

Université de Montréal

**Los disfraces de la disidencia  
en la música cubana alternativa**

trova, rap, punk

par

Nicola Giovagnoli

Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A. en études hispaniques

Hiver 2015

© Nicola Giovagnoli, avril 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

Los disfraces de la disidencia en la música cubana alternativa  
trova, rap, punk

présenté par  
Nicola Giovagnoli

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Javier Rubiera, président-rapporteur  
Ana Belén Martín Sevillano, directeur de recherche  
James Cisneros, membre du jury

## RÉSUMÉ ET MOTS-CLÉS

Ma recherche vise à comprendre de quelle façon les principales questions économiques (carences alimentaires et énergétiques), sociales (émigration massive, inégalités, racisme), politiques (manque de liberté, autoritarisme) et culturelles (immobilisme, censure) qui se produisent à Cuba depuis 1990 jusqu'à nos jours, se reflètent sur l'œuvre artistique d'un certain nombre de groupes musicaux.

L'objectif de cette étude est de définir si ces expressions artistiques peuvent être considérées comme un miroir de la société de cette période, puisque elles contemplent des aspects d'intérêt public que le discours officiel tait. L'analyse veut examiner les stratégies discursives des paroles d'une certaine production musicale représentative d'un champ musical riche et complexe. D'autre part, l'étude vise à comprendre si la musique peut être considérée comme un espace de société civile dans un contexte qui empêche la libre formation d'agents sociaux.

Cette étude considère l'œuvre de cinq artistes qui cultivent des genres musicaux bien différents : *trova* (Frank Delgado et Carlos Varela), rap (Krudas Cubensi et Los Aldeanos) et punk (Porno Para Ricardo). L'étude sera principalement littéraire, puisque l'analyse se centrera sur les paroles des chansons, qui sont considérées comme des textes littéraires. Après avoir sélectionné un corpus significatif de chansons, celui-ci sera analysé de façon systématique et transversale, en essayant de mettre en évidence les effets produits et leurs significations, évidentes et symboliques. De façon ponctuelle, je ferai aussi référence au *performance* et à l'esthétique.

Cette étude prétend mettre en lumière la production littéraire/musicale d'artistes peu connus hors de Cuba et peu valorisés et diffusés à l'intérieur de l'île. L'un des buts est de montrer comment, dans un contexte politique dominé par l'autoritarisme et la censure, il peut exister des formes d'expressions capables de communiquer des messages subversifs et dissidents.

**Mots-clés** : censure, racisme, émigration, génération, identité

## **SUMMARY AND KEY WORDS**

My research aims to understand how the main economic issues (food and energetic deficiencies), social issues (inequalities and racism) and cultural issues (stagnation and censorship) which have been occurring in Cuba since 1990, are reflected in the music of a certain number of bands.

The goal of this study is to determine whether these artistic expressions are mirroring the society of this period, since they contemplate aspects of public interest that are concealed in the official discourse. This analysis will examine the discursive strategies of lyrics from certain musical productions, which represent a rich and complex range. In addition, this study aims to understand if music can be considered a space of civil society in a context that prevents the free formation of social actors.

This study focuses on the work of five artists who cultivate very different musical genres: *trova* (Frank Delgado and Carlos Varela), rap (Krudas Cubensi and Los Aldeanos) and punk (Porno Para Ricardo). The analysis will focus mostly on the lyrics, which are considered as literary texts. A significant corpus of songs will be selected and systematically and transversally analyzed, in an attempt to highlight the effects produced and their significations, both explicit and symbolic. I will also refer to their live performances and their aesthetics.

This study intends to highlight the literary and musical productions of artists who are not well known or in Cuba. One of the goals is to show how, in a political context dominated by authoritarianism and censorship, forms of expressions that are capable of communicating subversive and dissident messages may still exist.

**Key words** : censorship, racism, emigration, generation, identity

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

Mi investigación apunta a comprender de qué manera las principales cuestiones económicas (carencias alimentarias y energéticas), sociales (emigración masiva, desigualdades, racismo), políticas (falta de libertad, autoritarismo) y culturales (inmovilismo, censura) que concurren en Cuba desde 1990 hasta nuestros días, entran y se discuten en la obra artística de un cierto número de grupos musicales.

El objetivo de este estudio es definir si estas expresiones artísticas pueden considerarse un foro discursivo de la sociedad de este periodo al contemplar aspectos de interés público que el discurso oficial silencia. El análisis se centra en examinar las estrategias discursivas de las letras de cierta producción musical representativa de un campo musical rico y complejo. Por otro lado, el estudio examina si la música se puede considerar un espacio de sociedad civil en un contexto que impide la libre formación de agentes sociales.

Este estudio considera la obra de cinco artistas que cultivan géneros musicales bien diferentes: trova (Frank Delgado y Carlos Varela), rap (Krudas Cubensi y Los Aldeanos) y punk (Porno Para Ricardo). El estudio será principalmente literario, pues el análisis se centra en las letras de las canciones, que son consideradas como textos literarios. Después de haber seleccionado un corpus significativo de canciones, éste será analizado de manera sistemática y transversal, tratando de poner en evidencia los efectos producidos y sus significaciones, patentes o simbólicas. De manera puntual, también haré referencia al *performance* y a la estética.

Este estudio pretende poner de relieve la producción literaria/musical de artistas poco conocidos fuera de Cuba y poco valorizados y difundidos en la isla. Uno de los objetivos es mostrar cómo, en un contexto político dominado por el autoritarismo y la censura, pueden existir formas de expresión capaces de comunicar mensajes subversivos y disidentes.

**Palabras clave:** censura, racismo, emigración, generación, identidad

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
<b>1. LA TROVA: CRÓNICA DE LA REALIDAD SOCIAL.....</b>	<b>7</b>
1.1. FRANK DELGADO: UN PUENTE ENTRE LAS DOS ORILLAS .....	10
1.1.1 <i>La emigración en sus múltiples facetas</i> .....	13
1.1.2 <i>La frontera como umbral: una perspectiva liminal</i> .....	18
1.2. CARLOS VARELA: EL CANTOR DE UNA GENERACIÓN .....	25
1.2.1 <i>El ennuí y la toma de conciencia</i> .....	27
1.2.2 <i>Los “hijos de Guillermo Tell”: entre resignación y rebelión</i> .....	33
<b>2. EL RAP: LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO “YO”.....</b>	<b>41</b>
2.1. KRUDAS CUBENSI: “ACCIÓN MÁS QUE PALABRAS” .....	44
2.1.1 <i>Empoderamiento: colectividad y resistencia</i> .....	46
2.1.2 <i>Un nuevo paradigma de mujer</i> .....	51
2.2. LOS ALDEANOS: “FIELES A NUESTROS PRINCIPIOS” .....	55
2.2.1 <i>La búsqueda de un antagonista</i> .....	58
2.2.2 <i>Legitimando su voz: los guerreros de la Real Revolución</i> .....	65
<b>3. EL PUNK: RECHAZO DE LA AUTORIDAD.....</b>	<b>75</b>
3.1. PORNO PARA RICARDO: “VIVA EL DIVERSIONISMO IDEOLÓGICO” .....	77
3.1.1 <i>El hedonismo como práctica subversiva</i> .....	79
3.1.2 <i>La irreverencia hacia lo institucional</i> .....	84
3.1.3 <i>La parodia del socialismo</i> .....	89
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXOS</b>	



*A mi compañera de vida, Lilians,  
quien me introdujo a esa Otra Isla*

*A mi profesor de electrotécnica, Paolo Righi,  
quien me remitió a otras Artes*

## **Agradecimientos**

A mi directora, Ana Belén Martín, por reconfortar mis desánimos.

A los directores del departamento, por ayudarme en mis trámites.

A mi *big prof*, Victorien Lavou, que encarna la disidencia.

A Raúl Aguiar, por el material proporcionado.

A Osvaldo, por ayudarme a descifrar.

Alla mia famiglia, per l'appoggio incondizionato

## Introducción

La música es considerada uno de los elementos centrales de la cultura cubana: Cuba es la isla de la música y sus géneros tradicionales han llegado a conocerse en todo el mundo. La importancia de la música en este país está demostrada por el interés que le han dedicado grandes intelectuales, como Alejo Carpentier y Fernando Ortiz, considerándola un elemento idiosincrático a partir del cual se pueden articular las raíces culturales y raciales del país y explorar el misterio de la identidad nacional. Por otro lado, la música también es fundamental en la vida cotidiana de los cubanos, principalmente como espacio de diversión, de desahogo y de encuentro, sobre todo en lo que toca a los géneros bailables. Sin embargo, la música también puede abrir un espacio de reflexión sobre temas de la actualidad nacional e internacional, especialmente en los géneros hechos “para escuchar”.

Desde los primeros años del triunfo de la revolución castrista, la música evoluciona de acuerdo a las necesidades y a las aspiraciones de la moral revolucionaria. El ejemplo más evidente se encuentra en el sonero/trovador Carlos Puebla, artista comprometido con la Revolución, con cargos en el Concilio Nacional de Cultura, quien produce una obra que es una oda a la misma (“Y en eso llego Fidel”; “Hasta siempre, comandante”; “El son de la alfabetización”). A partir de 1968, la Nueva Trova, un género que nace desde el son y se relaciona con la Nueva Canción Latinoamericana, se institucionaliza como movimiento y sigue ese mismo camino. Su exponente principal, Silvio Rodríguez, diputado en la Asamblea Nacional del Poder Popular<sup>1</sup> durante 15 años, abiertamente comprometido con la Revolución, es uno de sus principales cantores (“Playa Girón”, “Cuba va”, “Canción del elegido”), al igual

---

<sup>1</sup> Órgano que detenta el poder constituyente y legislativo de la República de Cuba.

que Pablo Milanés (“Canción por la Unidad Latinoamericana”), Sara González (“Girón: la victoria”; “Por todo, gracias”) y Eduardo Ramos (“La canción de los CDR”)<sup>2</sup>. El Movimiento de la Nueva Trova (MNT) se vuelve la banda sonora de la Revolución y es promotora de la misma en América Latina y en el mundo.

Los artistas que se alejan de las posiciones oficialistas no tienen muchas oportunidades expresivas. El campo cultural cubano está constreñido por instituciones que en la literatura (Casa de las Américas), en el cine (ICAIC), en la música (Agencia Cubana de Rap, Agencia Cubana de Rock) y, en general, en todo el mundo del arte (UNEAC) controlan la producción cultural, imponiendo los criterios estéticos e ideológicos, prohibiendo la formación de actores independientes, censurando la autonomía intelectual, marginalizando, asimilando o “apropiándose<sup>3</sup>” de las expresiones alternativas.

Sin embargo, al margen de este control sobrecogedor que el Estado cubano ha aplicado a la cultura, han surgido autores desalineados, sobre todo a partir de la mitad de los años ochenta. Martín Sevillano (2008) señala cómo este fenómeno ocurre en las artes plásticas y en el cuento de finales del siglo XX, abriendo en sus prácticas un espacio de sociedad civil. A partir de ese mismo periodo y hasta la actualidad, también la música ha representado un espacio de sociedad civil que ha permitido dialogar de manera crítica sobre la situación del

---

<sup>2</sup> Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) son una organización fundada por el gobierno de Castro el 28 de septiembre de 1960, “con el objetivo de desempeñar tareas de vigilancia colectiva frente a la injerencia externa y los actos de desestabilización del sistema político cubano” (Roque Cabello 2015). Los CDR han sido y siguen siendo una de las armas principales a través de las cuales la Revolución ejerce su autoridad social.

<sup>3</sup> La apropiación cultural es un “proceso a través del cual las prácticas culturales que intentan minar el *status quo* son transformadas a través de intervenciones de las élites con el fin de disolver su poder de transformación” (Gámez Torres 2013: 13; mi traducción).

país y las acciones del gobierno, llegando incluso a ser, en sus expresiones más extremas, una práctica de oposición política.

En esta memoria analizaré la obra de cinco músicos cubanos: dos trovadores, Frank Delgado y Carlos Varela; dos agrupaciones de rap, Krudas Cubensi y Los Aldeanos; una banda de punk, Porno Para Ricardo. Para la definición de mi corpus, me he atendido al criterio de **música cubana alternativa** propuesto por Joaquín Borges Triana (2005: 1):

El término de música cubana alternativa es algo que se maneja como una categoría operativa y no un concepto en cuanto a géneros y estilos específicos como tales. [...] Es 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.

He elegido a autores que, por alejarse de las posiciones oficialistas, son o han sido marginalizados a lo largo de su carrera. Mi elección no pretende ser exhaustiva sino representativa: he seleccionado a aquellos autores cuya obra refleja de manera más clara una intencionalidad polémica. La decisión de analizar tres géneros musicales distintos refuerza la visión propuesta por Borges Triana y apunta a demostrar cómo la voluntad de entablar un debate dialéctico con la sociedad y las autoridades es análoga en autores con distintos horizontes.

Uno de mis objetivos será demostrar cómo estos autores pueden considerarse **disidentes**: no necesariamente en términos de represión política (lo más inmediato cuando pensamos en los disidentes cubanos), sino en términos de postura artística, tal como define la

expresión Dominique Lecourt: “[disidentes son los artistas que] cortocircuitan los medios oficiales de comunicación y difusión para expresar su rechazo de las reglas del juego ideológico y político a las cuales se someten la gran mayoría de intelectuales de su país” (1978: 7; mi traducción).

Otro objetivo es el de mostrar cómo la música puede abrir un espacio de sociedad civil dentro de un contexto que impide la libre formación de agentes sociales. La sociedad civil está constituida por un conjunto de asociaciones, ajenas al cuerpo estatal, político y económico (Ehrenberg 1999), en las cuales los ciudadanos se reúnen sin fines de lucro para hablar en libertad de temas variados, y cuyo objetivo es cooperar de manera crítica con el Estado. En una sociedad totalitaria que impide su libre formación, el arte (y en este caso específico, la música) puede suplir esa ausencia.

Otro objetivo será mostrar cómo en la música cubana alternativa se discuten aspectos que preocupan a la ciudadanía (emigración, cambio generacional, machismo, desigualdades sociales, racismo), pero que son silenciados o esquivados en el discurso oficial<sup>4</sup>. Según Scott (1992), en todo proceso de dominación se pueden identificar una conducta pública hegemónica, o discurso público, definido y administrado por el poder, a la vez que una conducta fuera de escena, que se observa en el ámbito familiar, íntimo, en todo caso fuera de la observación directa de las autoridades. En mi análisis, pondré en relación estas dos instancias para entender en qué medida el **discurso oculto** de los artistas marginales

---

<sup>4</sup> Por *discurso oficial* se entiende aquél que “ocupa la mayor parte de los actos públicos” (Scott 1992: 113), y que puede identificarse concretamente en los medios de comunicación de masas (televisión, radio), en los periódicos, en las manifestaciones artísticas autorizadas, en las arengas políticas.

estudiados en mi corpus confirma, contradice o tergiversa lo que aparece en el **discurso público** del poder.

Un último objetivo será evidenciar las estrategias literarias específicas que los autores emplean al abordar temas problemáticos, contrarrevolucionarios: ironía, alusión, insultos, parodia, sátira... “disfraces” que llevan puestos y que dependen de su género musical, de su postura y del tipo de mensaje que quieran vehicular.

Las fuentes que tendré en cuenta para esta investigación son las letras de las canciones y los textos críticos que se han escrito sobre ellos y/o sobre sus respectivos géneros. Desde un punto de vista teórico, me serviré de los conceptos presentados anteriormente (música cubana alternativa, arte disidente, discurso público y oculto) y de otros específicos (frontera, *ennui*, empoderamiento) que explicitaré en las respectivas secciones.

En lo que concierne a mi praxis metodológica, propondré un análisis de las obras desde un enfoque principalmente literario. Tras escuchar la discografía de los autores, he definido los ejes temáticos y he transcrito fragmentos de las letras para sustentar mis argumentaciones. En ocasiones, mi análisis considera también el *performance* (modalidades peculiares en ciertas actuaciones en vivo) y la estética (portada de los discos, manera de vestirse de los autores), como se podrá apreciar en las secciones dedicadas a Krudas Cubensi y a Porno Para Ricardo. El componente musical no se toma en cuenta en este estudio; aunque su importancia es innegable<sup>5</sup>, considero que los elementos indicados anteriormente (letras, estética,

---

<sup>5</sup> Expresarse en un determinado género musical no es una mera cuestión de forma. El rap y el punk, de origen extranjero y naturaleza marginal, pueden ser tachados de contrarrevolucionarios *per se*, independientemente de sus letras. Por otro lado, un género tradicional nacional, como la trova, habitualmente inocuo a los ojos de

*performance*) son de por sí suficientes para mostrar las peculiaridades formales y sustanciales de cada banda.

La memoria está organizada en tres capítulos, que se corresponden con los tres géneros abordados (trova, rap y punk) y que comienzan con una breve introducción a los mismos. En su interior, aparecen secciones dedicadas a cada autor, que se abren con una introducción antes de ahondar en el análisis. Éste se compone de dos o tres subsecciones alrededor de un núcleo temático. Las secciones y subsecciones están construidas de manera que se puedan leer como entidades autónomas. Será en la conclusión donde efectuaré una recapitulación de mi análisis, poniendo en relación de manera conjunta la obra de estos autores y verificando la consecución de mis objetivos.

---

las autoridades, puede beneficiarse de esta reputación para deslizar sutilmente sus críticas. Si el rap y el punk se dirigen a un público específico, relativamente marginal y consciente *a priori* de su alcance crítico, la trova puede orientarse hacia un auditorio más amplio y recibir una mejor aceptación social.

## 1. La trova: crónica de la realidad social

El término “trova” se relaciona históricamente con los poetas provenzales de la Edad Media, que componían y ejecutaban sus canciones líricas de forma itinerante en las cortes de Europa. En Cuba, el término ha adquirido nueva significación y se usa para definir una gran variedad de manifestaciones musicales que se han dado en la isla desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad.

Con el nombre de “vieja trova” o “trova tradicional” se identifica el cancionero cubano hasta los años 40 del siglo XX. En el siglo XIX, destacan nombres como Sindo Garay y Alberto Villalón mientras en el siglo XX destacan las obras de Miguel Matamoros y su trío. La imagen del trovador tradicional es la de “un cantautor ‘trashumante’ y bohemio, cronista reflexivo de asuntos humanos” (Nueva Trova 2014) y comprometido con los problemas sociales y políticos de su propia época (Margarita Mateo, citada en Hernández et al. 2002: 65).

A partir de los años ‘40 la canción cubana se ve influenciada por el movimiento del *feeling*, un género caracterizado por “privilegiar el sentimiento por encima de cualquier otra cosa” (Orovio 2014). Este género abrió paso a las primeras composiciones de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, iniciadores de lo que se ha llamado el “movimiento de la Nueva Trova” (MNT), cuyo punto inaugural se sitúa en 1968, en un concierto en Casa de las Américas (Rodríguez 2012). Podemos nombrar además a Noel Nicola, Vicente Feliú, Sara González, Pedro Luis Ferrer y Amaury Pérez. El MNT tuvo resonancias en el entorno hispano y latinoamericano y relaciones estrechas con la llamada Nueva Canción chilena, brasileña, uruguaya o argentina (Velasco 2007). Cabe destacar sin embargo que si la Nueva Canción había sido, en toda América, una música de protesta contra los gobiernos instituidos, el caso de Cuba es una excepción. Las letras de la nueva canción en Cuba se caracterizaban por un

compromiso militante con las ideas revolucionarias del gobierno de Fidel Castro (Palomo 2013).

Desde la mitad de los años ochenta, aparece una nueva generación de trovadores, que se ha llamado “Novísima Trova”, para diferenciarla de la anterior, o “Generación de los topos”, por la sistemática falta de apoyo institucional que padecieron en cuanto a grabaciones y espacios donde presentar y divulgar su obra (Rodríguez Quintana 2013)<sup>6</sup>. Influenciados por la música latinoamericana, brasileña, caribeña y por el rock y folk/rock norteamericano (Palomo 2013), sus autores principales son Gerardo Alfonso, Frank Delgado, Santiago Feliú y Carlos Varela, además de Donato Poveda, Alberto Tosca, José Antonio Quesada, por nombrar algunos (Rodríguez Quintana 2013).

En esta vasta producción musical, tan diferente en estilos y tan dilatada en su cronología, se pueden destacar algunas características comunes. Desde un punto de vista musical, el elemento aglutinante en más de 150 años de historia es la presencia de la guitarra como instrumento de acompañamiento. Por lo demás, hay demasiada heterogeneidad, tanto a causa de la intersección con otras formas musicales (son, rock, guaracha, bossa nova, salsa, folk) como por las diferencias en la composición de las bandas (solistas, dúos, tríos, cuartetos etc.). Desde un punto de vista textual, podemos destacar la presencia de un doble compromiso: por un lado, un compromiso poético, concebido como un juego de palabras capaz de concertar la música y el sentimiento; en segundo lugar, un compromiso social, en la medida en que las

---

<sup>6</sup> Además de estos dos nombres, que se han utilizado tradicionalmente en la prensa y en libros a propósito de esta generación de trovadores, cabe señalar otra denominación, aparecida en una reciente publicación de la Casa Editora Abril, 2012, La Habana, que define a Delgado, Varela, Feliú y Alfonso como “trovadores de la herejía” (Zamora y Díaz 2012).

letras guardan una relación estrecha con la realidad cotidiana. Ahora bien, es importante subrayar que dicho compromiso social se ha dado a diferentes niveles: el compromiso con la revolución castrista de Silvio Rodríguez (MNT), cantor de un gobierno institucional, es diferente al de Frank Delgado (Novísima Trova), que critica, aunque sea implícitamente, esa misma estructura gubernamental.

Como he anunciado en la introducción, en esta memoria se analizarán las expresiones musicales más recientes. Aunque buena parte de la obra del movimiento trovadoresco posterior a los años noventa se hace fuera del país (Borges Triana 2005), hay autores que, desde la isla, escriben canciones de mucho interés, cargadas de ese compromiso social del que he hablado anteriormente.

En la sección que sigue estudiaré la obra de dos cantantes que pertenecen a la generación de la Novísima Trova y que viven y cantan en Cuba: Frank Delgado y Carlos Varela. Del primero, me parece ilustrativo analizar su tratamiento de la emigración, uno de los procesos sociales más importantes de la historia reciente de Cuba y también uno de los más trabajados en su discografía personal y en la de muchos homólogos. Del segundo autor consideraré su capacidad para representar la inconformidad de una generación con el inmovilismo del país y del poder, siendo su obra portavoz de una demanda de cambio generacional.

## **1.1. Frank Delgado: un puente entre las dos orillas**<sup>7</sup>

Frank Delgado nace en Minas de Matahambre, un pequeño pueblo en la provincia de Pinar del Río, en 1960. Su formación musical es autodidacta y se desarrolla inicialmente mientras frecuentaba la universidad de La Habana: es en este ambiente donde, mientras se gradúa de ingeniero hidráulico, empieza a tocar la guitarra y a edificar las bases técnicas de su futura carrera de trovador (Travieso 2011).

Como miembro de la Novísima Trova, su música tiene vínculos importantes con la generación anterior: las canciones compuestas por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, etc. constituyeron sus primeras influencias. Sin embargo, su música se distancia significativamente de ellos en el plano conceptual. El autor afirma en una entrevista que “si la Nueva Trova fue la banda sonora de la Revolución, nosotros fuimos los críticos” (Delgado 2014b). Dicho de otro modo, si la Nueva Trova, todavía ilusionada con los logros de la Revolución, afirmaba su compromiso con esta y defendía sus resultados, o cuando menos no cuestionaba su legitimidad, los Novísimos, ya superado el entusiasmo de los años sucesivos al triunfo revolucionario, afirman su compromiso con la realidad social e intentan reflejar la desilusión del cubano de a pie, llegando en ocasiones a cuestionar el poder constituido.

Como se ha anticipado anteriormente, esta actitud contestataria provocó una significativa falta de apoyo institucional. El autor objeto de mi ensayo es un ejemplo de ello: a pesar de estar en activo desde los años ochenta con sus propias creaciones y de ser el autor de más de cien canciones, la producción de sus discos sigue estando vinculada a la cortesía de

---

<sup>7</sup> Del título de un artículo de González-Calero (2009).

algún autor consagrado y canónico<sup>8</sup> o al trabajo de distribuidores extranjeros (Shaw 2004).

Aun así, su obra es relativamente conocida dentro de la isla, en particular en el ámbito capitalino, principalmente gracias a sus conciertos en vivo y a las grabaciones que pasan de mano en mano. También es relativamente conocido en el extranjero: dan fe de ello su presencia en la red<sup>9</sup> (con sitios que divulgan sus letras, homenajean su obra y reproducen fragmentos de sus conciertos) y los conciertos por ciudades de Europa, América Latina y Estados Unidos (Miami) (Delgado 2014a).

En lo musical, la obra de Frank Delgado se inspira de la trova clásica, pero también amplía su horizonte buscando constantemente una fusión con otras sonoridades y géneros tradicionales cubanos, como la guaracha, el son, el changüí, por nombrar algunos.

En lo textual, se aparta de la exploración poética, de las letras rebuscadas y enigmáticas que habían caracterizado el Movimiento de la Nueva Trova, abandona casi totalmente los temas meramente amorosos y adopta un estilo más bien narrativo, comprometido con cuestiones concretas, con vivencias, angustias e inquietudes cotidianas. El autor, de esta manera, se hace cronista de la realidad social cubana: “cada canción se convierte en un pequeño cuento, cargado de lugares comunes, historia y, en muchos casos, denuncia o alerta

---

<sup>8</sup> Es significativo el testimonio del autor sobre cómo nace la grabación de su disco *Mi mapa*, que Silvio Rodríguez le había prometido en 1993 y que le “concede” finalmente en ocasión de un viaje a España en 2004 (Delgado 2007).

<sup>9</sup> Cabe señalar que la descomunal escasez de publicaciones discográficas relativa a este autor es compensada por una gran abundancia de videos en YouTube, que lo convierte en el músico cubano más presente en esa plataforma, sólo superado por Silvio Rodríguez (Delgado 2014b). Sin embargo, hay que recordar que si bien este recurso es fundamental para los investigadores y aficionados extranjeros, no garantiza la difusión de su música en la isla, dada la dificultad de acceder a internet para la gran mayoría de los cubanos.

sobre una situación [que se considera] injusta” (Delgado 2014a). Así, Frank Delgado, con humor, ironía y de manera casi despreocupada<sup>10</sup>, pone en la mesa temas sensibles y muy presentes en la realidad de cada cubano, como las dificultades económicas que siguieron a la caída de la URSS, los apagones, las carencias alimentarias, el racismo, la prostitución (jineterismo), la dolarización de la economía, el turismo, la presencia de chivatones (espías del estado), la carencia de viviendas, la hipocresía de los gobernantes y del sistema económico, la censura, el empobrecimiento cultural, etc. Delgado llega a cuestionar los mitos oficiales, como el Che Guevara, o a mofarse de la vetusta retórica revolucionaria y a denunciar la ineficiencia de las instituciones. En resumen, sus canciones consiguen interpretar el descontento de muchos ciudadanos, tocar su sensibilidad y hacerse portavoz de sus preocupaciones y críticas, señalando los fallos del sistema vigente y deslegitimando implícitamente su poder.

Frank Delgado es, hasta donde llegan mis conocimientos, el autor que ha trabajado el tema de la emigración de forma más completa y compleja; por esta razón he decidido analizar el significado de este proceso social en Cuba a partir de su obra. En las secciones que siguen mostraré primero de qué manera sus canciones describen de forma relativamente integral el fenómeno migratorio cubano; segundo, demostraré cómo su obra complejiza la dicotomía de la frontera, deconstruyendo una visión de frontera como barrera que divide dentro y fuera, y participando en la creación de un tercer espacio de encuentro, de conciliación y de complementariedad identitaria.

---

<sup>10</sup> Es interesante el contraste que se viene a crear entre su permanencia en los géneros tradicionales (habitualmente apolíticos, acrílicos, no comprometidos) y su discurso denunciatorio. Dicha fusión permite utilizar las críticas y disimularlas bajo un disfraz de inocuidad.

### 1.1.1 La emigración en sus múltiples facetas

“Y al fin llegó el fatídico año ochenta  
y mi familia fue disminuyendo...”<sup>11</sup>

La emigración es una de las realidades sociales más significativas en la vida de los cubanos. Después del triunfo de la Revolución en 1959, ha habido una emigración masiva y constante de cubanos hacia todo el mundo: EEUU, México, Europa, América del Sur, etc. Hoy día, se cree que 3 millones de cubanos, el 27% de la población total, viven fuera del país (Cruz 2009). Los números son elocuentes; tampoco considero necesario alargarme en demostraciones históricas, pues el fenómeno es harto conocido y tratado. Permítaseme sólo reportar una anécdota del mismo trovador, quien en una entrevista con Ivis Acosta (2010) relata que los niños de su generación, al llegar a la escuela, tenían una pregunta recurrente, ritual, inmediatamente sucesiva al saludo: “¿te vas o te quedas?”. Si los números nos dan la dimensión real del hecho, la anécdota nos hace entender hasta qué punto esta experiencia ha marcado (y sigue marcando) el imaginario colectivo.

Frank Delgado no podía esquivar esta cuestión: de hecho, es una de las preocupaciones sociales más recurrentes en su discografía. En algunos casos, el autor rescata acontecimientos históricos del pasado, como ocurre en la canción “La otra orilla” (*Un buen lugar* 1996), en la que nombra los éxodos masivos de Camarioca (1965) y Mariel (1980): “y al fin llegó el fatídico año ochenta y mi familia fue disminuyendo, como años antes pasó en Camarioca el puerto del Mariel los fue engullendo”. Los acontecimientos del pasado no se recobran con una intención meramente anecdótica, sino que establecen un diálogo con el presente. Esta

---

<sup>11</sup> “La otra orilla” (*Un buen lugar* 1996).

correspondencia se realiza unas líneas más adelante, en el verso: “aún continúa el flujo a la otra orilla”. De esta manera, el fenómeno de la emigración no se queda en el recuerdo, no se confina a lo histórico, sino que obtiene tangibilidad y persistencia en la crónica actual.

De hecho, es a partir de la observación de la situación contemporánea que el trovador-cronista compone la mayoría de sus canciones. En “La Habana está de bala” (que da el nombre al álbum de 1997) nos recuerda una vez más que este fenómeno no se limita a las históricas olas de migración masiva (Camarioca, Mariel y crisis de balseros de 1994). Al contrario, el autor afirma que “La Habana tiene despoblación progresiva”, es decir, que el flujo migratorio sigue con inexorable constancia más allá de esos eventos mayores. Las consecuencias se palpan en el entorno personal de cada uno: las fiestas ya “están de capa caída” y el que se queda sufre desolación, nostalgia y soledad (“a veces [...] pregunto dónde estarán mis amigas, me fueron dejando solo”).

Frank Delgado también relata con precisión las diversas modalidades migratorias. Ya he nombrado la referencia al caso de los balseros, presente en la canción “La otra orilla”. En “La Habana está de bala” se menciona la historia de amores, reales o interesados: “encontraron el amor, o le contaron patrañas a un viejo libidinoso que las llevó para España”. En “Vivir en casa de los padres” (*El adivino* 1999), canción que se construye a través de una correspondencia metafórica entre la casa y el país, entre los padres y los gobernantes, se alude a los matrimonios arreglados: “en casa yo me siento como en casa, aunque hay gente que se casa para irse de mi casa”. En “Homenaje a los Dandys de Belén” (*El adivino* 1999) se nombra otra peculiar modalidad migratoria, una selección aleatoria realizada periódicamente por las autoridades estadounidenses bajo el programa de *Special Program for Cuban Migration*, y que popularmente se conoce como “el bombo”. El autor establece un juego de

palabras entre este bombo y el tambor: “No es lo mismo que te toque el bombo a que tú toques un bombo”. De esta manera, Delgado enfatiza la precariedad de la vida de los cubanos, que depende de un sorteo, de una jugada, de una apuesta, de una entrega esperanzada al azar o a las gracias divinas, que decidirán su destino: la permanencia en el subdesarrollo de Cuba (simbólicamente representado por los tambores, que remiten a la tradición africana y entonces al atraso), o su arribo a una sociedad primermundista. Finalmente, la canción “Cubañolito” (*Los extremistas nobles* 2010)<sup>12</sup> describe el fenómeno de nacionalización española destinado a hijos y nietos de españoles al amparo de la “Ley de Memoria Histórica”, popularmente conocida como “Ley de Nietos”. El frenesí causado por la aprobación de esta nueva ley española en 2007 está presente en toda la canción y se muestra con claridad, ironía e inmediatez en los versos siguientes: “Así me encuentro a muchos socios metidos al nuevo deporte, corriendo con toda la familia pa’ que nadie quede sin su pasaporte”.

Estas canciones ofrecen asimismo una panorámica sobre los tipos de migrantes. En muchos casos se relatan las historias de mujeres que engatusan a acomodados hombres europeos para que las lleven consigo fuera de la isla. Así ocurre en “La Habana está de bala”, como hemos visto anteriormente: “mis amigas [...] le contaron patrañas a un viejo libidinoso que las llevó para España”. También está muy presente la categoría del artista: dan fe de ello las constantes referencias a cantantes y actores cubanos residentes en el extranjero, como Arturo Sandoval, Paquito D’Rivera, Beatriz Valdés, Lily Rentería, Celia Cruz, Willy Chirino, y el irónico “Bolero nostálgico para artistas emigrados” (*La Habana está de bala* 1997), cuyo elocuente título me dispensa de mayores explicaciones. Para completar este cuadro, incluiría

---

<sup>12</sup> Esta canción es fruto de una colaboración entre Frank Delgado y Buena Fe (letra de Frank Delgado e Israel Rojas).

también todas aquellas figuras que, sin aparecer en el acto mismo de emigrar, caben bajo la categoría de emigrantes en la medida en que están ya instalados al otro lado de la orilla: tíos, primos, hermanos, fragmentos de familias o familias enteras.

He declarado anteriormente que Frank Delgado es, ante todo, un cronista de la realidad social. Esta idea la refuerza el hecho de que sus letras cuentan historias ordinarias a partir de ocurrencias reales o verosímiles. Sin embargo, añadiría que, además de cronista, se le podría considerar como una suerte de tribuno del pueblo: de manera más o menos explícita Delgado denuncia el problema migratorio y lo sitúa en el mismo nivel de otras injusticias sociales y gubernamentales que ocurren en su país. Una de las canciones más representativas en este sentido es “La isla puta” (...¿pero qué dice el coro? 2006). Aquí el fenómeno migratorio se revela patentemente desde el verso introductorio: “Yo vivo en una isla puta, donde todo el mundo está de paso”. En las coplas sucesivas, se compara la migración cubana con la diáspora del pueblo judío y se identifican los responsables del fenómeno: “yo vivo en una isla antena, que emite gente para todas partes, seremos los nuevos judíos si el rabino se niega a escucharte”; “Yo vivo en una isla dique que ya no me puede contener, y el tipo que abre la compuerta no come ni deja comer”. Si explicitamos la analogía y pensamos en términos de proximidad estética, no es difícil identificar en el “rabino” ni más ni menos que a Fidel Castro; el “tipo que abre la compuerta”, por su parte, puede identificarse también con el líder máximo, con las instituciones en general o con cualquier funcionario de Inmigración y Extranjería, en cuyas manos reside el poder decisorio sobre el futuro migratorio de todo ciudadano cubano. En otros casos, el blanco de las acusaciones es el mismo sistema legislativo: en “Vivir en casa de los padres” (*El adivino* 1999), canción que ha de leerse en sentido metafórico, se alude al tristemente famoso Permiso de Salida, una autorización que todo cubano tenía que pedir para

viajar al extranjero y que ha estado vigente hasta la reforma migratoria de enero de 2013: “Y aunque me porto bien y ya soy grande, hay que pedir permiso pa’ salir”. En “Inmigrante a media jornada” (*El adivino* 1999) se alude a las decenales promesas de una ley de reforma, y a la exasperación que las mismas han causado: “Yo soy el de la Ley de Reforma hablada, del teorema de la escapada, sin la necesidad de navegar”; “aunque no tenga derecho, al hecho pecho [...] me voy a echar a volar”.

Los ejemplos mostrados hasta aquí permiten entender de qué manera el autor interpreta la emigración, relatando como cronista sus características y denunciando como tribuno su gravedad intrínseca y las responsabilidades de los gobernantes. Lo expuesto anteriormente me lleva a afirmar que su obra, si bien fragmentaria y parcial por la naturaleza misma de un medio artístico que exige inmediatez y síntesis, constituye un testimonio bastante íntegro del fenómeno migratorio cubano. Frente a un gobierno que usa la emigración como herramienta política, como “válvula de escape” (Espinosa Chepe 2010), y frente a un discurso oficial que simplemente silencia los temas de emigración y de diáspora (Carroll 2010), la obra de Frank Delgado es un testimonio capaz de recordar que el duelo causado por las pérdidas, el dolor debido a la ausencia y a la distancia, el sufrimiento causado por el destierro, siguen presentes en el día a día.

En la próxima sección, sirviéndome de conceptos extraídos de Nouss (2005), estudiaré cómo el autor reconstruye el concepto de frontera, que él interpreta desde una óptica permeable y no excluyente, cuestionando la equivalencia tradicional entre frontera y barrera para formularla como un espacio en el que la conciliación con el otro es posible.

### 1.1.2 La frontera como umbral: una perspectiva liminal

“Yo siempre escuché hablar de la otra orilla  
envuelta en una nube de misterio...”<sup>13</sup>

Según Nouss (2005: 55; mi traducción), la frontera “sirve tanto para crear un adentro como un afuera”. Cuando el adentro se opone al afuera “en la rigidez de un principio de alteridad esencialista”, se habla de perspectiva centralista. Según este enfoque, la frontera es una barrera que separa dos mundos, lo cual lleva a definir la identidad del **aquí** (adentro o centro) en contraste con la identidad del **allá** (afuera o periferia) y viceversa. Este tipo de perspectiva centralista es la que caracteriza la retórica oficial y hegemónica de la isla. Es suficiente pensar en los epítetos creados para los cubanos emigrados por parte del líder máximo en ese hoy lejano 2 de enero de 1961: “gusanos”, “escorias” (Castro Ruz 1961a). Desde entonces, el apodo se ha extendido inevitablemente a todo cubano que deja el país en busca de mejor vida. En la obra de Frank Delgado se puede apreciar un esfuerzo por matizar esta visión.

Ante todo, el autor muestra algunas situaciones peculiares vigentes en la isla, que disgregan esta rigidez y llevan a un replanteamiento de la idea de frontera. En “Viaje a Varadero” (*El adivino* 1999), se denuncia la usurpación de un territorio público nacional, anteriormente destinado a los ciudadanos nacionales, para su conversión en meta turística internacional. El autor dice: “no sé cuándo la península [de Varadero] se nos fue de las manos, no sé cuándo lo decidieron y no me acuerdo si me preguntaron”. Esta composición muestra la frustración y el asombro que sufren los ciudadanos cubanos que tienen prohibida la entrada a

---

<sup>13</sup> “La otra orilla” (*Un buen lugar* 1996).

esta localidad: “cuando a Varadero llegué había una frontera, con gendarmería, garita y pasaporte, y la última vez que anduve por estas tierras esto todavía era Cuba, mi consorte”. En “Matamoros no vira pa’tras” (*El adivino* 1999) se presentan las tensiones entre cubanos de occidente y cubanos de oriente. En particular, se muestra la situación de aquellos orientales que, residiendo en La Habana<sup>14</sup> y ocupando varios oficios (policías, obreros, albañiles), sufren discriminación a causa de su procedencia, como dice la canción en el verso “hay un run-run que hay que volver para nuestra región oriental”. En el primer caso, se trata de una separación forzosa e imprevista, impuesta por el Estado, por razones comerciales. En el segundo, estamos frente a una trinchera psíquica que se origina en el ánimo de los ciudadanos y tiene su origen en cuestiones históricas, raciales, culturales y políticas<sup>15</sup> (Diversent 2011). El elemento común a los dos es la presencia de fronteras internas donde se supone que no debería haberlas. Lo que se deduce es que la frontera es una construcción humana y que los confines políticos no son sino una de sus posibles expresiones manifiestas. Al reconocer que existen fronteras simbólicas y económicas dentro del mismo territorio nacional, que existen heterogeneidad y barreras donde, según la lógica, debería haber homogeneidad y libre circulación, se sugiere implícitamente que las distancias causadas por las fronteras políticas son, al menos parcialmente, artificiales, y se pueden por tanto reducir.

---

<sup>14</sup> Aunque la ciudad no se nombra explícitamente en la canción, se puede sobrentender por algunos detalles, como la proliferación de hoteles, la mención al Hotel Cohiba y el saber común de que la capital es la meta preferida de los cubanos orientales por su mayor oferta laboral.

<sup>15</sup> El gobierno cubano contribuye a edificar estas barreras entre occidente y oriente, a través de leyes restrictivas que impiden el traslado de ciudadanos de una provincia a otra sin previo permiso de las autoridades (Diversent y García 2010). Esta medida afecta principalmente a los orientales, que emigrando de sus regiones para buscar mejores condiciones de vida, a menudo se ven obligados a vivir como ilegales en los insalubres barrios marginales de la capital (véase el documental realizado por Alina Rodríguez, *Buscándote Habana*, 2006).

El discurso de Frank Delgado sufre en ocasiones de la visión binaria promulgada por el poder: aunque nunca llega a considerar a los cubanos de la diáspora como gusanos, escorias o traidores de la patria, parece sugerir que los únicos contactos posibles entre las dos orillas son de tipo económico y utilitarista, ofreciendo un retrato según el cual los cubanos de afuera solo sirven como fuente de sustento y no representan más que una vital remesa para la economía de muchas familias. Podríamos resumir diciendo que, en un plano **descriptivo**, su discurso queda incompleto y proporciona un retrato bidimensional de los cubanos de la diáspora. Por otro lado, es importante destacar su esfuerzo poético en un plano **dialógico**. En este sentido, el otro no representa exclusivamente una provechosa fuente económica, una remesa capaz de alimentar financieramente a los que se quedan. Al contrario, se vuelve, o mejor dicho vuelve a ser, un interlocutor humano, con el cual se establece una conversación fundada en la comprensión, la reciprocidad y la empatía. En la emotiva melodía “El adivino” que da el título al álbum de 1999, el locutor se entrega a su contraparte pidiéndole que lo haga partícipe de su realidad: “cuéntame que hay detrás del estrecho y los barcos maltrechos por el vendaval, dime si hay un país, un matiz de raíz con una capital, dime si allí no cantan canciones lejanas”. Esta curiosidad, esta “sed de mundo” (la cual, en este caso, va en un sentido unidireccional) no es el único motor de esta conversación. En otras composiciones se puede constatar una efectiva voluntad de comprensión del otro. Lo vemos en “Gabriela” (*La Habana está de bala* 1997), una canción que narra el dolor debido a la pérdida de la mujer amada a causa de la emigración<sup>16</sup>. El enamorado comienza la letanía constatando su propio sufrimiento personal:

---

<sup>16</sup> La referencia a la emigración no es explícita. La interpretación que le doy en clave diaspórica se basa en varios indicios: los dos enamorados llevan “veintidós años y un mes” sin verse (un límite bien definido que hace pensar a una fecha de partida precisa); el enamorado hurga, “a escondidas”, entre “listas de personas desaparecidas”,

“sé que no vas a entender que haya esperado por ti veintidós años y un mes”. Su enfoque inicial es de cierta forma egoísta, pues solo ve su dolor y asume que el otro no puede entenderlo. Sin embargo, en la resolución final de la canción intenta asumir el punto de vista ajeno: “sé que me vas a decir que has esperado por mí veintidós años y un mes”. De esta forma, sale de su interioridad, se replantea su relación con la otra persona y trata de concebir la separación bajo una nueva perspectiva, es decir, viéndola desde el lado opuesto. En “Bolero nostálgico para artistas emigrados” (*La Habana está de bala* 1997) encontramos una línea narrativa muy parecida. El autor se imagina los sufrimientos padecidos por sus colegas emigrados y les brinda su apoyo emocional (“yo te amo entre las brumas de mi coro, yo te adoro, yo te adoro, y tengo penas vitales por tí”) y su comprensión (“y entre los dogmas medievales<sup>17</sup> te defiendo, yo te entiendo, yo te entiendo”), pidiendo, en la parte final, reciprocidad (“y espero que hagas lo mismo por mí”). Como puede verse, el recurso expresivo es prácticamente el mismo en ambos temas, aunque de forma inversa: en “Gabriela” se pasa del yo al tú, y en “Bolero” se pasa del tú al yo. La idea de fondo no cambia: se destaca una voluntad de pensar desde la óptica del otro, desde su manera de vivir la distancia y desde su consternación. Este contacto “permite participar a la vez a mi cuerpo y al cuerpo del otro, indica la proximidad de los dos” (Nouss 2005: 60; mi traducción), y constituye la base para que la frontera no se defina en términos de centro-periferia, sino desde una **frontera como**

---

lo que hace pensar en un fenómeno masivo; se habla de una “terrible epidemia [...] endémica”, otra referencia a un fenómeno generalizado y circunscripto a una área geográfica. En mi interpretación, la epidemia es la migración masiva, y se trata de una enfermedad “endémica” porque afecta de manera particular a Cuba.

<sup>17</sup> Es difícil saber con exactitud a qué se refiere el artista con esta expresión. A mi manera de ver, es una crítica de la dogmática retórica gubernamental, que tacha a todo emigrante de traicionero y gusano, con una imprudencia y un extremismo que recuerdan la cacería de brujas y herejes vigente en la Edad Media.

**umbral** (Nouss 2005).

Efectivamente, esta proximidad dialógica provoca una reconsideración de la relación adentro/afuera, que no se articula en términos de oposición, sino en términos de contacto y contaminación mutua, un tercer espacio en el que se modifican recíprocamente ambas culturas, produciendo nuevas realidades sociales y estéticas (Nouss 2005: 61), lo que permite una fusión cultural. La canción más emblemática en este sentido es “La otra orilla” (*Un buen lugar* 1996), cuya composición evidencia inicialmente un contraste entre los cubanos que se quedaron y están sometidos a penurias (“haciendo cola pa’l pan o compartiendo traguitos”), y los que se fueron y gozan de bienestar económico. La doctrina gubernamental ha adiestrado a los nacionales para que consideren a esos emigrantes como traidores de la patria (“en la escuela aprendí que eran gusanos, que habían abandonado a su pueblo”), contribuyendo así a fortalecer esta frontera imaginaria. Sin embargo, dicha doctrina muestra sus debilidades. La primera grieta se evidencia en el episodio de un tío que, al regresar de la otra orilla, vuelve a ser, de pronto, un honrado miembro de la comunidad. El autor narra este episodio en el verso siguiente: “un día tío volvió de la otra orilla [...] y ya no le dijeron más gusano porque empezó a ser un comunitario”. Este suceso evidencia, y critica implícitamente, la absurdidad de una retórica que asocia de forma dogmática traición o integridad moral con el hecho de residir en un espacio físico o en otro. La segunda debilidad se muestra cuando el trovador reconoce que hay elementos culturales comunes a las dos orillas: la santería, practicada tanto en la isla como en la diáspora (“venerando al mismo santo y con el mismo padrino”), y la música, concebida como manifestación cultural capaz de impulsar la identificación. Explico esto último en más detalle a continuación mediante el análisis del estribillo. En las primeras tres ejecuciones, notamos la persistencia de una separación: las dos costas parecen excluirse una a otra,

asociándose el afuera con los cantantes de la diáspora (Celia Cruz y Willy Chirino), y el adentro con cantantes cubanos que se han quedado en la isla y que han sido cantores de la Revolución, como “Silvio” (Rodríguez) y “Pablito” (Pablo Milanés). Sin embargo, en las ejecuciones finales del estribillo todo se fusiona: “bailando con Celia Cruz, oyendo a Silvio y Pablito, en mezcla tan informal, merengue con platanito”. En ese momento de la canción, el autor concilia lo que la retórica nacional y una visión dicotómica quieren ver dividido. La música, en vez de representar un motivo de ruptura, se vuelve un factor de unificación internacional. De esta manera, también se ofrece una representación más fiel de la realidad que apunta a que Celia Cruz se ha seguido escuchando en la isla, así como Rodríguez y Milanés se han seguido escuchando desde la diáspora (González-Calero 2009). Como en las últimas canciones analizadas, Delgado parte de un enfoque inicial separatista, o centralista, y apunta sucesivamente a un diálogo que desemboca en una conciliación. Según esta nueva concepción, los factores de división solo son de tipo geográfico, político y circunstancial. Por otro lado, una hipotética identidad cubana no puede pensarse sino en una amalgama de las dos orillas, concebidas como entidades complementarias que crean una realidad plural. No tiene sentido pensar en identidades impermeables y separadas: ambas se entrelazan y modifican mutuamente y acaban siendo interdependientes.

Quisiera terminar este análisis examinando unos versos particularmente significativos, que deconstruyen una vez más la oposición binaria entre las dos riberas: “la dignidad y la distancia son más de 90 millas, yo decidí a cuenta y riesgo quedarme aquí en esta orilla”. Si una primera interpretación parece mostrar que “esta orilla” corresponde a Cuba, mientras “la otra orilla” corresponde a Miami, una lectura más detenida induce a creer que los términos de la ecuación se pueden invertir, por el hecho mismo de que la frontera se vive

y se ve desde los dos lados, y que cada uno puede considerar “esta orilla” como la suya propia. De esta forma, ambos públicos, nacional y emigrante, pueden identificarse con estas palabras, puesto que cada uno vive la frontera desde su lado, independientemente del lado en que esté<sup>18</sup>. Esta múltiple interpretación, esta doble posibilidad de identificación, hacen que la frontera se transforme: ya no es “línea de separación, sino tangente” (Nous 2005: 60). No tiene sentido oponer las dos orillas, puesto que los valores (la “dignidad” se cita aquí como ejemplo) van más allá<sup>19</sup> de criterios geopolíticos, no dependen de ello sino de una idiosincrasia que solo se puede definir en la confluencia. Es probablemente a causa de esta capacidad de representar un afán de conciliación que esta canción ha tenido una recepción positiva en ambos lados<sup>20</sup>, volviéndose una especie de himno generacional para los cubanos de las dos orillas (González-Calero, en Lladó 2011).

---

<sup>18</sup> Aunque en esta canción la referencia inmediata y explícita es al binomio Cuba-Miami (“allá por la Sawesera, Calle 8, Hialeah”; “90 millas”), podemos pensarlo como algo simbólico, y concebir la orilla de Miami como paradigma de todas las otras costas a las que han arribado los cubanos, como un modelo para representar el afuera.

<sup>19</sup> El sintagma “son más de 90 millas” es ambiguo. Leerlo de forma literal podría impulsar a pensar que el autor reafirma la distancia entre las dos orillas, sosteniendo que la suya (Cuba) es más digna que la otra (Miami), a tal punto que las dos deberían estar más alejadas de lo que están en realidad. Yo lo interpreto en un sentido menos literal: a mi manera de ver, quiere afirmar el exacto contrario, por esta razón entiendo “son más de” como “van más allá de”.

<sup>20</sup> En varias ocasiones ha sido interpretada, en Miami, por la banda cubana *Buena fe*. Desconozco ejecuciones de la canción por parte de Frank Delgado fuera de Cuba.

## 1.2. Carlos Varela: el cantor de una Generación<sup>21</sup>

Carlos Varela nace encima de una gasolinera del Vedado, barrio céntrico de La Habana, en 1963. Ahí se cría, junto a su hermano Víctor, bajo las enseñanzas de un padre autoritario y de una madre sensible y mediadora. Es el padre quien le impone estudiar ingeniería, pero con la muerte de éste en 1982, Carlos emprende nuevos estudios en el Instituto Superior de Arte (ISA), graduándose como actor cinco años después. Ambas dimensiones, la urbana y la teatral, tendrían repercusiones en su poética y en su relación con el escenario.

Se integra en el Movimiento de la Nueva Trova en 1980 y funda su primera banda en 1986. Influenciado por la tradición musical de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, y celebrado como el Bob Dylan cubano (Thompson 2009), desde 1988 ha publicado ocho discos y ha dado giras por Europa, Reino Unido, América Latina y Norte América. En Cuba, Varela es conocido como la voz de la generación que maduró durante el Periodo Especial de los años noventa, una generación que creció con la promesa y, a la vez, la desilusión de la Revolución Cubana. Compartió escenario con varios autores conocidos internacionalmente como los estadounidenses Jackson Browne, Bonnie Raitt y Carole King y los españoles Joaquín Sabina y Miguel Bosé.

A pesar de su eco a nivel internacional, no hay que olvidar que Varela pertenece a esa Generación de los topes que tanto ha sufrido la falta de apoyo institucional, por lo cual resulta casi imposible encontrar sus discos a la venta en la isla, al menos en los primeros diez años de su carrera (Rohter 1996)<sup>22</sup>. Por consiguiente, su difusión en el ámbito nacional ha estado vinculada, desde sus primeros pasos a mitad de los años ochenta hasta hoy día, a las actuaciones en vivo y a la circulación

---

<sup>21</sup> La referencia principal para esta introducción es Cumaná y Dubinsky 2013.

<sup>22</sup> Rohter subraya la imposibilidad de encontrar discos oficiales en 1996. Por experiencia personal, puedo decir que, hoy día, a una distancia de casi 20 años, la situación no ha cambiado.

de grabaciones que han contribuido a edificar un aura de misterio alrededor de este personaje. Sobre él se han emitido opiniones muy variadas, desde las que lo señalan como títere del gobierno, que así da pruebas a la opinión pública internacional de que en Cuba existe la posibilidad de disentir, hasta las que lo consideran un agente del Estado, única explicación capaz de justificar el hecho de que no ha sido encarcelado como ha ocurrido con otros autores polémicos (Thompson 2009).

Su trabajo se inspira en la vida cotidiana y a menudo ofrece retratos costumbristas e intimistas sobre su ciudad o su barrio. A pesar de este enfoque personal, su obra ha tenido una gran resonancia colectiva, constituyendo una crítica “desde la perspectiva de una escala de valores engendrada por la Revolución” (Borges Triana 2005) por parte de una generación que ha heredado la Revolución, más que construirla (Cumaná y Dubinsky 2013).

En la primera sección analizaré la expresión constante, en la obra de Varela, de un sentimiento que he definido como *ennui*. Este término me permitirá moverme a lo largo de su discografía y mostrar cómo esta pena individual retrata un humor colectivo causado por una determinada situación social, describiendo (y ayudando a definir) una toma de conciencia generacional. En la segunda sección mostraré los caminos que, según el relato de Varela, se abren a los cubanos a partir de esta concientización, el principal de los cuales consiste en una rebeldía con respecto a la generación anterior.

### 1.2.1 El *ennui* y la toma de conciencia

“En vano fue vivir en vano, solo en la colina de los tontos,  
viendo pasar el mundo en silencio”<sup>23</sup>

En los versos citados se resume con eficacia una de las sensaciones más presentes en la discografía de Carlos Varela. Se trata de una suerte de languidez, perceptible como tema de fondo en la mayoría de sus líricas, y que podría definirse como una aguda frustración, un sentimiento de vacío e impotencia, un malestar insondable. El título de otra canción, “Sequía del alma” (*Nubes* 2000), nos proporciona una imagen igualmente ilustradora.

En filosofía, un concepto que nos puede ayudar a comprender este sentimiento es el de *ennui*, una emoción tradicionalmente asociada a las clases privilegiadas, clero y nobleza, las cuales por no tener preocupaciones materiales podían permitirse el lujo del ocio, del que se desprendería esta experiencia de falta de plenitud. A partir del romanticismo el *ennui* pierde su exclusividad, “democratizándose” y extendiéndose a todas las capas de la sociedad (Svendsen 2003: 30, 31). El *ennui* se ha considerado como un indeseado efecto secundario del ocio, como una condición psíquica que necesita cuidado clínico e incluso como una circunstancia inspiradora, provechosa para la creación artística. Puesto que este no es el lugar de desglosar las ambigüedades y polisemias del término, me limitaré a poner el acento sobre algunas de sus marcas más características, para ilustrar las dinámicas emotivas de muchas de las canciones de este autor y sus derivaciones que, como veremos, apuntan a una crítica social.

La primera acepción del término es la de aburrimiento, tedio. El aburrimiento puede surgir esencialmente de dos situaciones: la repetitividad de una acción o la ausencia misma de acción.

---

<sup>23</sup> “Será sol” (*Nubes*, 2000).

Ejemplos que describen el síntoma de repetición pueden encontrarse en canciones como “Guillermo Tell” (*Jalisco Park* 1989) y “El leñador sin bosque” (*Como los peces* 1995), dos composiciones que se presentan como breves y simples cuentos de ficción, y que por su misma sencillez se prestan a una interpretación metafórica de gran alcance. En estas composiciones, los personajes de Guillermo Tell y del Rey representan el Poder: se trata de un poder obtuso (“Guillermo Tell no comprendió a su hijo que un día se aburrió de la manzana en la cabeza”), autoritario (“en la comarca de su majestad todos repiten lo que dice el Rey”) y paternalista (“él les da el agua, el vino y el pan pero más tarde les cobra la ley”). En cambio, el aburrido hijo de Guillermo Tell y el leñador frustrado representan al pueblo, que sometido a injusticias las denuncia en los versos siguientes: “yo he visto al verdugo matar al juglar”; “la Inquisición quemó mi bosque con fuego, mi bosque”. En estas canciones se puede apreciar cómo los personajes subalternos, cansados de su situación (uno de ponerse constantemente la manzana en la cabeza para satisfacer los sádicos ejercicios de su padre, y otro, de repetir siempre la misma función), empiezan a dar muestra de rebeldía o, cuando menos, manifiestan su inconformidad. Así declara el leñador: “ya no quiero inclinarme a tus pies”. La ausencia de acción, el otro elemento que está a la base del tedio, subyace implícitamente en casi todas las canciones de Varela, y en algunas de ellas se relata de manera explícita. Así sucede en “La política no cabe en la azucarera” (*Como los peces* 1995), donde el autor dice: “Hace mucho calor en la vieja Habana, la gente espera algo, pero aquí no pasa nada”, en “Desde ningún lugar” (*Nubes* 2000), donde declara: “en la calle todo sigue igual y en “Nubes” (*Nubes* 2000), donde canta: “la ciudad está muerta”. En estos ejemplos, que dan muestra de la propensión urbana del autor, la ciudad de La Habana se vuelve un metonímico indicador del estado del país. Su descripción de la inmovilidad que lo circunda retrata un estancamiento urbano y social que, en definitiva, se deben a la esclerosis del Poder. Es interesante escuchar la opinión que Antonio José Ponte (Borchmeyer y Hentschler 2006), escritor matancero trasplantado en la Habana y ahora en el exilio,

tiene de las ruinas de la ciudad, que considera una exhibición de poder por parte de las instituciones, una suerte de ejemplo tangible cuyo objetivo es aclarar que si algo va a cambiar, no va a ser por iniciativa ciudadana, sino es por una voluntad de las altas esferas. Aunque se trata de posiciones ideológicamente distantes (Varela se limita a identificar el inmovilismo, mientras que Ponte llega a considerar este inmovilismo como una construcción), el ejemplo nos permite ver cómo artistas de una misma generación, desde géneros distintos (música frente a literatura), apuntan su reflexión hacia cuestiones análogas. Para resumir este apartado, podríamos decir que varias décadas después de la instauración del gobierno castrista en el poder (repetición), las canciones de Varela reflejan de manera puntual y a menudo abatida el estado de inmovilidad del país (ausencia de acción).

Otra interpretación del *ennui*, a partir de sus raíces etimológicas, nos lleva al latín *in-odiare*, un odio entendido aquí como disgusto (Huguet 1984: 20), como un rechazo al presente que lleva al enajenamiento del individuo.

Esta alienación puede proceder ante todo de una nostalgia por el pasado, portador de valores perdidos. El autor dirige ocasionalmente su mirada a un **pasado histórico**, como en los siguientes versos de “Habáname” (*Como los peces* 1995): “mirando un álbum de fotos de la vieja capital, desde los tiempos remotos de La Habana colonial” y de “Detrás del cristal” (*Siete* 2003): “tú te pareces a La Habana, a la que fue y ya no será”. Sin embargo, la mayoría de sus recuerdos se orientan hacia un pasado personal que evoca los tiempos de su infancia y de su adolescencia. Son un ejemplo de ello la rememoración nostálgica de “La comedia silente” (*No es el fin* 2007), programa infantil dirigido por Armando Calderón, en auge entre los setenta y los ochenta; el homenaje a “Jalisco Park” (que da el título a su álbum de 1989), un parque de diversión para niños en el barrio El Vedado de La Habana en el que el autor, como muchos de su generación, había pasado su juventud, y que se había paulatinamente desatendido hasta el punto de provocar su cierre; la recuperación, en un tono entre lo orgulloso y lo

amargo, de los muñecos nacionales (“no tengo a Superman, tengo a Elpidio Valdés”) y de los productos soviéticos (“mi televisor fue ruso”) en el tema “Memorias” (*Siete* 2003). Esta operación de rescate restituye un pasado romantizado, que el autor añora y recuerda con cariño por pertenecer a esas “edad de oro” determinada por la despreocupación. Así sucede en la canción “Siete” (*Siete* 2003): “cuando tenía siete me llego el setenta, la calle era un juguete”. Dicha evocación contrasta con la descripción de la década de los ochenta que el autor ofrece en la misma canción: “no nos dábamos cuenta que diez años más tarde, con los diecisiete, nos dividió el ochenta entre el quédate y vete”. A pesar de que esta década no fue historiográficamente la más oscura en la historia de la Cuba revolucionaria, es un periodo que ha marcado profundamente a esta generación de artistas. La década se abre con uno de los eventos clave de la historia cubana reciente, una nueva salida migratoria, el éxodo del Mariel. Este suceso constituyó un caso generacional, capaz de catapultar abruptamente a estos autores a la vida adulta, impulsándolos a experimentar por primera vez un sentimiento de decepción y a reflexionar con mayor inquietud sobre la situación del país. El evento es evocado en los versos de Varela citados anteriormente, y es igualmente presentes en la obra de otros autores contemporáneos, tanto en la música (recuérdese el “fatídico año ochenta” cantado por Frank Delgado en la composición “La otra orilla”), como en la pintura (*Bandera cubana*, Tomás Esson), en la literatura<sup>24</sup> (*Mariposas nocturnas*, de Ernesto Santana) o en el cine (*Video de familia* de Humberto Padrón)<sup>25</sup>. En lo expuesto anteriormente podemos apreciar la ambivalencia entre el tiempo

---

<sup>24</sup> Para los ejemplos referentes pintura y literatura, se ha hecho referencia a Martín Sevillano 2008: 200, 201.

<sup>25</sup> Aunque las obras de cine, literatura y pintura que he citado a manera de ejemplo tratan el tema del éxodo en términos generales, se pueden interpretar como referencias implícitas al episodio del Mariel, una suerte de “emigración primigenia” para los artistas de esta generación, que hasta entonces no habían vivido en carne propia las crisis migratorias y que a partir de esa fecha presencian la despoblación progresiva de su país.

“destemporalizado”, el de la infancia y la despreocupación, y las problemáticas políticas y sociales, que se van abriendo paso en la conciencia de los jóvenes autores.

El otro germen de la alienación se ha de buscar en la distancia presente entre el ideal revolucionario y su omisa realización. En “Todos se roban” (*En vivo* 2001), el autor parece preguntarse dónde está el “hombre nuevo”<sup>26</sup>, ese individuo que la Revolución hubiera tenido que edificar: un ciudadano consciente, ennoblecido por su disposición comunitaria, por su impulso voluntario y por su honestidad. Algunos extractos de esa lírica nos ofrecen un escenario desolador, en el que cada individuo apunta, de manera egoísta, a su propio interés personal, desde los simples ciudadanos (“al vecino le robaron la ropa del patio, él se robaba el dinero de la caja donde trabajó”) hasta las altas esferas (“no me preguntes más por los que robaron y ahora esconden su mansión”). El título de la canción y el estribillo, repetido incesantemente al final, son uno de los pasajes más pesimistas de su discografía. En “Cuchilla en la acera” (*Monedas al aire* 1991) se denuncia la indiferencia ciudadana frente a la violencia urbana: “le pusieron la cuchilla en el cuello y después le quitaron la ropa, los transeúntes que lo vieron viraron la cara y se callaron la boca”. Dicha indiferencia es fruto del individualismo que la retórica revolucionaria ha insistido en atribuir a los burgueses y al sistema capitalista: “capitalismo significa [...] exacerbación del egoísmo individual” (Castro Ruz 1990: 8). En “Telón de fondo” (*No es el fin* 2009), el autor establece un diálogo con un tú que bien podría ser la Revolución misma: “yo te di mi ilusión, mi niñez, mi país, mi corazón [...] y a cambio tú solo me diste un mundo lleno de escenarios y payasos tontos”. Siguiendo esta interpretación, la lírica sería una crítica que desnuda al rey, mostrando su incapacidad para mantener las promesas y para cumplir con los ideales socialistas. Un rey que solo ha sabido

---

<sup>26</sup> La idea de un “hombre nuevo”, producto del socialismo y hacedor del comunismo, que viviera para y por la sociedad (Guevara 1979), ha sido desarrollada por Ernesto Che Guevara. Nótese que este concepto y, más en general, los pensamientos socialista, comunista y guevariano, están muy vivos en la conciencia de los cubanos, sobre todo a causa de la presencia de los mismos en los programas escolares.

edificar un sistema regido por las apariencias (significativos los versos que recitan “demasiada brillantina en la radio, demasiado verde en la TV”), y que no ha sobresalido por una efectiva capacidad de cambiar la sociedad desde sus cimientos. En esta pieza de teatro que ha sido el experimento socialista, los ciudadanos no tienen roles principales ni secundarios, ni siquiera escenográficos, pues están condenados a ser un mero accesorio. Rafael Rojas, en su artículo “Anatomía del entusiasmo: la revolución como espectáculo de ideas” (2012), también usa la metáfora de la escenificación para definir la tendencia a la *mise-en-scène* revolucionaria en la primera década que sigue su establecimiento en el poder.

En términos de Huguet (1984: 153), “l’ennui est aspiration déçue, s’usant au contact répétitif des démenti infligés à un idéal”. De esto parece sufrir nuestro autor, esta es la decepción de la que se hace portavoz. En su descripción la revolución socialista, que debía suponer “un cambio total en la vida de la gente, el establecimiento de nuevos valores, de una cultura nueva [...] fundamentado, esencialmente, en la solidaridad entre los hombres y no en el egoísmo y el individualismo” (Castro Ruz 1991: 111), acaba surtiendo el efecto contrario, transmitiendo valores opuestos a los que pretendía transmitir, creando una sociedad egoísta e injusta, dirigida por un poder que no es más que una fachada ilusoria.

## 1.2.2 Los “hijos de Guillermo Tell”: entre resignación y rebelión

“Guillermo Tell, tu hijo creció, quiere tirar la flecha,  
le toca a él probar su valor usando tu ballesta”<sup>27</sup>

Como se ha podido ver, el cuadro que va dibujando Varela tiene tintes profundamente pesimistas, y no se limita a evidenciar los fallos del sistema de Poder, sino que también señala las consecuencias nefastas que éstos han tenido en la vida y en la formación de los nuevos cubanos, los que han nacido y se han criado con la Revolución. Para estos autores, libres pensadores y ciudadanos, la primera reacción consiste en una honesta toma de conciencia del “fracaso de un proyecto social” (Margarita Mateo en Hernández et al. 2002: 66). A partir de esta concientización, los nuevos cubanos pueden reaccionar de diferentes maneras, de las cuales Carlos Varela se hace testigo e informador.

La primera, sin duda la más relatada en su discografía, es la **resignación**. El ciudadano se siente impotente frente a los juegos de poder nacionales e internacionales, como canta el autor en “Robinson, solo en una isla” (*Monedas al aire* 1992): “en este juego de la historia solo pasamos ficha”. También sufre desamparo tras los cambios políticos que dejan a Cuba sin la protección de la URSS, como relatado en la canción “Muro” (*Monedas al aire* 1992): “algo está sucediendo que estoy sintiendo que esta vez me están dejando solo”. En definitiva, no se siente más que una pieza de un tablero de ajedrez, incapacitada para tomar ninguna decisión, como dice el autor en “Jaque Mate 1916” (*Jalisco Park* 1989): “a veces siento que fui una pieza y que aquel tablero era mi ciudad”.

El autor apunta el dedo contra los que, en vez de implicarse, de exponerse, de denunciar, prefirieron estar en silencio. Así sucede en “El niño, los sueños y el reloj de arena” (*Como los peces* 1995), donde dice: “aunque yo sueñe canciones y otros prefieran callar”, y en el tema “Como los peces” del mismo

---

<sup>27</sup> “Guillermo Tell” (*Jalisco Park* 1989).

álbum: “las noticias hablan de resignación, y la gente traga”. Cuando dirige su mirada al pasado, lo interpreta como anunciador de malos presagios, como en el tema “Callejón sin luz” (álbum *Siete* 2003): “mi vida y mi destino no son más que un callejón sin luz”<sup>28</sup>. En la canción “Todo será distinto” (*No es el fin* 2009) llega a reprocharse a sí mismo la pasividad y la falta de compromiso frente a las injusticias: “nos pasamos el tiempo mirando solo el pasado, viviendo sin darnos cuenta todo lo que hemos callado”. Cuando su mirada se dirige al futuro, este aparece incierto, como en el tema “Échate a correr” (*Siete* 2003): “no sé cómo será el destino, si ya no queda nada que perder” o imposible de determinar, como en la canción “Colgando del cielo” (*Siete* 2003): “la bola de cristal ya no dice nada”. En estos ejemplos puede apreciarse el desamparo al que se ve condenado el ciudadano, a merced de circunstancias que lo acorralan y lo dejan solo frente a su desilusión, quitándole toda posibilidad de que desempeñe un papel significativo en la sociedad. Las frecuentes metáforas substractivas (“Como un pez sin el mar”, “El leñador sin bosque”) dan fe de esta sensación de estar incompleto y de la imposibilidad de realización personal.

Otra de las reacciones consiste en irse a otro horizonte geográfico en busca de un futuro más ameno. La **emigración** es un tema omnipresente en la discografía de Carlos Varela, y el trato que reserva a esta experiencia es similar al de su colega Frank Delgado. El autor relata el triste fenómeno de los balseros, en temas como “Jalisco Park” (álbum homónimo, 1989): “y luego mi amiguito su padre se lo llevó, a montar el barquito y nunca regresó” y “Círculo de tiza” (*Monedas al aire* 1992): “yo perdí un amigo [...] que escapando se lo tragó el mar”. También describe la melancolía causada por la división de las familias cubanas en el tema “La política no cabe en la azucarera” (*Como los peces*

---

<sup>28</sup> Esta canción no tiene, en apariencia, connotaciones políticas. Trata la historia de un amor florecido en un callejón sin luz (de ahí el presagio funesto), un amor que se acaba sin dejar otra huella que la desesperación de la pérdida. En el contexto de un disco lleno de referencias sociales, esta canción se puede interpretar en clave metafórica.

1995): “en la mesa de domingo hay dos sillas vacías, están a noventa millas de la mía” y la voluntad de reconciliar esas dos orillas separadas por el estrecho de la Florida, principalmente en “Foto de familia” (*Como los peces* 1995): “a pesar de toda la distancia [...] trata[mos] de vivir en una misma burbuja... solos”. Carlos Varela presenta la gesta migratoria como acto de liberación, como escapatoria de una situación agotadora y asfixiante, en canciones como “Échate a correr” (*Siete* 2003): “si ves que está creciendo el río, será mejor que te echas a correr” y “Lucas y Lucía” (*Nubes* 2000): “buscaban nada más un sitio donde al menos poder respirar”. El agotamiento moral, la falta de esperanza sufrida por los ciudadanos es causada entre otras cosas por un sentimiento de aislamiento, tanto geográfico (la condición insular de Cuba juega un papel relevante) como político (a nivel internacional, hemos citado el “abandono” de la URSS, pero hay que pensar también en el ámbito nacional, en términos de lejanía entre las instituciones y los ciudadanos). Varela sugiere la idea de liberación a través de imágenes de animales. En el tema “Como los peces” (que da el título al álbum de 1995), la huida tiene lugar por el mar: “los muchachos hablan de desilusión y en silencio van al mar y se largan, como los peces”, mientras en “Échate a correr” (*Siete* 2003) la evasión se realiza por el aire: “en mis sueños veo un pájaro en el aire mirando hacia el mar y hay un pez que mira al cielo, creo que sueña con volar”. La elección no es nada casual, puesto que esos animales no deben rendir cuenta ni de fronteras geográficas ni mucho menos de medidas políticas, el verdadero obstáculo para los ciudadanos cubanos.

Una variante del exilio es el **insilio** (Martín Sevillano 2008: 24), la permanencia en la isla a pesar de la inconformidad con la situación del país. El autor registra estos casos y los retrata como de los más hirientes. En “Detrás del cristal” (*Siete* 2003) compara las emociones que experimentan un emigrado y un residente nacional frente a la ciudad de La Habana: “los que se fueron lloran igual que los que están. Los que se van la añoran, los que se quedan, más”. Si bien no causa sorpresa la añoranza del desterrado, sí lo hace la pena padecida por el residente, quien también ha perdido figurativamente la

ciudad que ama, en la que reside. En “Sequía del alma” (*Nubes* 2000), el yo narrador conversa desde La Habana<sup>29</sup> con una amiga o una amante lejana, recordándole que “entre tanta penuria y tanto dolor hay quien carga su herida y sobrevive dándole puñetazos a su corazón”. En este caso la pena padecida por el nacional es ilustrada con fervor. Los dos ejemplos indican que el hecho de residir físicamente en un lugar no es suficiente para que estos ciudadanos se sientan parte de él. Hay al menos otras dos canciones que vale la pena citar, puesto que ilustran eficazmente esta suerte de exilio en casa. En “El leñador sin bosque” (*Como los peces* 1995) asistimos al retiro del protagonista, que prefiere aislarse de la sociedad antes que someterse a sus absurdas leyes y traicionar así sus creencias: “por eso vivo alejado del trono y el dragón, prefiero ser olvidado antes que hacer de bufón”. En “Jalisco Park” (álbum homónimo 1989), el autor es aún más explícito. Abandonando toda metáfora, toma la palabra en calidad de artista y denuncia así la censura: “y así tengo enemigos que me quieren descarrilar haciéndome la guerra porque me puse a cantar”. A la vez, reivindica su derecho de expresión: “sé con qué canciones quiero hacer Revolución, aunque me quede sin voz, aunque no me vengán a escuchar, aunque me dejen solo como a Jalisco Park”.

Es esta, justamente, la última proyección posible: la **rebeldía**. Joaquín Borges Triana (2004: 63) señala que a partir de la segunda mitad de los años ochenta empieza a emerger, entre los jóvenes intelectuales, una conciencia generacional, la cual surge como reacción al “efecto tapón” (2004: 63) que estaban ejerciendo las viejas generaciones en los ámbitos laboral, político y cultural. Estos nuevos intelectuales se ven atrapados en una estructura social que minimiza su valor, silencia sus voces y les impide tener espacios propios. Es en este contexto que la obra de Carlos Varela se vuelve socialmente

---

<sup>29</sup> Los espacios (“dentro/fuera” de la Isla) no son explícitos, pero se pueden deducir por algunos detalles, a partir de la descripción de los sujetos. El tú es un fantasma ausente (“le tiro tanta piedras a tus fantasmas”); el yo narrador tiene gana de irse (“a ratos sueños con irme de aquí”); un tercer personaje, un amigo emigrado, “se fue de La Habana”. Por contraste, tendemos a pensar que el yo narrador se expresa desde la capital de la isla.

significativa, porque canta inquietudes e impresiones compartidas y reclama el protagonismo de una generación arrinconada.

En “Jalisco Park”, canción de 1989 que da el nombre a su primer disco, el autor construye un paralelo explícito<sup>30</sup> entre su país y el parque de diversión infantil. Después de constatar el ocaso de la URSS, en el verso: “a la montaña rusa la quisieron descarrilar”, Varela describe el consiguiente fallecimiento del socialismo nacional, afirmando: “ha pasado el tiempo y solo quedan ya aparatos muertos puestos a girar”. El parque en desuso se vuelve aquí paradigma de una revolución gastada, oxidada y también abandonada, de la cual ya no queda sino un cementerio de chatarra. La nueva generación de la que el autor se hace portavoz quiere abrirse paso, anhela actuar. Lo vemos en canciones como “Soy un gnomo” (*Jalisco Park* 1989): “este mundo quiero verlo algo mejor”<sup>31</sup> y “Tropicollage” (*Jalisco Park* 1989) “eso [la desigualdad de trato entre nacionales y turistas] está pasando aquí, y yo quiero cambiarlo”. En “Soy un gnomo”, Varela también muestra el interés de su generación por conseguir libertad de expresión: “Una vez yo quise opinar pero a mí me dijeron que ya todo está hecho/que todo está dicho”. Frente a este rechazo obtuso, hay quien actúa a través de actos subversivos: el retrato más conmovedor es el de la anónima protagonista de “Grafiti de amor” (*Como los peces* 1995) que va inundando la ciudad de dibujos hasta que, frente a una represión incondicional, se ve obligada a encogerse y a conformarse con el único espacio sobre el cual aún tiene libertad de acción, su propio cuerpo: “como no le dejaron sitios donde dibujar su dolor, se rayó su cuerpo con un tatuaje de amor”. Es interesante destacar la representación que se da aquí de la censura, la cual actúa contra una

---

<sup>30</sup> El paralelo se explicita en el verso “la vida me enseñó a través del parque lo que nos pasó”. Para un análisis más detallado de esta canción, se puede consultar Nasatir 2008.

<sup>31</sup> Es importante destacar que el autor, desde la primera canción de su primer álbum, se define como artista comprometido. En efecto, se compara a un “gnomo”, en términos positivos, por la preocupación social que caracteriza a estas criaturas (así lo explica el autor antes de la ejecución en vivo de este tema, en el álbum *Jalisco Park* de 1989).

manifestación aparentemente inocua: unos grafitis de muchos peces y el dibujo de una luna realizado en una acera por parte de un niño (doblemente inocente). El arrebató del poder resulta por ende injustificado y extremo, puesto que no interviene contra un acto socialmente peligroso, sino contra una simple y espontánea voluntad de expresión.

En “Como los peces” (álbum homónimo 1995), aquellos miembros de la generación anterior que no forman parte del Poder son representados como víctimas de un estado de cosas que los ha ido enmarañando: “los padres ya no quieren hablar de la situación, sobreviven prisioneros y acostumbran a callar”. Éstos se retratan como una generación que ha perdido la esperanza y que no tiene fuerza ni para expresar un disenso, ni mucho menos para impulsar un cambio político. Por otro lado, los jóvenes, que sí tienen voluntad de participación y compromiso social, no encuentran espacio de acción, tal y como se relata en “Como me hicieron a mí” (*Monedas al aire* 1992): “dirán que todo es tuyo y si intentas cambiarlo te patearán más duro igual que me hicieron a mí”. En toda esta canción se ilustra la reticencia de la vieja generación en el poder a dejar el paso a la nueva. Los jóvenes se quedan como voces desatendidas: “de nada sirve que sepas la verdad [...] si cuando gritas sabes que ya no te escuchan”.

La canción por excelencia en la cual se muestra este enojo edípico<sup>32</sup> (Nasatir 2008) hacia la generación anterior es “Guillermo Tell” (*Jalisco Park* 1989). La idea y la estructura de la canción son muy simples<sup>33</sup>: el hijo del legendario personaje ha crecido y “quiere tirar la flecha”. En la canción se alternan la escueta pero eficaz narración del acontecimiento y un diálogo entre el narrador y Guillermo

---

<sup>32</sup> La asociación entre los padres y la Revolución en el poder pertenece al simbolismo de la Nueva Trova desde sus inicios (Nasatir 2008: 53). Algunos ejemplos son la canción “Madre”, en la que Silvio Rodríguez se dirige a la “madre Patria y madre Revolución”, y la canción “Vivir en casa de los padres”, en la que Frank Delgado contrapone los hijos contra los padres para ilustrar las hostilidades entre los ciudadanos y el Estado.

<sup>33</sup> El mismo autor confiesa haberla compuesto en veinte minutos (Pin Vilar 1998: 69)

Tell. La narración relata la querrela entre el insolente hijo, que quiere revertir los roles (“dijo el pequeño, ahora le toca al padre la manzana en la cabeza”) y el autoritario padre, que rehúsa por miedo a las posibles consecuencias (“se negó, diciendo que no era que no creyera, pero ¿qué iba a pasar si sale mal la flecha?”). En esta simple descripción se vería resumido el conflicto entre las generaciones, caracterizado por la voluntad de participación de una frente al miedo al cambio y el carácter acaparador de la otra. Por otro lado está el diálogo, que se corresponde con el estribillo y es la parte medular de la canción. Aquí el narrador le habla directamente a Guillermo Tell, interpe­lándolo de esta manera: “Guillermo Tell, tu hijo creció, quiere tirar la flecha. Le toca a él probar su valor, usando tu ballesta”. Lo interesante es que este último se ve privado de la posibilidad de respuesta. La canción asume así la forma de una reprimenda dirigida al padre (la generación anterior, que había apoyado la Revolución) por parte del hijo (la nueva generación arrinconada, cuyos pedidos no han sido escuchados, cuyo representante en el escenario es Carlos Varela)<sup>34</sup>. La eficacia de la canción y su enorme éxito se deben a su simplicidad, que la hace fácilmente comprensible, y a su capacidad de recoger un sentimiento largamente compartido<sup>35</sup>. Cantar esa canción en los teatros y círculos de La Habana fue, para esa generación, una manera de tomar efectivamente la palabra, de definirse como tal, de legitimarse<sup>36</sup>. Fue

---

<sup>34</sup> La canción también puede ser interpretada en términos más específicos como alegoría de la obstinación de Fidel Castro en el poder y su reticencia a actuar reformas políticas y económicas (Rohter 1996).

<sup>35</sup> Varios investigadores han individuado esta capacidad de Carlos Varela de interpretar el sentimiento de una generación. Ver a este propósito Cumaná y Dubinsky 2013: 199 y Borges Triana 2004: 65.

<sup>36</sup> Es impresionante notar, en la ejecución en vivo de la canción (en ocasión del concierto en el teatro Chaplin de La Habana el 29 de abril de 1989), el formidable nivel de identificación del público, que entona la letra y estalla en gritos y aplausos particularmente en los versos “ahora le toca al padre la manzana en la cabeza”. Entre los investigadores que han observado y subrayado este detalle, puedo citar Cumaná y Dubinsky 2013 y Nasatir 2008.

una manera de pedir protagonismo sin que el interlocutor acallara este intento, una forma de reclamar un rol en la sociedad que no fuera el de simples peones<sup>37</sup>.

A lo largo de la discografía de Carlos Varela, estos toques de insubordinación se alternan con frecuentes momentos de desconsuelo. Piénsese en versos como “esta es la historia de un niño que envejeció de sonar y sigue esperando un día que no acaba de llegar”, del tema “El niño, los sueños y el reloj de arena” (*Como los peces* 1995). En sus producciones de la última década el pesimismo se hace aún más robusto. El autor parece darse cuenta que su generación no ha logrado cambiar el estado de las cosas, ni suplantar a la precedente. Así canta en “Telón de fondo” (*No es el fin* 2009): “yo te di mi pasión y la suerte perdida de una generación para descubrir que, solo al final, no somos más que un telón de fondo”. Aun así, su reclamación no ha perdido su fuerza original. El rechazo que manifiesta hacia el poder gerontocrático viene de la observación de un país plagado de numerosas contradicciones (emigración masiva, desigualdades económicas, falta de libertad, experiencias que el autor ilustra en muchas de sus canciones) y de la permanencia en una sociedad que, “edificada sobre valores revolucionarios, desmiente constantemente su puesta en práctica” (Huguet 1984: 147)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> El tema del ajedrez está presente tanto en las letras (“Jaque Mate 1916”) como en la escenificación de las actuaciones en vivo. En Ureta, Mederos, y Álvarez 2010 se recuerda un concierto del año 1996, en el teatro Karl Marx, cuyo escenario era un tablero de ajedrez.

<sup>38</sup> En la presente cita Huguet hace referencia a la Francia napoleónica.

## 2. El rap: la construcción de un nuevo “yo”

El rap cubano nace a principio de los años noventa como respuesta urbana y *underground* a los cambios socio-económicos resultantes de la caída del campo socialista, que provocaría una grave crisis económica llamada eufemísticamente “Periodo especial en tiempos de guerra” (Baker 2005). El rap nació y se desarrolló en el barrio de Alamar, ciudad periférica de La Habana del Este (Madrado Luna 2010), caracterizada por el alto nivel de pobreza, la marginación y una vasta presencia de población negra (Kocur 2013: 61), extendiéndose luego al ámbito capitalino.

Ya en 1995 había grupos de rap suficientes en La Habana como para que se organizara el Primer Festival de Rap (Madrado Luna 2010), patrocinado por la asociación cultural Hermanos Saíz que, como el resto de asociaciones legales del país, es estatal. La creación del festival se interpretó como una primera tentativa política de encauzar y dirigir esta naciente y popular forma de expresión. Indicios de esta voluntad de asimilación del género se pueden percibir en las declaraciones del entonces ministro de cultura, Abel Prieto, que en 1999 define el rap como “expresión auténtica de la cultura cubana”, al tiempo que se crea la Agencia Cubana de Rap (ACR) y la revista *Movimiento: La revista cubana de Hip-Hop*, ambas fundadas en 2002 (Baker 2005; Del Risco 2010).

Aun así, el rap sigue operando en condiciones precarias: sus manifestaciones más atrevidas son silenciadas en los medios de comunicación (Madrado Luna 2010); la posibilidad de grabar discos es muy reducida, a causa de la total ausencia de un mercado de grabación nacional; las únicas posibilidades que tienen los músicos para vivir de su obra están vinculadas a la venta de discos (de producción casera) a extranjeros después de los conciertos (Baker 2005).

Una de las preocupaciones discursivas principales en el movimiento de rap cubano consiste en la deconstrucción y reconstrucción identitaria, concebida en un sentido complejo. El primer marcador de identidad es incuestionablemente la raza. El movimiento hip-hop, *black* desde sus orígenes

norteamericanos, mantiene este rasgo en su contraparte cubana, que se ha interpretado como una “respuesta de la juventud negra a los cambios sociales de las últimas dos décadas” y “un espacio para desarrollar nuevas identidades negras” (Gámez Torres 2013: 3).

Otro marcador fundamental es el género. Aunque el proceso revolucionario ha otorgado a las mujeres importantes derechos<sup>39</sup>, su inclusión en las actividades políticas, económicas y sociales del país sigue siendo incompleta, por no hablar del doble rol de trabajadoras y amas de casas que siguen desempeñando, de la violencia doméstica a las que se ven a menudo sometidas y de la mentalidad machista que perdura en la isla. Algunas autoras<sup>40</sup> del movimiento hip-hop “cuestionan las expectativas y normativas de género” y “reclaman la necesidad de ampliar la agenda del debate sobre la mujer, incluyendo tópicos como el de la homosexualidad femenina, los problemas que padecen las mujeres negras, la violencia doméstica y la prostitución” (Selier Crespo 2005: 18).

La clase social es otra marca de identidad que no podemos omitir. No es superfluo recordar que el movimiento hip-hop surge en un periodo histórico que transforma económicamente la sociedad cubana, creando “nuevos ricos” (Fidel Castro Ruz, en Ramonet 2010), abriéndose a la prosperidad de turistas extranjeros y resaltando por contraste la pobreza extrema en la que naufraga la mayoría de la población. Los autores del movimiento hip-hop, así como los músicos que se expresan en otros géneros y los cubanos en general (así sean artistas, intelectuales u obreros), no pueden sino sensibilizarse frente a esta nueva e injusta redefinición de la jerarquía social.

El último marcador, y tal vez el más importante, es su ascunción como raperos. Para estos artistas hacer rap constituye el eje central de su definición subjetiva (Selier Crespo 2005). La manera de

---

<sup>39</sup> Selier Crespo (2005: 17) cita, a manera de ejemplo, la licencia de maternidad o el acceso a las instituciones para el cuidado de los hijos de las trabajadoras.

<sup>40</sup> Magia del grupo Obsesión, Janet, las Krudas Cubensi para nombrar algunas.

vestirse, de hablar, de actuar con el fin de concientizar a la población y de cambiar una situación social injusta contribuyen a crear una identidad de ciudadano comprometido, ortodoxo con respecto a los principios de la Revolución, pero inconforme con respecto a su realización.

Es del cruce de todos estos marcadores que los raperos van creando una identidad propia, redefiniendo estereotipos y luchando contra antiguas definiciones de lo negro, de la mujer, del rapero y de lo revolucionario. Se podrán apreciar estas intersecciones en las secciones que siguen, donde estudiaré la obra de dos agrupaciones: las Krudas Cubensi y Los Aldeanos<sup>41</sup>. De las primeras se mostrará su predisposición colectiva, que apunta a una “reacción colectiva de hombres y mujeres” (Selier Crespo 2005: 18) y su acción de resistencia frente a una cultura hegemónica machista, de la cual resulta un nuevo paradigma de mujer. De los segundos mostraré la acción de denuncia de los males sociales, con el objetivo de individuar a un antagonista, y su definición como nuevos revolucionarios dentro de la Revolución.

---

<sup>41</sup> Otros nombres relevantes en el panorama *underground* cubano son Papá Humbertico, el dúo Obsesión, Escuadrón Patriota, Hermanos de Causa, Anónimo Consejo, Los Paisanos, Silvito el Libre.

## **2.1. Krudas Cubensi: “acción más que palabras”**

Krudas Cubensi es una agrupación de rap nacida en La Habana en 1999 y compuesta por Odaymara “Pasa” Cuesta, su pareja, Olivia “Pelusa” Prendes y, hasta 2004, la hermana de Odaymara, Odalys “Wanda” Cuesta.

Desde sus inicios dentro de Cuba, las Krudas Cubensi han sufrido serias dificultades para alcanzar el éxito como grupo: mujeres, afrodescendientes, lesbianas y vegetarianas, su perfil personal y sus reivindicaciones artísticas no encajaban con las expectativas de una sociedad y un mercado musical marcadamente sexistas, machistas, homofóbicos y neocoloniales (Palamúsica Underground 2013; Saunders 2009). La agrupación, sin embargo, ha logrado imponerse, siendo considerada hoy día uno de los grupos más influyentes en el panorama hip-hop cubano (Saunders 2009). Prueba de su éxito es la publicación de cinco álbumes y la obtención de cierta celebridad, tanto nacional como internacional: las Krudas han actuado y presentado su obra en Cuba, Estados Unidos (donde residen desde 2006), México, Guatemala, Puerto Rico, Colombia y El Salvador. Además, gozan de cierto éxito en el ámbito académico norteamericano, siendo estudiadas en varios trabajos de investigación sobre hip-hop cubano y participando actualmente en conferencias sobre racismo, sexualidad o discriminación.

La obra de las Krudas puede enmarcarse dentro de las principales tendencias del movimiento hip-hop cubano. Sus letras entrañan una clara dimensión racial y una particular atención a la emancipación de los negros (González Chacón n.d.). Su labor se enmarca también en el ámbito de una reflexión social más general que aborda los temas de interés de la población cubana.

Si bien se puede encuadrar su obra en esta óptica de continuidad, hay que destacar los elementos innovadores que han introducido en el panorama del hip-hop cubano a través de su misma presencia como voces activas femeninas dentro de una “manifestación musical eminentemente

masculina”<sup>42</sup> (Martiatu 2008; Saunders 2009), de su decidida reivindicación feminista o de la defensa de la diversidad sexual y del apoyo al vegetarianismo.

Autoras como González Chacón (n.d.), han visto en su posicionamiento, al igual que en el de otras raperas cubanas, una continuación de la acción, personal y/o literaria, de otras personalidades afro-cubanas como Férmida Lucumí, Mariana Grajales, Sara Gómez, Georgina Herrera, Nancy Morejón<sup>43</sup>.

Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre aquellas mujeres y éstas: si en el pasado las acciones de resistencia se desplegaban básicamente “en solitario”, las Krudas pretenden echar las bases para la construcción de un camino en común, para favorecer la retroalimentación, para entablar un discurso colectivo.

---

<sup>42</sup> Cabe decir que su presencia como autoras, como creadoras, es una novedad vinculada no solo al campo del hip-hop, sino a toda la tradición musical cubana, en la que no ha existido nunca un discurso “verdaderamente femenino”. Fuera del rap y de la trova más reciente (Borges Triana 2012), la mujer se había destacado principalmente como intérprete de composiciones hechas por sus colegas masculinos (Martiatu 2008).

<sup>43</sup> Férmida Lucumí fue heroína y mártir en la rebelión de esclavos en Matanzas en 1843; Mariana Grajales fue luchadora y patriota en las gestas independentistas y madre de José y Antonio Maceo; Sara Gómez fue la primera mujer cubana en realizar un largometraje y siempre fue sensible a las discriminaciones por causas de raza y género; Georgina Herrera y Nancy Morejón son poetisas que cultivan la afrocubanidad y el feminismo.

### 2.1.1. Empoderamiento: colectividad y resistencia

“¡Hip-hop! ¡Vanguardia mujerista!  
¡Marcando pautas! ¡Concretando manifiestos!”<sup>44</sup>

La voluntad de compromiso con la colectividad resulta manifiesta al examinar la trayectoria activista de las *miembras* de las Krudas. Ya en 1996, antes del nacimiento de Krudas Cubensi como grupo, Olivia, Odaymara y Odalys participan en la fundación de la “Agrupación de Creación Alternativa Cubensi”, un conjunto de teatro callejero que promovía la educación ambiental, el amor, el respeto a la diversidad sexual (Miranda 2010), y que asumía la forma de un primer llamado a la implicación social. El trío también participa en el año 2000 en la fundación del grupo de zanqueros “Tropazancos”, que mezclaba música y artes plásticas con los mismos propósitos culturales e idéntico enfoque colectivo. En la misma línea podemos finalmente situar la creación, en 2005, de la agrupación femenina de teatro/hip hop “Omegas Kilay”, que se caracterizaba por mezclar música y *performance* con el objetivo de fortalecer la concientización de las mujeres, y en particular de las mujeres negras. Es importante destacar este esfuerzo social dirigido a las minorías porque se opone a un sistema político que reprime - o cuando menos limita - el libre asociacionismo (Díaz-Briquets y Pérez-López 2006: 111) y que tiende a apagar las voluntades de colectividad haciéndolas converger en macro-asociaciones controladas, como la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y la Federación de Mujeres Cubanas (FMC).

La actividad musical de las Krudas Cubensi refleja esta misma voluntad. Utilizando el rap, un género que puede considerarse, de por sí, como “comprometido con la verdad y la realidad social”

---

<sup>44</sup> “Eres bella” (*Cubensi hip-hop* 2003).

(Madrazo Luna 2010: 47), intentan transmitir, a través de sus letras, de su estética y de sus actuaciones, un mensaje de empoderamiento dirigido a todas las mujeres oprimidas.

El empoderamiento se articula fundamentalmente en dos dimensiones: una individual y una colectiva. La dimensión individual consiste, primeramente, en que los excluidos tomen conciencia de su estado de subordinación (Murguialday et al. n.d.). Las letras de las Krudas Cubensi contribuyen a esta concientización, a través de denuncias que exhiben los abusos y las injusticias de la sociedad. En “Eres Bella” (*Cubensi hip-hop* 2003) se usan las siguientes palabras para denunciar la prostitución: “He esperado por dos pesos o nada en cualquier esquina”; “¿qué nos queda? ¿Prostitución?”, el abuso sexual: “he sido [...] llevada sin mi voluntad a fornicación”, y la cosificación de la mujer: “no somos nalgas y pecho solamente”. En “La gorda” (*Kandela* 2005) se denuncia la discriminación estética sufrida por aquellas mujeres que no se adaptan al canon de belleza hegemónico. “No somos iguales” (*Kandela* 2005) es una acusación de la violencia que opera bajo varias formas. El “carnivorismo”, considerado como origen de la agresividad, es una de ellas: “Si alimentan su cuerpo y sus neuronas con productos de la muerte y del abuso no pregunten por qué el cruce se puso como se puso [...] el carnivorismo es origen de la guerra”. El abuso de poder por parte de los policías es otra: “chapa y cuño de algún ministerio, calle oscura, forcejeo, bofetón, grito y lucha dura”. Entran en la lista también la violación doméstica: “puede ser [...] el maridito querido”, y el acoso anímico: “La violencia no siempre es visible y se puede tocar, otras veces es recóndita o subliminal”. Las Krudas denuncian asimismo ciertas imposiciones presentes en otras culturas, como la infibulación (“quince millones en África sin clítoris pa’ vivir”) y el cubrimiento obligado del rostro (“las cabezas negras sus rostros nunca pueden descubrir”).

De manera global, en sus canciones se denuncian la violencia, el racismo, la pobreza y el machismo; mediante estas denuncias, se incita a las mujeres a que rechacen aquellos mensajes

ideológicos de opresión y subordinación que habían asumido como “normales” y que habían heredado e interiorizado; se les invita a replantear su manera de verse y, por consiguiente, a que reconsideren también su manera de ver el mundo y de verse en el mundo. Desde su punto de vista, la opresión social de la mujer negra es consecuencia directa del imperialismo, del colonialismo y de la esclavitud, y su persistencia está garantizada por las imposiciones sistémicas intrínsecas a una sociedad patriarcal (Saunders 2009). En este tipo de sociedad las mujeres no tienen un papel sino en función de los hombres y se encuentran siempre en una posición de subalternidad jerárquica respecto a ellos. Por estas razones, muchos de sus gritos de rebelión se dirigen a la estructura de poder constituida, al sistema en sí: “¡maldita y machista sociedad que contamina! [...] ¡machismo, idéntico sistema de esclavitud!” o a una determinada mentalidad que conlleva una naturaleza violenta: “machocultura, fuerza bruta” (en el tema “Eres Bella”, *Cubensi hip-hop* 2003).

La suya es una postura de alerta hacia todo tipo de discriminación, una actitud de vigilancia, de denuncia manifiesta. Su discurso toma la forma de un verdadero acto de resistencia, de disposición al combate, de guerrilla. Muestras de ello son el lenguaje directo, agresivo y contundente (se puede notar el frecuente uso de los imperativos), su apariencia física y el mismo género musical adoptado. Su óptica de lucha se puede apreciar también en el juego verbal que hacen con el vocabulario revolucionario, utilizando un campo semántico propio a la retórica del poder cubano, recuperando términos como “revolución”, “guerrilleras” o “foco” para resemantizarlos y utilizarlos en su particular batalla contra las injusticias vigentes en la sociedad cubana<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> El grupo de rap Escuadrón Patriota, en la canción “Decadencia”, lleva este juego a niveles más avanzados, como señala Enrique del Risco (2010).

En segundo lugar, la dimensión individual del empoderamiento se funda en la valorización del individuo, “un proceso por el que los excluidos elevan sus niveles de confianza y autoestima” (Murguialday et al. n.d.). Las Krudas Cubensi contribuyen incuestionablemente también en este aspecto con su presencia activa en un escenario tradicionalmente reservado a los hombres y con la proyección de una imagen vigorosa, segura y confiada de sí mismas que puede servir de modelo para otras mujeres. Su dialéctica también sustenta esta toma de posición: Olivia (Pelusa) y Odaymara (Pasa) se expresan perentoriamente en primera persona, afirmando su individualidad: “Soy yo, Pasa en sí”; “Yo Pelusa te reafirmo”; “Es Pasa Kruda que nunca transa”, y valorándose ante todo a sí mismas: “Soy talento”; “¡Ay!, como me gusto”; “me tengo confianza” (en el tema “Eres Bella”).

En su discurso, la primera persona singular se alterna continuamente con la segunda, con el objetivo de llamar la atención del colectivo de mujeres negras y valorizarlas mediante la afirmación de sus cualidades absolutas. La canción más emblemática en este sentido es “Eres bella”, una suerte de himno a la mujer negra, que aquí es valorizada por su inteligencia: (“tienes cerebro, mujer”; “inteligencia es tu virtud”), por sus competencias (“tienes talento”), por su espontaneidad (“eres bella siendo tú [...] como eres, imperfecta”), por su misma “negritud” (“ébano en flor, negra luz”). El ensalzamiento de la mujer pasa también por la equiparación entre esta y Oshún Iyalorde, diosa del amor, de la fertilidad y de la creación en la tradición yoruba. El estribillo de esta canción, cantado casi *a capela*, apenas acompañado de una hipnótica base de bajo y batería, se repite como una letanía, a manera de mantra, en perfecta coherencia con la intención proselitista de sus autoras.

El empoderamiento se funda, finalmente, en una dimensión colectiva. La idea es que “las personas vulnerables tienen más capacidad de participar y defender sus derechos cuando se unen con unos objetivos comunes” (Murguialday et al. n.d.). Nos parece que las Krudas mantienen este enfoque en todo momento. Ya hemos hablado de su trayectoria personal como activistas, y en sus

composiciones podemos distinguir esa misma voluntad de compromiso global. Ellas asumen su discriminación personal como modelo de todas las discriminaciones (“la violación es mucho más que una experiencia personal”), se refieren a su experiencia de sufrimiento relacionándola implícita o explícitamente (“yo también como tú...”) con la experiencia de sufrimiento de las otras mujeres y expresan una intención corporativa emancipadora. Se imponen así como portavoces de las minorías, como en el siguiente verso en el tema “Eres bella”: “las Krudas formando foco, alimentando tu alma, engrandeciendo tu vida”. En la misma canción podemos encontrar otros ejemplos de esta intención corporativista: en la dedicatoria (“Dedicado a todas las mujeres del mundo [...] que como nosotras están luchando”), en las invitaciones indirectas a la participación activa (“¿hasta cuándo seremos esta poca cantidad en tarima?; no hay verdadera revolución sin mujeres”) y en las invitaciones más directas, que se articulan mediante el uso de imperativos y frases exclamativas (“juguemos nuestro papel, ¡es nuestro tiempo!”; “necesitamos mujeres en la vida pública, en la filosofía, en la política”; “mujeres unidas, fuerza multi-mundial”; “¡rompamos las cadenas!”) y que suelen ser expresadas a grito abierto.

También es de notar la frecuente utilización de la primera persona plural. Si el “yo” es el ejemplo de la autoafirmación, de la recuperación de la autoestima, además de ser símbolo implícito del sufrimiento colectivo, y el “tú” es la apelación directa al otro, para que no se sienta aislado y recupere él también la confianza en sí mismo, el “nosotros” es la síntesis de los precedentes y es la marca más evidente de la voluntad de inclusión e involucración social.

### 2.1.2. Un nuevo paradigma de mujer

“Eres bella siendo tú, ébano en flor, negra luz  
Eres bella siendo tú, cuerpo no es única virtud”<sup>46</sup>

En una óptica de replanteamiento estético e identitario, las Krudas Cubensi luchan contra la objetivización de la mujer. En sus letras rechazan la reducción de la mujer a objeto físico y denuncian la discriminación estética que sufren las mujeres con sobrepeso, consideradas por los hombres como inferiores e insensibles<sup>47</sup>. Puesto que en la sociedad machista la mujer es un objeto sexual, tiene entonces que resultar apetecible, y para que así resulte tiene que atenerse a los cánones de belleza establecidos. Si no los respeta, entonces no tiene razón de existir y es literalmente borrada de la sociedad, como descrito en “La gorda” (*Kandela* 2005): “querías anularme por gorda”. Las Krudas Cubensi se alejan explícitamente del paradigma hegemónico de belleza del mundo occidental contemporáneo, que establece como apetecible a la mujer joven, delgada, atlética, de senos grandes, sólidos y simétricos (en el tema “La gorda”, el canon normativizado es definido así: “las niñas sofocadas por ser Barbies, por ser muñecas”).

Dicho alejamiento tiene lugar primeramente en un nivel textual: a través de sus letras, definen estas orientaciones culturales como “continuación del cuento colonialista” (en la canción “Eres bella”), por consiguiente como directamente responsables de la opresión de la mujer. La manifestación verbal más evidente de este rechazo se nos presenta en el texto de “La gorda” (*Kandela* 2005): aquí el modelo de belleza occidental es acusado por extremo (“anorexia en tiempos de guerra”), innatural (“hormonas pa’ las tetas”) y artificial (“silicona allá, aquí”; “artificios de risas y postizos”). Las Krudas huyen de

---

<sup>46</sup> “Eres bella” (*Cubensi hip-hop* 2003).

<sup>47</sup> La canción “La gorda” se abre con la pregunta retórica “¿Quién ha visto una gorda con sentimientos?”, referencia a la película *Una novia para David* de Orlando Rojas, 1985.

este espejismo, de esta identidad estética normativizada. Su canción parecería una suerte de himno a la *gorditud*: así como hiciera Victoria Santa Cruz en su canción “Me gritaron negra” (en Lavou 2002), en la que repetía incesantemente el término “negra” para sublimarlo, asumirlo como propio y positivizarlo, Odaymara Cuesta hace lo mismo con el vocablo “gorda”. Obviamente, en este caso el término no viene cargado de un legado cultural tan significativo; son las Krudas quienes le otorgan un sentido trascendental, elogiando a las gordas por su espontaneidad, por su naturalidad, por su alegría, por su paz interior y confeccionando improbables asociaciones entre la redondez de la mujer corpulenta y la madre tierra, los CD, los acetatos, las monedas y el pan. Si bien su proclamación posee un carácter burlón y (auto)irónico, nos parece que en esta canción subyace un significado implícito muy relevante: su toma de posición se configura como una manifestación de libertad, de libre albedrío, una manera de salirse de la norma establecida. La lírica no sería, pues, un elogio a la mujer gorda, ni mucho menos un himno a la *gorditud*, sino una alabanza a la libertad de elección, a la autonomía intelectual, a la independencia respecto al patrón estético hegemónico.

Su postura frente al modelo estético dominante también se refleja en un nivel paratextual, y más precisamente en la imagen física que proyectan las integrantes de Krudas Cubensi, y en particular las hermanas Cuesta, que padecerían de sobrepeso según los cánones dominantes. A través del *performance*, actuación en vivo en que la estética reviste un papel primordial, las autoras utilizan su semblante para reforzar los argumentos defendidos en sus letras. Es sintomática, en este sentido, la exhibición en vivo de “La gorda”, durante cuya ejecución las cantantes levantan las camisetas mostrando deshinibidamente su cuerpo. Como hemos dicho, tenderíamos a pensar que “lo modélico” que quieren exponer no consiste en la gordura en sí, sino en la libertad de elección que ésta representa.

Es así como las Krudas Cubensi reconstruyen su identidad, ante todo como cantantes: por medio de reacciones acentuadas, mediante antítesis. Una de éstas consiste en apartarse del estereotipo

de la intérprete musical afrodescendiente – sexualizada tanto por la secular mentalidad colonialista como por el mercado musical pop – llamando “perras” a sus homólogas Paulina (Rubio), Jennifer (López) y Beyoncé y planteando un modelo estético alternativo (en “La gorda”, *Kandela* 2005).

Las Krudas también marcan un punto de ruptura con la tradición musical femenina cubana. Las mujeres habían desempeñado un papel de primera importancia como compositoras o intérpretes en los géneros cultos, en la trova tradicional y en otros géneros populares como el bolero y la salsa (Díaz 1999), pero también es cierto que el discurso que habían promovido reflejaba esencialmente la mentalidad del varón blanco heterosexual (Garve 2010; Martiatu 2008), tanto en las letras de sus canciones, que expresan a menudo su sufrimiento amoroso y su subordinación, como en la continuación de un paradigma estético basado en la delicadeza, en la sensualidad y en el exotismo. Es en este sentido que las Krudas rompen con la tradición; mediante sus palabras, de las cuales son autoras y dueñas, introducen un discurso femenino y homosexual desde un género, el rap, tradicionalmente masculino y heterosexual. Además, a través de su look contraponen a esa imagen tradicional una imagen ruda, agresiva y alejada de los atributos tradicionales de lo femenino.

Es de destacar en segundo lugar su redefinición como afrodescendientes. En canciones como “Eres bella” (*Cubensi hip-hop* 2003) y “La gorda” (*Kandela* 2005), las Krudas Cubensi oponen, a la imagen de la mujer negra víctima, esclavizada, pasiva, violentada, **objeto**, la imagen de una negra activa, protagonista de su tiempo, comprometida con la realidad, agente social (“concretando manifiestos”; “acción más que palabras”), **sujeto** que reclama su centralidad en el mundo (“déjanos protagonizar”). Se enaltece a la mujer negra describiéndola como guerrera y luchadora por tradición, por la obligación que le ha exigido su trágico pasado (“guerreras de ébano”; “guerreras ancestrales”), y se la redefine como hermosa (“Eres bella”), poderosa (“monarca absoluta”) y vencedora (“amazona del XXI”). La apariencia física de las locutoras juega un papel fundamental también en este

replanteamiento. Dentro del contexto social cubano, en que las afrodescendientes están prácticamente obligadas a alisarse el cabello, a huir del sol para limitar sus efectos y a esforzarse por mantener una imagen compuesta, arreglada, occidentalizada y blanqueada, las Krudas Cubensi exhiben sus características fenotípicas con orgullo: se dejan su natural pelo rizado (peinado en cresta o estilo rastafari), se adornan con aretes tribales, pañuelos coloridos y collares propios de la Santería, práctica religiosa cubana de origen yoruba; se toman la libertad de mostrarse, en apariencia, descuidadas, “sin pulimento, Krudas” (Murata 2012).

El gran mérito de las Krudas Cubensi consiste en haber sacado a la luz una serie de argumentos silenciados en la isla, en particular la persistencia de un régimen de patriarcado y de machismo. Muchos críticos demuestran, en efecto, que en la República de Cuba, la cual se proyecta como una sociedad igualitaria en géneros, sigue perpetuándose una estructura tradicionalista, machista y patriarcal (Martiatu 2010; McGregor 2013), que las somete a violencia, humillaciones y a discriminación negativa tanto en el trabajo como en el hogar (González 2012).

En este contexto su mensaje de empoderamiento supone la aparición en la escena cultural y social de una voz innovadora y alternativa, si bien hay que tener en cuenta el limitado alcance de su obra debido a su particular perfil y a la franqueza de sus planteamientos.

## 2.2. Los Aldeanos: “fieles a nuestros principios”

Los Aldeanos son un dúo compuesto por los raperos Aldo Roberto Rodríguez Baquero (Aldo) y Brian Oscar Rodríguez Galá (El Bi). Se forman en febrero de 2003, manteniéndose voluntariamente al margen de la Agencia Cubana de Rap (ACR), y produciendo desde entonces, de manera independiente, más de 20 demos (Corsa 2014).

Por la naturaleza crítica de sus letras, la agrupación ha sufrido censura y marginalización: hasta la fecha han aparecido una sola vez en la televisión cubana (Gámez Torres 2013: 13)<sup>48</sup>, han sido vetados en las salas capitalinas (Corsa 2014; Gámez Torres 2013) y en ocasiones se han anulado sus conciertos<sup>49</sup> o se les ha silenciado con otras estratagemas<sup>50</sup>. Aun así, Los Aldeanos han conseguido abrir un espacio para la difusión y el reconocimiento de su obra. En el ámbito nacional, obtienen cierto reconocimiento oficial con el *Rap Plaza Award* en 2003, por la canción “A veces sueño”. Sin embargo, es a partir de 2006, con la publicación en el *New York Times* del artículo “Cuba’s Rap Vanguard Reaches Beyond the Party Line” (Lacey 2006) y con el interés de cadenas televisivas estadounidenses como Univision y Telemundo, cuando sus canciones empiezan a hacerse más conocidas y su carrera cobra alcance internacional. Su fama fuera de Cuba ha sido posible principalmente gracias a la publicación de sus canciones en la red, en gran mayoría en el portal YouTube: lo que en un principio

---

<sup>48</sup> Fue en el año 2008 y aparecieron como ganadores del mejor demo de rap en el programa “Cuerda Viva” (Gámez Torres 2013: 13).

<sup>49</sup> Gámez Torres (2013) relata una anécdota personal ocurrida en marzo de 2010, cuando quiso asistir a un concierto programado en el parque Río Cristal, anulado porque el responsable de conectar el sistema de audio nunca apareció y no tuvieron acceso a él.

<sup>50</sup> Aldo Baquero relata a García Freyre (2009) y Gámez Torres (2013) que durante el célebre concierto de 2008 en la Tribuna antimperialista, al cual habían sido invitados por Pablo Milanés, el grupo pudo cantar, pero el volumen de sus micrófonos había sido bajado de manera que no se pudieran oír sus palabras.

nace como un seguimiento de culto (Corsa 2014), acaba siendo un fenómeno mucho más masivo<sup>51</sup>. Su difusión en la isla está vinculada a las actuaciones en vivo, al traspaso de mano en mano de discos y memorias USB o a su venta en el mercado negro, y a negociaciones con las autoridades<sup>52</sup> que bien pueden interpretarse como procesos de asimilación y autocensura (Gámez Torres 2013).

Lo que asombra en la obra de Los Aldeanos es el atrevimiento con el que hablan cruda y directamente de realidades que todos conocen, pero que la mayoría de los cubanos no se atreve a comentar si no es en un ambiente muy íntimo y restringido. El hecho de llevar sus reflexiones y sus críticas abiertas al gobierno cubano a la esfera pública es un acto de valentía, en un contexto dominado por un sobrecogedor control policial y un absoluto temor colectivo a expresar opiniones.

Su estilo ha sido llamado de varias maneras; la apelación “Real Rap Cubano” (Corsa 2014) contrapone este grupo a un supuesto “falso rap” que se caracteriza por fusionarse con otros géneros (en este caso estaría el grupo Orishas) o por ocuparse de temas frívolos (reggaetón como derivación del rap), con el solo fin de obtener ganancias económicas; su estilo también ha recibido el nombre de “Conscious hip hop” (Baker 2011: 63), nombre que enfatiza la dimensión social de la manifestación musical y refuerza la idea de una música de protesta y resistencia capaz de emancipar a las masas a través de una guerrilla. Al igual que las Krudas Cubensi, la obra de Los Aldeanos presenta una obvia intención combativa, de ahí su lema, “el rap es guerra”.

---

<sup>51</sup> Los videos de Los Aldeanos en este portal superan las cien mil visitas y varios de ellos están por encima del millón. Así, los videos menos visitados de Los Aldeanos decuplican en el contador a aquellos de Carlos Varela o, más aun, a los de Frank Delgado, las Krudas Cubensi o Porno Para Ricardo.

<sup>52</sup> Gámez Torres (2013) pone el ejemplo del concierto que tuvo lugar en abril de 2010 en el cine Acapulco. En esa ocasión, la oportunidad de tocar en un lugar oficial importante venía con la condición de evitar cantar las canciones más controvertidas (condición impuesta por la Seguridad del Estado, según cuenta Aldo Baquero).

En opinión de Nora Gámez Torres (2013), el discurso de Los Aldeanos gira alrededor de tres ejes: la legitimación de su propia voz como representantes del pueblo; la construcción de un antagonista social, que se identifica con los representantes políticos y su permanencia ilegítima en el poder; y la reapropiación de la ideología revolucionaria para promover la acción social. Tal y como veremos a continuación, el análisis de las letras de sus canciones corroborará esta última idea. Primero veremos cómo su obra va exhibiendo los males contemporáneos que se sufren en la isla e intenta identificar a los responsables (búsqueda de un antagonista); en la segunda parte, veremos cómo Los Aldeanos articulan su propia construcción identitaria y cómo se alzan en representantes del pueblo, presentándose como nuevos revolucionarios dentro de la Revolución.

### 2.2.1. La búsqueda de un antagonista

“¿Quién es el culpable de estar como estamos?

¿A quién juzgamos por tanta mierda que pisamos? [...]

¿A quién coño le echamos la culpa?”<sup>53</sup>

El mayor aporte de esta agrupación consiste en verbalizar una vastísima gama de temas sociales candentes. En algunos casos, estos se corresponden con aquellos también trabajados por los otros autores analizados en este trabajo.

Un ejemplo es la **emigración**: hemos visto que se trata de un tema omnipresente en el discurso artístico de la Cuba posrevolucionaria y que tanto Frank Delgado como Carlos Varela le reservan una atención especial. Los Aldeanos también lo incluyen en su discografía y, de forma parecida a los trovadores, revierten la noción dicotómica oficial que define a los emigrados como gusanos. En “Protestando” (*Censurados* 2003), defienden la posición de los desertores al declarar que “Los deportistas que en otras naciones se han quedado [...] a nadie han traicionado”, y justifican su elección como única escapatoria de una situación económica precaria: “Muchos ganaron medallas de oro y viven peor que yo, y yo no tengo nada”. En “Noches perdidas” (*Poesía y corazón* 2007) también describen, de forma mucho más gráfica e impactante con respecto a sus homólogos, el fenómeno de los balseros, que por buscar una vida mejor van inexorablemente hacia su muerte: “El cementerio sin cruces se sigue tragando vidas que mueren buscando cambios, y terminan en la barriga de un animal, con afilados dientes, llamado tiburón”. Los Aldeanos, sin embargo, no se limitan al plano descriptivo, sino que acusan, en ocasiones impersonalmente y otras veces de manera directa, a los responsables de semejante genocidio, que se identifican con los encargados de hacer las leyes, es decir, el gobierno y sus representantes. Así sucede en “La naranja se picó” (*El atropello* 2009): “yo sé que hay leyes, pero

---

<sup>53</sup> “Condenados” (*L3 y 8* 2004).

perdonen, [ustedes] no controlan la inmigración, ustedes están alimentando tiburones".

Si se podría considerar la emigración hacia los EEUU como un fenómeno del cual el estado cubano no es directamente responsable<sup>54</sup>, no es lo mismo en lo que concierne a aquellos principios cardinales sobre los cuales la Revolución se ha edificado: educación, sanidad e igualdad social, aspectos con los que la crítica de Los Aldeanos empieza a hacerse más enérgica.

Desde la campaña de alfabetización de los primeros años sesenta hasta las atrevidas predicciones de Fidel Castro en el nuevo milenio<sup>55</sup>, la **educación** ha sido uno de los temas principales de la agenda política revolucionaria. Pero, más allá de las estadísticas, que dan una tasa de alfabetización global en la isla que roza el 100% (UNICEF 2012) y de las proclamas grandilocuentes, la situación real es distinta. Los Aldeanos subrayan algunos problemas estructurales que minan el sistema educativo, definiéndolos, en “La realidad que vivo” (*L3 Y 8* 2004), “errores de administración en la educación [que] nos matan”. La misma canción muestra uno de estos problemas, que consiste en el escaso reconocimiento del trabajo de los profesores, cuya profesión, esencial para la sociedad, no está suficientemente compensada desde el punto de vista económico: “el maestro hoy se ha vuelto mano de obra barata”. Otro aspecto es la escasez numérica de los mismos, citado en el tema “Héroes del hip-hop” (*Censurados* 2003): “el gran déficit de la enseñanza, que pone de manifiesto una ley un tanto cuantitativa, en la cual disminuye el número de maestros”. Aunque ellos no explicitan las

---

<sup>54</sup> El gobierno cubano atribuye buena parte de la responsabilidad a la “Ley de ajuste cubano”, también llamada “Ley asesina de ajuste cubano” (ley promulgada por el gobierno de los EEUU en 1966). Esta sería la responsable de estimular “a los cubanos a abandonar el país de forma ilegal poniendo en peligro sus vidas bajo la ilusión del sueño americano” (Ley de ajuste cubano n.d.). Los Aldeanos contienden esta justificación en “Resurrección” (*Record-Pila-Acción* 2006), admitiendo la responsabilidad de los EEUU, pero señalando también la del gobierno nacional, al decir: “la ley de ajuste cubano no es la única ley asesina”.

<sup>55</sup> En 2001 Fidel Castro profetizaba que Cuba, en diez años, se convertiría en el país más culto del mundo (Llopis Prendes 2011).

consecuencias de esta situación, podemos nombrar algunas: clases muy numerosas, con un inevitable surgimiento de conflictos y menor seguimiento de los alumnos; sustitución de los profesores presenciales por las tele-clases (Sánchez 2007); y jóvenes maestros con escasa formación, obligados a cubrir materias en las cuales no están especializados. En “Verdades nada más” (*Poesía esposada* 2004) se desmitifica otro lugar común sobre la educación en Cuba, su gratuidad: “a decir verdad esto es un chantaje, porque después tienes que trabajarle dos años al Estado”. Los Aldeanos hacen referencia a los dos años<sup>56</sup> de servicio social obligatorio que cada estudiante debe realizar al terminar su carrera universitaria. En este periodo, el estudiante recibe un salario mínimo y trabaja en un puesto que le es asignado por el Estado; de no hacerlo, su título es invalidado (Pérez n.d.). Estos dos años de servicio son interpretados por los autores, no sin razón, como una manera de retribuir al Estado el dinero que se ha invertido en sus estudios.

El segundo aspecto es el **sistema de salud**, que se caracteriza por ser “universal, gratuito, accesible, regionalizado e integral con un alcance a todos los ciudadanos, en el campo y la ciudad” (Cubadebate 2014). Desde siempre, el gobierno revolucionario ha alardeado de los importantes logros obtenidos en este sector: baja tasa de mortalidad infantil, alta expectativa de vida, vanguardia tecnológica, así como de la rectitud moral de un sistema basado en la gratuidad, en comparación con el oprobioso modelo privado de sus acérrimos enemigos yanquis. A este cuadro inmaculado, que la Revolución cuidadosamente exhibe a la opinión nacional y, sobre todo, internacional (siendo vitrinas las misiones internacionalistas<sup>57</sup> y la hospitalización de importantes personajes<sup>58</sup>), Aldo antepone

---

<sup>56</sup> Tres para las mujeres, puesto que al contrario de los hombres no han debido hacer un año de servicio militar.

<sup>57</sup> El Ministerio de Relaciones Exteriores ha declarado a BBC que, actualmente, 15.000 médicos están trabajando en 60 países distintos. Además de fomentar la reputación del sistema de sanidad pública cubano, no hay que olvidar que el internacionalismo es un negocio económicamente muy rentable para el Estado cubano (Ravsberg 2013).

<sup>58</sup> El último caso celebre es el del fallecido presidente de Venezuela, Hugo Chávez.

primero un caso popular de mala sanidad, el de su abuela, muerta por un exceso de anestesia: “a mi abuela la operaron y con la anestesia se pasaron, se murió y nadie se enteró que sin vida la dejaron”, narrado en la canción “Ya nos cansamos” (*Censurados* 2003). Lo que vuelve el episodio grave, más allá del error médico, es el hecho de que no hay una toma de responsabilidad ni una concientización pública oficial acerca de estos casos infelices. Los Aldeanos aprovechan aquí para criticar una tendencia del gobierno a ocultar los problemas internos: “ese caso en la Mesa Redonda<sup>59</sup> jamás lo analizaron, siempre comentan del mundo, nunca de internos descaros”, incluyendo en el sintagma nominal “internos descaros” injusticias de varia naturaleza. En segundo lugar, se pone en tela de juicio la gratuidad misma en la que está fundada el sistema de salud: “Está claro que son gratis en Cuba todos los hospitales, pero a quien tratan mejor, ¿a mí o a los oficiales?”. En estos versos se acusa un sistema sanitario que aparentemente garantiza igualdad de trato para todos los ciudadanos, pero que realmente opera en dos canales paralelos.

El tercer pilar puesto en tela de juicio es el que supone la **igualdad** entre todos los ciudadanos cubanos, según lo planteado por el modelo socialista en vigor en la isla. En “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003), Los Aldeanos describen los casos de extrema pobreza en estos términos: “demasiado duelen mis ojos al mirar a personas hambrientas arrastrándose en el suelo”. En “Niñito cubano” (*El atropello* 2009), refieren casos de desnutrición: “tienes 10 [años] mas tu tamaño dice que son ocho y tu rostro doce” y en “Protestando” (*Censurados* 2003) relatan las consecuencias tangibles del periodo especial en la población: “tu imagen basta para explicar qué cosa es periodo especial”. A la vez, se ponen en contraste las condiciones de pobreza del pueblo llano con la situación más acomodada de la que goza la clase privilegiada, es decir, los militares y los dirigentes políticos. Este desfase se

---

<sup>59</sup> Programa televisivo que se emite diariamente en la Televisión Cubana, y en el que se discuten los principales temas de política, internacional y supuestamente nacional.

evidencia en todos los ámbitos de la vida. En el transporte (“¿por qué los gerentes andan en Mercedes-Benz y los obreros en tren? [...] bellos carros, gerentes y generales, obreros y hombres humildes guaguas y camello<sup>60</sup>”) y en la vivienda (“los mejores lugares son para el Ministerio del Interior”; “ve a ver si a los generales se le caen los portales”), como denunciado en “Protestando” y en “Ya nos cansamos” (*Censurados* 2003). Y en la alimentación (“el horario de receso esperas, para comer lo que el niño ricachón mimado de al lado no quiera”), como relatado en “Niñito cubano” (*El atropello* 2009). Identificar estas injusticias significa reconocer que la puesta en práctica del ideal igualitario socialista ha fallado: al igual que se bifurca el sistema sanitario según la importancia del individuo que ha de ser hospitalizado, asimismo ocurre en todos los otros contextos. Los autores, usando una segunda persona plural que no puede dirigirse sino al gobierno de Castro, piden honestidad (“no vengán a meter cuento [...] no digan más que no”) y exigen que se admita de una vez que en Cuba “sí hay clases sociales” (En “Protestando”, *Censurados* 2003).

Todos los ejemplos expuestos hasta el momento indican como antagonista único e inequívoco al gobierno y a sus representantes, responsables de las contradicciones del país y de sus injusticias. En las páginas anteriores se ha podido apreciar cómo Los Aldeanos deslegitiman al Poder a través del desenmascaramiento de sus mentiras. Sin mencionar directamente al gobierno, al desvelar la falsedad de los fundamentos de la Revolución sugieren implícitamente que la misma no tiene razón de existir y que su permanencia en el poder es ilegítima. Este ejercicio de deslegitimación también se articula mediante la denuncia (esta vez directa) de otras plagas difundidas entre los representantes del Estado. Una de las principales consiste en el hipertrófico control policial y cultural: además de la reiterada referencia que este dúo hace a los abusos de los militares y a la acción coercitiva de la censura, también

---

<sup>60</sup> Con el término “guagua” se identifican en Cuba los autobuses. El “camello”, llamado así por la encorvadura de su tren, es un híbrido de camión y autobús, con gran capacidad de pasajeros.

se propone la teoría de que el relativamente fácil acceso al alcohol nace de una precisa voluntad de mantener anestesiados a los ciudadanos. Así lo plantean en “Resurrección” (*Record-Pila-Acción* 2006): “este Estado recrudece a la nación, vende alcohol para embrutecerte y mantener el control”. Otro cáncer del poder es la difusión de la corrupción: los Aldeanos afirman sin equivocaciones que “aquí todo depende del soborno” (en “Protestando”, *Censurados* 2003). Este tipo de inmoralidad se ha extendido a todos los niveles. Está presente en las altas esferas de poder, como cantado en “Quienes somos” (*Poesía esposada* 2004): “en los supremos puestos hay menos honestos que listos”. En el gobierno, como referido en “Noches perdidas” (*Poesía y corazón* 2007): “el pueblo es honrado y el gobierno es corrupto”. Pero también atañe a los empleados de menor grado, por ejemplo los aduaneros, como se denuncia en “Protestando” (*Censurados* 2003): “esos no son oficiales, son ladrones autorizados”. Asimismo se identifican las responsabilidades del gobierno en el tema económico. La culpa principal en este caso es haber introducido una doble moneda que ha devaluado el peso nacional hasta un punto tan absurdo que “el pago de un sueldo es solo una entrega simbólica” (en “Abusando de tu oreja”, *Censurados* 2003). Otra aberración que se subraya es la falta de gratitud hacia esos ciudadanos valientes que han luchado por el ideal revolucionario, como se cuenta en el tema “El señor Martínez” (*Poesía y corazón* 2007): “fue un gran hombre [...] hizo mucho por una patria que no hizo nada por él”. En una posición radicalmente opuesta se sitúan aquellos que se han apropiado del poder sin demostrar merecerlo: “no hay ni una cicatriz para el país sobre tu cuerpo” (en “Resurrección”, *Record-Pila-Acción* 2006). Estos funcionarios utilizan una retórica que resulta estafadora (“hasta cuando nos estarán engañando”) encubridora (“hoy en día se acostumbra enmascarar lo negativo”) y hasta empalagosa (“no dar muela, porque se ha dado tanta que ya cansa”)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Respectivamente en “Protestando” (*Censurados* 2003), en “La realidad que vivo” (*L3 Y 8* 2004) y en “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003).

Si en la primera parte se podía argüir que la identificación de los antagonistas y su deslegitimación era posible mediante un proceso de deducción, en estos últimos ejemplos los responsables son individuados con absoluta claridad y sin tapujos: los lobbies internos, se identifican en “Resurrección (*Record-Pila-Acción* 2006): “El sistema junto al gobierno implantan su monopolio”. Los militares, en “Protestando” (*Censurados* 2003): “pienso que la autoridad no está bien representada, muchos visten uniforme pero no resuelven nada”. Los políticos, en un sinnúmero de otros temas. En “Veneno” (*El atropello* 2009), Los Aldeanos se expresan así: “Yo no concuerdo con la política de este gobierno”. Su disenso no podría expresarse de forma más patente.

## 2.2.2. Legitimando su voz: los guerreros de la Real Revolución

¿Quiénes somos? [...] El tomo número uno de rimas que no se agota [...], el arma, el alma que desesperó al  
tirano”<sup>62</sup>

“Yo soy la gente, soy el barrio, soy el pueblo, soy la calle. Yo soy el blanco, soy el negro.

Yo soy mi ley, yo soy mi constitución, mi batalla de idea,  
yo soy mi Revolución”<sup>63</sup>

Un núcleo temático de la obra de Los Aldeanos, presente de manera generalizada en todo el Movimiento hip-hop cubano (Selier Crespo 2005: 15), es la articulación de su propia subjetividad e identidad. Ya hemos visto, en la sección dedicada a las Krudas Cubensi, un ejemplo de replanteamiento identitario, que se fundaba en ese caso en una redefinición estética, cuyo propósito era luchar contra los preceptos machistas que constituyen la base de la sociedad occidental. En la presente sección analizaré de manera análoga el planteamiento identitario que Los Aldeanos ponen en escena, mostrando los principios en los que se funda y los objetivos a los cuales apunta.

Para Los Aldeanos el primer marcador de identidad consiste en formar parte de la **cultura hip-hop**. Este sentido de comunidad es propio a todo el movimiento y se evidencia en la frecuentación de los mismos espacios, en la utilización de un lenguaje parecido y determinado por lemas fijos, en la forma de vestirse, en una marcada auto-referencialidad que intenta imponer esta asunción identitaria a través del efecto de la repetición<sup>64</sup>. Sin embargo, hay que tener cuidado: aunque en la isla se puede

---

<sup>62</sup> “Quiénes somos” (*Poesía esposada* 2004).

<sup>63</sup> “Los Aldeanos” (*El atropello* 2009).

<sup>64</sup> En casi todas las canciones de esta agrupación, los miembros profieren sus propios nombres (Aldo, El Bi), los nombres de otros Maestros de Ceremonia (MCs) con los cuales colaboran (Silvito el Libre, Papá Humbertico, Danay Suarez, Raudel) o el nombre de los colectivos de los que forman parte (Real 70, 26 musas).

encontrar una gran variedad de expresiones reconducibles a este movimiento, éste, por su parte, es todo menos homogéneo. Se han realizado numerosos debates para definir la supuesta “autenticidad” de cierto hip-hop (Del Risco 2010) y para discernir al “auténtico” del “falso”. Los Aldeanos simplifican mucho la ecuación, proclamándose a sí mismos como defensores del “verdadero” (“con la verdad haciendo historia, héroes del hip-hop”. En “Héroes del hip-hop”, *Censurados* 2003), escudando, con un sentimiento de protección casi animal, a su manada (los colectivos a los que pertenecen y los MCs con los cuales colaboran), y condenando a todos los demás por vendidos. Su definición como raperos, por consiguiente, se hace a partir de esta oposición. Por un lado están los falsos raperos. Éstos cambian “su forma de pensar por unas monedas” (“Protestando”, *Censurados* 2003); aparecen en la televisión: “me da la gana de hacer música sin contratos legales y no de ser de esos que cobran por esto y en la TV salen” (“Comemierda”, *Poesía esposada* 2004); forman parte de la Agencia Cubana de Rap (ACR): “decencia no está en la agencia de rap sino en la calle a oscuras” (“De pikiti pakiti”, *Abajo como hace tres febreros* 2006); ensucian al género fusionándolo con otros estilos tradicionales que le hacen perder su pureza: “que se joda la fusión” (“Se acabó la ficción”, *Poesía esposada* 2004). Según Los Aldeanos, estos músicos no hacen rap por vocación, sino por dinero, fama y viajes al extranjero. En esta categoría podríamos incluir también a los grupos de reggaetón, algunos de los cuales forman parte de la ACR. Los Aldeanos sitúan en el lado de los farsantes también a los falsos *underground*, a los que “dicen ser reales, sin saber lo que esto implica”, a los que “gritan ‘esto es underground’ y nada importante platican” (“Comemierda”, *Poesía esposada* 2004). Por el otro lado están Los Aldeanos, que se consideran reales, verdaderos, *underground* (las tres definiciones pueden verse como sinónimos), porque respetan una serie de criterios estrictos. Ante todo, no pertenecen, ni apoyan, ni se sirven de ninguna institución o espacio oficial, como cantan en “Trabajando” (*Record-Pila-Acción* 2006): “a la

mierda la revista y la cabrona agencia, a la mierda el festival”<sup>65</sup>. Este rechazo implica que su producción sea autónoma: “yo, independencia, manteniendo la esencia del hip-hop real”. Segundo y más importante, hablan de temas críticos, como subrayado en “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003): “esto es protesta, no es una simple muela vieja”.

Para construir una identidad declaradamente *underground*, Los Aldeanos también se definen como **resistentes** ante la censura. Hablar de la acción represiva ejercida por el gobierno les permite mostrar su forcejeo contra la misma y realzar de esta manera su valor y su autenticidad (Gámez Torres 2013: 7). También describen la represión del libre pensamiento como una práctica que trasciende el ámbito musical o meramente cultural. La censura es algo que afecta a todos los espacios y a todos los ciudadanos. Así la retratan en “Resurrección” (*Record-Pila-Acción* 2006): “nadie se atreve a hablar libremente de la angustiada situación [...] se sientan sobre tu derecho y tu libertad de expresión”. Su toma de posición ante este hecho es reiterada e intransigente, reclaman la autonomía de pensamiento a los gobernantes, recordándoles que la misma debería estar garantizada por las leyes que ellos han promulgado: “Libertad de expresión, artículo 53 de tu constitución”. En el tema “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003) se muestran incondicionales a sus propias creencias: “no me amenacen que yo nunca cambiaré”, pero es en la canción “Pa q c pa” (*Censurados* 2003) donde hacen gala, en un atrevido compromiso personal, de su ausencia de miedo ante las posibles reprimendas policiales, dando detalles sobre su lugar de residencia: “Mi nombre es Aldeano, y pa’ que sepas más, vivo en 26 entre avenida y 47, numero 1108 apartamento 7, ahí frente al zoológico, pregunte por Aldeano o por el maldito rimador”.

---

<sup>65</sup> De las tres instituciones aquí citadas he escrito en la introducción al capítulo 2: El rap: la construcción de un nuevo “yo”.

Los Aldeanos se proyectan como una voz alternativa que se ocupa de decir “lo que los periódicos callan” (Del Risco 2010), que no acepta alianzas con el poder ni se somete a sus restricciones y que busca referir la cotidianidad, como ellos mismos asumen en el tema “Veneno” (*El atropello* 2009): “Mi voz es el espejo de la realidad cubana”. En este sentido, podríamos definirlos como testigos de su tiempo, ya que, al igual que los trovadores, fijan en su música aquellas preocupaciones sociales silenciadas en los medios oficiales (la sección anterior es una muestra de ello). Sin embargo, es evidente que esta agrupación va más allá de la crónica (la forma expresiva que caracterizaba el estilo de los trovadores). Ante todo, resulta diferente su manera de narrar, pues sus letras son mucho más crudas, directas y agresivas que las de sus homólogos; no son simples relatos o denuncias sino acusaciones. Pero distinta es también su postura: si los trovadores no apuntan, en principio, a representar al pueblo, sino que se limitan a relatar sus congojas<sup>66</sup>, no es lo mismo en este caso: Los Aldeanos tienen declaradas intenciones representativas<sup>67</sup>.

Esta última sería la otra principal marca de identidad que asumen: la de **representantes del pueblo**. En pos de edificar un compromiso con los cubanos de a pie, se presentan a sí mismos como libres de vínculos con la sociedad constituida: rechazan cualquier compromiso con el poder (más aún, lo critican ásperamente); rehúyen el apoyo de las instituciones promotoras del rap; y rechazan el apoyo de disidentes internos y externos a la isla (Gámez Torres 2013: 6). Además de esta suerte de “identificaciones negativas” (que definen lo que ‘se es’ describiendo lo que ‘no se es’), también hay

---

<sup>66</sup> En algunos casos el público puede llegar a identificarse con las canciones de los trovadores a tal punto que éstos se vuelven representantes del pueblo (el caso de Carlos Varela, con “Guillermo Tell”, es el más evidente). Sin embargo, lo que se quiere afirmar aquí es que en ningún momento los trovadores explicitan su voluntad de hacerse portavoces del pueblo, ni hacen de este aspecto el núcleo de su obra.

<sup>67</sup> Esta misma voluntad puede apreciarse en el trabajo de las Krudas Cubensi, como hemos visto en las secciones anteriores, y en todo el movimiento hip-hop.

que señalar su busca de “identificaciones positivas” que les permiten aproximarse a ciertas franjas de la población. Ante todo, la identificación con la población afrodescendiente: Los Aldeanos hacen referencia a la discriminación racial, en particular a los abusos policiales y a las injusticias del sistema legal (*cfr* “Resurrección”, *Record-Pila-Acción* 2006), pero también al menosprecio que reciben los negros por parte de las familias de sus novias “más blancas” (*cfr* “Eterno dos para dos”, *Censurados* 2003) y a la visión negativa que, en general, la sociedad tiene de ellos (*cfr* “Reportando el Nuevo Vedado”, *Censurados* 2003). Al denunciar estas infamias, defienden a ese sector de población subordinado y se identifican con él (Aldo y El Bi son afrodescendientes y asumen con orgullo esa identidad). Otra filiación fundamental es la del barrio, al cual los autores hacen referencia en múltiples ocasiones. Lo hacen dando coordenadas geográficas exactas (“Pa q c pa”, *Censurados* 2003); describiendo la situación precaria en que se vive, como en el tema “Reportando el Nuevo Vedado” (*Censurados* 2003); explicitando directamente su identificación, como en la canción “Los Aldeanos” (*El atropello* 2009): “mi compromiso es con el barrio”; “yo soy el barrio [...] soy la calle”. Además, podemos confirmar su arraigo al barrio si nos detenemos a analizar la forma de sus letras: el lenguaje es popular, con el empleo de malas palabras (comemierda, pinga) y expresiones típicamente cubanas o habaneras (*man*, mi hijo, acere, que bolá). Estrechamente ligada a su identificación urbana y racial estaría la de clase social. En “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003), la pobreza es asumida como valor positivo: “por desgracia o más bien por suerte he nacido pobre”, y es un elemento tan esencial para configurar el rompecabezas identitario como la misma nacionalidad. En “Ya nos cansamos” (*Censurados* 2003), los autores lo sintetizan de esta forma: “soy pobre y cubano como que aquí estoy parado”.

Como se puede apreciar, el discurso que articulan Los Aldeanos abarca diversas categorías, una confluencia que recuerda aquella analizada en la sección dedicada a las Krudas Cubensi. En ese caso

habíamos señalado que la intersección de marcadores parecía estrechar su foco de acción hacia una identidad muy circunscripta (mujer, negra, pobre, gorda y lesbiana). El discurso de Los Aldeanos corre el mismo riesgo, porque, como acabamos de ver, tiende a ceñirse a categorías muy específicas (los negros, los pobres, los chicos del barrio, la peña de raperos) y también porque se emite desde los espacios *underground*, cuyo alcance es limitado por definición (de no serlo, cesaría de ser *underground*).

Sin embargo sus propósitos son exactamente opuestos y apuntan, no sin entrar en una evidente paradoja, a representar una franja de población lo más extendida posible. De su propuesta quedan excluidos los representantes del gobierno, los poderosos, las élites y los falsos raperos; por lo demás, su discurso intenta incluir (y pretende representar) a todo el resto de la población, a la gran mayoría del pueblo. En el álbum *El atropello* de 2009, esta idea se repite en varias ocasiones: “represento a Cuba” (en “La naranja se picó”); “Fue un placer representar al pueblo” (en “Fue un placer”); “yo soy la voz de este pueblo en la isla del silencio” (en “Veneno”)<sup>68</sup>. Este evidente delirio de grandeza no solo los lleva a considerarse portavoces de la gran mayoría de cubanos (los cuales, por precaución y miedo a las represalias, prefieren vivir callados), sino también a hiperbolizar su papel en la sociedad. Así cantan en “Héroes del hip-hop” (*Censurados* 2003): “esta no es una simple canción [...] seamos los dioses de nuestra nación”. Detrás de lo que bien puede verse como una inocente y exuberante figura retórica, subyace una verdadera voluntad de implicación política. Como ya se ha dicho, Los Aldeanos no se plantean como meros cantantes, ni como meros testigos de la realidad, sino como representantes del pueblo y, añadiría ahora, como representantes políticos. De nuevo, son ellos mismos quienes se asumen como intervencionistas y como posible solución al problema político cubano. En “La realidad que

---

<sup>68</sup> Verso que tanto recuerda el sermón de Fray Antonio de Montesino (De las Casas 1986) y que con ese discurso comparte la disposición predicadora.

vivo” (*L3 Y 8* 2004) aparece uno de los versos más significativos en este sentido: “Mi esperanza en que todo se solucione está en el día en que en el noticiero mencionen hablar al Bi en el palacio de las convenciones”. Los chicos negros y pobres del barrio, los raperos que auto-producen sus discos en sus anticuados ordenadores, se proyectan como héroes, como los forjadores de la nueva nación cubana, como representantes alternativos a los líderes políticos actualmente en el poder, pues éstos últimos están tan alejados de la realidad que no tienen ninguna legitimidad. Ahora bien, ¿cuál es la base ideológica de los nuevos representantes? ¿En qué principios se inspiran?

Como señala Baker, “el rap consciente y la Revolución Cubana comparten un gran número de [...] posiciones morales centrados en el concepto de revolución” (Baker 2005: 387). El más evidente principio inspirador que tienen en común es la **demonización del imperialismo**. Éste es responsable de la pérdida de valores en la sociedad, como indicado en “Ya nos cansamos” (*Censurados* 2003): “la amistad hoy está en peligro de extinción”. También es considerado autor de un materialismo tirano, en “Enemigos del presente” (*Poesía esposada* 2004): “hoy en día nuestras almas son como cadecas<sup>69</sup>”; de un egoísmo ciego, como señalado en “Veneno” (*El atropello* 2009): “sociedad individualista sin principios ni ética”; de la falta de educación de las nuevas generaciones, en los temas *Repinga, Más y Algo*, contenidos en el álbum *Poesía esposada* (2004). En este sentido, el pensamiento de Los Aldeanos se alimenta de la retórica oficial, en la medida en que ve en el imperialismo (y, por asociación, en el capitalismo y en el consumismo) la causa de la corrupción de los valores y de la decadencia del país. Sin embargo, la crítica no va dirigida necesariamente al gobierno norteamericano o a los otros sistemas occidentales del globo. Desde su perspectiva, la clase dirigente nacional bien puede considerarse capitalista, pues lejos de defender los intereses colectivos, su objetivo es enriquecerse. De la misma manera, el sistema socioeconómico vigente en la isla está muy lejos del proclamado e idealizado

---

<sup>69</sup> Casa de cambio.

socialismo, tal y como los autores subrayan a través de una larga reflexión sobre la efectiva existencia de clases sociales y sobre la desigual repartición de las riquezas en la isla. El blanco de sus acusaciones, por ende, no es el imperialismo o agentes externos, no es solamente el consumismo como concepto abstracto, sino las potentes elites internas de la isla (Gámez Torres 2013: 8), las cuales se rigen por principios capitalistas.

El otro principio fundamental consiste en recuperar el **significado auténtico de la palabra Revolución**. Los gobernantes son los que han acuñado este término y lo han usado desmedidamente desde 1959 hasta la fecha<sup>70</sup>. Esta sobreutilización que la retórica castrista ha hecho de esta palabra ha provocado la pérdida de su significado primitivo, como indican Los Aldeanos en “Verdades nada más” (*Poesía espositada* 2004): “la nación habla de Revolución y no tienen ni noción de esto”. En “Pasa el borrador” (*El atropello* 2009), muestran como el abuso de este término lo ha vaciado, paradójicamente, de valor: “[...] el montón [de gente] que su definición simplifica, ¡Revolución!, pero no sabes ni un cojón que significa”. Los autores se asumen como “revolucionarios practicantes”: piénsese en versos como “sigo de pie y haciendo revolución” (“Los asesinos”, *D Finy Flow* 2010) y “Yo amo a mi Revolución, como cualquier cubano” (“Protestando”, *Censurados* 2003). Incluso reconocen los logros de ese proyecto social y su inclusión al mismo, en el tema “Honor” (*Record-Pila-Acción* 2006): “yo enseñé en escuelas hechas por humildes manos”. De esta manera, se sitúan claramente “dentro de la Revolución”<sup>71</sup>. Sin embargo, para marcar la diferencia, hablan de la suya como de la “Real Revolución” (*cf.* “Héroes del hip-hop”, *Censurados*, 2003). Se presentan como promotores de un

---

<sup>70</sup> Para tener una idea de cuan extenso y vago ha llegado a ser este concepto, piénsese tan solo en el conocido discurso que tuvo Fidel Castro en la Plaza de la Revolución el 1ero de mayo de 2000 (Suárez Pérez 2011).

<sup>71</sup> Locución usada por Fidel Castro en su discurso a los intelectuales (Castro Ruz 1961b), en el que el líder máximo dejaba claro que no se tolerarían desacuerdos con las posiciones de la Revolución: “Dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada”.

cambio cuando dicen, en “La cadeneta” (*D Finy Flow* 2010), “revolución desde dentro hacia afuera”. En “Héroes del hip-hop” (*Censurados* 2003) se declaran “inmunes a la prostitución mental”, acusando indirectamente a los falsos revolucionarios que han vendido sus ideales a cambio de poder y dinero<sup>72</sup>. Asimismo, su base ideológica prevé la **recuperación de la mitología patria**. En “Honor” (*Record-Pila-Acción* 2006), se recitan los antiguos motes de liberación: “¡soberanía!, ¡independencia!, ¡libertad!”, a la vez que se exaltan los símbolos nacionales: “¡por nuestro escudo, nuestra patria y nuestra bandera linda!”. Otra técnica consiste en exhumar a los íconos patrios. Martí es recordado en “Abusando de tu oreja” (*Censurados* 2003): “como Martí creo en la dignidad del hombre”. El Che Guevara en “Protestando” (*Censurados* 2003): “Ernesto Guevara, ejemplo de hombre para el mundo”. Camilo Cienfuegos en “Los Aldeanos” (*El atropello* 2009): “si en el cielo me dan asilo, llegando voy a preguntar por Camilo”. Martí, Guevara, Camilo Cienfuegos e incluso el indio Hatuey, citado directamente en “A veces sueño” (*Censurados* 2003), e indirectamente en “Censurado” (*Censurados* 2003), son héroes procedentes de diferentes momentos de la historia de Cuba, y los autores no solo los ven como ejemplos, sino que también se identifican con ellos por su acción de resistencia frente a los opresores.

¿Qué es lo que surge, entonces, de su planteamiento identitario? Recapitulamos. En la sección anterior, hemos visto cómo Los Aldeanos cuestionan lo que la retórica oficial ha considerado los mayores logros de la Revolución y los pilares mismos de su sociedad socialista: educación, sanidad e igualitarismo. En esta sección, hemos podido apreciar que los autores no se consideran contrarrevolucionarios y que sus críticas “no son ‘sistémicas’ o ‘estructurales’”, sino que se dirigen más bien “hacia la falta de realización de las promesas de la Revolución” (Gámez Torres 2013: 4). Su

---

<sup>72</sup> Es interesante ver el paralelo que construyen entre el “rapero underground” y el “revolucionario integral” por un lado, y los “raperos vendidos” y los “revolucionarios corruptos” por el otro.

fidelidad al proyecto revolucionario (y subrayo proyecto) resulta por otro lado manifiesta cuando analizamos la cercanía ideológica que tienen con los principios fundadores de la Revolución (socialismo vs capitalismo; revolución como proyecto de superación del ser humano) y su imaginario (símbolos patrios, íconos, hombre nuevo).

Lo que aparece entonces es un modelo de ciudadano que no aboga tanto por una evolución<sup>73</sup> de la Revolución, sino por una recuperación de sus irreprochables principios engendrados; un modelo de ciudadano crítico, participativo y valiente, que no se somete a la doble moral vigente en la actualidad<sup>74</sup>, que no tiene miedo de la “prepotencia gubernamental” (“Resurrección”, *Record-Pila-Acción* 2006) y se enfrenta a ella siguiendo el ejemplo de “Ernesto [...], ese hermano que está muerto por crear un mundo más sano” (“Algo”, *Poesía esposada* 2004). Los Aldeanos crean una nueva identidad revolucionaria, un “revolucionario subversivo que encarna la resistencia” (Gámez Torres 2013: 18), un guerrero “que con su arte ejecuta una revolución dentro de la Revolución” (Selier Crespo 2005: 16). El modelo a seguir son los guerreros del pasado, es cierto. Pero el ejemplo viviente son ellos mismos, Aldo y El Bi, los raperos *underground*, los que resisten a la censura, los misioneros que enseñan “el camino a aquél que está perdido” (“Censurado”, *Censurados* 2003), para lo cual luchan contra todas las fuerzas opresivas y están dispuestos, así mismo lo cantan, a sacrificarse en la hoguera<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Como sugeriría el tatuaje de El Bi, el cual evidencia la presencia del lema “evolución” en la palabra “R-evolución”.

<sup>74</sup> Por miedo a las represalias policiales o a la marginación social, los cubanos tienden a participar a los actos políticos públicos, aun cuando no comparten sus criterios ideológicos. Evadir estos momentos es una actitud considerada sospechosa, contrarrevolucionaria, que puede tener repercusiones en la vida cotidiana de un ciudadano (un trabajador podría perder el trabajo, un estudiante verse negada una carrera). El fenómeno es relatado en los versos siguientes, tomados de la canción “Protestando” (*Censurados* 2003): “Muchos no están de acuerdo con las cosas que hoy nos pasan, pero pa’ no perder la pincha van a marchar para la plaza, yo soy revolucionario, pero dentro de mi casa, pues me niego a formar parte de esas hipócritas masas”.

<sup>75</sup> En “Censurado” (*Censurados* 2003) cantan: “Si mi delito es mostrarle el camino a aquél que está perdido, entonces

### 3. El punk: rechazo de la autoridad

El punk en Cuba se debe inscribir dentro del marco más general de la música rock. Este género ha sido perseguido en la isla desde los primeros años de la Revolución, etiquetado como imperialista, opuesto a la soberanía y al nacionalismo (de la Cruz n.d.), asociado al “diversionismo ideológico”<sup>76</sup> y a la ignominiosa influencia norteamericana (García Freyre 2007). Por consiguiente, se convirtió en música marginal y subversiva, desapareció de los medios de comunicación oficiales (dejando espacio a géneros considerados más endémicos, como la salsa y otros ritmos tropicales) y fue siendo rehabilitado oficialmente solo a principio de los años noventa, con la inauguración del parque Lennon (de la Cruz n.d.)<sup>77</sup>.

Hay que destacar que, después de su aceptación en el panorama musical nacional, la difusión del rock sigue vinculada a asociaciones oficiales, en particular a la Asociación Hermanos Saíz (AHS). La AHS, que depende económicamente de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), está claramente sometida a presión ideológica y política. La consecuencia es que muchos artistas, para no incurrir en problemas con las autoridades, optan por tocar versiones de grupos norteamericanos o bien forjan un discurso inocuo, como en el caso de las bandas “Hipnosis” y “Tendencia” (García Freyre 2007), o inofensivamente contestatario, como en el caso de la banda “Moneda Dura” (de la Cruz n.d.).

Por debajo de esta capa oficial, subyace una rica escena *underground* formada por una gran variedad de agrupaciones, directamente críticas contra el gobierno, o consideradas transgresoras por su

---

condéname, en la hoguera quémame”. La referencia y la identificación de los autores con el indio Hatuey es evidente.

<sup>76</sup> Este término ha sido usado por primera vez en 1972 por el comandante de las fuerzas armadas Raúl Castro. Se usaba para “definir cualquier acción, concepto, idea, conversación o publicación, considerada por el gobierno como capaz de ‘confundir’ a la población y desviar la atención de las ‘masas’ de las tareas e intereses de la Revolución” (Navarro 2014).

<sup>77</sup> Hasta ese entonces, los Beatles habían sido prohibidos en la isla.

mera conducta social. Los hacedores de rock y sus seguidores, los *friquis*<sup>78</sup>, “hippies posmodernos” según la definición que da de ellos Leonardo Padura<sup>79</sup>, constituyen una tribu urbana, una contracultura que se caracteriza por su forma de vestir y sus peinados (inspirados en aquellos de los rockeros internacionales), por su nihilismo y por su rechazo abierto a la autoridad, atrayendo así la desconfianza y la represión de los policías (García Freyre 2007). El líder de Porno Para Ricardo, Gorki Ávila, es uno de los músicos que más duramente ha sufrido la represión de las autoridades. Sus críticas abiertas al régimen, su sarcasmo contundente y su conducta temeraria hacen de él y de su agrupación una de las expresiones más atrevidas e interesantes del panorama rock cubano.

---

<sup>78</sup> El término nace a mitad de los años ochenta y entra en el *Diccionario cubano de términos populares y vulgares* de Carlos Paz Pérez en 1994. Su origen se atribuye al inglés *freakish*, o sea caprichoso, antojadizo, raro, o bien *free kiss*, por la supuesta proyección de estos grupos de jóvenes extravagantes por el amor libre (Lucien 2006: 227).

<sup>79</sup> En palabras de uno de sus personajes, en la novela *Vientos de cuaresma* (Padura 2001: 117).

### **3.1. Porno Para Ricardo: “viva el diversionismo ideológico”**

Porno Para Ricardo es una banda de punk creada en 1998 por Gorki Ávila Carrasco (guitarra y voz), Ciro Díaz (bajo, guitarra y voz) y Luis David González (batería). En ese mismo año graban su primer demo de cuatro canciones, *Po'l tu culpa*, y empiezan a realizar sus primeras presentaciones públicas. En 1999 presentan su primer álbum, *Rock para las masas cárnicas*, que contiene una gran variedad de canciones obscenas e incluye también los primeros ataques directos al gobierno castrista. En esta etapa también comienzan una consistente gira de conciertos en la capital, en lugares como el Patio de María, el teatro Bertolt Brecht y La Madriguera (Porno Para Ricardo n.d.).

La historia de la agrupación está vinculada a una serie de arrestos sufridos por su líder: el primero tiene lugar en 2003, después de un agitado concierto en Pinar del Río. En esa ocasión fue detenido por supuesto tráfico de drogas después de cederle una pastilla a un agente encubierto que se había hecho pasar por su “fan” (El País 2008a). En 2008, Gorki es detenido de nuevo, esta vez por “peligrosidad social predelictiva”, cargo sucesivamente mutado en “desobediencia” (El País 2008b). En septiembre de 2013, de vuelta de un viaje a México, es detenido por última vez, acusado de tenencia ilegal de droga (psicofármacos). Tras la petición de su libertad por parte de artistas cubanos e internacionales y tras varios intentos por probar su inocencia, el líder de PPR es liberado en abril de 2014 por falta de pruebas.

Aunque desde 2003 la agrupación tiene las puertas cerradas a cualquier representación pública y ha sido excluida de la programación televisiva y radiofónica (García Freyre 2007), entre una detención de su líder y otra sigue tocando, aunque sea desde el balcón de su casa o en apartamentos de amigos, como señala Astley (2014: 71). También auto-produce varios discos: en 2006 aparece el díptico *A mí no me gusta la política, pero yo le gusto a ella compañeros* y *Soy porno, soy popular*, álbumes en los que se radicaliza la inconformidad del grupo con el castrismo y que se difunden de manera ilegal,

adquiriendo cierta popularidad. Las últimas dos producciones, *El álbum rojo desteñado* (2009) y *Maleconazo ahora* (2013), son obras que exhiben arreglos musicales más rebuscados (se perciben notas del punk, reggae, reggaetón y rock-metal, y se suman versiones de temas clásicos de Marcelino Guerra, Lluís Llach y Loquillo) y que se concentran exclusivamente en desacreditar al régimen y reclamar derechos humanos para el pueblo de Cuba, abandonando ya casi totalmente la despreocupación que había caracterizado sus primeras creaciones.

La obra de *Porno Para Ricardo* no se inspira en una agenda política definida, ni su propósito consiste en proponer una crítica constructiva o soluciones. Según García Freyre, su único objetivo es expresar “lo que les dé la gana” con libertad, deshaciéndose de “los disfraces que acompañan toda cultura política” (2007). Por esta razón, la autora define su obra como un acto de “resistencia social” (2007: 3) y excluye la posibilidad de definir a estos autores como opositores. A mi manera de ver, por el contrario, su propuesta se puede analizar en términos de disidencia política<sup>80</sup>, porque, aunque no esté en los objetivos declarados de la banda, su labor constituye un rechazo evidente del poder constituido y rechaza deliberadamente el discurso dominante. En las próximas páginas, mostraré primero cómo su disposición hedonista resulta antitética respecto a los principios revolucionarios. Luego, analizaré dos formas de insurrección más evidentes: la irreverencia que se manifiesta hacia todo lo institucional, y la parodia, que apunta a burlarse de los símbolos y de las prácticas socialistas.

---

<sup>80</sup> Tom Astley los define “musical as well as political dissidents” (2014: 66).

### 3.1.1. El hedonismo como práctica subversiva

Soy un diversionista, soy un analquista  
un tipo buscando diversión... en su fiesta anticastrista<sup>81</sup>

Uno de los temas más presentes en los discos de PPR es la búsqueda del placer físico individual. El interés del grupo alrededor de este tópico es anunciado ya desde su mismo nombre: Porno Para Ricardo. Esta provocadora denominación, que hace referencia a la banda Porno for Pyros según Hernandez-Reguant (2009: 115), ha constituido un motivo de tensión con las autoridades del país, que les exigieron modificarlo. El cambio nunca fue concedido<sup>82</sup>, y es de entender: este apelativo es un gran acierto, representa una toma de posición que se erige como manifiesto de la banda porque es capaz de encerrar eficazmente sus ideales y de oponerse al discurso de la Revolución. Veamos de qué manera.

Uno de los principios cardinales del discurso revolucionario reside en su noción de **sacrificio**. Ernesto Che Guevara, promotor del trabajo voluntario en la isla, en su teorización sobre el hombre nuevo señala esta cualidad como atributo necesario de los nuevos ciudadanos revolucionarios:

El revolucionario cabal, el miembro del partido dirigente de la revolución deberá trabajar todas las horas, todos los minutos de su vida. [...] Eso significa sentir la revolución por dentro [...]. Y entonces el concepto de sacrificio adquiere nuevas modalidades. (Guevara 1979: 38)

El individuo de nuestro país sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de sacrificio; conoce el sacrificio. (Guevara 1979: 15)

---

<sup>81</sup> "Sabes tú como joder a un comunista" (*El álbum rojo desteñido* 2009).

<sup>82</sup> Los nombres alternativos que Gorki propuso, irónicamente, a las autoridades, fueron "Porno Para Rodrigo" o "Porno Para Roberto" (García Freyre 2008: 551).

No solo el individuo, sino también la entidad nación debe atenerse a este principio, debe esforzarse heroicamente en pos de cumplir con su rol de ejemplo para los demás países oprimidos:

Cuba es la vanguardia de América y debe hacer sacrificios porque ocupa el lugar de avanzada, porque indica a las masas de América Latina el camino de la libertad plena.  
(Guevara 1979: 15)

El gobierno cubano, incluso después de la partida de Guevara, ratifica con palabras y actos las meditaciones teóricas que el guerrillero planteaba en sus escritos. Buena parte de la retórica de Fidel Castro se fundamenta en la necesidad de resistir al bloqueo norteamericano mediante un sacrificio inquebrantable, que tiene su materialización en el trabajo duro<sup>83</sup>. “Hay que trabajar más” (Castro Ruz 1962) es uno de los eslóganes que aparece en el discurso revolucionario desde su fundación hasta la fecha. El ejemplo más tangible fue el caso de “la zafra de los diez millones”: en el año 1970, el gobierno concentró toda su industria en la producción azucarera, pidiendo números inalcanzables<sup>84</sup> y exigiendo un esfuerzo descomunal a sus trabajadores en nombre de la Revolución. Otra situación que permite constatar la aplicación política de estos ideales es la escuela al campo<sup>85</sup>, vigente en Cuba desde finales de los sesenta hasta 2009, en las cuales los alumnos de la secundaria y preuniversitario combinaban estudios con trabajo agrícola. Estos institutos funcionaban como laboratorios para inculcar valores socialistas y para exaltar el espíritu de sacrificio (Colás Castillo 2012). Un ejemplo extremo igualmente pertinente son las misiones militares internacionalistas: en estos casos, la implicación que el gobierno pidió a su pueblo en nombre del socialismo fue sustancial y el sacrificio máximo, tanto en

---

<sup>83</sup> Los discursos que giran alrededor de este tópico son innumerables. A título de ejemplo, se puede consultar Castro Ruz 1962.

<sup>84</sup> La producción no alcanzó los 10 millones, quedándose en 8,5 (Zanetti 2013).

<sup>85</sup> Nombre oficial: Escuelas Secundarias Básicas en el Campo (ESBEC) (Álvarez 2012).

términos de despliegue de fuerzas como en términos de víctimas<sup>86</sup>. Este último, el sacrificio absoluto, la muerte por la causa, se reconoce como acto heroico, como modelo a seguir (piénsese en todos los héroes nacionales: Maceo, Martí, Guevara, Cienfuegos), como filosofía de vida (el eslogan revolucionario por antonomasia es “patria o muerte”), y es digno de ser conmemorado (los monumentos erigidos en toda la isla a los héroes fallecidos y la constitución del país, en cuya introducción se homenajea a los caídos por la causa, dan fe de ello). En definitiva, la Revolución justifica la necesidad del sacrificio individual en nombre de un utópico bien colectivo al cual la sociedad socialista debe dirigirse. En otras palabras, la actitud individual del ciudadano cubano debe ser funcional para la realización del proyecto político que los gobernantes han pensado para él.

Esta relación indisoluble entre el ser individual y la política ha sido evidenciada por los PPR en un verso tan breve como certero incluido en la canción “La política” (*A mí no me gusta...* 2006): “a mí no me gusta la política, pero yo le gusto a ella, compañero”. Con este juego de palabras, Gorki deja entender que en la isla es prácticamente imposible deshacerse de este vínculo porque, aun cuando el individuo es ajeno a la política, el sistema mismo vuelve a tocar a su puerta. PPR resiste este tipo de dinámica a través de varias prácticas. Una de estas consiste en manifestar su repulsión hacia el poder, como en la canción “Ciudadano X” (*Maleconazo ahora* 2013): “me paso por la pinga a Fidel Castro [...] me cago en su doctrina comunista” y en el tema “Muchas putas” (*Soy porno, soy popular* 2006): “ya no quiero más comunismo ni ninguna de esas pingas”. Otra consiste en declarar su afán por ejercer una voluntad personal (“hago todo lo que me salga de la pinga”, en “Ciudadano X”), que revela un individualismo desmedido (“siempre yo, yo, yo, por encima de todos ellos”, en “La política”). La

---

<sup>86</sup> El sitio web gubernamental Radio Rebelde (Paredes López 2013), reporta entusiasta el despliegue de 380.000 soldados y 750.000 civiles en todo el continente africano entre 1975 y 1991. Es mucho más complicado obtener datos sobre el número de víctimas: como orden de magnitud, piénsese que solo en la guerra de Angola se han reportado 10.000 víctimas cubanas (Associated Press 1987).

manifestación más patente de dicho individualismo es la búsqueda del inmediato placer sensorial. Cuando Gorki Ávila, en “Cómo joder a un comunista” (*El álbum rojo desteñado* 2009), declara ser un “diversionista”, no se está remitiendo sencillamente a la primera interpretación del término, la de contrarrevolucionario. Es cierto que el autor asume con atrevimiento esta identidad de marginado, de persona *non grata*, de individuo sospechoso, peligroso, desobediente, y de esta manera se posiciona, sin equivocaciones, en el lado opuesto al de las autoridades políticas. Sin embargo, el autor también sugiere otra lectura, relacionada a la noción de juega y de placer. En efecto, declara: “soy un diversionista [...] un tipo buscando diversión”. Esta voluntad hedonista se ve confirmada en un sinnúmero de sus letras. “Semen y castigo” (*Rock para las masas cárnicas* 2002) narra en términos grotescos y explícitamente sexuales una historia de pasión entre dos amantes. En “Muchas putas” (*Soy porno, soy popular* 2006) el autor aclara, desde el título, cuáles son sus urgencias, más allá de telenovelas, series de aventura o discursos comunistas. Más títulos que se podrían añadir son “Felación” y “Debajo de la cama” (*Rock para las masas cárnicas* 2002), además de “Oda a la pornografía” (*A mí no me gusta...* 2006), entre muchos otros. El sexo y la pornografía se llevan la parte más consistente en esta búsqueda de placer, pero PPR también homenajea otras prácticas que permiten satisfacer al cuerpo: el consumo de alcohol, que aparece en “Fiesta Retro” y en “Entrevista alcohólica con el teacher”; el uso de drogas, en el tema “La cocaína”; la celebración del rock’n’roll, en “Cha cha cha, qué malo el vacilón” (todas en el álbum *Soy porno soy popular* 2006).

Es a través de esta oda al placer individual que su discurso rechaza radicalmente los ideales promulgados por el poder. Individualismo y placer son los antónimos de colectividad y sacrificio. Frente a los principios socialistas de lucha por la justa y necesaria causa de edificar un mundo mejor, PPR “ratifica [su] juramento por la causa que [le da] la gana” (en “Comunicado manifiesto”, *A mí no me gusta...* 2006). Frente a la obligación institucionalizada del sacrificio, reclaman la necesidad

personal de alcanzar el placer de la carne. Frente al empeño, al trabajo, al compromiso con la Revolución, declaran su absoluta falta de conciencia política, con versos inequívocos: “No somos de izquierda, ni de derecha, ni del medio. No queremos marchar, más bien reposar, sentir placer. Que la política del presente sea el placer” (“Comunicado manifiesto”, *A mí no me gusta...* 2006).

PPR voltea así el célebre eslogan de “patria o muerte”: “patria es la masa anónima, Ricardo es el individuo. Muerte es el cese de la vida, Porno es vida, gozo, placer” (Blum 2009)<sup>87</sup>. Mediante esta inversión de valores, el grupo apunta a provocar a la audiencia y a desacreditar los valores revolucionarios. En un contexto político de opresión, que amarra las libertades individuales a todos los niveles (incluso el de las pulsiones sexuales, pues la pornografía está prohibida en Cuba), que asigna a toda conducta personal un objetivo aprovechable desde la perspectiva colectiva y que celebra la seriedad<sup>88</sup>, los himnos a la pornografía y al deleite lujurioso de PPR representan un acto subversivo, puesto que apelan a una noción, la del placer como fin en sí mismo (hedonismo), no contemplada por el discurso revolucionario.

---

<sup>87</sup> Gorki Ávila, en la entrevista dada a Erwin Pérez (2012), explica el origen del nombre de la banda en los mismos términos aquí indicados por esta autora. Por otro lado, un indicio evidente que conduce a esta exegesis está presente en “Comunicado manifiesto” (*A mí no me gusta...* 2006): “sin patria porque hay un cuerpo, sin muerte porque hay placer”.

<sup>88</sup>Piénsese en las letras encomiásticas de la canción “Y en eso llegó Fidel” de Carlos Puebla, la cual recita emblemáticamente: “se acabó la diversión, llegó el Comandante y mandó a parar”.

### 3.1.2. La irreverencia hacia lo institucional

Si en la sección anterior hemos visto un ejemplo de rebeldía relativamente indirecto, que se fundaba en exaltar una actitud, el hedonismo (como índice del individualismo), menospreciada por el discurso oficial, en la presente nos concentraremos en una técnica de insubordinación más explícita: la irreverencia.

Los blancos privilegiados de esta insurrección son las **autoridades políticas**, aquellas personas que están sentadas en la cumbre de la pirámide y, específicamente los Castro, Fidel y Raúl, definidos como “el tirano” y “el esbirro” (respectivamente, en “El coma-andante”, *A mí no me gusta...* 2006 y en “Este año sí se cae”, *Maleconazo ahora* 2013). Estos apelativos, a los cuales podríamos añadir “Castro segunda parte”, empleado en la canción “El general” (*El álbum rojo desteñado* 2009) para referirse al menor de los hermanos y hacer énfasis en la perpetuación del régimen familiar, o “Fifo”, apodo usado popularmente para designar al ex líder máximo y aquí citado en el tema “El policía de la cultura” (*El álbum rojo desteñado* 2009), no dejan espacio a equivocaciones y van dirigidos directamente a las altas autoridades políticas. Es hacia ellos que Gorki dirige los ataques más violentos. Podemos apreciar algunos en *El álbum rojo desteñado* (2009): “Inventaré un plan efectivo, salvaje y brutal, para matar a Fidel” (“Chámame al Yuma”); “4, 3, 2, 1... el guerrillero eterno sangrando por el culo” (“La hoz de guadaña”). Otros ataques se pueden encontrar en el álbum *Maleconazo ahora* (2013): “Yo quiero que los Castros se mueran, para ser libre” (“Mi bandera”); “Fidel Castro, te vamos a cortar en pedacitos” (“Este año sí se cae”). El hecho de condenar a los detentores del poder de manera tan reiterada e insistente, y el hecho de hacerlo sin tergiversaciones, metáforas o rodeos, tiene como primer objetivo desafiar a los mismos. Por otro lado, su bravura se opone a la actitud opuesta, dominante en la isla, de la hipocresía y del doble discurso, que impone vivir según las pautas establecidas por los gobernantes, lo cual incluye el evitar críticas a su labor y posiblemente el abstenerse de nombrar a sus representantes

si no es para glorificarlos (es también por esta razón que, al hablar de ellos, se prefiere usar apodos como “el fifo”, “el loco”, “el caballo”, “la china”, o limitarse a referencias gestuales cifradas, como la de pasar la mano por el mentón).

Sin embargo, el desacato no se manifiesta exclusivamente en contra de los representantes políticos, sino hacia todo lo que se percibe como autoritario, oficial, institucionalizado, todo lo que es o se puede interpretar como una forma de poder constituido. Un primer caso es el de las **autoridades culturales**. En “Peste a ratas” (*A mí no me gusta...* 2006), la Asociación Hermanos Saíz (AHS) es atacada por aplicar impasiblemente las directivas de los políticos: “como no me voy a ir de la AHS [...] se la pasan todo el día repitiendo el discurso de papá cucaracha”). En “Comunista chivatón” (*A mí no me gusta...* 2006) el presidente de esa asociación, Alpidio Alonso, es acusado de ser un corrupto funcionario del gobierno (“se hizo una casa con el dinero de la asociación”) que se ocupa de reprimir a las bandas incómodas: “no deja que vayamos a quemar [tocar, ndr]”. Asimismo, en “La Agencia de Rock” (*El álbum rojo desteñado* 2009), se culpa a dicha agencia de censurar (“con su buena represión y su infame asociación”) y de no ser más que una extensión de la estructura gubernamental: “es un ejemplo muy malvado del Estado mayor”. En “El Maxim Rock<sup>89</sup>” (*Maleconazo ahora* 2013), también se denuncia el control que la asociación ejerce sobre los espacios oficiales habilitados para dar conciertos, por lo que PPR propone como única solución el boicot: “hay que poner una bomba en el Maxim, tenemos que hacer nuestro Maxim, un Maxim sin el Maxim”. En definitiva, tal y como relatado en el tema “Policía de la cultura” (*El álbum rojo desteñado* 2009), los dirigentes de estas asociaciones son descritos como apéndices de la jefatura (“obreros de la censura”) y peones al servicio del partido. La metáfora militar se vuelve a utilizar para retratar a los periodistas, definidos, en “Periodistas fidelistas” (*El álbum rojo*

---

<sup>89</sup> El “Maxim Rock” es una sala de conciertos de la capital, administrada por la Agencia Cubana de Rock, que se dedica exclusivamente a promover ese tipo de música.

*desteñido* 2009), como “lacayos de una potencia nacional” y “paramilitares [que] salen con sus armas a desinformar”. Esta imagen no es fortuita, sirve para indicar la ciega obediencia castrense que convierte a los encargados culturales en meros funcionarios a servicio del Estado, lo cual demuestra que la Revolución ha tenido cierto éxito en ejercer un control sobre este campo.

Otro ámbito en el que la Revolución puede vanagloriarse de haber tenido éxito es el del control social. Ya en 1960 el gobierno había creado una consistente red de ciudadanos fidelistas capaces de actuar capilarmente en toda la isla para reportar cualquier acción sospechosa de ser contrarrevolucionaria. Estas corporaciones, los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), han sido y son unos de los bastiones de la Revolución y constituyen los tentáculos a través de los cuales el Estado ejerce su **autoridad social**. Es importante recordar que músicos como Eduardo Ramos, Pablo Milanés y Sara González, en décadas anteriores, habían homenajeado y promovido esta institución con versos comprometidos, cargados de apasionada retórica revolucionaria: “De cara a cara con el porvenir, qué meta puede hablar, si no es la meta de vencer o morir. En cada cuadra un comité, en cada barrio revolución”<sup>90</sup>. Sin embargo, ese entusiasmo del pasado ha ido dejando espacio al rechazo de las nuevas generaciones, a causa de la acción coercitiva de estas entidades y a su inflexible función de delatoras que reportan a la autoridad toda actitud heterodoxa. Por esta razón, PPR los toma como uno de sus blancos predilectos en canciones como “Yo odio mi CDR” (*Maleconazo ahora* 2013), que describe un sentimiento de desprecio hacia esas perversas estructuras estatales, marcando una evidente antítesis con el discurso reverencial que habían pronunciado los músicos oficialistas.

El tercer caso de irreverencia se muestra justamente hacia este otro tipo de **autoridad**, tal vez menos concreta pero igualmente relevante desde una perspectiva **simbólica**, la música oficialista. La víctima predilecta es Silvio Rodríguez, personificación del artista comprometido: además de su implicación

---

<sup>90</sup> “La canción de los CDR”, Eduardo Ramos.

directa en la vida política del país (ha sido diputado en la Asamblea Nacional del Poder Popular de 1993 hasta 2008) el trovador, a través de su obra, ha sido promotor de la Revolución Cubana en América Latina y en el mundo, con canciones como “Playa Girón” y “Cuba va”. En la sección sucesiva analizaré en detalle de qué manera es cuestionada su labor. Baste aquí con señalar que el trovador se vuelve representante de todos los músicos oficiales, los cuales negocian con las autoridades a cambio de espacios donde tocar. Estos autores son representados como cobardes que han decidido vender su libertad de expresión artística a cambio de una carrera como profesionales del oficio. Para distanciarse sin equivocaciones de ellos, PPR no solo los repudia con palabras, como en la canción “Comunista de la gran escena” (*A mí no me gusta...* 2006): “PPR no toca en la tribuna [antimperialista, ndr] [...] no saluda la bandera de los comunistas de la gran escena”, sino que también adopta posturas que muestran un amateurismo rebuscado, en abierta contestación con el profesionalismo de los autores oficiales (Astley 2014: 73).

Para terminar esta parte, me parece importante citar el homenaje al *maleconazo* que la agrupación realiza en su último esfuerzo discográfico, *Maleconazo ahora* (2013). Este suceso, ocurrido el 5 agosto de 1994, fue un evento irreverente por excelencia: cientos de cubanos salieron a las calles de La Habana para protestar contra el gobierno de Fidel al grito de “¡libertad!” y “¡abajo Castro!”. En la canción “El maleconazo”, PPR lo define como “la primera marcha de verdad”, valorando la participación ciudadana auténtica y espontánea, y criticando en comparación todas las marchas forzosas que se han dado y se siguen dando en favor de la Revolución. PPR también llama a este acontecimiento “el día de la rebeldía nacional”, nombre bajo el cual se conoce en Cuba la fiesta nacional, que recuerda el ataque al Cuartel Moncada, ocurrido el 26 de julio de 1953, acción considerada como el primer sublevamiento del pueblo cubano contra de la dictadura de Batista. Al trasladar esta misma denominación a un evento ocurrido cuarenta años más tarde, un acto que esta vez

se realiza en contra de otra dictadura, la de Castro, PPR altera el imaginario revolucionario y se apropia de sus palabras, dándoles un nuevo significado y volteándolas en contra de quienes las han acuñado.

Hemos visto cómo la irreverencia constituye una toma de posición que se funda en el rechazo a las autoridades políticas, culturales, sociales y simbólicas. Porno Para Ricardo denuncia a las personas en el poder, cuya estructura rechaza, condena su ideología, desdeña sus actos y sus malgastados discursos, produciendo de esta manera un contra-discurso.

### 3.1.3. La parodia del socialismo

Una técnica de insurrección menos vehemente, mas igualmente eficaz, es la parodia<sup>91</sup>. Una característica fundamental de los poderes autoritarios, y del poder cubano en particular, es su absoluta seriedad. El castrismo ha sido una doctrina y una práctica que se han tomado y se siguen tomando muy en serio, exigiendo de sus súbditos no solo respeto, sino también creencia incondicional. Mediante la técnica humorística de la parodia, PPR mina la construcción mítica de sí misma que la Revolución ha edificado minuciosamente durante décadas.

Uno de los pilares de esta construcción radica en una representación poetizada del líder. El estado cubano ha alimentado un **culto a la personalidad** de inspiración estalinista. Son prueba de ello los gigantescos retratos del líder, con axiomas anexos, distribuidos por las carreteras, las fotos colgadas en las paredes de los lugares públicos o en las casas, las transmisiones simultáneas de sus discursos en todos los medios de comunicación, la presencia cotidiana de sus reflexiones en el diario “Granma”, la creación de la casa museo Castro en Birán, la celebración de su cumpleaños en toda la isla... y un largo etcétera. Lo que el poder quiere mostrar es la figura de un líder eternamente joven, certero, inquebrantable, infalible. PPR objeta esta representación amenazando violentamente al líder máximo y exhibiendo, de esta manera, la ausencia del respeto reverencial que los demás intelectuales suelen mostrarle. “El coma-andante” (*A mí no me gusta...* 2006) es la canción más explícita en este sentido; el grado militar que titula a Fidel Castro y que se ha vuelto prácticamente una identificación que lo distingue a nivel internacional, se convierte en un apelativo insultante para quien lo lleva, mostrando ya no su relevancia, autoridad y heroísmo, sino su senilidad y decadencia, privándolo así de toda credibilidad. En la canción “Los dinosaurios” (*El álbum rojo desteñado* 2009), PPR pone el acento en la

---

<sup>91</sup> Esta técnica consiste en imitar ciertas características de una persona o de una situación para producir un efecto humorístico.

inadecuación de los representantes políticos, todos ya en edad de jubilarse. En este caso, lo hacen recuperando un apodo, el de “dinosaurio”, usado popularmente en la isla para definir a estos vetustos gobernantes, y jugando con las palabras para describir su actitud totalitaria (“tirano-tirano-tiranosaurio”).

Otro pilar que sostiene la mitología nacional consiste en la glorificación de los **héroes**. Uno de estos es José Martí, padre de la patria, modelo de revolucionario, intelectual integral. La Revolución le dedica estatuas, plazas, instituciones, además de promover su pensamiento en las escuelas e inscribir desmedidamente citas de su obra en todo espacio público. Lleva su nombre la Organización de Pioneros José Martí (OPJM), que trabaja para fomentar entre los jóvenes y los adolescentes el interés por el estudio, el amor a la patria y a los pueblos del mundo (Zunzun n.d.). En “Pionerito destacado” (*Soy porno, soy popular* 2006), se oye a un ficticio miembro de esta asociación que, en el ámbito de una ceremonia oficial, lee un supuesto poema de José Martí titulado “La cagantina”. En este, su presunto autor protesta vulgarmente contra los males de su tiempo y, en particular, contra la opresión de España (la vulgaridad está en la repetición anafórica del sintagma “me cago en”). La parodia construida por PPR aquí es doble. Por un lado realiza una parodia del discurso de quien se considera una de las mayores referencias culturales nacionales. Por otra parte, ridiculiza el protocolo al que han sido sometidas generaciones de jóvenes cubanos, obligados a utilizar una verbosidad poco natural. En efecto, la canción muestra cómo este adoctrinamiento a nivel escolar ha creado ciudadanos capaces de recitar torpemente lo que han asimilado, pero incapaces de aplicar cualquier reflexión crítica. En esta canción, la imagen de los pioneros sirve para representarlos como pruebas tangibles de los efectos opresivos del régimen. Paradójicamente, PPR utiliza la misma imagen de los pioneros en otro de sus temas, esta vez dándole el significado opuesto. En la canción “Los pioneros disidentes” (*El álbum rojo desteñido* 2009), los pioneros ya no cumplen con sus deberes, sino que “se rebelan, ya no dicen las

consignas, no saludan la bandera”. Se vuelven, en definitiva, un ejemplo de sublevación. La reconfiguración de este símbolo de fidelidad en un símbolo de rebeldía se hace aún más gráfica en las actuaciones en vivo de la banda, durante las cuales Gorki solía vestirse como pionerita (Astley 2014: 70).

El otro héroe nacional profanado es el Che Guevara, el guerrillero heroico, teorizador de ese “hombre nuevo” que debía sobresalir, como ya hemos indicado, por el sacrificio, la rectitud moral y la vocación colectiva. Con un humor seco y cáustico, PPR convierte este concepto, inspirado en una profunda conciencia moral y social, en el “hombre huevo”. Canta Gorki en “El Barco” (*Rock para las masas cárnicas* 2003): “Yo soy el hombre, el hombre huevo. Tú eres el hombre, el hombre huevo. Y todos somos el hombre huevo”. Este verso suena aquí como una cruda y despreocupada constatación sobre la imposibilidad de crear un nuevo modelo de ser humano, siendo éste dominado más bien por un instinto primordial que lo empuja a buscar su placer animal.

La edificación de una mitología revolucionaria es posible gracias a la contribución de un **aparato cultural** que se pone a su servicio, y que también es parodiado. Una señal irrefutable del aporte que el mundo de la cultura ha brindado a la Revolución se encuentra en la obra producida por el movimiento de la Nueva Trova y, en particular, por Silvio Rodríguez, quien a través de sus canciones ha contribuido a divulgar la imagen de la Revolución en el mundo. PPR se burla de su obra en varias ocasiones. “Cuba va” es parodiada en “Comunista de la gran escena” (*A mí no me gusta...* 2006), en la que se retoma el verso “Cuba va” de la canción original acompañándolo de un irónico “para atrás” que deshace la gravedad del tema original. La lírica del trovador mostraba la esperanza por un futuro mejor que varias generaciones habían depositado en el proyecto socialista, mientras el complemento de PPR la convierte en una desconsolada constatación de la situación actual. En la misma composición también se transforma el verso “por amor estamos haciendo [...] para por amor seguir trabajando”, en “para por

amor seguir chivateando”. No es casual que justamente el acto de trabajar, que como ya se ha dicho en la sección anterior constituye uno de los ejes del discurso revolucionario, se transforme en “chivatear” - delatar infamemente. A través de esta deformación, PPR enfatiza el contraste entre la visión clásica de los revolucionarios como figuras modélicas (esta es la imagen que proporciona el trovador) y una nueva representación de los mismos en la que se representan como menospreciables caciques cuyo único objetivo es mantener el poder. En ocasiones esta maniobra literaria de deformación resulta aún más patente. Silvio Rodríguez abrió su canción “Sueño con serpientes” con la siguiente cita de Bertolt Brecht:

Hay hombres que luchan un día y son buenos; hay otros que luchan un año y son mejores; pero hay los que luchan toda la vida: esos son los imprescindibles.

Frente a esta referencia, cuyo objetivo era exaltar la perseverancia, la obstinación y la voluntad que forjan la actitud de todo auténtico revolucionario, Gorki Ávila contrapone su personal versión en “Peste a rata” (*A mí no me gusta...* 2006), profiriendo, con el mismo tono enfático usado por el trovador:

Hay ratas que chivatean un día y son buenas ratas; hay otras que chivatean todo un año y son mucho mejores ratas; pero hay las que chivatean toda una vida: esas son las ratas dirigentes.

En esta nueva interpretación, los revolucionarios más importantes, los que han llegado a tener cargos políticos y, por esa misma razón, deberían ser modelos de rectitud moral, son representados como animales repugnantes (en PPR, “rata” es sinónimo de traicionero, soplón). Asimismo, el verso “vivo en un país libre” que abre el tema “Pequeña serenata diurna” de Rodríguez es insertado en una canción, “La libertad” (*A mí no me gusta...* 2006), que constata desilusionadamente la ausencia de la misma (“los herejes repetimos tu nombre más de mil veces, todos en una misma celda, todos en una misma celda”), creando un nuevo desfase entre la Cuba ideal verbalizada por el trovador y aquella cantada por

PPR.

Otra evidencia de cómo el aparato cultural está al servicio del Estado se puede encontrar en la labor del Instituto Cubano de Radio y Televisión, el cual proporciona una información evidentemente sesgada que refleja tanto las posturas ideológicas del poder como su lenguaje altisonante. PPR imita este estilo grandilocuente en canciones como “Presentación en casa de la cultura” (*Soy porno, soy popular* 2006) e “Intro” (*Rock para las masas cárnicas* 2003), usando filtros vocales que permiten producir una voz grave y solemne, empleando la misma dicción ampulosa y el mismo lenguaje barroco que caracteriza a estos periodistas. La imitación sonora y lingüística de estos discursos va acompañada de una deformación esperpéntica, cuyo objetivo es desenmascarar su carencia de sentido. A continuación un ejemplo de ello, tomado de “Intro”:

[Música de introducción del noticiero nacional] Información a todos. Estas palabras iniciales, en el marco de estas cosas, no son más que para destacar el nivel de excitación que poseemos todos, por estar muy felices aquí de comunicarnos con ustedes, ustedes que han sabido reconocer el sudor no derramado en vano por nuestro abnegado trabajo, ustedes, gente común, que está conforme con los que les toca, gente que nos toca cuando se nos para, gente que no para cuando les toca, y en especial, para... todos en general.

Además de este deliberado sinsentido, se puede observar una vez más como PPR convierte un discurso “oficial” que exalta la noción de sacrificio (“gente que está conforme con lo que les toca”) en un discurso sexual (“gente que nos toca cuando se nos para”).

En “Fiesta Retro” (*Soy porno, soy popular* 2006) PPR utiliza las mismas técnicas para parodiar el anuncio de una difusión simultánea de una aparición del líder máximo. De esta manera, evidencia cómo los medios de comunicación están a su servicio para garantizar su omnipresencia:

En esta tarde, los estudios de la televisión cubana transmitirán en vivo por Radio Rebelde, Radio Progreso y Radio Habana Cuba, además de Radio Reloj, Radio

Enciclopedia, Radio Metropolitana, Radio Cadena Habana, Radio Taino y Radio Martí, en conjunto con TeleRebelde, canal 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 15, 22 y 44, Cubavisión, Cubavisión Internacional, Cuba tabaco, Cuba metal, Cubana de Aviación, Cubacontrol, Cuba relajo, la aparición única, crucial e histórica de nuestro querido, invicto e irrepetible (por suerte) comandante en jefe. Jefe de los consejos de estado de ministros, primer secretario del Partido Comunista y Primer Ministro [...] que será retransmitido, complaciendo las múltiples llamadas que llegarán, en la Revista de la mañana, noticiero del mediodía, noticiero de la tarde, noticiero nacional deportivo y noticiero del cierre, y los canales 2, 4, 8, 14, 16, 15, 24 y 44 de la televisión cubana.

El efecto humorístico nace de la exageración: algunos de los canales citados son inventados, o se trata de otras instituciones que nada tienen que ver en ese contexto, como Cubana de Aviación. También se evidencia la omnipotencia del comandante en jefe con sus múltiples cargos, y se parodia el absolutismo político, en la frase “complaciendo las múltiples llamadas que llegarán”, como si el poder pudiera hasta prever el futuro. El mensaje es claro: el consenso con el partido no es cuestionable. Más aun, el gusto de asistir a los discursos de Fidel no es cuestionable, a tal punto que las peticiones para su repetición llegarán con seguridad. Al escuchar el tema, y mientras este mensaje publicitario es proferido por el falso locutor, se puede escuchar la fiesta con música rock y “sin comunistas” que está teniendo lugar, lo cual representa un símbolo de libertad y resistencia.

Finalmente, la edificación de una mitología revolucionaria se funda en un conjunto de elementos constituido por **eslóganes y símbolos**. El formato del eslogan ha sido utilizado por la Revolución y, en particular, por el hábil orador que ha sido su líder. Capaz de atrapar en pocas palabras conceptos sencillos y de inmediata asimilación, el eslogan es el formato que mejor se adaptaba a su interés adoctrinador. Muchas de las frases que han resistido hasta la fecha se encuentran en los discursos de los primeros años del triunfo revolucionario. En 1961, tras una importante campaña de alfabetización, Castro declaraba a sus ciudadanos y al mundo que Cuba era “territorio libre de analfabetismo” (Radio Rebelde n.d.). El objetivo del anuncio fue el de publicitar los logros de la

Revolución, defender su labor y legitimar su permanencia en el poder. Cuarenta años después, en la canción “El coma-andante” (*A mí no me gusta...* 2006), PPR usa el mismo eslogan de esta manera: “Cuba territorio libre de comunismo [...]. Esto es por su 140 cumpleaños”. Obviamente, los fines son opuestos: se pone énfasis en la edad del líder máximo (lo que entraña implícitamente su anacronismo) y en la necesidad de extirpar un nuevo mal contemporáneo, ya no una injusticia social, como había sido el analfabetismo, sino política, el totalitarismo comunista.

Otra significativa declaración del líder máximo en 1973 fue: “Los hombres mueren, el partido es inmortal” (Horowitz y Suchlicki 2003: 293). Esta cita puede interpretarse como una apología de la muerte heroica por la defensa del ideal revolucionario y como una manera de declarar la persistencia eterna de la institución, a pesar de la temporalidad de los seres humanos. PPR la deshace jugando con los oxímoron: “Porno Para Ricardo vive, el partido es mortal”<sup>92</sup>. Frente a la óptica revolucionaria que apunta a ennoblecer la muerte como acto de suprema contribución a la causa, la banda pone sencillamente énfasis en la vida, de la cual ellos son símbolos y manifestación; frente a la solidez trascendente reivindicada por el partido, ellos declaran su fragilidad y su caducidad.

Tal vez una de las declaraciones más representativas es la que Fidel pronuncia en ocasión del célebre discurso a los intelectuales (1961b), cuando el comandante dejaba claro que no se aceptarían posiciones contrarias a aquellas del poder al decir “dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada”. PPR lo deforma en dos ocasiones. En “Mi Balsa” (*A mí no me gusta...* 2006), canción que muestra el simbólico naufragio del régimen castrista<sup>93</sup>, un locutor anónimo profiere un discurso “revolucionario” (reconocible por los rasgos ya mencionados: voz grave y solemne, dicción enfatizada, lenguaje

---

<sup>92</sup> La cita aparece en el video de la canción “Amor del G2” (*Maleconazo ahora* 2013). <http://youtu.be/XuSYilGABZI>

<sup>93</sup> Spiller (en Gremels y Spiller 2010: 13) observa cómo el naufragio, junto con la ruina, ha sido utilizado en el arte cubano como símbolo del fracaso del castrismo.

hermético) mientras el coro repite incesante el verso “ya mi balsa se va a hundir”. El lapsus del locutor, que en un momento dado pronuncia “Para la revolución todo, para el pueblo nada. No, a ver, no, me equivoqué, espérate, otra vez...” altera el eslogan y denuncia un sistema social que ha puesto los bienes del país en las manos de sus representantes políticos, desinteresándose por el bienestar del pueblo. En “Este año sí se cae” (*Maleconazo ahora* 2013), inusual canción de reggaetón que abre el último disco de la banda, Gorki parodia e invierte, completamente, la cita original: “Dentro de la Revolución nada. Fuera de la Revolución todo”, transformando el discurso totalitario del líder máximo en subversión. También es de interés el video de la canción<sup>94</sup>: varias personalidades de la disidencia cubana, tanto músicos (los raperos Raudel de Escuadrón Patriota y David de Omni Zona Franca) como periodistas (Antonio Rodiles, coordinador del proyecto Estado de Sats; Eliécer Ávila, periodista independiente), están reunidos en los locales de La Paja Recold, estudio de grabación casero situado en el apartamento de Gorki Ávila. Mientras la canción pronostica y augura la caída del totalitarismo, los protagonistas del video reclaman libertad a través de gestos (pulgar e índice a formar una L) y otras acciones (Gorki tira de su balcón un avión de papel con escrito “libertad”). De esta manera, la música se convierte en un pretexto para encontrarse, el estudio de grabación se vuelve un espacio físico que permite a un grupo de ciudadanos disidentes reunirse para expresar su rechazo a las directivas gubernamentales y posicionarse como grupo opuesto a la ortodoxia impuesta sobre los intelectuales del país.

Terminan esta reseña los símbolos patrios, elementos que pretenden encarnar la identidad nacional y fomentar el amor por el país. Un primer emblema absolutamente endémico es el tabaco. Fruto de las tierras caribeñas, representa la laboriosidad de sus habitantes cuya faena permite elaborar un producto de excelencia. Una de las marcas de cigarros producidas en Cuba para el consumo nacional lleva el significativo nombre de “Popular”, denominación que enfatiza tanto el disciplinado esfuerzo que el

---

<sup>94</sup> <http://youtu.be/OT5Z2qSifa0>

pueblo consagra para su producción como el beneficio del que goza por ser el destinatario de ese producto. A manera de burla, PPR coloca en la portada de su cuarto disco un paquete de estos cigarros, pero el nombre ha sido cambiado por el de la banda, mientras debajo aparece escrito “Soy porno, soy popular”, título del álbum. En esta nueva versión, el adjetivo “popular” se reorienta hacia otro significado que indica la popularidad de la transgresión (representada por la pornografía), y el mayor atractivo que esta suscita en comparación con la apática aplicación de la disciplina revolucionaria. Hay también que subrayar el claro guiño al álbum *Soy cubano, soy popular* de la Charanga Habanera, banda de éxito nacional e internacional, portabanderas de la cubanía (Chouciño Fernández 2014). PPR los parodia, deshaciendo su asociación de ideas y proponiendo una alternativa radicalizada y transgresora. Un segundo emblema profanado es la bandera cubana y su estrella solitaria, que en la portada del álbum *A mí no me gusta...* (2006) es diseñada al revés y privada de la estrella, símbolo de libertad nacional. En su lugar, aparece el símbolo sexual de PPR, representativo de una lasciva liberación individual.



Además de estos símbolos propiamente nacionales, aparecen algunos que remiten a un panteón “pansocialista”. No se puede olvidar que a partir de las declaraciones de Castro de 1961, Cuba forma parte de un ámbito político y simbólico mucho más extenso que trasciende sus fronteras. Estos emblemas incluyen “La internacional”, histórico himno del movimiento obrero, y “la hoz y el

martillo”, símbolo representativo del comunismo y de su ideología. El primero es parodiado en la canción homónima (*Rock para las masas cárnicas* 2003). El motivo musical original es arreglado en versión punk; el texto, por su lado, habla de un grupo de marginados que llevan en procesión la bandera del país. Esta alteración representa una suerte de “rito de inversión” (*cf.* Scott 1992), situando a personajes rechazados (drogadictos, homosexuales y prostitutas) en una posición tan emblemática como el núcleo del desfile (lugar que debería estar ocupado por otras categorías de ciudadanos, como los militares y los dirigentes); PPR profana el rito en su sacralidad. El segundo símbolo se parodia en la portada del disco *Rock para las masas cárnicas* (2003) y en todos los espacios y objetos representativos de la banda: camisetas, sitio internet, videos publicados en YouTube por medio de su canal oficial<sup>95</sup>. Las herramientas representadas, la hoz y el martillo, símbolos de la acción ennoblecedora y emancipadora que el trabajo genera en el hombre dedicado, se transforman respectivamente en una vagina y en un falo. Si la hoz y el martillo cruzados hablaban de la cooperación entre las clases obrera y agrícola y aludían a la unión de los trabajadores frente a la opresión capitalista, el cruce de los órganos sexuales no deja lugar a ningún simbolismo. Sin embargo, el símbolo de PPR, en tanto que inversión y parodia, es emblema del placer individual frente al sacrificio, y también representa la resistencia, aunque ya no frente al capitalismo, sino frente al mismo comunismo encarnado en la dictadura castrista.

Lo que se ha podido apreciar en esta sección es como PPR recupera símbolos, recursos y costumbres del sistema político cubano para deformarlos y recodificarlos desde la lente punk (Astley 2014: 71), lo cual permite desvelar la vaciedad subyacente en el espectáculo de la Revolución, así como desmitificar sus creencias y ridiculizar sus prácticas.

---

<sup>95</sup> <https://www.youtube.com/user/pornopararicardoxxx>

## Conclusión

Después de esta extensa lectura de los textos del corpus seleccionado, estas reflexiones finales servirán como una recapitulación que permitirá relacionar a los autores estudiados y verificar los objetivos de investigación.

Un primer objetivo era evidenciar la variedad formal que caracteriza la obra de estos artistas. El estudio aborda inicialmente el análisis de la producción de la trova, que se define por un discurso esencialmente descriptivo. Frank Delgado condimenta sus letras con juegos de palabras lúdicos y con humor; sus disfraces preferidos son la ironía, los eufemismos y la ambigüedad, que permiten desdramatizar y dar a sus letras una pátina de inocuidad<sup>96</sup> no exenta de picardía. En el caso de Carlos Varela, sus figuras retóricas preferidas son la alusión, la omisión y, en particular, la metáfora. A través de esta última, el trovador desplaza el discurso crítico a personajes ficticios - un leñador afligido porque ya no tiene bosque; una pareja, Lucas y Lucía, que ha abandonado el país; el hijo de Guillermo Tell que se rebela contra su padre -consiguiendo así “escondarse”<sup>97</sup> y criticar desde una posición amparada. Es importante destacar que ambos autores se mantienen en una posición relativamente moderada, casi nunca abierta ni directamente contestataria. Estos autores se limitan en la mayoría de los casos a la mera descripción de los hechos, volviéndose “cronistas de la realidad” (Travieso 2011), transformando la cotidianidad en música, pero sin buscar un enfrentamiento directo con las autoridades.

En el pasaje de la trova al rap, un género tradicionalmente contestatario, se puede apreciar cómo la ironía deja espacio a la seriedad y la metáfora a la denuncia directa. La obra de las Krudas Cubensi se

---

<sup>96</sup> Scott (1992: 152) considera estas técnicas como viáticos para que el discurso oculto interactúe abiertamente con el discurso público.

<sup>97</sup> El anonimato es una de las estrategias que, según Scott (1992: 140), los subalternos utilizan para expresar su protesta.

caracteriza por letras claras, llanas y muy explícitas que se dirigen a un colectivo femenino para reclamar su empoderamiento. El lenguaje empleado, tanto el verbal como el paratextual, es totalmente accesible, aunque está cargado de agresividad. La agresividad es también el rasgo distintivo de Los Aldeanos: ya sea contra los políticos, las instituciones o los otros músicos. Sus letras se dirigen frecuentemente a una segunda persona que se identifica en algunos casos con el público, llamado a implicarse, a empoderarse, y en otros con los culpables de la situación del país, quienes son atacados e insultados. Este género destaca por reclamar la participación ciudadana e implicación social, así como por poseer un enfoque edificante y constructivo. Por esta razón, uno de los rasgos comunes reside en su cuestionamiento del utópico proyecto revolucionario: los raperos rechazan la *mise-en-scène* de la Revolución (entendida como puesta en práctica, pero también como escenificación). A pesar del rencor que manifiestan en contra de los gobernantes, estos autores no cesan de identificarse con los ideales revolucionarios “auténticos” que esos mismos gobernantes defienden: se puede apreciar esta faceta en la recuperación que hacen del vocabulario revolucionario y en la vocación colectiva que subyace en sus letras.

Por último, hemos tratado el punk de Porno Para Ricardo. Al igual que el rap, el punk es el espacio de las denuncias directas a las autoridades políticas y culturales. Sin embargo, el enfoque es radicalmente distinto, pues la seriedad deja aquí espacio a la burla, al humor demente y esperpéntico; la perspectiva colectiva se ve vencida por una configuración despreocupadamente individualista. PPR exhibe una gran variedad de disfraces, que van de la irreverencia al sarcasmo, del insulto a la parodia<sup>98</sup>, y que se materializan tanto en un plan textual como paratextual. Su estrategia comunicativa principal es la hibridez (Gremels y Spiller 2010: 225): “todo se relaciona permanentemente con todo, la música con el

---

<sup>98</sup> La parodia es una de las estrategias que, según Scott (Scott 1992: 172), los subalternos utilizan para expresar su protesta.

texto, el texto con las imágenes, las imágenes con la música”, a través de un conjunto de símbolos, productos y citas que están presentes en el imaginario colectivo, pero que son deformados y aglutinados en un mejunje que crea una muy personal estética anti-poética.

Ahora que se han recordado estas peculiaridades formales propias de cada género y de cada artista, intentaré responder a otra de las preguntas centrales de esta memoria: ¿es la música cubana alternativa un espacio en el que se discuten aspectos que preocupan a la ciudadanía pero que son silenciados o esquivados en el discurso oficial? Y ¿de qué manera interactúan el discurso oculto y el discurso público (Scott 1992)?

La primera parte de la pregunta se puede contestar con cierta facilidad: es indudable, en efecto, que estos autores se interesan por temas que el discurso oficial calla o elude. Frank Delgado desentraña un tema incómodo, como el de la emigración y la diáspora; Carlos Varela, mediante su demanda de cambio generacional, reflexiona sobre la falta de democracia; las Krudas Cubensi denuncian el racismo y el machismo vigentes en la isla; Los Aldeanos cuestionan la legitimidad de los representantes políticos y la deficiente puesta en práctica de los principios revolucionarios; Porno Para Ricardo contradice *in toto* la ideología y la retórica comunistas, ridiculizando a los políticos y a las instituciones. Por otro lado, vale la pena reflexionar sobre la segunda parte de la pregunta, que se interesa en cómo el discurso marginal de estos autores interactúa con el discurso oficial. A mi manera de ver, se pueden identificar tres posibles relaciones entre el discurso oculto y el discurso público. La primera es una relación de complementariedad, que apreciamos específicamente en la obra de Frank Delgado. La posición del autor tiene su fundamento en el discurso público, y a menudo refleja esa visión limitada, estereotipada sobre la emigración y los emigrados, elaborada por la retórica oficialista. Sin embargo, también demuestra una voluntad de superación, de complejización: Frank Delgado recurre repetidamente al tema migratorio para matizar la visión absolutista difundida por las

autoridades: frente a una perspectiva de tipo centralista, según la cual el cubano emigrado es “gusano”, “escoria”, traicionero, este autor propone una visión menos polarizada y conciliadora, capaz de complejizar y complementar la visión excluyente difundida por el poder.

Se puede definir el segundo tipo de relación como de intersección. Autores como Carlos Varela, Krudas Cubensi y Los Aldeanos cuestionan la legitimidad del gobierno del país a través de una presentación de argumentos muy variada que incluye el sentimiento de exclusión política, la incapacidad de resolver problemas concretos de la población, la censura o la violencia de raza y género. A la vez, todos manifiestan una tendencia a la preservación de los ideales y de las utopías revolucionarias: una sociedad justa e igualitaria, un mundo sin dinero o en el que este último no tenga un papel preponderante, el altruismo sobre el cinismo, los valores humanos por encima del materialismo, la condena del capitalismo. Es en este sentido que su discurso oculto se entrecruza de manera ambivalente con el discurso público. Por un lado, se opone al discurso oficial, en la medida en que denuncia la terrible puesta en práctica de los ideales revolucionarios, pero, por otro lado, lo ratifica, respaldando los principios revolucionarios como modelos para el advenimiento de una sociedad mejor. El último tipo de relación es de disyunción o contradicción y es el que podemos encontrar en la obra de Porno Para Ricardo. Esta banda hace obsesivamente referencia al discurso revolucionario, pero su intención no es ni complementarlo, ni rescatar lo positivo que queda detrás de su ideología. Al contrario, lo manipula con el objetivo de escarnecerlo; de esta forma, se aleja de la ideología dominante y de todo lo que está relacionado con ella, rehúsa la Revolución, la niega. Podemos pensar que el discurso oculto se relaciona con el discurso público en términos de sustracción: lo que hace PPR es desarrollar un negativo del discurso público, elaborar un anti-discurso.

En la introducción, he justificado la conformación de mi corpus sirviéndome del criterio de “música cubana alternativa” propuesto por Joaquín Borges Triana (2005). Según este concepto, Frank

Delgado, Carlos Varela, Krudas Cubensi, Los Aldeanos y Porno Para Ricardo pueden estudiarse como un conjunto porque todos se alejan de las posiciones oficialistas y proponen una obra no convencional, que se engendra a partir de cierta marginalidad. Uno de los objetivos de esta investigación va más lejos y apunta a calificar a estos autores como “disidentes”. Por un lado, se puede aplicar esta noción a todos los autores del corpus. Según Lecourt, los disidentes son “personalidades cuyas opciones filosóficas y políticas son divergentes pero quienes, a partir de su rechazo común, ponen públicamente en tela de juicio los principios del sistema social en el que viven” (1978: 7, 8). En este sentido, los autores del corpus se pueden considerar como un conjunto de artistas que, a pesar de las diferencias formales que los caracterizan, de los diversos grados de contundencia y de los desiguales propósitos ideológicos, constituye una unidad, puesto que todos profieren un discurso oculto que se relaciona de manera problemática con el discurso público y, al hacerlo, cuestiona el sistema social vigente. Por otro lado, esta posición puede ser engañosa: definir a todos estos autores como “igualmente disidentes” significa limitarse a considerar su postura artística sin tener en cuenta la relación entre ellos, la sociedad y las autoridades. Si consideramos estos factores, las diferencias entre un autor y otro son significativas. Los trovadores presentados en este corpus, por ejemplo, han sufrido falta de apoyo institucional y han tenido inicialmente problemas con las autoridades por su criticismo (Borges Triana 2005), pero su postura moderada y su oscilación entre la palabra que corroe y la que narra bondadosamente la actualidad les ha permitido conquistar ciertos espacios y alcanzar paulatinamente un estatuto oficial. En cambio, el rap de Krudas Cubensi (exiliadas en EEUU desde 2006) y Los Aldeanos siempre se ha mantenido en la marginalidad y ha sufrido represión a causa de sus letras abiertamente contestatarias en contra del gobierno<sup>99</sup>. Lo mismo puede afirmarse del punk de Porno Para Ricardo, en cuyo caso la

---

<sup>99</sup> Si el dúo Rodríguez ha obtenido ocasionalmente el acceso a espacios oficiales, es a través de una negociación con las autoridades (Gámez Torres 2013: 13).

censura y la represión han desbordado el ámbito meramente cultural, teniendo secuelas dramáticas en la vida personal del líder de la banda Gorki Ávila, detenido en múltiples ocasiones bajo diversos pretextos.

En resumen, se puede decir que estos autores pueden considerarse disidentes si tenemos en cuenta su postura artística y la relación dialéctica y polémica que, como conjunto, establecen con el poder; sin embargo, si nos atenemos a la relación que entretejen con las autoridades y a su aceptación en el ámbito oficial, tenemos que considerarlos de forma individual y deberíamos seguramente excluir a los trovadores de esta categoría.

Ahora bien, ¿podemos pensar que la música cubana alternativa es un espacio de sociedad civil? Contestar es problemático porque las bandas se dirigen a un actor social difícil de singularizar: el público. ¿Hasta qué punto la música cubana alternativa es capaz de involucrar al auditorio en un debate crítico, capaz de crear una conciencia política y de formar un grupo de discusión colectivo? Para contestar deberíamos conocer la efectiva relevancia que la música cubana alternativa tiene en la isla y la reacción del público con la misma. Lo que sí sabemos con certidumbre es que su alcance es reducido: esta música no ocupa los espacios radiofónicos ni televisivos y está vinculada a grabaciones clandestinas o a las actuaciones en vivo, las cuales tienen lugar casi exclusivamente en la capital y no necesariamente en espacios oficiales. Una eventual continuación de este trabajo podría complementar lo que en esta memoria no se ha tratado, es decir, la recepción de esta música por parte del público cubano, lo cual permitiría establecer el eventual nacimiento de una sociedad civil a partir de estas expresiones musicales.

Por otro lado, podemos considerar la música cubana alternativa como un espacio de sociedad civil si pensamos en estos autores como agentes sociales en sí mismos. Todos los artistas analizados en este trabajo han mostrado, en un ámbito social determinado, su voluntad de reunirse en peñas o

asociaciones. Frank Delgado y Carlos Varela formarían, junto a Gerardo Alfonso, Santiago Feliú y a otros trovadores, la Generación de los topos. Las Krudas Cubensi fueron fundadoras de la agrupación de teatro/hip hop Omegas Kilay. Los Aldeanos colaboran constantemente con otros raperos como Silvito el Libre, Escuadrón Patriota y Papá Humbertico. Incluso Porno Para Ricardo, que destaca por su enfoque individualista, sigue esa tendencia en su último disco<sup>100</sup>. Si nos atenemos a esta inclinación, podemos considerar al músico, a la banda o al conjunto de bandas como una entidad que se reúne sin fines de lucro por una pasión común y que se sirve de ella para discutir acerca de varios temas. Las canciones son sus actas: al componerlas y ejecutarlas, los artistas - actores sociales - están sacando a colación múltiples temas con el objetivo de dialogar de manera crítica con las autoridades. Es en este sentido que pueden considerarse un intento de apertura de sociedad civil.

---

<sup>100</sup> Un ejemplo de ello es el video de “Este año sí se cae” (*Maleconazo ahora* 2013), que reúne a músicos y periodistas en los estudios de grabación de la banda.

## Bibliografía

- Álvarez, Julio César. “Réquiem por las escuelas en el campo”. *Cubamet*. 10 abril 2012. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014. <http://www.cubamet.org/articulos/requiem-por-las-escuelas-en-el-campo>
- Acosta, Ivis. “Entrevista con Frank Delgado”. *YouTube*. 26 enero 2010. Sitio web. Consultado el 3 de marzo de 2014. <http://youtu.be/hxYF6wJnlNE>
- Associated Press. “10,000 Cubans Reported Killed in Angola War”. *Los Angeles Times*. 16 junio 1987. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014 [http://articles.latimes.com/1987-06-16/news/mn-7734\\_1\\_del-pino](http://articles.latimes.com/1987-06-16/news/mn-7734_1_del-pino)
- Astley, Tom. “Remembrance as a Tool for Reflecting a National Identity: A Cuban Punk Approach”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 23.1 (2014): 65-86. Impreso.
- Baker, Geoffrey. “¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba”. *Ethnomusicology* 49.3 (2005): 368-402. Impreso.
- *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham & London: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Birchler, Bastien. “‘I don’t want it smooth, like salsa, I want a harsh sound bro’: Negotiating a rap sound in Cuba”. *Journal of the Association of Social Anthropologists* 1.5 (2011): 1-30. Impreso.
- Blum, Liliana V. “Lo contrario a Patria o muerte”. Post de blog. *Las Alas del Alacrán*. 17 octubre 2009. Sitio web. Consultado el 17 de noviembre de 2014. <https://alacranajaiba.wordpress.com/tag/porno-para-ricardo/>
- Borchmeyer, Florian y Matthias Hentschler. *Habana - Arte nuevo de hacer ruinas*. *Daily Motion*. 2006. Documental online. Consultado el 29 de septiembre de 2014. [http://www.dailymotion.com/video/xl1b13\\_habana-arte-nuevo-de-hacer-ruinas\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xl1b13_habana-arte-nuevo-de-hacer-ruinas_shortfilms)
- Borges Triana, Joaquín. “Canción cubana contemporánea. La luz, bróder, la luz”. *Temas* 39-40 (2004): 59-71. Impreso.
- “Música Cubana Alternativa: del margen al epicentro”. *El Caimán Barbudo*. 2005. Revista online. Consultado el 24 de septiembre de 2013. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/JoaquinBorgesTriana1.pdf>
- “¡Vivan las gordas sin domesticar!”. *El Caimán Barbudo: La revista cultural de la juventud cubana*. 7 septiembre 2012. Revista online. Consultado el 30 de octubre de 2013. <http://www.caimanbarbudo.cu/musica/2012/09/vivan-las-gordas-sin-domesticar/>
- Carroll, Rory. “Cuba Suffers Exodus of the Best and the Brightest as Economy Remains in the Doldrums”. *The Guardian*. 9 mayo 2010. Sitio web. Consultado el 5 de septiembre de 2014. <http://www.theguardian.com/world/2010/may/09/cuba-raul-castro-emigration>

- De las Casas, Bartolomé. *Historia de las Indias. Libro III*. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 1986. *Google libros*. Web.
- Castro Ruz, Fidel. “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario, en el desfile efectuado en la plaza cívica, el 2 de enero de 1961”. 1961a. Sitio web. Consultado el 6 de septiembre de 2014.  
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f020161e.html>
- “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”. 1961b. Sitio web. Consultado el 28 de octubre de 2014.  
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- “Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer secretario de la dirección nacional de las ORI y primer ministro del gobierno revolucionario, en la segunda asamblea nacional del pueblo de Cuba, celebrada en la Plaza de la Revolución, el 4 de febrero de 1962”. 1962. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014.  
<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1962/esp/f040262e.html>
- *En la trinchera de la Revolución. Selección de discursos 7 de diciembre de 1989 a 7 de marzo de 1990*. La Habana: Editora Política, 1990. Impreso.
- Castro Ruz, Fidel y Beatriz Pagés Revollas. *Presente y futuro de Cuba: entrevista concedida a la revista Siempre*. El Mañana, 1991. *Google libros*. Web.
- Chouciño Fernández, Ana. “Del teatro a la calle. Guaracha y timba : letras de cubanía”. *Amerika. Mémoires, identités, territoires* 10 (2014). Revista online. Consultado el 7 de octubre de 2014  
<http://amerika.revues.org/4814>
- Colás Castillo, Ramón Humberto. 2012. “La escuela en el campo”. Post de blog. *Voz de voces*. 2 junio 2012. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014.  
<http://vozdevoces.blogspot.ca/2012/06/la-escuela-en-el-campo.html>
- Corsa, Lisette. “Real Rap Cubano: Los Aldeanos’s AL2 Says What Everyone is Thinking”. *MTV Iggy*. 4 abril 2014. Sitio web. Consultado el 15 de octubre de 2014  
<http://www.mtviggy.com/articles/real-rap-cubano-los-aldeanoss-al2-says-what-everyone-is-thinking>
- Cruz, Jorge. “Tres millones de exiliados cubanos, casi el 27 % de la población”. *CubaOut*. 15 julio 2009. Sitio web. Consultado el 20 de marzo de 2014.  
<http://cubaout.wordpress.com/2009/07/15/emigracion-2009>
- De la Cruz, Nora. “Rock en Cuba: entre discurso rebelde y discurso oficial”. n.d. Sitio web. Consultado el 10 de noviembre de 2014  
<http://www.taringa.net/posts/info/16146136/Rock-en-Cuba-entre-discurso-rebelde-y-el-discurso-oficial.html>

- Cubadebate. “Las transformaciones en el sistema nacional de salud y sus impactos”. *Cubadebate*. 26 marzo 2014. Sitio web. Consultado el 22 de octubre de 2014  
<http://www.cubadebate.cu/especiales/2014/03/26/las-transformaciones-en-el-sistema-nacional-de-salud-y-sus-impactos>
- Cumaná, María Caridad y Karen Dubinsky. “Beginning a New Cuban Dream: An Interview with Carlos Varela”. *Latin American Music Review* 34.2 (2013): 196-222. Impreso.
- Delgado, Frank. “Frank Delgado hablando de su disco ‘Mi mapa’ y de Silvio”. *YouTube*. 14 octubre 2007. Sitio web. Consultado el 19 de marzo de 2014.  
[http://youtu.be/zMC7DdN\\_DHs](http://youtu.be/zMC7DdN_DHs)
- “Frank Delgado: Bio”. *Página web del autor*. 2014a. Sitio web. Consultado el 15 de marzo de 2014. <http://frankdelgado.net/bio.html>
- *Página Facebook del autor*. 2014b. Sitio web. Consultado el 19 de marzo de 2014.  
<https://www.facebook.com/Trovador.Frank.Delgado>
- Díaz-Briquets, Sergio y Jorge Pérez-López. *Corruption in Cuba: Castro and Beyond*. Austin: University of Texas Press, 2006. Impreso.
- Díaz, Mercy. “La mujer en la música cubana”. *Revista Hispano-Cubana* 4 (1999): 91-96. Revista online. Consultado el 11 de diciembre de 2013.  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=207063>
- Diversent, Laritza e Iván García. “La Habana, ciudad prohibida para muchos cubanos”. *El Mundo*. 12 enero 2010. Sitio web. Consultado el 10 de noviembre de 2014.  
<http://www.elmundo.es/america/2010/01/09/cuba/1263066511.html>
- Diversent, Laritza. “Migración y xenofobia”. Post de blog. *Desde la Habana*. 25 enero 2011. Sitio web. Consultado el 27 de marzo de 2014.  
<http://www.desdelahabana.net/migracion-y-xenofobia>
- Ehrenberg, John y Harry Trosman M. D.. *Civil Society: The Critical History of an Idea*. New York: New York University Press, 1999. Impreso.
- El País. “Cuba detiene al líder de una banda de punk”. *EL PAÍS*. 27 agosto 2008 (2008a). Sitio web. Consultado el 18 de noviembre de 2014.  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2008/08/27/actualidad/1219788010\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/08/27/actualidad/1219788010_850215.html)
- “Liberado el músico cubano Gorki Águila”. *EL PAÍS*. 30 agosto 2008 (2008b). Sitio web. Consultado el 18 de noviembre de 2014.  
[http://internacional.elpais.com/internacional/2008/08/30/actualidad/1220047204\\_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2008/08/30/actualidad/1220047204_850215.html)
- Espinosa Chepe, Oscar. “¿Una nueva válvula de escape?”. *Cuba Encuentro*. 25 octubre 2012. Sitio web. Consultado el 5 de septiembre de 2014.  
<http://www.cubaencuentro.com/cuba/articulos/una-nueva-valvula-de-escape-281077>

- Gámez Torres, Nora. “‘Rap is war’: Los Aldeanos and the Politics of Music Subversion in Contemporary Cuba”. *Trans: Revista Transcultural de Música* 17 (2013): 1-23. Revista online. Consultado el 15 de octubre de 2014. <http://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans-17-11.pdf>
- García Freyre, Laura. “El rock en Cuba: entre la permisividad y la prohibición”. *CADAL - Centro para la apertura y el desarrollo de América Latina* V 80 (2007): 2-4. Revista online. Consultado el 10 de noviembre de 2014. [http://www.cadal.org/documentos/nota.asp?id\\_nota=2195](http://www.cadal.org/documentos/nota.asp?id_nota=2195)
- “Porno para Ricardo: Rock, Analchy and Transition”. En: Mauricio A. Font. *A changing Cuba in a changing world*. New York: Bildner Publication, 2008. Impreso.
- “El hip hop me quitó la venda de los ojos”. *Cuba Encuentro*. 12 mayo 2009. Sitio web. Consultado el 15 de octubre de 2014. <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/el-hip-hop-me-quito-la-venda-de-los-ojos-177231>
- Garve, Lucas. “Conflicto y trasgresión: discurso femenino en el hip-hop cubano”. *Islas* 5.14 (2010): 56-57. Impreso.
- González-Calero, César. “Un puente entre las dos orillas”. *La Nación Digital*. 17 septiembre 2009. Sitio web. Consultado el 27 de marzo de 2014. <http://www.lanacion.com.ar/1175395-un-puente-entre-las-dos-orillas>
- González Chacón, Carmen. “Alzar la voz: quebrar el margen. Rap y discurso femenino”. Post de blog. *Afrocubana*. n.d. Sitio web. Consultado el 25 de octubre de 2013. <http://afrocubana.files.wordpress.com/2010/03/hip-hop-carmen-chacon.pdf>
- González, Ivet. “Feminists Want to Paint Cuba Purple”. *Inter Press Service - News Agency*. 28 noviembre 2012. Sitio web. Consultado el 8 de septiembre de 2014 <http://www.ipsnews.net/2012/11/feminists-want-to-paint-cuba-purple>
- Gremels, Andrea y Roland Spiller. *Cuba: la revolución revis(it)ada*. Tübingen: Narr Verlag, 2010. Impreso.
- Guevara, Ernesto. *El socialismo y el hombre nuevo*. Siglo XXI editores: 1979. Impreso.
- Hernández, Rafael et al. “La música popular como espejo social”. *Temas* 29 (2002): 61-80. Impreso.
- Hernandez-Reguant, Ariana. *Cuba in the Special Period: culture and ideology in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Horowitz, Irving Louis y Jaime Suchlicki. *Cuban communism*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2003. Impreso.
- Huguet, Michèle. *L'ennui et ses discours*. Paris: Presses universitaires de France, 1984. Impreso.

- Kocur, Zoya. “Art collectives, Afro-Cuban culture, and alternative cultural production, 1975-2010: the performative interventions of OMNI Zona Franca and the struggle for space in the Cuban public sphere”. London: Middlesex University, 2013. Tesis online.  
<https://eprints.mdx.ac.uk/11051>
- Lacey, Marc. “Cuba’s Rap Vanguard Reaches Beyond the Party Line”. *The New York Times*. 15 diciembre 2006. Sitio web. Consultado el 15 de octubre de 2014.  
<http://www.nytimes.com/2006/12/15/world/americas/15cuba.html>
- Lavou, Victorien. “Negro/a no hay tal cosa: una lectura ideológica de la canción ‘Me gritaron negra’ de Victoria Santa Cruz”. *Afrodescendientes en Las Américas: trayectorias sociales e identitarias* 1 (2002): 333-347.
- Lecourt, Dominic. *Dissidence ou révolution?*. Paris: F. Maspero, 1978. Impreso.
- “Ley de Ajuste Cubano”. *Ecured, conocimiento con todos y para todos*. n.d. Sitio web. Consultado el 10 de diciembre de 2014.  
[http://www.ecured.cu/index.php/Ley\\_de\\_Ajuste\\_Cubano](http://www.ecured.cu/index.php/Ley_de_Ajuste_Cubano)
- Lladó, Albert. “César G. Calero: ‘Se están tendiendo puentes entre la isla y el exilio’”. *La Vanguardia*. 6 septiembre 2011. Sitio web. Consultado el 27 de marzo de 2014.  
<http://www.lavanguardia.com/libros/20110906/54212434246/cesar-g-calero-se-estando-tendiendo-puentes-entre-la-isla-y-el-exilio.html>
- Llopis Prendes, Gloria. “Diez años después: ¿es culto el pueblo cubano?”. *Islas* 6.18 (2011): 68-70. Impreso.
- Lucien, Renée Clémentine. *Résistance et cubanité : trois écrivains nés avec la révolution cubaine. Eliseo Alberto, Leonardo Padura et Zoé Valdés*. Paris: Editions L’Harmattan, 2006. Impreso.
- Madrazo Luna, Juan Antonio. “Rap cubano: Sonar duro contra la corriente”. *Islas* 5.14 (2010): 46-48. Impreso.
- Martiatu, Inés María. “Alzar la voz”. *La Jiribilla*. Abril 2008. Sitio web. Consultado el 25 de octubre de 2013.  
[http://www.lajiribilla.cu/2008/n360\\_04/360\\_11.html](http://www.lajiribilla.cu/2008/n360_04/360_11.html)
- “Sobre afrolatinas y afrocubanas”. Post de blog. *Inés María Martiatu - Literatura afrocubana*. 6 junio 2010. Sitio web. Consultado el 8 de septiembre de 2014.  
<http://inesmartiatu.blogspot.ca/2010/06/ines-maria-martiatu-sobre-afrolatinas-y.html>
- Martín Sevillano, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo*. Madrid: Verbum, 2008. Impreso.
- McGregor, Alexander. “Cuban Machismo”. Post de blog. *Berfrois*. 19 abril 2013. Sitio web. Consultado el 8 de septiembre de 2014  
<http://www.berfrois.com/2013/04/alexander-mcgregor-cuban-machismo>

- Miranda, Aurelio. "Entrevistas: Decir, vocear, gritar todas las injusticias". *La ventana*. 29 septiembre 2010. Sitio web. Consultado el 8 de diciembre de 2013.  
<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5709>
- Murata, Carola. "Entrevista a Krudas Cubensi". Post de blog. *Pupila de poeta*. 14 julio 2012. Sitio web. Consultado el 25 de octubre de 2013.  
<http://pupiladepoeta.wordpress.com/2012/07/14/entrevista-a-krudas-cubensi>
- Murguialday, Clara, Karlos Pérez de Armiño, y Marlen Eizagirre. "Empoderamiento". *HEGOA: Instituto de Estudios sobre Desarrollo y Cooperación Internacional*. n.d. Sitio web. Consultado el 30 de octubre de 2013.  
<http://www.dicc.hegoa.ehu.es/listar/mostrar/86>
- Nasatir, Robert. "El Hijo de Guillermo Tell: Carlos Varela Confronts the Special Period". *Cuban Studies* 39.1 (2008): 44-59. Impreso.
- Navarro, Wendy. "Diversiónismo ideológico". Post de blog. *José de la Fuente*. n.d. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014.  
<http://josedelafuente.gallery/diversionismo-ideologico>
- Nouss, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris: Textuel, 2005. Impreso.
- "Nueva Trova". *Ecured, conocimiento con todos y para todos*. n.d. Sitio web. Consultado el 19 de noviembre de 2014.  
[http://www.ecured.cu/index.php/Nueva\\_Trova](http://www.ecured.cu/index.php/Nueva_Trova)
- Orovio, Helio. "Generalidades de la música cubana: el feeling". n.d. Sitio web. Consultado el 10 de abril de 2014.  
<http://conexioncubana.net/index.php/generalidades-de-la-musica-cubana/513-el-feeling>
- Padura, Leonardo. *Vientos de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001. Impreso.
- Palamúsica Underground. "Krudas Cubensi: paradigma para los jóvenes artistas". *Palamúsica Underground*. 20 mayo 2013. Sitio web. Consultado el 30 de octubre de 2013.  
<http://palamusicaunderground.com/articulos.php?a=20130520-01>
- Palomo, Violeta. "El mapa de la Nueva Trova cubana". *Cuaderno de Lluvia*. 25 julio 2013. Sitio web. Consultado el 5 de marzo de 2014.  
<http://www.cuadernodelluvia.com/nueva-trova-cubana>
- Paredes López, Angélica. "Una epopeya que cambió la historia de África". *Radio Rebelde*. 22 diciembre 2013. Sitio web. Consultado el 24 de noviembre de 2014.  
<http://www.radiorebelde.cu/noticia/una-epopeya-cambio-historia-africa-20131222>
- Pérez, Erwin. "No es lo mismo, n. 26". *Canal Tele Miami*. YouTube. Sitio web. 29 julio 2012. Consultado el 24 de noviembre de 2014. <http://youtu.be/oBG1TmeK4jI>

- Pérez, Yusnaby. “La costosa educación gratuita cubana”. Post de blog. *El blog de Yusnaby*. n.d. Sitio web. Consultado el 22 de octubre de 2014  
<http://yusnaby.com/la-costosa-educacion-gratuita-cubana>
- “5 mitos sobre la realidad de Cuba”. Post de blog. *El blog de Yusnaby*. n.d. Sitio web. Consultado el 22 de octubre de 2014  
<http://yusnaby.com/5-mitos-sobre-la-realidad-de-cuba>
- Pin Vilar, Juan. *Carlos Varela*. Madrid: Fundación Autor, 1998. Impreso.
- Porno Para Ricardo. “La Conquista del Punk”. *Página web de la banda*. n.d. Web. Consultado el 8 de noviembre de 2014. [www.pornopararicardo.org](http://www.pornopararicardo.org)
- Radio Rebelde. “Cuba, territorio libre de analfabetismo”. *Radio Rebelde*. n.d. Sitio web. Consultado el 10 de diciembre de 2014.  
<http://www.radiorebelde.cu/50-revolucion/historia/alfabetizacion.html>
- Ramonet, Ignacio. *Fidel Castro: Biografía a dos voces*. Barcelona: Random House Mondadori, 2010. Impreso.
- Ravsberg, Fernando. “¿De dónde saca Cuba tantos médicos?”. *BBC Mundo*. 7 junio 2013. Sitio web. Consultado el 22 de octubre de 2014.  
[http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/06/130528\\_salud\\_cuba\\_medicos\\_exportacion\\_fr](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2013/06/130528_salud_cuba_medicos_exportacion_fr)
- Del Risco, Enrique. “Hip-hop: autenticidad y rebeldía”. *Islas* 5.14 (2010): 40-45. Impreso.
- Rodríguez Quintana, Arsenio. “Trovadores de la Herejía: Gerardo, Carlos, Santiago, Frank”. Post de blog. 12 noviembre 2013. Sitio web. Consultado el 19 de marzo de 2014.  
<http://arseniorodriguezquintana.blogspot.ca/2012/11/trovadores-de-la-herejia-gerardo-carlos.html>
- Rodríguez, Silvio. “La Nueva Trova y la nueva trova». Post de blog. *Segunda Cita*. 29 enero 2012. Sitio web. Consultado el 9 de abril de 2014.  
<http://segundacita.blogspot.ca/2012/01/la-nueva-trova-y-la-nueva-trova.html>
- Rohter, Larry. “In Cuba, A Musician As Outsider And Idol”. *The New York Times*. 30 marzo 1996. Sitio web. Consultado el 10 de septiembre de 2014.  
<http://www.nytimes.com/1996/03/30/arts/in-cuba-a-musician-as-outsider-and-idol.html>
- Rojas, Rafael. “Anatomía del entusiasmo: la revolución como espectáculo de ideas”. *América Latina Hoy* 47 (2007): 39-53. Impreso.
- Roque Cabello, Martha Beatriz. “Los CDR y la participación ciudadana”. *Cuba net*. 2 abril 2015. Sitio web. Consultado el 10 de abril de 2015.  
<http://www.cubanet.org/opiniones/los-cdr-y-la-participacion-ciudadana/>

- Sánchez, Yoani. “De tele-clases y otros absurdos”. *14 y medio*. 12 diciembre 2007. Sitio web. Consultado el 10 de febrero de 2015.  
[http://www.14ymedio.com/blogs/generacion\\_y/tele-clases-absurdos\\_7\\_153654636.html](http://www.14ymedio.com/blogs/generacion_y/tele-clases-absurdos_7_153654636.html)
- Saunders, Tanya. “La lucha mujerista: Krudas Cubensi and black feminist sexual politics in Cuba”. *Caribbean Review of Gender Studies* 3 (2009): 1-20.
- Scott, James C.. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1992. Impreso.
- Selier Crespo, Yesenia. “El movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura del hip hop”. Informe final del concurso: poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Buenos Aires. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005.
- Shaw, Lauren E. “The Nueva Trova: Frank Delgado and Survival of a Critical Voice”. *Cuba Today* 41 (2004): 41-50.
- Suárez Pérez, Eugenio. “Fidel y el concepto de Revolución”. *Cuba Socialista: Revista Teórica y Política*. 29 junio 2011. Sitio web. Consultado el 28 de octubre de 2014.  
<http://www.cubasocialista.cu/index.php?q=printpdf/fidel-y-el-concepto-de-revolucion&page=0%2C6>
- Svendsen, Lars Fr H.. *Petite philosophie de l'ennui*. Paris: Fayard, 2003. Impreso.
- Thompson, Ginger. “An artistic push on Cuba policy; Performers hope to help heal political rift between Washington and Havana”. *International Herald Tribune*. 30 diciembre 2009. Sitio web. Consultado el 10 de septiembre de 2014.  
<http://www.highbeam.com/doc/1P1-174606535.html>
- Travieso, Juan Carlos. “Cronista de una época”. *Página web de Frank Delgado*. n.d. Sitio web. Consultado el 19 de marzo de 2014.  
<http://frankdelgado.net/noticias/72-cronista-de-una-epoca.html>
- UNICEF. “Estadísticas”. *UNICEF*. 2012. Sitio web. Consultado el 22 de octubre de 2014.  
[http://www.unicef.org/spanish/infobycountry/cuba\\_statistics.html](http://www.unicef.org/spanish/infobycountry/cuba_statistics.html)
- Ureta, Gillen, Adrián Mederos, y Patricia Álvarez. 2010. “¿No... Carlos Varela de la trova-rock al ¿rock-pop? al ¿pop-rock? ¿trova-pop?... Es el fin!”. Post de blog. *El Taburete*. 7 mayo 2010. Sitio web. Consultado el 6 de octubre de 2014  
<http://eltaburete.wordpress.com/2010/05/07/%c2%a1no-carlos-varela-de-la-trova-rock-al-%c2%bfrack-pop-al-%c2%bfpop-rock-%c2%bftrova-pop-es-el-fin>
- Velasco, Fabiola. “La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición”. *Presente y Pasado. Revista de Historia* 12.23 (2007): 139-153.
- Zamora, Bladimir y Fidel Díaz. *Trovadores de la herejía: Frank, Varela, Gerardo, Santiago*. La Habana: Casa Editora Abril, 2012. Impreso.

Zanetti, Oscar. *Historia mínima de Cuba*. México D.F.: El Colegio de México AC, 2013. Impreso.

Zunzun. “¿Qué es la Organización de Pioneros ‘José Martí’?”. *Zunzún*. n.d. Sitio web. Consultado el 3 de diciembre de 2014.

[http://www.zunzun.cu/new/leer.asp?Noticias\\_ID=119](http://www.zunzun.cu/new/leer.asp?Noticias_ID=119)

# **ANEXOS**

**Letras**

# Frank Delgado

## La otra orilla

Yo siempre escuché hablar de la otra orilla,  
envuelta en una nube de misterio,  
allí mis tíos eran en colores,  
aquí sencillamente en blanco y negro.  
Había que hablar de ellos en voz baja,  
a veces con un tono de desprecio,  
y en la escuela aprendí que eran gusanos,  
que habían abandonado a su pueblo.

## *CORO*

*Bailando con Celia Cruz, oyendo a Willy Chirino,  
venerando al mismo santo  
y con el mismo padrino.  
Allá por la Sawesera, Calle 8 o Hialeah,  
anda la media familia  
que vive allá en la otra orilla.*

Un día tío volvió de la otra orilla  
cargando con su espíritu gregario,  
y ya no le dijeron más gusano  
porque empezó a ser un comunitario.  
Y al fin llegó el fatídico año '80  
y mi familia fue disminuyendo,  
como años antes pasó en Camarioca  
el puerto del Mariel los fue engullendo.

## *CORO*

Aún continúa el flujo a la otra orilla  
en vuelos regulares y balseros,  
y sé que volverán sin amnistía  
porque necesitamos su dinero,  
o su consuelo, yo no sé.  
Se hospedarán en hoteles lujosos  
y pagarán con su moneda fuerte,  
y aquellos que les gritamos escorias,  
tendremos que tragarnos el nombre.

Bailando con los Van Van,  
oyendo a Silvio y Pablito,  
haciendo cola pa'l pan, o compartiendo traguitos.  
La dignidad en la distancia son más de 90 millas,  
yo decidí a cuenta y riesgo  
quedarme aquí, en esta orilla.

Bailando con Celia Cruz, oyendo a Silvio y Pablito.  
En mezcla tan informal, merengue con platanito.  
No les digas más escorias,  
que esos son los marielitos.  
Esa emisora mi hermano,  
ponla un poca más bajito.  
Dicen que viene llegando,  
cuidado con tu optimismo.

## La Habana está de bala

## *CORO*

*Tú no me sabes tratar con amor  
y paso la noche en tu Cuerpo de Guardia,  
La Habana está muy sucia,  
La Habana tiene piojos,  
La Habana tiene giardias.  
Te hago apologías pero no me pagas,  
resulta baladí hacerte una balada,  
La Habana está de bala.*

La Habana dicen que tiene  
despoblación progresiva,  
lo sé porque algunas fiestas  
están de capa caída,  
y a veces cuando pregunto  
dónde estarán mis amigas...  
Me fueron dejando solo,  
con suerte y con mala maña.  
Encontraron el amor  
o le contaron patrañas  
a un viejo libidinoso  
que las llevó para España.

## *CORO*

Santa Cecilia es la virgen  
que los músicos veneran,  
unos le piden contratos  
y otros están a la espera  
del chance de Sandoval  
o Paquito D'Rivera.  
Tus culebrones me dejan  
vacío y fuera del mapa.  
Se perdió Beatriz Valdés  
y no sé si en la resaca  
un día Lily Rentería  
piense volver de Caracas.

## *CORO*

### **La isla puta**

Yo vivo en una isla puta,  
donde todo el mundo está de paso,  
donde los que se fueron viven,  
mejor que los que se quedaron.

Yo vivo en una isla antena  
que emite gente para todas partes.  
Seremos los nuevos judíos  
si el rabino se niega a escucharte.  
Qué cosa loca,

y tú me dices lo bien que estamos,  
y yo te digo que no te creo,  
pero enseguida tú me bajas un mareo.

Yo vivo en una isla bloque,  
y que se la pasa desfilando,  
si no agitando banderitas,  
en vez de celebrar bailando.

Yo vivo en una isla marcha,  
pero por la izquierda yo escucho son clásico,  
y no te llevo pa' mi casa  
porque vivo en un medio básico.  
Qué cosa loca.

Y yo postergo mis egoísmos,  
porque me dices que no es momento,  
y por la izquierda tú me clavas un aumento.

Yo no sé quién hace la encuesta,  
pero tome nota quien le corresponda:  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...  
Ni a esa hora del domingo cuando  
el aburrimiento rezonga,  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...  
Ni aunque pongan periodistas  
que tengan más buena onda,  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...  
Yo no sé quién hace la encuesta,  
pero tome nota quien le corresponda.  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...

Yo vivo en una isla dique,  
que ya no me puede contener,  
y el tipo que abre la compuerta  
ni come ni deja comer.

Yo vivo en una isla doble,  
de doble moral y de doble moneda,  
donde el sábado por la noche  
parece que hay toque de queda.  
Qué cosa loca.

Y tú me pides que vaya a verte,

y yo te digo que no hay transporte,  
y por bocazas tú me clavas un reporte.

Yo no sé quién hace la encuesta,  
pero tome nota quien le corresponda:  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...  
Aunque vi la de ese jueves en que vino Maradona  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...  
Ni aunque pongan periodistas  
que tengan más buena onda,  
Yo te juro por mi madre que no veo mesa re...

### **Gabriela**

Sé que no vas a entender  
que haya esperado por ti  
veintidós años y un mes.  
Hurgando a escondidas  
listas de personas desaparecidas.  
Gabriela... mi locura es la secuela  
de una terrible epidemia, anémica,  
endémica y sentimental.  
Gabriela, ve aliviando tu represa,  
desabróchate las piernas tan presas,  
que voy a llegar.  
Soy un guisazo fatal  
que se ha enredado en tu crin  
y no se quiso bajar.  
Soy como una lapa en los arrecifes,  
al sur de tu mapa.  
Gabriela...  
Sé que me vas a decir  
que has esperado por mí  
veintidós años y un mes.  
Gabriela, Gabriela.

# Carlos Varela

## Jalisco Park

Todos los domingos me iba a la ciudad  
de los chocolates para ir a escalar  
la Montaña Rusa, la Estrella Polar,  
los carritos locos, todo un paraíso de metal.

Me iba a la laguna para navegar  
con los botecitos en el mismo lugar.  
Magos y payasos, ganas de volar  
como los avioncitos del Jalisco Park.  
Todo daba vueltas como el carrusel  
y todos mis amigos giraban con él.

Allí pasé mi infancia en aquel rincón  
y entre los aparatos buscaba una razón,  
por eso la vida solo me enseñó  
a través del parque lo que nos pasó.

A la Montaña Rusa la quisieron descarrilar  
con todas las calumnias de la Patria Potestad,  
y luego a mi amiguito el padre se lo llevó  
a montar el barquito y nunca regresó.  
Todo daba vueltas como el carrusel  
y todos sus amigos lloramos con él.

Un día jugando, no supe por qué  
en el '67 mataron al Che  
y así giró su historia, como el carrusel  
y la soñada idea de ser como él.

Después el pelo largo, la moda y la confusión  
llegaban al '70 con el sueño del millón,  
y así surgió aquel loco  
que primero nadie entendió  
diciendo cosas raras como en aquella canción:  
"La era está pariendo un corazón  
no puede más se muere de dolor...".

Ha pasado el tiempo y sólo quedan ya  
aparatos muertos puestos a girar.  
Y aunque no fui payaso, ni mago ni aviador  
sigo dando vueltas sin pensar quien soy.

Y así tengo enemigos que me quieren descarrilar  
haciéndome la guerra porque me puse a cantar.  
Pero pongo la historia por encima de su razón  
y sé con qué canciones quiero hacer Revolución.  
Aunque me quede sin voz,  
aunque no me vengan a escuchar,  
aunque me dejen solo como a Jalisco Park.

## Telón de fondo

Yo te di mi ilusión,  
mi niñez, mi país y mi corazón.  
Yo te di mi bendición,  
mis guerreros, mi fe y mi religión.  
Y a cambio, solo, tú me diste un mundo  
lleno de escenarios y payasos tontos,  
para descubrir que, solo al final,  
no somos más que un telón de fondo.

Yo te di mi ilusión,  
mi niñez, mi país y mi corazón.  
Yo te di mi pasión  
y la suerte perdida de una generación.  
Y a cambio, solo, tú me diste un mundo  
lleno de escenarios y payasos tonto,  
para descubrir que, solo al final,  
no somos más que un telón de fondo.  
Un telón de fondo. Tu telón de fondo.

Demasiada brillantina en la radio,  
demasiado verde en la TV,  
demasiada sangre en los diarios  
y demasiada falta, falta de fe.

Todo el mundo quiere ser igual,  
tu mundo en blanco y negro,  
como Betty Boop.  
Pu purupupi pirupiru.

Yo te di mi ilusión,  
mi niñez, mi país y mi corazón.  
Yo te di mi bendición  
mis guerreros, mi fe y mi religión  
Y a cambio solo, tú me diste un mundo  
lleno de escenarios y payasos tontos.  
Y es que siempre es igual  
lo mismo aquí o allá,  
no somos más que un telón de fondo.  
Un telón de fondo. Tu telón de fondo.

Todo el mundo quiere ser igual,  
tu mundo en blanco y negro,  
como Betty Boop.  
Pu purupupi pirupiru.

### **Como los peces**

Las iglesias hablan de la salvación  
y la gente reza y pide cosas en silencio,  
como los peces.  
Y en la cara de Jesús  
hay una lágrima rodando,  
lágrimas negras.

Y los padres ya no quieren hablar de la situación  
sobreviven prisioneros y acostumbran a callar,  
como los peces.  
Y en la cara de sus hijos  
hay una lágrima rodando,  
lágrimas negras.

### ***CORO***

*"Aunque tú me has echado en el abandono,  
aunque ya han muerto todas mis ilusiones,  
lloro sin que sepas que este llanto mío  
tiene lágrimas negras",* lágrimas.

Las noticias hablan de resignación  
y la gente traga y se miran a los ojos,  
como los peces.  
Y en la cara de la virgen  
hay una lágrima rodando,  
lágrimas negras.

Los muchachos hablan de desilusión  
y en silencio van al mar y se largan,  
como los peces.  
Y en la cara de una madre  
hay una lágrima rodando  
lágrimas negras.

### ***CORO***

Las iglesias hablan de salvación  
y la gente reza y pide cosas en silencio,  
como los peces  
y en la cara de Jesús  
hay una lágrima rodando  
lágrimas negras.

### **Guillermo Tell**

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 cómo entonces iba probar su destreza.

Guillermo Tell, tu hijo creció  
quiere tirar la flecha,  
le toca 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.

# Krudas Cubensi

## Eres bella

Iyalorde, tema dedicación.

Dedicado a todas las mujeres del mundo,  
a todas las mujeres que como nosotras  
están luchando.

A todas las guerreras, campesinas, urbanas.

A todas las hermanas.

Especialmente a las más negras,  
especialmente a las más pobres,  
especialmente a las más gordas.

Soy yo, Pasa en sí,  
nunca nadie te hablo así,  
nunca aquí. Me fui... me fui... me fui...

Chata, \*\*\*

Juguemos nuestro papel, es nuestro tiempo.

Artificios de risas y postizos son  
continuación del cuento colonialista.

No te cojas pa' eso,

deja esa falsa vista.

Tienes talento y pregunto:

¿Hasta cuándo seremos  
esta poca cantidad en tarima?

Maldita y machista sociedad que contamina.

¿No hay racismo?

Y, coño,

¿Y nosotras \*\*\* en el mismo escalón?

No hay verdadera revolución sin mujeres,  
no es flojera, como eres, imperfecta.

Yo también como tú he hecho cosas mezquinas,  
yo también como tú he esperado por dos

pesos o nada en cualquier esquina,

yo también como tu he sido forzada y

llevada sin mi voluntad a fornicación,

¿Y aún seguimos siendo objeto de valorización?

¿Que nos queda? ¿Prostitución, seducción?

Esto es sólo una costumbre de edad para  
ayudar a nuestras gente económicamente,

en este mundo tan material

no somos nalgas y pechos solamente,

tenemos cerebro, mujer, siente, siente...

*CORO*

*Eres bella siendo tú, ébano en flor, negra luz,*

*eres bella siendo tú, cuerpo no es única virtud*

*eres bella siendo tú, ébano en flor, negra luz*

*eres bella siendo tú, inteligencia es tu virtud.*

Guerreras ancestrales, Pasa Kruda echando pila  
Super-que-reales, \*\*\*

Nos llaman carne madura, abre tus ojos sin lentes  
la vida es constantemente dura.

Machismo, idéntico sistema de esclavitud.

Interioriza: tu cuerpo no es tu única virtud.

Amazona del XXI, Krudas es y será  
tu desayuno almuerzo y comida.

No más opresión mujeres unidas.

Fuerza multi-mundial.

Sácanos el pie varón, déjanos protagonizar,  
criatura de la tierra, cordón umbilical.

*CORO*

Necesitamos mujeres en la vida pública,  
en la filosofía, en la política,  
hemos estado en una larga siesta mítica  
creando seres reales,

y en el mundo han ido aumentando los males.

¿Será que tenemos que seguir amamantando,

alimentando, aconsejando

a quienes joden esta realidad?

¿O tenemos que tomar el mando

de toda esta actividad?

Hip-hop, vanguardia mujerista,

marcando pautas, concretando manifiestos.

Acción más que palabras.

Guerreras de ébano, llegó el momento,

rompamos las cadenas.

Guerreras de ébano, llegó el momento,

rompamos de una vez y por siempre las cadenas

que oprimen y silencian nuestras almas.

*CORO*

Remember: artificios, flojeras y postizos son  
continuación del cuento colonialista.

¡No te cojas pa' eso charda! Deja esa falsa vista.

### **La gorda**

¿Quién ha visto una gorda con sentimientos?  
Gorda. Gorda. Gorda. Gorda. Gorda. Gorda. Gorda.  
Soy talento hechura terrenal,  
abundantes carnes, lo siento, voy a pinchar.  
Me querías anular por gorda,  
hacerme sentir inferior,  
que si los nervios, y la falta de control.  
¡Qué horror!  
Yo experimento un profundo placer  
en un mundo lleno de muchas formas de mujer.  
A la alegría de la vida tenemos derecho  
las de más de 40 de cintura y 52 de pecho.  
Mira, la gorda llegó a tu casa,  
180 avanza, me tengo confianza  
y a partir de ahora disfruta de la danza  
de esta gorda con su panza.  
Es Pasa Kruda que nunca transa.  
Esta es la gorda que llegó a tu casa. ¿Oíste? Vamos.

*CORO : Llegó la gorda, la gorda llegó.  
Llegó la gorda, la gorda soy yo.  
A mí que me digan gorda, redonda, esfera,  
a mí que me digan gorda, soy gorda.  
Nenas flacas, sexys en la TV, siempre lo mismo.  
Silicona allá, aquí, “torsos perfectos, ¡qué lindos!”  
Anorexia en tiempos de guerras,  
Paulina, Jennifer, Beyonce, ¡qué perras!  
Pasando hambre, haciendo dieta.  
Hormonas pa’ las tetas.  
Y las niñas sofocadas por ser Barbie,  
por ser muñecas.  
Yo, bola, pero no de nieve, ¿qué tiene?  
Hermosa, cilíndricamente misteriosa.  
Cuando paso por los gimnasios  
más llenos que el camello  
en la vidriera los super-fuertes  
los super-machos rompiéndose el cuello  
¿Mirando qué? Mi cuerpo bello.*

Gigantesca exceso volumen.  
A quienes consumen cuerpos colonizados  
los tengo estresados.  
Ven ¿Me vas a cargar?  
Ay, chico, ¡te vas a herniar!  
No me escondo pa’ comer. Tengo amor de mujer.  
Estoy en paz conmigo misma. Sabía de mi cuerpo,  
mira a través del prisma. ¿Qué ves?  
El reflejo de la luz que dejo al caminar.  
Rolletes de grasa en mi cintura, no me voy a operar  
ni a embutirme en una faja. ¡Ataja!  
La gorda se reveló, sintió, rimó  
se confesó, explicó,  
una vez más, y como siempre, te la echó.  
Baja de peso tú porque yo, yo no.

¿Oíste? Fatty, Fatty, Fatty, Papi.  
¿Oíste? Esto también es pa’ ti mami.  
*CORO*  
Redonda como la tierra  
que tantos mitos y leyendas encierra  
Redonda como acetatos pa’ la old school,  
las novatas y novatos. Redonda como un CD  
que contiene este background  
que se hizo para mí,  
Circular como las monedas, como el pan.  
Redonda hasta donde quiera, como las mías  
que están como están y mira ya por donde van.  
Resistiendo como gorda, como negra, como guerrillera.  
Yo, ballena, más espacio en el mundo  
Más se ve, sin pena.  
A mí que me digan gorda, que me mencionen  
Que recuerden el himno de esta gorda  
y sus canciones.  
Que me señalen porque existo,  
peso gladiadora, como me gusto  
¡Ay! no me resisto.  
El silencio no me protege, no me voy a callar.  
Vivan las gordas sin domesticar  
las pasadas, las pesadas,  
las que no creen en nada.  
Las de talla 40, 50, las que no se inventan.  
Gordura en tiempos de guerra,  
sinfonía que se aferra  
a la más real, vital, poesía, imposible de ocultar,  
gorda y flotante como mi Cuba en medio del mar.  
Peso bloque mijo, pa’ que te sofoque’  
Esto es 90 kilos, ven, ven y dilo.  
*CORO*

### No somos iguales

A quienes se atreven a decir que las mujeres  
y los hombres somos iguales,  
y esperan que me comporte de acuerdo  
a sus caprichos y sociedad,  
lo siento, esa no es mi prioridad, no la es.

Violencia engendra violencia,  
si la tienen en su mesa cada día  
nunca van a alcanzar sabiduría.  
Si alimentan su cuerpo y sus neuronas  
con productos de la muerte y del abuso,  
no pregunten por qué el cruce  
se puso como se puso.  
Al final, cual diferencia esencial  
da derecho al ser humano  
a maltratar o a asesinar a cualquier animal  
o hasta a su propia hermana o hermano.  
Sigue chupando sangre, sigue comiendo huesos,  
todo es violencia y por eso hay tanta peste  
y desgracias en la tierra. Yo Pelusa te reafirmo,  
el carnivorismo es origen de la guerra.  
Cerca de esos ataques no queremos estar,  
pero si nos vienen pa' arriba,  
Taekwondo, lucha libre, hip-hop,  
si se pone fula el punto,  
¿qué hago yo?  
Taekwondo, lucha libre, hip-hop,  
si se pone fula el punto,  
¡hay que partirlo!  
Todas y todos sufrimos violación, pero  
\*\*\* nosotras somos el primer escalafón.  
Dime, ¿debo desnudar mi bello cuerpo?  
Dime, ¿debo afeitarme las axilas  
como un puerco?  
Dime, ¿debo ser así? ¿Así?  
Doméstica, económica, raquítica, gráfica,  
cómica, dramática, rítmica,  
melódica, poética y hasta vulgar.  
Muy común y corriente, nunca salirme de la norma,  
nunca diferente  
Pa' lograr ser aceptada, y con todo y eso,  
las conozco muchísimas que son así,  
y no han logrado nada,  
no son felices, no conocen ni sus narices.

*CORO: Representación corpórea de este drama,  
se acabó el abuso, victoria pa' las damas.*

*No, no, no somos iguales*

Ella salía del boche hip-hop  
más allá de las 2, sábado en la noche  
el punto pinta super-serio, camisa a cuadros  
chapa y cuño de algún ministerio

calle oscura, forcejeo, bofetón, grito y lucha dura  
humillación, fracturas internas, heridas eternas  
violencia entre piernas.

Mucha gente jodida nos quiere joder,  
cualquierita el anzuelo puede morder.  
La violencia no siempre  
es visible y se puede tocar,  
otras veces es recóndita o subliminal.  
Violencia al tacto, a los sentidos,  
y a mis orejas que tantas  
y tantas mentiras han oído.  
Machocultura, fuerza bruta, yo curvatura.  
La violación puede ocurrir  
en una cama, en un carro,  
puede ser un desconocido o el maridito querido,  
pero también en el aire que respiro  
o en la historia que me han dado.  
Despierta: esto no es caramelo de menta.  
La violación es mucho más  
que una experiencia personal,  
y si no entiendes lo que digo  
échate pa' un lado y déjame actuar.

Tengo fe y sé que en algún momento  
esto va a cambiar.

Será en este siglo o en el otro,  
mientras tanto las Krudas formando foco  
alimentando tu alma, engrandeciendo tu vida,  
sacándote de los tines, y acere echándote  
esta super-que-real pila.  
Dolorosa esta pila. Coge:  
15 millones en África sin clítoris pa' vivir,  
las cabezas negras, sus rostros  
nunca pueden descubrir.  
En todos los países el 80-90%  
maltratadas hasta morir,  
en todos lados te meten pase.

### *CORO*

Violentadas, violentadores...  
*No somos iguales*  
Penetradas, penetradores...  
*No somos iguales*  
Las señoras, los señores...  
*No somos iguales*  
La palidez y los colores...  
*No, no, no somos iguales*  
Aléjate de la forzosa salida.  
Aléjate del peligro de la esquina.  
No, no, no somos iguales.  
Krudas, victoria pa' las damas.

# Los Aldeanos

## Protestando

¡Atención! ¡Vamos! Yo... sí mama, yo.  
He visto en muchas tiendas ropas caras a la moda,  
y a chicos tras las vidrieras soñando que tienen  
todas.  
Si no quieren que se robe y que nadie venda drogas,  
bajen un poco los precios y metan menos muela y  
[trova.

Hace algunos años metieron presos a muchos  
jóvenes.  
Solo por aspirar a vivir bien y andar con dólares.  
Ahora todo es con divisa y pregunto a la multitud:  
¿cómo van a devolver tantos años de juventud?  
Los deportistas que en otras naciones se han  
quedado,  
se han quedado bien quedados, a nadie han  
[traicionado.  
Muchos ganaron medallas de oro en las olimpiadas  
y viven peor que yo, y yo no tengo nada.

¿Cuántos raperos cubanos no han salido del país  
y han regresado para guardarle pesadeces a la  
*police*?  
Voy a hacer una pregunta y quiero más de una  
[respuesta:

¿Cuántos salseros no se quedan  
y del lado de allá hablan mierda?

Mi cerebro analiza lo que divisa mi vista,  
mientras más malo está esto, más quieren ser  
[comunistas.  
No se puede ser comunistas ayudando a los turistas,  
cuando dan 6 huevos al mes para ir a luchar a la  
[pista.

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

Seremos como el Che, todos aprender a decir,  
en la escuela cuando apenas comienzan a vivir.  
Cuando en la necesidad comienzan a crecer,  
todos saben que pa' comer a él en na' se pueden  
[parecer.

Deja de mierda, \*\*\*\* recuerda

que con honestidad no se paga en las tiendas.  
Así que escucha y tararea un poco  
realidades rimadas, vividas por estos locos.  
A parte de Aldeano revolucionario *man*,  
Aparte de ser cubano, amo mi patria también.  
Si a parte de ser así, como un gusano me ven  
y todo sigue como va, mañana me dirán 100 pies.

## *CORO*

*Protestando por los que viven callando.*  
*¿Hasta cuándo nos estarán engañando?*  
*¡No estamos ciegos! Vemos lo que está pasando.*  
*Los Rodríguez a toda máquina protestando.*

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

Hoy en día nadie vive del fruto de su trabajo.  
Se exige sacrificio y se pagan salarios bajos.  
Se trabaja sin ver beneficios económicos,  
por eso hay menos intelectuales y más  
[gastronómicos.

Muchas personas a nuestro aeropuerto han llegado,  
y gran parte de su equipaje ha sido decomisado.  
A pagarle a un oficial de aduana se han visto  
[obligados.  
Esos no son oficiales, son ladrones autorizados.

Grandes casas, bellos carros: gerentes y generales.  
Obreros y hombres humildes: guaguas, camello y  
[solares.  
No vengán a meter cuento y hablen de cosas reales.  
Y no digas más que no, que aquí si hay clases  
[sociales.

Muchos hablan, en televisión, de la prostitución  
de la conducta sexual y de la corrupción.  
Al terminar de hablar la conciencia dejan en el baño  
y engañan a sus mujeres con niñas de 15 años.

Me pregunto hasta cuando nos van a seguir  
[mintiendo  
Siento que es mucha la falsedad en la que estamos  
[viviendo.  
Prediquen con la verdad y déjense ya de invento.  
Que así no se forman jóvenes, sino bombas de  
[tiempo.

Nuestro país poco a poco se ha vuelto una  
[maquinaria  
donde el dinero es la herramienta más necesaria.  
Diariamente, quien no tiene, sirve de leñas su horno  
porque hoy en día todo aquí depende del soborno.

Pienso que la autoridad no está bien representada,  
muchos visten uniforme pero no resuelven nada.  
Éste es mi criterio propio, no sé qué dirías tú:  
pienso que no hay policías, sino imbéciles con ropa  
[azul.

Ernesto Guevara ejemplo de hombre para el mundo:  
valentía en la guerrilla y pensamiento profundo.  
Hoy se ensucia la memoria de ese real comunista:  
venden pullovers con su imagen en tiendas para  
[turistas.

Ya sé que al escucharme la boca querrán taparme.  
Sepan que para callarme la cabeza hay que  
[cortarme.

Pararme será imposible, aunque me vean sangrando,  
porque aún muerto, en bocas de muchos seguiré  
[protestando.

#### *CORO*

Le pregunto,  
¿a este mundo para que estamos viniendo?  
¿A vivir para morir o para morir viviendo?  
Necesito que me expliquen  
porque en realidad no entiendo.  
¿Este realmente es el mundo  
o es el portal del infierno?

#### **Ya nos cansamos**

Ya, ya nos cansamos.

¿Para ti qué cosa es 200 pesos al mes?  
Si en un agro comprando viandas se va y no lo ves.  
¿Pues crees que con 100 pesos puedes tú calzar tus  
[pies?  
¿Que con 3 pesos vas a ir a pasear después? ¡No!  
Quizás es duro pero cierto.  
Hoy hasta los mokongos están viviendo del invento.  
No se hagan más los ciegos, que aquí nadie con su  
sueldo, en un lugar barato pasaría un buen  
momento.

¿Porque?  
El dependiente lucha, el almacenero quimba  
el cajero estafa pa' tener su buena pinta.  
Aquí todo el mundo vive de todo el mundo,  
no coman más p\*\*\*\*,  
que en esta sociedad no todo es como lo pintan.

Mi abuela estaba muriendo y pa' lograr su  
[salvación.  
mi madre se vio obligada a acudir a la religión.  
Un babalao le dijo 'compra flores y ron',  
y ya en mi cuadra comentaban que el ron era para  
[un fiestón.

Me cansé de respirar en este cochino ambiente,  
donde si uso mi gorra de lado soy un delincuente.  
La calle me repugna me repugna la gente.  
Me repugna la vida me repugna la muerte.  
*Man*, siempre están diciendo que todos somos  
[iguales,

¿ve a ver si a los generales se le caen los portales!  
Está claro que están gratis en Cuba los hospitales,  
¿Pero a quién tratan mejor, a mí o a los oficiales?  
A mi abuela la operaron, y con la anestesia se  
[pasaron,

se murió y nadie se enteró que sin vida la dejaron.  
Ese caso en la mesa redonda jamás lo analizaron.  
Siempre comentan del mundo nunca de internos  
[descaros.

Hay artistas de clase que los cogen endrogados,  
les dan oportunidad y todo queda tapiñado.  
Entonces cogen los fiñes por primera vez sonados,  
Y los llenan de morados y los mandan para el  
[combinado.

¿Y qué bolá? ¿Dónde está la igualdad?  
Ponme una respuesta en mano para escupírtela.  
Métname preso igual, mándenme pa' allá  
E inventen una ley que acuse por decir verdad.  
Dale.

#### *CORO*

Ya me canse, ya, ya nos cansamos,  
de que nunca se tomen en cuenta  
las cosas que hablamos.  
De que traten de callarnos  
siempre que nos expresamos.  
De estas y muchas cosas más  
son de las que nos cansamos.  
Ya me canse, ya, ya nos cansamos,  
de que nunca se tomen en cuenta  
las cosas que hablamos.  
De que traten de callarnos  
siempre que nos expresamos.  
De estas y muchas cosas más  
son de las que nos cansamos.

Ya me cansé de que muchos me tilden de demente,  
y de ser una oveja negra en esta sociedad.  
Que quieran callar mi boca por decir verdad  
y donde quiera que vaya me digan delincuente.

La amistad hoy está en peligro de extinción,  
pues ahora han tomado como moda la traición.

A falta de buenas personas hoy abundan más los  
[pilllos.

Ya no hay amigos de amigos  
sino amigos de bolsillos.

Muchas mujeres por dinero se prostituyen,  
y la reputación del sexo femenino se destruye.  
En realidad son rameritas perdidas, pero pienso  
que habrá prostitutas mientras haya hombres  
que paguen por sexo.

Hoy en mi ciudad reina el materialismo,  
todos llevan la marca del egoísmo.  
La verdad es vencida por el cinismo:  
hoy te admiran por tu ropa no por ser tú mismo.  
Muchos lugares para mí  
hoy se encuentran clausurados.  
Pues soy pobre y cubano  
como que aquí estoy parado.  
Hay tantas cosas que no entiendo  
por mucho taller que he dado:  
¿Cómo un extraño en mi nación  
es mejor que yo tratado?

Llevo guardada en mi pecho una tristeza enorme,  
para ser más exacto *inconformidad* es su nombre.  
Se supone que luchamos por la igualdad entre los  
[hombres.

Y algunos se creen mejor que yo  
por llevar uniformes.  
Muchos hoy visten de azul para cobrar 500 pesos,  
en mala forma tratan, cogen el uniforme pa' eso.  
Los delincuentes hacen y deshacen y ellos no ven,  
y se entretienen en detenerme  
y manosear mi carnet.  
Llevo años tragándome el mismo buche amargo,  
de ver gritar 'patria o muerte'  
a los que viven del cargo.  
Luego andan en carros con un cohíba de este largo  
y otros que han hecho más se están ahogando en  
[llanto.

Ya me canse de que seamos dos locos  
en un mundo cuerdo.  
Que tan solo seamos dos cuerdos en un mundo loco.  
De que nos valoren poco por lo que cantamos.  
Y que nunca se tomen en cuenta las cosas que  
[hablamos.

*CORO*

¿Hasta cuándo va a ser esto?  
Libertad de expresión, así se pensó y así se hizo.  
Porque la verdad no se dice con permiso.

¿OK? ¡ya tu sabes!  
Rodríguez, MCs, ¡coge! Real cultura hip hop.

### Veneno

“Veneno estalla por mis venas como un trueno”.  
Sigo siendo el mismo me cago en tu Cuba disco,  
y si me sobra mierda la lanzo a falsos ministros.  
No soy un artista, ¡soy un jodido conflicto!  
Que nadie hace que calle lo que por la calle he  
[visto.  
Voy a tumbar la puerta sin orden de registro,  
no puedo seguir viviendo haciéndome el bizco.  
En los supremos puestos hay menos honestos que  
[listos.

Y esos tienen el fondillo más abierto  
que los brazos de Cristo.

No hablo mal del gobierno para ganar fama,  
mi voz es el espejo de la realidad cubana.  
Y si mañana me desaparecen como a los de la  
[lanchita  
verán el problemita que se arma en La Habana.  
Yo no te puedo hablar de socialismo ni de Lenin,  
yo te puedo hablar de cuánto vale un par de tenis,  
de la mentira y de que no sé dónde se explotó un  
[avión.

Porque las cámaras del ICR  
nunca han visto un llega y pon.

Ponte un tapón en el bocón urgentemente.  
Que esto es asunto de todos, incluyendo presidente.  
¿Que tú quieres que te cante? ¿Barquito de papel?  
¿Mi amigo fiel? ¿Él, que se fue por el Mariel?  
Silencio en las masas \*\*\*\*\* vivamos todos,  
Creyendo que Revolución es universidad para  
[todos.  
Revolución es coger a todos esos meta-abusadores  
y darle seis patadas en los glúteos con núcleo hasta  
[que lloren.

Llevo más de 4 años, tengo más de 100 canciones,  
y de las cien, noventa criticando sus errores.  
Callando las razones del masivo descontento,  
solo se hallan soluciones que sirven para el  
[momento.  
Sociedad individualista sin principios ni ética.  
Si esto no es un caos es una exacta replica.  
La gente va histérica, ¡sálvese quien pueda!  
Esta ciudad es más insostenible que un patrón de  
[prueba.

¿Hasta cuándo va a ser esto?  
Polémica social un pueblo con hambre pero con  
[nivel cultural].  
Pero es que todo líder que una nación representa

Tiene que saber que los discursos no alimentan.  
¿O nos quieren volver loco quieren extinguir los  
[cuerdos?

Lo que nos queda es nada para ser un recuerdo.  
Yo no estoy en contra, yo lo que no concuerdo  
con la política con que dirige este gobierno.  
Tengo que hablar lo que siento,  
Es mi derecho hermanito.  
En 'La edad de oro' así Martí lo dejó escrito.  
Déjame hablar bajito, no vaya a ser que un futuro  
sus obras completas se conviertan en terrorismo  
[puro.

Si con dos patas no se hace una cama  
¿porque al joven le metieron 20 años cana?  
Eso no ayuda al joven a salir adelante,  
además eso es un ser humano no es un elefante.  
Y es que aquí se habla tanto del tirano  
que los más importantes lo olvidaron.  
Que yo sé que este país está en pie  
gracias a nuestras mujeres y a los artistas cubanos.

Y nos queremos hacer daño entre nosotros mismos.  
Y nos queremos matar entre nosotros mismos.  
Estamos en medio de un abismo,  
'Patria o muerte', chacalismo,  
esto es lo mismo con lo mismo.

Egoísmo gubernamental.  
¿Dónde está la medalla de los que comieron colcha  
cuando el periodo especial?  
La cosa esta caliente nada \*\*\*\*\*  
Por eso unámonos y robemos, que caray.  
Para ser un buen Cederista, no se puede ser realista  
Porque te tiran este coro: 'gusano a la vista'.  
Eso no es más que otra sutil manera de ser un  
[fascista.  
Como si uno fuera el biznieto de Batista.

Yo soy fruto de una comunidad hostil,  
donde un médico gana menos que un albañil,  
donde hay 50 mil libros de historia y en ninguno  
sale a relucir el partido de los más oscuros.

Y a Gregorio lo apretaron la jugada por la derecha  
No se le sabe nada, pero sospechan.  
Y basta con imaginar que tú estas en algo extraño  
para que se bajen de la mata con un racimito de  
años.

Vamos bien pero pa' atrás como los cangrejos.  
La prosperidad está cada vez más lejos  
Como lejos están muchos de nuestros familiares

y no están cumpliendo una misión, están allá  
ilegales.

Yo soy la voz de este pueblo en la isla del silencio  
La libertad se despreció.  
¡Pero no harán que calle todo lo que he visto yo!

Yo soy la voz de este pueblo en la isla del silencio  
La libertad se despreció.  
Pero no harán que traicione la esencia  
del real hip hop.

Si no es para que lo manipulen  
es para que lo interioricen.  
De Cuba para Cuba. De cuba para Cuba.

# Porno Para Ricardo

## El coma andante

El coma andante, quiere que yo trabaje  
pagándome un salario miserable.

El coma andante quiere que yo lo aplauda  
después de hablar su mierda delirante.

No coma andante...  
no coma usted esa pinga coma andante.  
Si quiere que trabaje pase un varo por delante.  
No coma tanta pinga coma andante.

Usted es un tirano y no hay pueblo que lo aguante  
No coma tanta pinga coma andante.

El coma andante, hace unas elecciones  
que las inventó él pa' perpetuarse  
El coma andante quiere que vaya y vote  
para el seguir jodiéndome bastante.

No coma andante...  
no coma usted esa pinga coma andante.  
No coma tanta pinga coma andante.

Si quiere que yo vote ponga un barco pa' pirarme  
No coma tanta pinga coma andante.

Usted y sus hermanos, esos viejos petulantes.  
No coma tanta pinga coma andante.

## La internacional

Todos marchamos juntos con la plaza llena,  
delante flota la bandera,  
la lleva una niña con las tetas afuera.

Ya desfilaron los maricones y los drogadicotos,  
los hambrientos, los locos.  
Ya los saludó el señor ministro.

La gente nos mira nuestras caras indecentes  
y, desde la tribuna, la pizarra humana  
nos saca los dientes.

Yo que me he criado entre comunistas,  
a veces soy un equilibrista,  
uno más que esta en su lista de anarquistas.

Yo que me he criado entre anarquistas,  
a veces soy un equilibrista,  
uno más que esta en su lista  
de comunistas.

## La política

*CORO*

*A mí no me gusta la política pero  
yo le gusto a ella compañeros.*

Hace tiempo cuando era el día  
de unos tipos muertos en Granada,  
por supuesto yo no lo sabía  
y puse mi música como a mí me da la gana.

Vinieron la gente del comité y me dijeron:  
'chico, tú no crees en nada'.  
'Por supuesto que no', le dije yo,  
y se fueron indignados cual si fuera una patada.

*CORO*

Y que me dicen cuando hay elecciones,  
que se meten en tu casa por la pinga y sus cojones.  
A decirte que llegues temprano  
porque si no, no eres buen cubano.  
Hasta donde llega su cinismo  
De esta mierda de esta mierda, real comunismo.  
Por eso yo me extingo y me abstengo  
de seguirles su juego de mentiras y de miedo.  
Y siempre yo, yo, yo, yo por encima de todos ellos.

*CORO*

Cuando hice el piquete de Porno pa' Ricardo  
Siempre me dije no ser contestatario,  
con el tema del sexo es bastante,  
no hace falta ser un militante.  
Pero a los putos policías les picaba el fondillo  
por ponerme otro apellido.  
Me dijeron 'tú eres un farsante,  
ya lo tuyo es bastante'.  
Te cogimos con dos pastillas,  
basta pa' ser un traficante.

*CORO*

### **Comunista de la gran escena**

Hay tantos comunistas, tantos arribistas,  
tantos chivatones, tantos fuera de vistas.  
Es tanto el engaño, tanta la locura  
son tantos los años que el miedo es cultura.

*CORO*

*Porno pa' Ricardo no toca en la tribuna  
hasta cuando la mentira de la dictadura  
Porno pa' Ricardo no saluda la bandera  
de los comunistas de la gran escena.*

Yo ya perdí el miedo, yo ya caí preso,  
ya solo me quedan unos cuantos huesos.  
Desde aquí arriba el tirano te mira  
le estás siguiendo el juego pa' que nos \*\*\*  
No sigo la tendencia del grupo Tendencia  
me hace vomitar tanta reverencia.

No tengo que ganar, nada que perder,  
siempre lucho así contra el poder.

*CORO*

### **El policía de la cultura**

El policía de la cultura es un cabrón de la dictadura.  
El policía de la cultura trabaja de sol a sol,  
es un obrero de la censura.

Nunca fue artista, él no tiene información no, no.  
Cámbiale el nombre a tu grupo,  
ponle otra letra a tu canción.

Él solo cumple una misión:

‘no te metas con el Fifo ni con su Revolución’.

Él trabaja pal DTI, él trabaja pal G2,  
él trabaja como un perro pa' la asociación,  
arrepíentete cobarde arrepíentete traidor,  
estás cobrando un sueldo por hijo ‘e puta y  
chivatón.

‘Gorki, Gorki... quién viene por ahí? Es el...

espérate, espérate, yo lo conozco

con ese caminadito y esa ropita

Tiene una Suzuki, ¡corre, corre, corre!

Es un cabrón de la dictadura,  
él compra huevo y carne de res y leche en fula.  
Es una puta con carnet, es un obrero de la censura,  
si no hubiera comunismo el durmiera en la basura.

¡El policía de la cultura!

¡El policía de la cultura!

¡Él le da el culo a la jefatura!

El policía de la cultura!

Eres tú mismo chivatón, chivatón cabrón.

### **Yo odio mi CDR**

Yo, un tipo del montón

me lleno de valor

levanto la mano

en una reunión y digo:

¡Yo odio mi CDR!

¡Yo odio mi comité!

¡Al delegado y al presidente también!

Yo ya no soy el que fui.

Un cobarde que resiste

que se calla, que subsiste.

ya no fui el que soy

yo digo:

¡Yo odio la vigilancia!

¡Yo odio odiar al vecino!

¡Los chivatones, son los cochinos!

Yo soy el que se pasa de la raya

ayer comí carne y langosta.

Yo me receto siempre las pastillas

pero del Polivit estoy en contra.

Yo soy el que te dice ‘queda poco’

el que no se come tu caldosa

cantando, dando el berro en el balcón

canciones siempre que te jodan.

Yo, un tipo del montón

me lleno de valor

# Videos

# Actuaciones en vivo

## Frank Delgado

La otra orilla <https://youtu.be/yT9wEsQTxEk>

La isla puta [https://youtu.be/VELbxDLo\\_oM](https://youtu.be/VELbxDLo_oM)

La Habana está de bala <https://youtu.be/bDJBLDwuAMA?list=PL3B1BAA55237A3DEE>

## Carlos Varela

Lucas y Lucía <https://youtu.be/4SglMJBgrQk>

Como los peces <https://youtu.be/xNLAVYeMLvg>

Guillermo Tell <https://youtu.be/OvG-n8WHuUM>

## Krudas Cubensi

Candela <https://youtu.be/EGS2eOxSbeI>

La gorda <https://youtu.be/Mlzf9BPHZYo>

Resistiendo [https://youtu.be/tLnE\\_QI\\_FAc](https://youtu.be/tLnE_QI_FAc)

## Los Aldeanos

Los asesinos <https://youtu.be/w4dnLUoEHCY>

La Naranja Se Picó <https://youtu.be/UXPQslyuvhM>

A veces sueño [https://youtu.be/e4DiNAOng\\_s](https://youtu.be/e4DiNAOng_s)

## Porno Para Ricardo

La política <https://youtu.be/AyYEwCHTTwQ>

Sabes tú como joder a un comunista <https://youtu.be/8XO6EwfmImY>

El coma-andante <https://youtu.be/LrKo6LBV7HM>