

La historia social trenzada del rap, el reggae y el reguetón en Santiago de Cuba

The braided social history of rap, reggae and reggaeton in Santiago de Cuba

Dra. C. Ligia Lavielle Pullés
Dra. C. Margarita Victoria Hernández Garrido
Dr. C. Paolo Silvio Harald Favero

¡Música urbana!: resuena como categoría ya casi rítmica en algunos predios musicales tanto nacionales como internacionales. Al mismo tiempo, un reguetón listo para seducir, bailar, amar, ser poseída/o, odiar, lapidar, hacer sonrojar a los púlicos, se proyecta en el audio público de un puesto de comida estatal que dirige solo un *DJ* y un vendedor de comida chatarra. ¡Resistencia y fortaleza!: arengan dos músicos negros, con *dreadlocks* en un espacio nocturno de la televisión cubana. Constituyen estas, solo expresiones del impacto que productores y consumidores de rap, reggae y reguetón poseen en la Cuba del hoy, impacto que nos llevó a hundir las raíces identitarias en dos escenas musicales formadas en este triángulo de las Bermudas, imán seductor para algunos, repelente para otros.

Rodeados de la polifonía cotidiana de gustos musicales diversos, molestos por volúmenes impertinentes que nos obligan a escuchar cualquier melodía (de regularidad reguetonera), que huye de la reproductora de algún vecino sin cultura cívica, ¿por qué resulta oportuno detenernos en la historia social de tales géneros?

Ciertamente, es preciso entender los senderos históricos en los cuales se fundaron las bases para las relaciones entre los

productores y consumidores de rap, reggae y reguetón, así como la fuente de la ideología y la estética que les caracteriza pese a las mutaciones del mercado musical. Con ello, el lector podrá concluir por qué, pese a prohibiciones, campañas y cruzadas contra el hereje productor y consumidor reguetonero, este género alcanza hoy mayoría de edad y para disgusto de algunos, es una de las facciones de Cuba desde dentro y desde extramuros.

También se podrá comprender por qué el intérprete de rap incluye palabras casi oprobiosas contra el reguetonero de turno en su modo de cantar recitativo. Lo que parece más importante en esta historia de entrelazos y desencuentros es descubrir cómo una subjetividad social ya tradicional que sensibiliza al santiaguero con el Caribe, y que forma parte de su patrimonio identitario ha constituido el lecho cultural en el cual se yerguen estas escenas musicales de tan palmaria contemporaneidad.

De la interinfluencia de esta tríada (rap, reggae y reguetón) nace cierta unidad que gatilla la evolución de la pantanosa categoría socio-musical conocida como música urbana; de fisonomía peculiar en el entramado de la música cubana.

Entre la víctima y el victimario: un poco de la historia social del reggae y el rap

Para entender los constructos simbólicos que caracterizan a los productores de estos géneros, se debe retomar en síntesis la génesis de dos de ellos, el rap y el reggae, de cuyas confluencias y desarrollos devendrá el reguetón. En la Jamaica de los años cincuenta y sesenta algunos grupos musicales crearon el *ska* que derivó en *rock steady*, cuyas modificaciones dieron lugar al reggae. Un buen número de sus estudiosos coinciden en que esta música tuvo importancia trascendental para la cultura Rastafari (Hedbig, 1975; Cruces, 2004; Giovannetti, 1995;

Furé, 2005, 2011); una expresión musical y oral de su ideología¹. En consecuencia, su expansión significaba la diseminación de las ideas de este movimiento cultural, especialmente su posición anticolonialista y antirracista.

La ideología que propugnan los textos de reggae en torno a la protesta antirracista es solo uno de los puntos de contacto con otra cultura, el hip hop². No es un tema puesto a discusión su nacimiento en barriadas marginales de Estados Unidos (principalmente en la costa Este, en ciudades como New York y distritos como el Bronx, Queens y Brooklyn) durante los albores de la década de los 70 (Kato, 2007, pp. 174, 181, 182). Desde su génesis, constituyó un vehículo de expresión sobre todo de la comunidad negra masculina; un genuino acto creativo que relacionaba la vida cotidiana de los guetos y de sus integrantes.

De acuerdo con Dixon Bowling y Washington (1996) y Hess (2007, p.6), estas manifestaciones hallan puntos de contacto con la tradición oral africana y con la música caribeña, en especial la jamaicana, cuya inmigración también formaba parte del sector “al margen” norteamericano³. Aquí se explicita otra coincidencia con el reggae. En nuestra opinión, entonces, Jamaica constituye

¹ La cultura Rastafari se comienza a organizar desde los años treinta del siglo xx.

² Se compuso en sus inicios básicamente por cuatro manifestaciones, a saber: el *breakdance* (baile callejero) llevado a cabo por el B-Boy o Flygirl, el *graffiti*, el *disc jockey (DJ)* y el emcee (MC, maestro de ceremonia o intérprete de rap) (Bambaataa, 1996; Blow, 2002, pp. 3-4; Kato, 2007, p. 178). En la actualidad hay quienes adicionan otros elementos a la cultura: el estilo (solo referido a la estética con que se presentan), el espíritu y el *spoken word* (palabra hablada).

³ Según Hess (2007, p. 6) el rap encuentra un antecedente directo en la práctica artística de *toasting* jamaicano, una forma en que se expresaban los *DJ* con el público, para enviar saludos durante la animación.

la isla caribeña matriz para el desarrollo de los géneros reggae y posteriormente el rap y el reguetón, amén de la importancia que luego tuvieron Estados Unidos, Panamá, Puerto Rico y Cuba.

Por otro lado, los involucrados en el hip hop constituían uno de los sectores más vulnerables, pero también problemáticos de la sociedad (Hess, 2007, p. 3, 8). La desviación se erigía como parte de sus vidas cotidianas; de hecho, un buen número de raperos provenían de bandas (*gangs*) y habían estado en prisión. En efecto, los tópicos de esta música interpretada a través del *recitativo* representaban crónicas sociales⁴. La violencia de las calles (ya bien como víctimas o victimarios), el crimen, la exclusión de la comunidad negra, la pobreza, hogares disfuncionales, la lucha social han sido tópicos recurrentes, aunque también el hacerse rico estuvo presente desde sus inicios (Hess, 2007, pp.1-12). Ello evidencia un doble rasero en las características ideológicas que distinguen a estos actores, los vulnerados del sistema (excluidos) y también los desviados⁵.

Esta yuxtaposición ideológica se conjugó y aún hoy caracteriza la expresividad visual, textual y sonora de los cultores del rap. La postura disidente converge con la de la violencia. Una atención especial debe otorgarse al color de la piel como uno

⁴ Kato (2007, p. 173) destaca la diferencia entre el hip hop de la costa oeste (en especial Los Ángeles) y la costa este (New York). Aunque ambos se sustentaron en la vida de las bandas o pandillas, en esta última se direccionó más hacia expresiones musicales acriticas: “the L.A. ghetto youth were hooked onto narcissistic materialism and self destructive nihilism articulated through the media of hip hop aesthetics called ‘gangsta rap’.” Por el contrario, este autor refiere como el hip hop realizado desde la costa este evolucionó hacia posturas de mayor crítica social y política (Kato, 2007, p. 174).

⁵ Ello no quiere decir que todos los partícipes en la cultura hip hop eran desviados sociales.

de los rasgos más importantes y polémicos de esta cultura. El rap constituyó entonces, entre otras cosas, un canto de la comunidad negra en contra de su exclusión racista que pasará al discurso de raperos de otras latitudes, cubanos incluidos.

Música popular urbana finisecular y del nuevo milenio: a propósito del reggae, el rap y los primeros *beats* del reguetón

La popularización del reggae y el rap en Cuba, y en especial en Santiago, se producen escalonadamente. En el primer caso, tanto Jiménez (2010) como los testimonios populares refieren que el reggae estaba de moda en Santiago de Cuba en la década del setenta. Furé (2005) recuerda que hubo una época la emisión de músicas angloparlantes estaba muy limitada. La política cultural cubana resaltaba el tema de la identidad nacional (Borges Triana, 2015, pp. 24-26) frente a toda producción cultural considerada “imperialista o burguesa”, para la cual el reggae, creado bajo el idioma inglés, también fue mal enjuiciado (Furé, 2005). Su cercanía a la ideología Rastafari y algunos de sus hábitos culturales⁶, también coadyuvó un juicio oficialista peyorativo.

En la ciudad santiaguera constituía un ritmo de moda cuya expresión de ocio más notoria eran las fiestas informales de jóvenes atraídos por un nuevo sonido seductor, alternativo y con ciertos aires de marginalidad (Furé, 2005). No debe descuidarse, de todas formas, que esta fue una opción en los repertorios de algunos músicos⁷ con intención o no de remarcar su contenido

⁶ Como la significación mística de la marihuana.

⁷ Por ejemplo, el tema “África” del grupo musical santiaguero Granma de 1986, era una exhortación a la liberación de este continente en coherencia con la ideología anticolonialista del principal consumidor y creador del reggae, Rastafari.

anticolonial. Pero el reggae para Rastafari y sus simpatizantes en la ciudad tenían otra significación añadida y aún más profunda, constituía la voz rebelde contra el colonialismo, el racismo y, en general, la expresión más diseminada de su ideología, una voz que rápidamente pasó a formar parte de la música cubana alternativa o si se prefiere, *underground*.

Por su parte, el rap y la cultura hip hop comienzan a introducirse en el Santiago de la década del ochenta (Jiménez, 2010) desde el baile callejero (*breakdance*). La emergencia de grupos y estilos de bailes⁸ fue frecuente desde esta década y hasta los noventa, con movimientos lo mismo sensuales que acrobáticos, cuyos vasos comunicantes eran los ritmos caribeños de moda, nacidos del reggae y el rap.

La producción musical de ambos géneros a manos de jóvenes santiagueros tendría que esperar hasta mediados de los noventa. En este sentido, debemos destacar lo que en mi opinión constituyeron los dos fenómenos⁹ que en términos de consumo y creación (en este orden) propulsaron la creación autóctona del reggae, el rap y también del reguetón en la ciudad.

El primero de estos fenómenos tiene carácter de consumo; se trata de las conocidas y ya por qué no históricas fiestas informales conocidas por los santiagueros como “pun punes”¹⁰. La mar-

⁸ Como el pigüe y el *butterfly*.

⁹ La investigación de Jiménez (2010) es prolífica en describir las festividades que a continuación refiero. Su fuente de información no solo deriva de las entrevistas que realizó durante su trabajo de campo, pues su experiencia personal como parte de tales acontecimientos también constituyó una fuente de información. Puedo decir que también fui copartícipe de tales eventos, aunque con una visión más alejada de ellos a causa de las diferencias etarias.

¹⁰ El propio nombre pun pun da pistas sobre el carácter sexual que caracterizan el baile que en sus umbrales tiene lugar. En la opinión de

cada decadencia socioeconómica de la década de los noventa propició, entre sus muchas consecuencias, el acceso casi imposible a los locales de recreación. Jiménez (2010, pp. 38-41) nos recuerda entonces la emergencia de dos polos opuestos en el ámbito de la recreación informal en los marcos urbanos: las fiestas disco y, por otro lado, los “pun punes”. Mientras las primeras se desarrollaron en el centro de la ciudad y sus asistentes usuales fueron jóvenes con cierto nivel económico adquisitivo, las segundas se ubicaron en las periferias urbanas. Si las primeras llegaron a representar una expresión de consumo conspicuo, esto es, la búsqueda de distinción a través de un consumo musical en tiempo de ocio; las segundas emergieron como una fuente inclusiva no sin cierto aire de marginalidad y pobreza.

El emplazamiento de dichas fiestas tomó primero áreas suburbanas, pero con el discurrir de unos pocos años comenzó a cercar los límites del centro urbano en áreas como Chicharrones, San Pedrito, Veguita de Galo, etc. Estos epicentros de ocio, destinados a una mayoría de jóvenes sin recursos, se convirtieron en sucesos sociales no exentos de la regulación y corrección del orden policial. También constituyeron los espacios habituales para escuchar, bailar, socializar y convertirse en adeptos de las nuevas tendencias de músicaailable que evolucionaba rápidamente en las periferias de las ciudades del Caribe¹¹ como el *dancehall*, el *raggamuffin*, y más tarde el reguetón. Los artífices de tales ritmos (por ejemplo, Edgardo Franco, *el General*;

un entrevistado esta voz responde a la onomatopeya del sonido imaginario (para los del sexo masculino) que hacen los grandes glúteos femeninos cuando se mueven al compás de los *beats* del *raggamuffin* o del reguetón.

¹¹ Me refiero esencialmente a Jamaica, Panamá y Puerto Rico.

Luis A. Lozada, *Vico C*, Plan B, etc.) reproducían a nivel músico-textual la mentalidad de un sector social marginado, una música que no solo apuntaba al sexo y a la lascivia, sino también a la violencia, las drogas y el delito para retornar a esa dualidad otrora referida de víctima-victimario que tenía una fuerte conexión ideoestética con el rap.

Puede coronarse entonces al pun pun como el espacio socio-musical por excelencia donde se iniciaron los creadores de rap y reguetón santiaguero, motivados por el gusto hacia esta música y luego por las ansias de experimentación creativa. Llegados a ese punto, consideramos que en Cuba ni la investigación historiográfica musical y menos aún la sociología de la música han reparado en la significación que tales acontecimientos finiseculares tuvieron para la sociedad juvenil cubana (santiaguera) de la década. Tales hechos también pudieran ser de interés para áreas de las ciencias en la Isla como la de pobreza.

El otro acontecimiento que coadyuvó la producción de los géneros musicales otrora referidos fue la creación de la peña Santiago Rap 2000 en 1997, en la institución conocida como Ateneo Cultural. Emplazada en una de las arterias más importantes del centro urbano, la calle Santo Tomás, y a solo tres cuadras del popular parque Céspedes; la peña era un reclamo de los jóvenes músicos por hacerse visibles. Esta peña acogió tanto presentaciones de rap como de los antecedentes musicales del reguetón, cuyas primeras canciones constituían la visión crítica del joven santiaguero sobre su sociedad de fin de siglo, aderezadas con una variada gama de temas, desde políticos (globales o nacionales), antirracistas y abuso policial; hasta la sempiterna temática de las relaciones amorosas heterosexuales, lo erótico y el sexo.

A finales de los años noventa y para dar cabida a esas ansias de experimentación sonora, más vocal que instrumental, surgen

los primeros estudios de producción musical independiente¹², cuyos protagonistas eran jóvenes interesados en copiar los sonidos de moda en el sector urbano y marginal del Caribe, en especial procedentes de Panamá, Jamaica y Puerto Rico.

Mientras tanto, en ese contexto caribeño fuera de Cuba que alimentaba la imaginación de los jóvenes santiagueros, ocurría la interrumpida mezcla y experimentación que devino en un género de contenido aún más sexual: el reguetón. Surge a principios del nuevo siglo como continuación de los sucesivos fenómenos musicales (reggae, *raggamuffin*, rap en español) que se estaban gestando en el Caribe al final de la década del noventa del siglo xx (Ziquero Rivera, 2006; Ziquero Rivera y Negrón Muntaner, 2009; Wayne, Ziquero Rivera, Pacini Hernández, 2010).

En 2005, se distribuye internacionalmente el primer disco que coronó al nuevo género como “reguetón” (Wayne, Ziquero, Pacini, 2010)¹³. Su surgimiento era consecuente con el interés que las disqueras, otrora desinteresadas, pusieron en este producto musical que aunaba una verdadera fórmula de ventas: sexo, violencia y marginalidad, todo ello al ritmo muy acentuado que todavía y no sin ciertos ribetes distintos, le caracteriza.

Como se ha demostrado, en Santiago, la llegada del reguetón a principio del nuevo siglo representó un *continuum* del contexto musical finisecular. Sus propios cultores afirman que la producción

¹² Los que encabezan la lista se crean poco antes de 1998 de la mano de cantores trovadores. Sus creadores fueron Kiki Varela y José Aquiles, y su colofón creativo lo constituyó el disco *Amores que se fueron* del segundo músico (Álvarez y Lavielle, 2015). Muy pocos años después comenzó la diseminación paulatina de tales estudios. Los productores independientes entrevistados coinciden en la mención de Kiki Varela y con él, otro productor Pedro Santiago Pérez Lora (DJ Pi).

¹³ Su intérprete fue Ramón Luis Ayala Rodríguez (Daddy Yankee) y el disco en cuestión fue Barrio Fino.

y el consumo de este sonido tuvieron sus primeras plazas en la zona más oriental del país (Santiago y Guantánamo) más que en el Occidente. No parecerá un hecho aislado si ya se han descrito las prerrogativas de aquellos jóvenes impulsados a crear en el mismo espectro sonoro que las músicas de moda del Caribe: el *raggamuffin*, el *dancehall*, el reggae y el rap. De hecho, sus primeras producciones eran, en esencia, una mimesis de estos mismos sonidos identitarios del área del Caribe, en especial las bases instrumentales procedentes de Jamaica.

Debe señalarse que la rápida popularización de este ritmo fue posible, en parte, por sus características musicales. Al respecto, merecen especial atención los criterios de Orozco González (2014, pp. 8-9), para quien el reguetón desde un punto de vista musicológico se sustenta en el plano métrico (ritmo), en un patrón muy antiguo instaurado en las más añejas culturas del Caribe visible en la cubana. Se trata del patrón de habanera, cuya matriz, ya históricamente instalada en nuestras matrices culturales, lo convierte en un sonido másailable¹⁴.

Los músicos iniciáticos de reguetón en la Isla se apoyaron en la experimentación que exigía una iniciática producción musical independiente, la que contaba con menos recursos técnicos que adeptos con ganas de aprender. El basamento tecnológico de estos primeros estudios de grabación todavía consistía en equipos analógicos, lo cual explica la laboriosa realización y circulación de aquellas primeras canciones que seducían a los más jóvenes y se coreaban tanto en el ámbito público escolar (por

¹⁴ Considero que los musicólogos en el afán de deconstruir en materia forma al reguetón deberían adentrarse además en los asideros musicales históricos formados en el Caribe, en especial el *raggamuffin* y el *dancehall*.

ejemplo, en escuelas preuniversitarias), de ocio (como discotecas), como en los espacios privados¹⁵.

El primer cisma de la música urbana

La música reguetón germinó unida a las expresiones estéticas musicales y extramusicales del rap, y como tal albergaba también entre sus presupuestos formales la relación víctima-victimario. Con el discurrir del tiempo, muchos de los jóvenes formados en el rap solo se dedicaron a crear reguetón, viendo en él un producto más atractivo y de más fácil comercialización. La sola alusión al sexo a través de un ritmo tan atractivo para el baile (erótico por demás), podría representar un éxito. Sobre ellos recayó entonces la mirada con cierto aire de resentimiento de otros que continuaron apostando por el rap (Zurbano, 2006; Zamora Montes, 2015).

En el temprano año 2003 el reguetón se diseminaba por toda la Isla, en parte debido al éxito comercial de los discos puertorriqueños que todavía sin ser distribuidos por las grandes disqueras, llegaban al gusto de los consumidores. Su expansión también se

¹⁵ Entre los intérpretes de reguetón hay consenso que fue Rubén Cuesta Palomo (*Candyman*) el primero autor de reguetones que calaron en el gusto cubano. Sin embargo, lo que es poco conocido es que junto a él, muchos otros también habían transitado el camino de la música urbana en Santiago de Cuba, y del mismo modo que él, se incorporaban a la creación de este nuevo género. De hecho, antes de que se hicieran populares los temas de Candyman, en la ciudad eran conocidas canciones como “María Juana” (de Yuri Guilarte) interpretada por el dúo Mark Registrada. Y es que el trabajo de estos jóvenes era socializado en principio entre ellos, pues la falta de recursos técnicos conllevó a la solidaridad en cuanto al propiciar medios para la producción. Por ello, rastrear los iniciadores del reguetón conlleva al investigador a moverse en un mismo círculo de socialización, y puede aparentar ser un trabajo de Sísifo. Lo que sí no deja espacio a dudas es que el primer cantante que socializó a nivel nacional este género fue Candyman.

debió a la diseminación nacional y, en especial, por la capital de lo que en mi opinión constituyó el fenómeno “Candyman” (Casanella, González y Hernández, 2003). Se considera que fue el momento en que sobrevino el primer cisma en este entramado de “música urbana”, la separación¹⁶ entre músicos raperos (y con ellos quienes se dedicaban al reggae) y los llamados “reguetoneros” (Zurbano, 2006).

El mencionado “alejamiento” no constituye en lo absoluto un fenómeno unilineal ni desprovisto de contradicciones. A menudo, los reguetoneros son valorados como una especie de “traidores” del movimiento hip hop, por “alejarse” del género musical matriz desde el cual vocalizaron sus primeros acordes y golpes rítmicos. Incluso, algunos no niegan su opinión desfavorable sobre el hecho de que los primeros músicos en integrar la agencia cubana del rap eran reguetoneros (Zamora Montes, 2015).

Paradójicamente, este sentimiento no se expresa en la misma medida entre los que eligen hacer más reguetón que rap. “Yo soy músico urbano”, han sido las palabras (con mayor o menos apego textual) de casi todos los entrevistados dedicados a este género. Algunos incluso insisten en desdibujar las etiquetas y prefieren solo etiquetarse como “músicos”. Con ello se aduce que esta percepción separatista de estilos resulta más nítida entre una de las partes que en ambas.

Por otro lado, si bien el creador de rap le ha imputado al que opta por el reguetón su paulatino desapego de la crónica y la crítica sociales para optar por un camino comercial más seguro que aludiera al sexo y al divertimento consumista, entonces se concluiría que aquellos que eligieron el rap como discurso es-

¹⁶ Artistas como Darwin Sibadie del dúo Golpe Seco, Leonardo González del grupo AKM y el intérprete de rap Sketch sostienen esta separación con relativa semejanza

tilístico se alejarían de “las zonas de contenido” explotadas por el reguetón. Sin embargo, el final de este silogismo no concluye como indica el ejercicio lógico. Un buen número de creadores y adeptos del rap, producen y consumen los mismos tópicos textuales que hace el reguetonero. La contradicción aparenta una resolución en otro de los desgarramientos diferenciadores al interior de la música urbana, la polémica diferencia entre el rap comercial y el llamado *underground*.

Según los cultores del rap, el primero solo alude a temáticas como el sexo, el amor u otro tópico recurrente en la música popular en términos facilistas, y propone cadencias más bailables, mientras que el segundo se aparta de tales temáticas y se incardina en la crítica social y el relato de los sufrimientos del marginado. No es prioridad en este trabajo mostrar en detalle las debilidades y polémicas que históricamente ha suscitado tal concepción, pero sí se debe resaltar que: 1) en los espacios de la escena musical rap-reggae ambos tipos de presupuestos estéticos conviven sin conflictos; 2), con frecuencia aquellos que sostienen su pertenencia a la rama *underground* se acercan a formas de hacer que se les adjudica a los más comerciales, canciones para bailar, por ejemplo; 3) con regularidad, los raperos son conscientes que el acercamiento a la esfera “comercial” y a los temas masivos de la canción, no solo resulta necesario, incluso tiende a ser atractivo. De hecho, parece una prioridad para el historiógrafo del rap Hess (2007, p. 10) la demostración de que el incremento de ganancia con esta música siempre estuvo presente en la propia cultura, a pesar de sus polémicas críticas por los propios raperos estadounidenses.

El hecho demuestra lo cenagoso que puede ser separar lo comercial de lo *underground*, categorías que en la praxis de creación-consumos se evidencian complejas en sí mismas y de límites difusos. Es la prerrogativa que pone de relieve el estudio

Margarita Hernández, Neris Rodríguez, Philippe Meers

de Thorton (1995) sobre *club cultures*, para quien la definición de lo *underground*, nace de una oposición ideoestética entre la música que conforma el *mainstream* contra el *hip*, pero se trata de una lucha de contrarios más simbólica que real y objetiva. La autora estadounidense explica la debilidad del término en virtud del empeño de productores bien legitimados por la industria (de supuesta inherencia al *mainstream*), pero quienes crean algunos sonidos teckno y disco catalogados de *underground*. Aun así, no niega la significación del concepto en el mundo del club.

Resulta obvio que existen algunas diferencias contextuales. La más importante revela la muy distinta estructuración de las industrias culturales en Cuba con respecto al primer mundo. Ello posibilita trabajar con otros términos como música cubana alternativa. Pero lo que sí no deja lugar a dudas es la presencia de lo comercial, incluso en los supuestos estéticos asumidos como *underground*. En conclusión, la opinión que denomina a los reguetoneros con el estigma comercial mientras a los raperos los magnifica en tanto “comprometidos” no es tan diáfana como podría parecer y, en consecuencia, su separación no tiene en ese punto, justificación.

Sí debe valorarse un hecho innegable las diferencias ideoestéticas en la producción de ambos ¿bandos?, una diferencia que, insistimos, no distanciaríamos en categorías antagónicas comercial vs *underground*, pero que no pueden obviarse.

Lo más distintivo entre ellos destaca en el contenido de las canciones. El uso del análisis de contenido y la observación participativa en escenas reguetón y rap-reggae han demostrado que quienes crean reguetón aluden en exceso a las relaciones heterosexuales, lo erótico y el sexo. Todo ello se inserta en un discurso en el cual sobresale el divertimento consumista a partir

del cual el automóvil, las bebidas alcohólicas, el estar a la moda y tener dinero constituyen condicionantes importantes de estatus.

Las propuestas de los raperos también aluden a lo erótico y al hecho de poseer dinero, pero tales referencias son sensiblemente menos frecuentes que en el primer caso. Del mismo modo, su discurso contiene más evidencias expeditas de la crítica social relativa a condiciones de pobreza, el discurso en contra de la discriminación de género y sobre todo racial, en el cual destaca el sostenimiento orgulloso de la negritud. En el caso de quienes hacen reggae, su cancionero se acerca al discurso del rap sobre la exclusión.

Amén de tales distancias y opiniones asimétricas entre músicos de rap-reggae y reguetón, la práctica de hacer música los une a través de otro vaso comunicante, las prácticas de producción musical cuyo eje son los estudios domésticos independientes, en específico, aquellos que se rotulan como música urbana.

Las entrevistas realizadas a algunos de los más representativos de la ciudad mostraron que para los productores existe poca distinción simbólica entre el conglomerado sonoro de la consabida música urbana, pese a su formación en algún género musical en específico. Ello no significa que sean incapaces de discernir las diferencias formales que tipifican a cada uno de estos sonidos, pues cuando ejecutan el trabajo de creación eligen en el programa del ordenador el patrón rítmico que corresponde con el género a grabar. Pero, lejos de todo formalismo, el productor se ha formado en una visión ideoestética unitaria de tales sonidos, amparado por una historia cercana y común.

Desde su surgimiento a finales del siglo pasado hasta la segunda década de la presente centuria, los estudios domésticos independientes se han convertido en centros neurálgicos de producción, circulación-distribución e incluso comercialización de rap, reggae, reguetón, merengue electrónico, *trap* entre otros.

Margarita Hernández, Neris Rodríguez, Philippe Meers

Pero, además, han representado el espacio esencial de convergencia creativa y de consumo asociado a esta música, los principales mediadores y espacios socializadores que aseguran el constante movimiento de sus escenas musicales.

El Caribe que ¿nos une? El signo caribeño en las escenas rap-reggae y reguetón en Santiago de Cuba

Uno de los criterios asentados entre los músicos y copartícipes de la cultura hip hop, por extensión de la escena musical rap-reggae, es la asunción de una identidad artística, dentro de la cual adquiere relevancia el sentirse caribeño. En efecto, los jóvenes intérpretes de rap y de reggae en Santiago de Cuba¹⁷, poseen la opinión compartida sobre cómo el marcado carácter caribeño de la ciudad ha significado el detonante en el afianzamiento del reggae en los marcos de la misma, al igual que en Guantánamo, tanto en el gusto como en su creación.

Lo interesante aquí es la valoración metonímica casi unitaria de que La Habana mira hacia el norte (sus MCs¹⁸ mimetizan a los raperos norteamericanos), mientras que Santiago contempla el sureste, es decir, al Caribe más próximo. No descartan las interconexiones Habana-Santiago entre uno y otro polo, pero reafirman que las influencias del área geocultural son mayores en esta ciudad. De hecho, la propia formación de una escena musical de interinfluencias entre el rap y el reggae, a diferencia de otras en el país donde el segundo ritmo no constituye parte medular, ya es de por sí un hecho sintomático.

¹⁷ Este criterio lo esgrimen, por ejemplo, Darwin Sibadie del dúo Golpe Seco, Oandris Tejeiro colaborador con grupos de rap y reggae y Rocky-Levy intérprete de reggae.

¹⁸ Forma común en que se denominan los raperos. MC significa maestro de ceremonia.

Todas estas afirmaciones caben en el mismo eslogan que de histórico ha pasado a folclorista, según el cual Santiago de Cuba se yergue como la capital del Caribe. Pero con él no se otorgan inmediatas respuestas sobre las causas de una escena rap-reggae, antes bien emergen sospechas. En estos predios, la investigación no debe dar por sentadas tales realidades “inquestionables”, sino hallar, uno por uno, los factores históricos que han propiciado la cercanía de dos géneros y la conformación de una escena musical tan mixta. Se trata, además, de poner en debate el esencialismo de nuestra identidad que, en tiempos actuales de hibridación cultural, se permea de variopintas influencias, ya no tan foráneas, sino asentadas en el concierto de multiplicidades identitarias.

Esto no significa negarle el logo de “caribeñidad” a la escena musical rap-reggae, sino evidenciarlo a partir del dato histórico y el empírico, en el cual se conecte esta forma de crear con las constantes mutaciones de la industria musical, cuyas influencias globalizadoras han permeado también al músico santiaguero. A ello se le suma preguntarnos si este sentir geocultural también transluce en la escena del reguetón.

El rastro del signo caribeño santiaguero se puede localizar en la historia de la fundación de la villa homónima. La historiografía oriental no pasa por alto el examen de esta realidad histórica de larga data. En ese sentido, Orozco Melgar (2008, p. 11) explica los reclamos de las autoridades locales con respecto al lastre de dependencia que unía la localidad con la corte capitalina, lo cual propició mayores acercamientos a los territorios próximos del Caribe.

La misma investigadora añade a su explicación la forma en que la conformación urbana de la ciudad, a la altura del siglo XVIII propicia otros determinantes culturales: “[...] se aprecia una ciudad cerrada por el campo, avasallada por un imponente entorno

rural, dejando libre un sólo lado: su costado oeste, con su bahía: de ahí la vocación marinera y caribeña de Santiago de Cuba” (Orozco Melgar, 2008, p. 17). A este factor se le suma la importancia que adquiriera como enclave comercial y centro de acciones corsas y de piratería con la parte insular del área, realizado con máxima intensidad durante el siglo XIX (Millet y Corbea, 1987, p. 72; James, Millet y Alarcón, 1998, p. 25; Orozco Melgar, 2008, pp. 24 y 54).

La emigración francesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX insufló necesarios aires modernizadores a la localidad. Pero estos inmigrantes ya traían consigo el mestizaje cultural formado tras muchos años en la colonia de Saint Domingue (Orozco Melgar, 2008, p. 40). El asentamiento galo en Santiago y los constantes intercambios comerciales culturales con el Caribe otorgaron, de acuerdo con Orozco Melgar (2008), el cariz franco-caribeño a la personalidad citadina del santiaguero. Así mismo, refieren Corbea y Millet (1987, p. 73) cuando opinan que a lo largo el período llegó a crearse en la isla la conciencia de pertenecer o encontrarse inmerso en el Caribe. Lo que no deja espacio a dudas es que los intercambios comerciales y poblacionales con la zona mencionada impactaron con mayor intensidad esta parte oriental de Cuba (Barrios, 2002, p. 11). Pero, ¿acaso sería suficiente la influencia de la historia colonial local en la construcción de un gusto musical con miras a esta área en las postrimerías del siglo XX y los albores del XXI, frente a los procesos de hibridación que ha traído consigo la época contemporánea?

Esta vinculación cultural no se resquebrajó en el siglo XX, al contrario, se acrecentó. A ello contribuyó “[...] la segunda oleada migratoria hacia Cuba en consecuencias con la coyuntura creada por la expansión azucarera en el centro y oriente del país” (Barrios, 2002, p. 12) cuyas procedencias centrales fueron Jamaica y Haití. Aquellos hombres con oficio de braceros,

se asentaron sobre todo en el Oriente del país durante la primera mitad del siglo xx (1900-1930). Según datos exactos de Millet y Corbea (1987), “[...] la inmigración antillana representó el 40 por ciento de toda la inmigración que tuvo lugar durante las tres primeras décadas del siglo XX, Jamaica y Haití aportaron el 95 % de los braceros el primer tercio del siglo” (pp. 73-74). La comunidad jamaicana, a diferencia de la haitiana¹⁹ se urbanizó más gracias al dominio de la lengua inglesa, por lo cual pudieron pasar a labores dentro del central o a la ciudad en trabajos mejor remunerados (Barreal Fernández, 1998, p. 96).

A estos hechos se le suma la prerrogativa de las autoridades políticas e intelectuales del Santiago de los años 40, de declarar la ciudad como la meca o metrópolis del Caribe (Orozco Melgar, 2015, pp. 20, 31). Tal empeño se reflejó en las transformaciones urbanas y arquitectónicas que se pensaron y llevaron a cabo durante esa década y la siguiente y cuyos resultados fueron, por ejemplo, la reconstrucción del edificio de gobierno que se alza frente a la Plaza de armas, actual parque Céspedes, el centro neurálgico más histórico de la ciudad. A la vez, constituía una idea que se avenía a los objetivos de modernización de la ciudad

Pero la influencia caribeña no cesó con el período cubano republicano. Sus influjos siguieron permeando las prácticas socioculturales de los santiagueros. El cambio social que trajo

¹⁷ Aunque las poblaciones de inmigrantes correspondientes a Haití y Jamaica se vieron pronto sumidas en la miseria material, la población haitiana resultó la más vilipendiada. Se trataba de hombres analfabetos, pobres y negros, quienes intentaban insertarse en una sociedad de fuerte arraigo racista. A ello se le suman prácticas religiosas de difícil comprensión por la población en general. No era de extrañar, entonces, que mantuvieran vivas sus comunidades en asentamientos rurales (Corbea y Millet, 1987).

aparejada la Revolución cubana de 1959 propició algunos hechos que contribuyeron no solo a la persistencia de la subjetividad apegada al Caribe, sino además (y aún dentro de esta subjetividad) influyeron en la conformación, muchos años después, de la escena rap-reggae e incluso reguetón. En el centro de estos hechos debe ubicarse la llegada del reggae a Cuba en medio de las relaciones entre Cuba y países insulares bañados por las aguas del trópico, en especial Jamaica (Furé, 2005).

En principio, no debe descartarse el hecho de que al triunfo de la Revolución también se llevaron a cabo políticas culturales de negativa repercusión para la creación y los consumos musicales, en particular de determinados “sonidos”²⁰. En ese sentido y como ya se mencionó con anterioridad, el reggae, como música relatada en inglés, sufrió de la marginación en los medios difusores (Rensoli, Alarcón, Pañellas, Rodríguez, Hernández, 2010, p.75; Furé, 2011, p. 130). De acuerdo con este último autor y Orozco Melgar (2012) se destacan algunos elementos de interinfluencia cultural Cuba-Caribe, que propiciaron su llegada a nuestra Isla en los setenta. Sin ánimos chovinistas, consideramos que en Santiago de Cuba tales factores adquirieron un cariz peculiar.

Por un lado, sobresale la llegada de estudiantes caribeños, entre ellos jamaicanos, a las aulas de los centros universitarios (Furé, 2005; Orozco Melgar, 2012, p. 3) en especial en La Habana y en Santiago de Cuba, aunque no exclusivamente en ellos. También contribuyó el arribo de obreros²¹ cuyos objetivos consis-

²⁰ Nótese que me refiero al sonido y no a géneros musicales. Lo hago a propósito, con el fin de establecer que la exclusión en estos tiempos de Revolución no era los géneros en sí, sino a la música que se hacía en inglés, considerada políticamente peligrosa y portadora de valores burgueses (Rensoli *et al.*, 2010, p. 75; Furé, 2011, p. 130).

²¹ Específicamente en 1976.

tían en transitar por cursos de superación en la Isla (Furé, 2005) y entre los cuales destaca un número elevado de jamaicanos, que ya en los setenta traían consigo el gusto asentado por el reggae, tras una década de cristalización de este ritmo en su país. Pero, ¿acaso la presencia de estudiantes jamaicanos y los ritmos que incorporaban a sus prácticas culturales representaron elementos suficientes para que el reggae se diseminara por el gusto popular santiaguero?

Aunque Furé (2011, p. 133) advierte que para los descendientes y sobrevivientes de la inmigración jamaicana anterior “[...] el reggae era para ellos una música nueva, distante y de tan difícil acceso como para el resto de los cubanos...”, debido a complejos procesos socioculturales que lo diferenciaron de la emigración anglo-antillana de Centroamérica, sí considero que todos los hechos históricos antes descritos influyen en la conformación de una sensibilidad cultural que caracteriza al actor social santiaguero y que venía gestándose desde la época colonial, como se ha explicado más arriba.

A los factores descritos, Furé (2005, pp. 134-137) adiciona otros tres. Uno de ellos abarca la influencia del crecimiento del turismo internacional en los ochenta. Otro apunta a la posibilidad de sintonizar estaciones jamaicanas desde algunas zonas del oriente del país, lo cual fue aprovechado por los santiagueños. El tercer elemento resulta el más significativo por su todavía vigente repercusión en la ciudad. Se trata de la realización de diferentes eventos internacionales importantes a los cuales se invitaban como parte de su programa a figuras mundiales del reggae: los festivales anuales de Varadero en la ciudad de Matanzas, el Carifesta en La Habana y desde los ochenta el Festival del Caribe en Santiago de Cuba.

Lo que el autor no aborda es que, de los tres eventos, el último todavía se lleva a cabo cada verano pues su realización ha

sobrevivido las crisis económicas cubanas y todavía impacta en la configuración de la escena rap-reggae.

Cada verano, entre los primeros días del mes de julio, la ciudad santiaguera acoge múltiples delegaciones de instituciones culturales y académicas, defensoras de la cultura popular y tradicional de los pueblos de América Latina y en especial del Caribe. Una parte de su programa se vincula a la promoción de expresiones musicales, la mayoría de ellas, tradicionales de la zona. Pero también, dentro de su programa, les han dado cabida a músicas populares contemporáneas y de insuficiente mediación como el rap y el reggae. El desarrollo anual de este festival representa la motivación más antigua y reiterada que propicia la activación de la escena rap-reggae.

El carácter participativo de los participantes de conciertos propicia una activación de las dinámicas socio-musicales asidas a dicha escena. De ese modo, se explicaría por qué mientras se trova, “la música adquiere función de telón de fondo”, como expresara Silberman (1961, p. 261) pero cuando se canta reggae, los partícipes otrora conversando, se levantan de sus asientos, cantan y/o corean al cantante mientras este repite alguna frase significativa como “I don’t believe in Babilon”²².

Llegados a este punto, consideramos prudente un repaso por los elementos históricos antes descritos, pues si bien resulta nota-

²² Frase repetida durante uno de los conciertos de reggae que tuvo lugar en la Asociación Hermanos Saíz (AHS) en el marco del Festival del Caribe. “I don’t believe in Babylon”, apunta a la simbología rastafari asumida en esta escena. Se basa en la significación mítica judeo-cristiana de Babilonia y constituye un concepto de relativa amplitud. En síntesis, representa lo negativo, los poderes colonialistas y la autoridad en contra de los más vulnerados, lo cual se extiende también al discurso popular del rastafari cubano. Para leer más véase Furé (2011, pp. 19, 42, 50, 51, 61, 94) y García Ramos (2012, pp. 62, 65, 68).

ble el hecho de que varias de estas condicionantes históricas no corresponden exclusivamente al territorio de Santiago de Cuba²³, la convergencia de todas ellas deben valorarse en su conjunto, elemento exclusivo de esta ciudad. Su comunión ha condicionado al sujeto social santiaguero, en especial la aludida sensibilidad cultural, que se aviene a la *conciencia de caribeñidad* que mencionan James, Millet y Alarcón (1998, p. 26) y que se ha construido a través de la historia como disposición estética, en la cual se ponderan rasgos socioculturales característicos del Caribe. Dicha sensibilidad, ya tradicional, puede formar parte de los valores intangibles que configuran lo inmanente de nuestro patrimonio inmaterial y ha influido en buena medida en el gusto y en consecuencia en la creación musical de la ciudad.

¿Significa esto que en toda la creación musical local debe pesar el determinismo de ser parte del Caribe? No olvidemos que la música es un hecho social (Silberman, 1961), pero también apunta a la individualidad de quienes la hacen y escuchan. Nuestro objetivo en este artículo no descansa en la explicación de toda la producción musical local, antes bien, sí lo es explicar el factor Caribe en la producción y consumo de un amplio sector influido por él. ¿Qué elementos entonces, inherentes a la producción y el consumo que vertebran las escenas rap-reggae y reguetón, expresan la vivencia de esta sensibilidad caribeña?

Una de sus ejemplificaciones yace en el propio juicio de los cultores de la escena rap-reggae, en cuyas identidades resurge el autocalificarse como una parte activa del Caribe, y así

²³ Podemos referir como ejemplo el hecho que los inmigrantes antillanos de la primera mitad del siglo xx, se asentaron en más de una de las actuales provincias de la zona Oriental, no solo en Santiago de Cuba. Del mismo modo, los estudiantes jamaicanos no solo arribaron a la ciudad, sino también a La Habana y en menor escala a otros territorios como Santa Clara.

autoidentificarse y diferenciarse de la escena habanera, procesos que según la psicóloga cubana De la Torre Molina (2008, pp. 67, 79) forma parte medular de la identidad. Dicha sensibilidad caribeña se traduce entonces en la producción y consumos musicales. Otro ejemplo podría ubicarse en la compleja acción de los estudios independientes especializados en estos géneros.

La producción audiovisual y dentro de ella la música proveniente de los estudios domésticos catalogados como urbanos se realiza en buena medida dentro de la lógica comercial. Ello explica la preponderancia que adquiere el estar al día, es decir, actualizado en la moda musical cubana y foránea, con todos sus elementos extrasonoros añadidos. Incluso, en el caso de quienes se dedican más al reguetón, las veredas de la creación están más sumidas ideoestéticamente en la sociedad de consumo y, en especial, aquella parte que permea las industrias de la cultura. En este contexto de hibridación cultural y apego a los ritmos y tendencias de moda: ¿acaso sobrevive la aproximación al Caribe y la ya descrita sensibilidad, o forma parte de la urdimbre de sonidos obsoletos, de manera creativa o mimética? En la exploración empírica y en las indagaciones históricas, tal sensibilidad caribeña, acentuada, se comprueba imbricada en la acción creativa que caracteriza tales procesos.

Bien es cierto y justo reconocer que la fusión capitalina de timba con reguetón debe considerarse tan caribeña como los sonidos santiagueros de los primeros años de este ritmo en Cuba. Sin embargo, debe destacarse en estos últimos la intención de no despegarse de un diálogo simbólico con otras regiones antillanas; un diálogo que se colocó, en ese momento, en la esencia de este ritmo. Por lo cual, lo que quedaba fuera se consideraba en ese entonces “reguetón no apto”.²⁴

²⁴ “Eso no es reguetón”, era un criterio habitual para designar todo reguetón que se saliera de la mimesis o el préstamo sonoro con otras regiones caribeñas antillanas.

Con estas notas se explica como el apego histórico a la cultura del Caribe sobrevive en las escenas musicales santiagueras de rap y reggae, imbricadas además en procesos de hibridación cultural y globalización. La pervivencia de una sensibilidad especial hacia la zona geocultural por parte de músicos y consumidores de estos géneros musicales se hace explícita en quienes defienden el rap y el reggae e implícita en quienes se acercan más al quehacer del reguetón.

La necesidad de historiar un fenómeno social en pleno apogeo crítico e investigativo es ineludible. Si nuestra mirada se halla en cómo los productores y consumidores de rap, reggae y reguetón han conformado comunidades o escenas creemos que la mirada histórica de tales relaciones nos responderá preguntas sobre el presente fenómeno. La narración retrospectiva en presente continuo nos ayuda a entender el cómo funcionan hoy y cómo se gesta la relación entre tales actores y el sector institucional, del cual, ninguna producción cultural escapa.

En los tres casos, la génesis social de sus músicos se enclava en los espacios marginales de las ciudades del Caribe y de Estados Unidos, no solo espacios físicos, sino espacios simbólicos de marginación social. Este hecho es relevante porque el discurso estético y las relaciones de socialización entre productores-productores y productores-consumidores, va a permearse de “aquellos que no se dice o no se hace”, esto es, una permisividad e informalidad que las normas culturales reguladoras de la sociedad vana limitar hacia las periferias. El discurso víctima-victimario en el cual se conjuga la visión del pandillero al lado del discurso crítico contra la exclusión del hombre/mujer negros también halla su génesis en las primeras canciones y espacios públicos para bailar reggae en Jamaica y rap en Estados Unidos.

Las influencias de esta música en el plano estético y en el plano social también germinan en Cuba hacia finales de los

ochenta e inicios de los noventa. Santiago se convirtió en una de las urbes donde los primeros acordes de la experimentación con el reggae, impactaron a los jóvenes, gustosos comenzar a producir su propia experiencia social. De suerte que el binomio reggae y rap, con la fuerza que el primero le imprimió, cosechó altas cotas de consumidores antes de la llegada del nuevo milenio.

El surgimiento del reguetón se mezcló en este *continuum* de sonidos, conllevando al posterior cisma entre raperos y creadores de reggae por un lado y reguetoneros del otro. Estos procesos respondían a una subjetividad social santiaguera que tradicionalmente ha mirado hacia el Caribe y se ha autodefinido como una parte sustancial del mismo.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, C. Y LAVIELLE, L. (2015). Destilando sonidos. Un acercamiento a los estudios musicales domésticos e independientes. *Revista Perfiles de la Cultura Cubana del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello*, 16, mayo-agosto. Recuperado de http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=363
- BAMBAATAA, A. (1996). Hip hop history: interview w/ Afrika Bambaataa Hip Hop's ambassador. *Hip Hop Politics*. Recuperado de <http://hiphopandpolitics.com/1996/09/23/hip-hop-history-interview-w-afrika-bambaataa-hip-hops-ambassador/>
- BARREAL FERNÁNDEZ, I. (1998). Fiestas de inmigrantes laborales. En Colectivo de autores (eds.), *Fiestas populares tradicionales cubanas* (pp. 92-97). La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- BARRIOS, O. (2002) De la inserción cultural haitiana en la Cuba del siglo XX. *Del Caribe*, 38, 11-24.

- BORGES TRIANA, J. (2015). *Concierto cubano. La vida es un divino guion*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- BLOW, K. (2002). La historia del rap. *Revista Movimiento de la Agencia Cubana del Rap*, 2, 2-4.
- CAMPBELL, H. (2016). *Rasta y resistencia: De Marcus Garvey a Walter Rodney*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- CASANELLA L., GONZÁLEZ, N. Y HERNÁNDEZ, G. (2003). *El rap en Santiago de Cuba. Causas y azares*. *Revista Movimiento de la Agencia Cubana del Rap*, 2, 42-47.
- CRUCES, F. (2004). Música y ciudad: Definiciones, procesos y perspectivas. *Trans. Revista Transcultural de música*, 8. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/256653064/Cruces-Francisco-Musica-y-Ciudad-Definiciones-Procesos-y-Perspectivas>
- DE LA TORRE MOLINA, C. (2008). *Las identidades: Una mirada desde la psicología*. (segunda edición). La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- DIXON BOWLING, D. Y WASHINGTON, P. A. (1999). Rap Music Videos: The Voices of Organic Intellectuals. *Trans. Revista transcultural de música*, 4. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/255/rap-music-videos-the-voices-of-organic-intellectuals>
- FURÉ, S. (2005). Lyrical subversion in Cuban reggae. *Image & Narrative. Online magazine of the visual narrative*, 4(11). Recuperado de http://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusicb_advertising/worldmusicb_advertising.htm
- FURÉ, S. (2011). *La cultura rastafari en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GARCÍA RAMOS, M. (2012) *Rastafarismo en la Habana. De las reivindicaciones míticas a las tribus urbanas*. La Habana: Pinos Nuevos.

- GIOVANNETTI TORRES, J. L. (1995). Rasta y reggae. Del campo de batalla al salón de baile. *Revista Universidad de América*, 1, año 7, mayo, 10-17.
- HEDBIGE, D. (1975). Reggae, rastas y rudies. En Hall, S y Jefferson, T. (Eds). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Postguerra* (pp. 217-244). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TS-HIS14_rituales.pdf
- HESS, M. (2007). *¿Is Hip Hop dead? Past, present and future of America's most wanted music*. United States of America: Praeger.
- JAMES, J., MILLET, J. Y ALARCÓN, A. (1998). *El vodú en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- JIMÉNEZ, J. C. (2010). *Un primer acercamiento a la historia del Hip Hop en Santiago de Cuba*. (Tesis de maestría). Instituto Superior del Arte, Camagüey, Cuba.
- KATO, M. T. (2007). *From Kong Fu to Hip Hop. Globalization, Revolution and Popular Culture*. United States of America: State University of New York Press.
- MILLET J. Y CORBEA, J. (1987). Presencia haitiana en el Oriente de Cuba. *Del Caribe*, 10, 72-81.
- OROZCO GONZÁLEZ, D. (2014). Tendón yo le dollll... De habanera a reguetolll. Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño. Punticos y puntones. *Revista Cubana de música Clave*, 1, año 16, 4-14.
- OROZCO MELGAR, M. E. (2008). *Génesis de una ciudad del Caribe. Santiago de Cuba en el umbral de la modernidad*. Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza.
- OROZCO MELGAR, M. E. (2012). Cultura rastafari en Cuba. Autocensura y redención: el caso de Lester Mc Collins

- Springer. En Breton y Gomez-Vidal (eds.) *Clôtures et mondes clos dans les espaces ibériques et Iberoamericains*. Bordeaux: Presses Universitaires Bordeaux.
- OROZCO MELGAR, M. E. (2015). El palacio municipal de Santiago de Cuba en la recuperación de la memoria colectiva. *Arquitectura y urbanismo*, 36(2), mayo-agosto, 19-40.
- RENSOLI, R., ALARCÓN, A., PAÑELLAS, D., RODRÍGUEZ, M Y HERNÁNDEZ, R. (2010). Controversias. ¿Tribus urbanas? *Temas*, 64, octubre diciembre, 65-78.
- SILBERMAN, A. (1961). *Estructura social de la música*. Madrid: Ediciones Taurus.
- THORTON, S. (1995). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- WAYNE M., ZIQUERO RIVERA, R., PACINI, D. (2010). Los circuitos socio-sónicos del reggaetón. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14, 1-9. Recuperado en <http://www.redalyc.org/pdf/822/82220947017.pdf>
- ZAMORA MONTES, A. (2015). Entrevista al rapero Yrak Sáez de Doble Filo. *Esquife*. Recuperado de <https://afromodernidades.wordpress.com/2015/01/21/yo-defiendo-el-rap-hasta-que-muera-entrevista-al-rapero-yrak-saenz-de-doble-filo-primera-parte/>
- ZIQUERO RIVERA, R Y NEGRÓN-MUNTANER, F. (2009). Nación Reggaetón. *Revista Nueva Sociedad*, 223, septiembre-octubre. Recuperado de http://nuso.org/media/articles/downloads/3630_1.pdf
- ZIQUERO RIVERA, R. (2006). El indiscreto encanto del reguetón. A propósito de una explosión en el campo cultural latino. *Movimiento Revista de la Agencia Cubana del Rap*, 6, 15-17.
- ZURBANO, R. (2006). Mami no quiero más reggaetón. *Movimiento Revista de la agencia Cubana del Rap*, 6, 4-12.