy otra canción", *El Caimán Barbudo*, año 27, no. 275 (abril-junio), La Habana, pp. 8-9.

_____. 2004. "Canción Cubana Contemporánea. La luz, bróder, la luz", *Temas*, no. 39-40 (octubre-diciembre), La Habana, pp. 60-72.

-
- Casal, Lourdes. 1979. "Race Relations in Contemporary Cuba", *The Position of Blacks in Brazilian and Cuban Society, Minority Rights Group Report*, 7, pp. 11-27.
- Cordero, Tatiana. 2003. "Incitación al reto: una mirada socio-psicológica al fenómeno del rap en Cuba", *Movimiento*, no. 1 (agosto), La Habana, pp. 24-25.
- Díaz, Ariel. 2005. "Acabo de soñar con un disco", *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 2 (enero), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 25.10.2005].
- Díaz, Clara. 1993. *Silvio Rodríguez*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- _____. 1994. *Sobre la guitarra, la voz*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Domínguez, María Isabel. 1998. "Generaciones y mentalidades", *Temas*, no. 14 (abril-junio), La Habana, pp. 26-34.
- Fernandes, Sujatha. 2003a. "fear of a Black Nation: Local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba", *Anthropological Quarterly*, 76 (4), pp. 575-608.
- _____. 2003b. "Island paradise, revolutionary utopia or hustler's haven? Consumerism and socialism in contemporary Cuban rap", *Journal of Latin American Cultural Studies* 12 (3), pp. 359-375.
- Fernández, Nadine. 1996. "The color of love: Young interracial couples in Cuba", *Latin American Perspectives*, 23 (1), pp. 99-118.
- _____. 2001. "The changing discourse on race in contemporary Cuba", *Qualitative Studies in Education*, 14 (2), pp. 117-132.
- Fernández-Larrea, Ramón. 2004. "Bárbara tiene náuseas de fin de siglo", *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa), edición no. 1 (diciembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 10.01.2005].
- Fowler, Víctor. 2002. "Caminos hacia el rock", *La Gaceta De Cuba*, no. 5 (septiembre-octubre), La Habana, pp. 10-14.
- Fuente, Alejandro de la. 1995. "Race and Inequality in Cuba, 1899-1981", *Journal of Contemporary History*, 30, pp. 131-167.
- _____. 1998. "Recreating Racism: Race and Discrimination in Cuba's Special Period", *Cuba Briefing Paper Series* 18. Washington, DC, Georgetown University.

_____. 2001. *A Nation For All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press.

González Gutiérrez, Alfredo. 2002. "Socialismo y mercado en la etapa actual", artículo inédito (diciembre), La Habana.

González Rodríguez, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Rev. music. chil.*, ene, vol. 55, no. 195, pp. 38-64.

Guevara, Alfredo. 1998. *Revolución es lucidez*. La Habana: Ed. ICAIC.

Hansing, Katrin. 2001. "Rasta, race and revolution: Transnational connections in socialist Cuba", *Journal for Ethnic and Migration Studies*, 27 (4), pp. 32-47.

Hernández Bager, Grizel. 1999. "Rapeando... ¿a lo Cubano?", *Clave*, No. 2, La Habana, pp. 46-49.

Hernández-Reguant, Ariana. 2004. "Blackness with a Cuban beat", *NACLA Report on the Americas*, 8 (2), pp. 31-36.

Izquierdo, Madeline. 1994. "Las razones del poder y el poder de las razones", *Proposiciones*, año 1, no. 1, La Habana, pp. 44-61.

López Sánchez, Antonio. 2001. *La canción de la Nueva Trova*. La Habana: Atril Ediciones Musicales.

Llano Rodríguez, Eduardo del. 1990. "Venus", *El Caimán Barbudo*, año 23, no. 266 (enero), La Habana, pp. 22-23.

Manduley López, Humberto. 2001. *El rock en Cuba*. La Habana: Atril Ediciones Musicales.

Martín, Juan Luis. 1989. "Las investigaciones sociales en relación con la juventud", Intervención en la sexta reunión de investigadores de la juventud (28 de marzo), La Habana, Material mimeografiado.

_____. 1990. "La juventud en la Revolución. Notas sobre el camino recorrido y sus perspectivas", *Cuadernos de Nuestra América*, no. 15, La Habana.

Martínez, Mayra A. 1993. *Cubanos en la música*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

Mateo Palmer, Margarita. 1988. *Del bardo que te canta*. La Habana: Ed. Letras Cubanas.

Morell, Damián C. 1988. Palabras de presentación de la exposición: *Es-cultura* (junio), La Habana.

Nuez Carrillo, Iván de la. 1989. "La canción como laberinto hacia una totalidad otra", *La Gaceta de Cuba* (julio), La Habana, p. 5.

Ochoa, Ana María. 2000. "Interacciones entre lo global y local", conferencia de apertura, MS, III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá.

Pacini Hernández, Deborah and Reebee Garofalo. 1999/2000. "Hip hop in Havana: Rap, race and identity in contemporary Cuba", *Journal of Popular Music Studies* **11/12**, pp. 18-47.

Partido Comunista de Cuba. 1975. *Tesis y Resolución*. La Habana: Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba.

Perry, Marc David. 2004. *Los raperos: Rap, race, and social transformation in contemporary Cuba*. Ph.D. The University of Texas at Austin.

Portuondo, José Antonio. 1958. *La historia y las generaciones*. Santiago de Cuba: Manigua.

Reyes, Blanca C. 1991. *Década del '80: Nueva Canción Cubana*. Tesis de grado (Licenciatura en Musicología), Fondos de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana (inédito).

Robles, José Antonio. 2000. "La historia de las músicas populares en América Latina y el Caribe", conferencia de apertura, MS, III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM. Bogotá, Academia Superior de Artes de Bogotá.

Rodríguez, Carlos Rafael. 1988. "A la cultura por la Revolución", Separata a propósito del IV Congreso de la UNEAC, pp. 8-9: *El Caimán Barbudo*, año 21, no. 244 (marzo), La Habana, p. 9.

Titton, Jeff Todd. 1997. "Knowing fieldwork". En: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory Barz y Timothy Cooley. New York: Oxford University Press, pp. 87-100.

Valdés Paz, Juan. 1997. Intervención en "Las Ciencias Sociales en la cultura cubana contemporánea", *Temas*, No. 9 (enero-marzo, 68-86), pp. 74-75.

Valiño, Omar. 1998. "Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los años noventa", *Temas*, no. 15 (julio-septiembre), La Habana, pp. 110-121.

Vilar, Juan Pin. 1999. *Carlos Varela*. Madrid: Fundación Autor.

_____. 2001. *Santiago Feliú. Un hippy en el comunismo*. Madrid: Fundación Autor.

Wets-Durán, Alan. 2004. "Rap's diasporic dialogues: Cuba's redefinition of blackness", *Journal of Popular Music Studies*, 16 (1), pp. 4-38.

Zurbano, Roberto. 2004. "¡El rap cubano!: Discursos hambrientos de realidad", *Los que soñamos por la oreja* (Boletín Electrónico de Música Cubana Alternativa). Edición no. 1 (diciembre), <<http://oreja.trovacub.com/boletin.html>> [Consulta: 14.03.2005].