UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

DANIA CHAVIANO SUÁREZ

Movimiento hip hop. Estudio comparativo entre Cuba y Brasil

São Paulo
2017

DANIA CHAVIANO SUÁREZ

Movimiento hip hop. Estudio comparativo entre Cuba y Brasil

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Integração da América Latina para
obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Cultura e
Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Dennis de Oliveira

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Sm Suárez, Dania
 Movimiento hip hop. Estudio comparativo entre
Cuba y Brasil / Dania Suárez ; orientador Dennis de
Oliveira. - São Paulo, 2017.
 99 f.

 Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Integração da América Latina. Área
de concentração: Integração da América Latina.

 1. cultura afro-cubana, cultura afrobrasileña,
diáspora. 2. Negros jóvenes . 3. movimiento hip hop .
4. música popular . 5. América Latina. I. de
Oliveira, Dennis , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: CHAVIANO S. Dania

Título: Movimiento hip hop. Estudio comparativo entre Cuba y Brasil

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Cultura e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Dennis de Oliveira

Aprovado em:

Banca Examinadora

Orientador **Prof. Dr. Dennis, de Oliveira**

Instituição: **ECA - USP**

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATORIA

A mis queridos padres y a mi amado
esposo. Cumplo un deseo más de ellos.

AGRADECIMIENTOS

A la Prof. ^a. Dilma de Melo por su preocupación y apoyo desde mi estancia en Cuba hasta mi llegada a Brasil y todo este tiempo de estudio y aprendizaje en la USP. Estará siempre en mi corazón y en el de mi país (Cuba).

A la Prof. ^a. Vivian por su dedicación y paciencia para darme cada una de las explicaciones referidas al programa y su apoyo a mi llegada a Brasil.

Deseo también agradecer a mi orientador Prof. Dennis Oliveira por estar presente siempre que precisaba del.

Agradecer a aquellas personas que me ayudaron en este desafío, amigos, compañeros, profesores y personas de distintos ámbitos: académicos, “no académicos”, culturales, políticos y sociales.

A la Comisión de Perfeccionamiento de Personal del Nivel Superior (CAPES), por la concesión de la Bolsa de Emergencia y luego una bolsa del programa perteneciente también a la CAPES.

Al Programa de Postgrado en Integración de América Latina y a todos los profesores que durante estos dos años de estudio y aprendizaje contribuyeron a la culminación de mi disertación.

A todos una vez más gracias.

RESUMO

SUÁREZ, D. CH. Movimento hip-hop. Estudo comparativo entre Cuba e Brasil. 99 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Prolam/USP, 2017.

O objetivo desta dissertação é dar uma visão do movimento do hip hop como um todo, comparando como é expressa neste movimento em Cuba e no Brasil. Para fazer isso, procura abordar os fatores históricos, sociais, culturais e políticos que promovem essa dinâmica em ambos países. A motivação para a realização do trabalho decorre da participação em eventos nos dois países em diferentes momentos, onde uma certa semelhança no comportamento dos jovens que praticam esse movimento tornou-se perceptível, o que despertou o desejo de investigar quão profundos seriam esses laços entre grupos tão distintos. A música está intimamente ligada à existência e à dinâmica dos grupos, “pode ser vista em seus modos de “representação” e “recepção”, frequentemente exigidos por um grupo de indivíduos para se comunicar entre eles ou com outros grupos; assim, a maioria das músicas (...) tem um caráter coletivo intrínseco não compartilhado pelas artes visuais e verbais. Isso pode significar que a música é capaz de transmitir identidades afetivas, atitudes e padrões de comportamento de grupos socialmente definidos” (MONSON, 2000). Embora a música tenha uma dimensão coletiva, não podemos ignorar seu caráter individual, porque os sujeitos desde sua particularidade como indivíduos em seu universo pessoal, também constroem significados integrados ao social.

Palavras-chave: música, identidade, negros, diáspora, cultura, hip-hop

ASBTRACT

SUÁREZ, D. CH. Hip-hop movement. Comparative study between Cuba and Brazil. 99 p. Dissertation (Masters). Postgraduate Program in Latin American Integration, Prolam/USP, 2017.

The objective of this dissertation is to give a vision of the hip-hop movement as a whole, comparing how it is expressed in this movement in Cuba and Brazil. To do this, it seeks to address the historical, social, cultural and political factors that foster this dynamic in both countries. The motivation for carrying out the work arises from the participation in some events in Cuba at different times, where a certain similarity in the behavior of the young people who practice this movement was perceptible, which aroused the desire to investigate how deep these ties would be between such different groups. Music is closely linked to the existence and dynamics of groups, "it can be seen in its modes of 'representation' 'and' reception ', frequently required by a group of individuals to communicate either among themselves or with other groups; thus most music (...) has an intrinsic collective character not shared by the visual and verbal arts. This could mean that music is capable of transmitting affective identities, attitudes and behavior patterns of socially defined groups" " (MONSON, 2000). Although music has a collective dimension, we cannot ignore its individual character, because subjects from their particularity as individuals in their personal universe also construct meanings that are integrated into the social.

Keywords: music, identity, blacks, diaspora, culture, hip-hop

RESUMEN

SUÁREZ, D. CH. Movimiento hip-hop. Estudio comparativo entre Cuba y Brasil. 99 p. Disertación (Maestría). Programa de Pós-Graduação em Integração de América Latina, Prolam/USP, 2017.

El objetivo de esta disertación es dar una visión del movimiento hip hop en su conjunto, comparando como se expresa en este movimiento en Cuba y Brasil. Para ello, se busca abordar los factores históricos, sociales, culturales y políticos que propician esa dinámica en ambos países. La motivación para la realización del trabajo nace de la participación en algunos eventos en Cuba en diferentes momentos, donde se hizo perceptible una cierta semejanza en el comportamiento de los jóvenes que practican este movimiento, lo que despertó el deseo de investigar cuán profundos serían esos lazos entre grupos tan distintos. La música está muy vinculada a la existencia y dinámica de grupos, “puede ser vista en sus modos de “representación” y “recepción”, requerida frecuentemente por un grupo de individuos para comunicarse ya sea entre ellos o con otros grupos; así la mayoría de la música (...) tiene un intrínseco carácter colectivo no compartido por las artes visuales y verbales. Esto podría significar que la música es capaz de transmitir identidades afectivas, actitudes y patrones de comportamiento de grupos definidos socialmente” (MONSON, 2000). Aunque la música tiene una dimensión colectiva, no podemos soslayar su carácter individual, pues los sujetos desde su particularidad como individuos en su universo personal, también construyen significados que se integran a lo social.

Palabras claves: música, identidad, negros, diáspora, cultura, hip-hop

Índice

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	El mundo del hip-hop. Cuando todo comenzó... ..	1
2	Cultura y Comunicación: una relación añeja.....	6
2.1	La cultura desde los estudios culturales.	8
2.2	Culturas populares hoy en América Latina	10
2.3	Lo popular en la música	14
3	El racismo en Cuba y Brasil: una realidad latente.....	18
3.1	Racismo en Cuba: pasado y presente.....	21
3.2	Crisis de los noventa en Cuba. ¿Qué pasó con el racismo?.....	26
3.3	Racismo en Brasil: un acercamiento desde el pasado hasta la actualidad.	32
3.4	Reflejos de racismo en São Paulo, la mayor metrópolis brasileña.....	37
4	El hip-hop: expresión de la cultura popular.....	41
4.1	Cuando todo comenzó.....	41
4.2	Movimiento de hip hop en Cuba.....	46
4.3	El rap como elemento de protesta en el hip hop cubano.	49
4.4	Dijeron negro, pero a mí no me contaron	53
5	Movimiento hip-hop en Brasil. Antecedentes de su estudio.....	61
5.1	Llegada del movimiento hip hop a Brasil.	62
5.2	Racionais MC's: uno de los principales exponentes del hip hop brasileño.	69
6	Consideraciones finales	77
7	BIBLIOGRAFÍA	84

1 INTRODUCCIÓN

1.1 El mundo del hip-hop. Cuando todo comenzó...

Si en este segundo me dieran la posibilidad de rebobinar el tiempo, regresar al punto en que dije “por ahí voy” y aún conservar los recuerdos de lo vivido, las secuencias que se sucederían a posteriori no serían demasiado diferentes de las que guiaron mis pasos hasta llegar aquí. Al comienzo fue sólo una noción de esas que se adquieren después de años de estudio, convivencias, debates e ideas; pero sólo eso, una intuición, tan fuerte, que me impulsó a seguir adelante. ¿Qué hacen las personas cuando van al cine o a un concierto? ¿Por qué leen un tipo de literatura y no otro? Aunque vagas y aún demasiado ingenuas, estas interrogantes convergían en un punto: estaba pensando en usos asociados a un espacio, un momento o un producto cultural.

Música, teatro, cine, literatura... ¿cuál de estas manifestaciones escoger? La primera en la lista parecía ser la favorita. Algunos criterios: muchos la siguen, están los conciertos, los distintos géneros y formatos de distribución. La música gana.

Faltaba por definir el género, pues un análisis de la música en toda su amplitud se quedaría definitivamente en la epidermis del fenómeno. El hip-hop se vislumbraba como el ideal para el tipo de análisis que se proponía. Devenido en un medio canalizador de críticas, sugerencias y anhelos de un grupo, se constituía una propuesta que, a pesar de su origen foráneo, había incorporado elementos autóctonos que nos permitían hablar en términos de un hip-hop cubano y un hip hop brasileño, con temáticas esencialmente nacionales. Si añadimos a estos aspectos que el hip-hop pertenece a una cultura más amplia en cuyo seno se acogen otros elementos, no es difícil entrever su enorme potencial comunicativo, siendo el rap el componente del hip hop con mayor capacidad para narrar problemas políticos, culturales y sociales.

La música es un factor básico de la política cultural, dado que articula formas colectivas de identidad a partir de su empleo en diversos contextos cotidianos y así, participa activamente en la construcción del espacio cultural.

Sin embargo, como producto de consumo masivo, también desempeña una función homogeneizadora usufrutuada regularmente por el mercado capitalista.

En la actualidad, la música rap .elemento sonoro del hip-hop constituye uno de los sectores de mayor crecimiento dentro de la industria musical global. Su comercialización se ha basado principalmente en la explotación de estereotipos sobre la cultura afro, la experiencia de la violencia, la pobreza en el gueto, y la autenticidad de las expresiones culturales que surgen de estos lugares marginales (TICKNER, 2006). A pesar de ello, el hip-hop también ha sido un instrumento de movilización de juventudes marginales a nivel internacional, ya que ofrece herramientas musicales, lingüísticas y corporales para reflexionar sobre problemas cotidianos como la miseria, la exclusión y la discriminación y de esta forma criticarlos (BORGES-TRIANA, 2010).

Tanto la producción del hip-hop por distintos artistas, como su mercantilización y consumo, participan en la creación de una red de símbolos culturales cuya circulación es de alcance global. Este espacio de interacción multicultural y multiétnico, denominado la «zona hip-hop» por Raquel Z. Rivera, se distingue por un constante des y re dibujamiento de fronteras, dadas las fuertes tensiones que existen en su interior (RIVERA, 2003).

Al privilegiar una estrategia hablada como el rap, que problematiza la experiencia vivida, y prácticas espaciales como el breakdance y el grafiti, que se apropian de los lugares públicos, el hip-hop ofrece una forma interesante de observar cómo los espacios globales y locales se construyen y el tipo de los que son contruidos por redes culturales como este.

Al contrario del caso estadounidense, en donde el hip-hop nace literalmente en la calle, sus comienzos en el resto del mundo son consecuencia de la industria musical capitalista, la cual posibilita su movilidad y transporte. Al establecer criterios sobre lo auténtico y lo real, y al desvincular la cultura hip-hop de sus raíces sociales y políticas originales, esa industria condiciona el desarrollo del género a

nivel internacional. Sin embargo, el hecho de que en la mayoría de los países, a una primera etapa de imitación de los estilos estadounidenses le siga la adaptación e incorporación de rasgos locales musicales, lingüísticos y estilísticos, sugiere la existencia de procesos de negociación más complejos entre las tendencias homogeneizadoras del capitalismo global y su apropiación y consumo por parte de grupos de jóvenes ubicados en diferentes lugares del mundo (MITCHELL, 1998)

Por su movilidad y facilidad de transmisión, la música es uno de los vehículos idóneos para construir espacios culturales transnacionales y formas colectivas de identidad. Si bien varios tipos de expresión musical cumplen dicha función, entre ellos la salsa, el tango, y crecientemente, el reggaetón., el hip-hop constituye un caso de particular interés, dados sus orígenes en la «cuenca de los huracanes» y sus amplios niveles de circulación global, que han facilitado la inserción de diferentes comunidades de jóvenes dentro de una misma red informal de prácticas culturales similares. Estas consisten, principalmente, en letras que narran experiencias comunes de marginalidad, bases rítmicas compartidas, y un tipo de baile y de expresión escrita, el breakdance y el grafiti, respectivamente, que ocupan y transforman el espacio público local. (TICKNER, 2006).

Partiendo del principio que, la observación de una cultura que aún está siendo vivida, envuelve un trabajo de exploración, pues no hay como conocerse todos sus aspectos antes que ellos sean creados (WILLIAMS, 1969), se busca aquí explorar los componentes de esa relación y ver cómo éstos contribuyen en ese proceso aún en construcción del movimiento hip hop cubano y el movimiento hip hop brasileño. La base teórica de esta investigación será estructurada sobre el pensamiento de diferentes autores a partir del abordaje de temas como: cultura, identidad, relaciones raciales en Cuba y Brasil, industria cultural, diversidad, música, diáspora africana entre otros que pueden ser observados en cada uno de los capítulos.

La investigación se propone como objetivo general: Elaborar un estudio comparativo sobre el movimiento de hip hop en Cuba y Brasil y como objetivos específicos caracterizar los antecedentes y contextos sociales, políticos y culturales de dicho movimiento en ambos países. Analizar cómo se expresa el movimiento hip hop en Cuba y Brasil desde la temática racial y como tercer objetivo

específico determinar las semejanzas y diferencias del movimiento hip hop en Cuba y Brasil.

La investigación tendrá una perspectiva cualitativa ya que la misma permite un acercamiento metodológico al objeto de estudio en este caso el movimiento hip hop visto dentro de su contexto y de la riqueza que este le aporta. De lo que se trata es de dilucidar matices a partir de una interpretación profunda del hip-hop como movimiento, que favorezca un análisis integrador. Se verá al sujeto de esta investigación desde una perspectiva holística tomando en cuenta su pasado y la situación que se encuentra en la actualidad. También por ser un método humanista que no pierde de vista el elemento humano de la vida social y por de alguna manera ser un arte ya que el investigador cualitativo es artífice de su propio método de investigación siguiendo directrices pero no reglas sirviéndose de los métodos ofrecidos por esta metodología pero no esclavizándose por ninguna técnica (ALONSO Y SALADRIGAS, 2013)

La inmersión en los ambientes y situaciones naturales del objeto de estudio, permite aprehenderlo en toda su complejidad sin ideas preconcebidas que introduzcan sesgos en los resultados obtenidos, por tanto la observación participante ya realizada de algunos conciertos y reuniones de hip hop ocurridas en Cuba en el mes de agosto del 2016 a las cuales asisten generalmente jóvenes negros y de las zonas más periféricas de la ciudad, formó parte de la investigación de campo que busca identificar quiénes son y cómo actúan estos sujetos. Lo histórico para definir la evolución cronológica desde el origen y surgimiento del movimiento hip hop a nivel internacional hasta su entrada y desarrollo en Cuba y Brasil.

El método analítico-sintético en su dinámica nos posibilita descomponer el objeto de la investigación en sus partes y luego realizar un proceso de integración de estas para arribar a determinaciones y conclusiones.

Para esto se priorizó el análisis de contenido (lectura de las algunas obras de diferentes autores) con el objetivo de descubrir las concepciones principales que quedarán sintetizadas en el cuerpo teórico de la tesis. En este análisis, se tomó en

consideración el momento histórico en que estas se plantearon y la secuencia lógica que sigue en la evolución del pensamiento.

La investigación contará con 4 capítulos que intentarán dar respuesta a cada uno de los objetivos. El primero de ellos titulado: *Cultura y Comunicación una relación añeja*, estará dedicado a la reflexión teórica sobre algunos conceptos de cultura, alta cultura, cultura popular, música y música popular y sus usos sociales respectivamente. El segundo capítulo titulado: *El racismo en Cuba y Brasil: una realidad latente*, hace una revisión bibliográfica sobre el tema, rescatando el concepto de racismo, aborda la forma como esa ideología se manifiesta en Cuba y Brasil y las implicaciones de la misma en cada uno de los contextos, se referirá a los procesos de discriminación racial. También en este capítulo se apunta a los percances que se presentan en la construcción de la educación de las relaciones étnico-raciales en ambos países, los cuales abarcan desde las influencias de los discursos de negación del problema hasta las experiencias vivenciadas por los sujetos a partir de su pertenencia racial, las cuales terminan por impactar las formas de ser y estar en el mundo de los mismos.

El tercer y cuarto capítulo titulado Movimiento de hip hop en Cuba y Brasil busca explicar los antecedentes del hip-hop como una expresión cultural espontánea de jóvenes afroamericanos, puertorriqueños y caribeños en los barrios marginales de Nueva York, abordando el movimiento hip-hop desde su surgimiento, características y las particularidades de su introducción y desarrollo en Cuba y Brasil. Se expondrán las semejanzas y diferencias del hip hop en Cuba y Brasil y de esa manera se expondrán los resultados.

En particular, se mostrará que el hip-hop formaba parte de un conjunto de prácticas sociales surgido de la interacción permanente entre distintos grupos, y que encuentra sus raíces precisamente en el carácter pluriétnico, pluricultural y diaspórico de estos.

2 Cultura y Comunicación: una relación añeja

En medio de las constantes transformaciones que caracterizan la vida moderna, dominada por el modelo económico capitalista e inundada por la expansión de las tecnologías de la información y la comunicación, resulta imposible seguir pensando el fenómeno de la cultura únicamente como una hibridación entre lo moderno y lo tradicional.

Hoy la cultura vive un movimiento de antropologización mediante el cual la vida social toda, deviene, se convierte en, cultura. En nuestros días son sujeto/objeto de cultura tanto el arte como la salud, el trabajo como la violencia, y también hay cultura política, y del narcotráfico, cultura organizacional y cultura urbana, juvenil, cultura de género, profesional, audiovisual, cultura científica, tecnológica, etc. (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Entre los principales debates epistemológicos del presente se halla la formulación de un concepto de cultura más amplio, que conciba los nexos entre la comunicación y la sociedad en el contexto de la industrialización y la mercantilización.

La creciente especialización de lo cultural, organizada en un sistema de industrias productoras de bienes simbólicos dirigidos a sus públicos consumidores, ha provocado que el tradicional concepto de cultura se haya ido reformulando y adaptando a este escenario de interconectividad y multiculturalismo emergente (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Dos diagnósticos de época que, a primera vista, parecen incompatibles, disputan actualmente la preferencia de las opiniones: para el primero, en el mundo de hoy todo es cultural; para el segundo, no hay nada que se escape a la determinación económica, no en última, sino en primerísima instancia. Así, la realidad, que es una sola, no se ve ya ni como enteramente cultural, ni como puramente económica. Sin excluir la hipótesis de que todo es cultural por razones económicas y viceversa (GARCÍA CANCLINI, 2005)

Desde el punto de vista comunicativo, las comunicaciones masivas designan nuevos procesos de producción y circulación de la cultura a partir de nuevas formas de recepción, disfrute y apropiación; de esta manera los medios constituyen lo público integrando un imaginario urbano, entonces las culturas híbridas se conforman como aquellos momentos sociales en los que la humanidad se enfrenta a la modernidad y a lo tradicional, aquello que por efecto de la globalización invade el espacio que ha ganado nuestra identidad autóctona, ese efecto en gran parte es provocado por los medios de comunicación, donde se exportan identidades y se fusionan las culturas propias.

Es así como Néstor García Canclini ubica la simbiosis entre lo tradicional y moderno en la reorganización de la cultura misma, además interpreta la modernidad y la tradición como factores que crean el imaginario colectivo en las personas.

El incremento de la pluralidad étnica y cultural, a través de procesos de migraciones, nacionales e internacionales, como consecuencia de la globalización y la aceleración del proceso de urbanización que conducen a la interpenetración de poblaciones y formas de vida dispares en el espacio de las principales áreas metropolitanas del mundo hacen que García Canclini proponga, a diferencia de lo que estaba ocurriendo en los años ochenta del pasado siglo en las interpretaciones teóricas de la región, desplazar el objeto de estudio de la identidad a la heterogeneidad y la hibridación cultural.

La mayor parte de las situaciones de interculturalidad se configura hoy no sólo por las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente sino por las maneras desiguales en que los grupos se apropian de elementos de varias sociedades, los combinan y transforman. Cuando la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes nos relaciona cotidianamente con muchas culturas, nuestra identidad no puede definirse ya por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional. (GARCÍA CANCLINI, 1995)

2.1 La cultura desde los estudios culturales.

Los Estudios Culturales también se encargaron de definir el conocimiento de la cultura propia de la sociedad contemporánea como un terreno de análisis conceptualmente importante, pertinente y teóricamente fundado. Desde esta perspectiva en el concepto de cultura tienen espacio tanto —los significados y los valores que surgen y se difunden entre las clases y los grupos sociales, como las prácticas efectivamente realizadas a través de las que se expresan valores y significados— (QUIRÓS, 2003).

Durante la primera fase de los estudios culturales, la investigación estuvo influenciada por el paradigma culturalista, que aunque tenía una visión humanista y tradicional de la cultura, convirtió los conceptos de — cultura popular y subculturas — en categorías científicas.

Tanto, Thompson, como Hoggart y Williams, fundadores de la corriente culturalista, utilizan el término cultura para referirse a la existencia de un espíritu popular, de carácter orgánico, vinculado con la experiencia de las clases trabajadoras inglesas, y que es necesario potenciar para que ofrezca resistencia a los embates de la naciente cultura de masas.

Williams no considera la cultura común como un conjunto de valores que han de ser impuestos por una elite intelectual, sino como un concepto que asume en calidad de componente interno específico de la «cultura cotidiana de la gente ordinaria». Por tanto, hablar de cultura común significa afirmar que «aquella cultura comprende el modo de vida total de un pueblo» y que «la idea de un elemento común de la cultura -que constituye una comunidad- es un modo de criticar esa cultura dividida y fragmentada que tenemos hoy día» (CASTRO-GÓMEZ, 2000).

La cultura por la que Williams se interesa no es la de los productos simbólicos de las élites, sino la de la —experiencia vivida-- por las clases trabajadoras inglesas en el seno de las grandes ciudades industriales. Él entiende la cultura como expresión orgánica de formas de vida y valores compartidos que no pueden ser

reducidas a fenómenos que se generan en las relaciones económicas. Los estudios culturales deben concentrarse en el análisis de las culturas populares urbanas, descubriendo cuál es la —sensibilidad particular— que atraviesan todas sus estructuras sociales (CASTRO-GÓMEZ, 2000).

Sin embargo, hacia finales de los años 70 del siglo pasado el proyecto original de los Estudios Culturales empieza a experimentar un cambio de orientación política y metodológica. El movimiento estudiantil del 68 y la creciente importancia de la cultura visual en el imaginario popular hacía necesaria una revisión de los presupuestos teóricos establecidos por Hoggart, Williams y Thompson.

Este cambio de paradigma, estuvo influenciado además por el ascenso a la dirección del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, de Stuart Hall en 1972. En efecto, con la llegada de Stuart Hall a la dirección del Centro podemos hablar de un “cambio de paradigma” en la orientación de los estudios culturales: del paradigma humanista, inspirado en los estudios literarios, al paradigma estructuralista inspirado en el psicoanálisis y la teoría social marxista. Esta contraposición podríamos conceptualizarla de la siguiente forma:

Mientras que en el paradigma humanista la cultura es vista como anclada en la subjetividad de los actores sociales, en su “experiencia vivida” como decía Raymond Williams, en el paradigma estructuralista la cultura es un producto anclado en “aparatos” institucionales y que posee, por tanto, una materialidad específica. El punto de arranque de los estudios culturales ya no son los valores, las expectativas y los comportamientos de los obreros o de cualquier sujeto social en particular, sino los dispositivos a partir de los cuales los “bienes simbólicos” (la cultura) son producidos y ofrecidos al público como mercancía. (CASTRO-GÓMEZ, 2000).

En este cambio de paradigma, la influencia teórica más relevante fue la del filósofo francés Louis Althusser. El interés de Hall por Althusser se debió sobre todo a su forma de abordar el problema de la ideología. De hecho, “ideología” se convirtió en la categoría analítica más importante de los estudios culturales en los años setenta, lo cual permitió a Hall y sus colaboradores entender la cultura como un dispositivo que promueve la dominación o la resistencia. Los estudios culturales empiezan a

ver la sociedad como una red de antagonismos en la que instituciones como el Estado, la familia, la escuela y los medios de comunicación juegan como mecanismos de control disciplinario sobre los individuos. Los productos simbólicos son entonces un “campo de batalla” en el que diferentes grupos sociales disputan la hegemonía sobre los significados. (CASTRO-GÓMEZ, 2000).

De ese modo, los *Cultural Studies* valoraron y diferenciaron las manifestaciones culturales y artísticas de las naciones, en dependencia de los grupos a los que pertenecían: cultura de élite y cultura popular, vinculando así la pertenencia a una clase social con una producción simbólica determinada.

Los estudios culturales han sido definidos desde varias posiciones y contextos, entre las cuales figuran:

- Los estudios culturales son: discursos múltiples, historias numerosas y diferentes, un conjunto amplio de opciones, varios tipos de actividades, personas que tenían y tienen distintas trayectorias, un gran número de metodologías y de posiciones teóricas diferentes. (STUART HALL, 1994).
- Los estudios culturales son un tipo de sociología que concentra su interés en todos los sistemas significantes, preocupada por la producción y las prácticas culturales manifiestas; dichos estudios requieren de nuevos tipos de análisis social de instituciones y formaciones culturales. (WILLIAMS, 1994)
- Los estudios culturales son un campo de investigación de carácter interdisciplinario que explora las formas de producción o creación de significados y de difusión de los mismos en las sociedades actuales. Desde esta perspectiva, la creación de significado y de los discursos reguladores de las prácticas significantes de la sociedad revela el papel representado por el poder en la regulación de las actividades cotidianas de las formaciones sociales. (FECÉ GÓMEZ, 2000)

2.2 Culturas populares hoy en América Latina

Los caminos recorridos por los estudios culturales británicos iluminaron buena parte de la ruta de la investigación en América Latina. Otra vez fueron los procesos globalizadores favorecidos por los adelantos tecnológicos y el papel que en ellos juegan los medios de comunicación masiva los que llevaron a detenerse en la cuestión cultural, ahora desde el continente latinoamericano. Desde aquí se dio,

de manos del investigador Jesús Martín Barbero, la transición más radical en la forma de entender las problemáticas culturales y en especial las de la cultura popular, en su interacción con la comunicación de masas.

En la década del ochenta, la industria de la comunicación en latinoamérica tiene un crecimiento asombroso comparado con otros sectores de la economía en el continente. “El número de estaciones de televisión pasó de 400 a cerca de 1500, Brasil y México adquirieron satélite propio, las empresas de información radial y televisiva abrieron enlaces mundiales vía satélite, hasta en los países menos favorecidos de la región las ciudades se llenaron de antenas parabólicas y se implantaron redes de cable, hicieron su aparición los canales regionales de televisión, y casi de cero en los ochenta se pasó a 10 millones de videograbadoras y a 12.000 videoclubes con un promedio de 340 millones de cintas alquiladas al año” (GETINO EN BARBERO, 1994). Durante esos mismos años según las insospechables cifras del Director del Banco Mundial para América Latina “aparecieron” 60 millones de nuevos pobres y la región se convirtió en la única del mundo en la que la distribución del ingreso empeoró (REVISTA CAMBIO 16 EN BARBERO, 1994). En el mismo tiempo la participación latinoamericana en el comercio exterior de la Comunidad Europea cayó más del treinta por ciento. (FERRER EN BARBERO, 1994)

El alcance y el poder transnacional, apoyados ahora por una infraestructura sólida, despertaron los temores de muchos sobre la supervivencia e integridad de las identidades culturales latinoamericanas. El protagonismo de los medios de comunicación masiva en los procesos de transnacionalización exigió que los estudios de esta disciplina en nuestro continente “se ubicaran en el mismo centro de los problemas nacionales y sociales (...) abordando la comunicación con prismas más amplios que los que ofrecían los paradigmas anteriores” (MEDINA, 2003).

En medio de estos temores y luego de la inoperancia de los anteriores modelos comunicativos (informacional y semiótico) aplicados en el continente, las propuestas de Jesús Martín Barbero fueron vitales en la conformación de una

teoría valiosa, acorde con las especificidades del contexto latinoamericano. Los desplazamientos propuestos por el autor cambian radicalmente la forma de comprender y estudiar en el continente los fenómenos comunicativos en su interacción con el plano cultural.

El tránsito que propone Barbero, 1991 de la comunicación a la cultura, luego de percatarse del sinsentido del estudio de la comunicación fuera de las prácticas sociales, abre las puertas al paradigma cultural y a una manera más integral y compleja de entender la comunicación. De lo que se trata es de salirse de una vez y para siempre de las ataduras que imponen los marcos de los medios para detenerse a analizar las problemáticas comunicativas desde aquel concepto de cultura en su dimensión simbólica, tal cual proponían los estudios culturales británicos. “Es decir, un concepto de cultura que nos permita pensar los nuevos procesos de socialización”, (BARBERO, 1994) traducidos estos últimos en aquellos “procesos a través de los cuales una sociedad se reproduce”, (BARBERO, 1994) esto es sus sistemas de conocimiento, sus códigos de percepción, sus códigos de valoración y percepción simbólica de la realidad. Lo cual implica empezar a pensar los procesos de comunicación no desde las disciplinas, sino desde los problemas y las operaciones del intercambio social.

Consecuentemente, este enfoque implica un paso de los medios a las mediaciones a la hora de estudiar lo masivo. “Hay que dejar de ver lo masivo como lo que pasa en los medios, ya que el sentido de lo masivo se construye fuera de estos remitiéndonos a los mediadores, a los modelos culturales y por supuesto a los contextos –religioso, escolar, familiar, etc.- donde los que, o en contraste con los cuales, viven los grupos y los individuos esa cultura” (BARBERO, 1994). A partir de aquí, el foco de atención de Barbero se ubica en lo popular.

Para él pasar de los medios a las mediaciones, de la comunicación a la cultura, de los paradigmas lineales a los análisis complejos, requiere inevitablemente, en nuestro continente, estudiar lo masivo desde lo popular.

Barbero verá la cultura como “un instrumento para la reproducción social y la lucha por la hegemonía” (MEDINA, 1995). Entonces, si lo popular es el lugar de

resistencia, de negociación y supervivencia, es desde allí y no desde el modelo culto que hay que estudiar las problemáticas culturales en el continente. Siguiendo esta lógica, es absurdo confundir lo popular con lo inamovible, lo rígido, lo tradicional incontaminado. Muy por el contrario, la cultura popular en su proceso de negociación y resistencia ante los intentos de homogeneización transnacional, se encuentra intercambiando, cediendo, haciéndose y rehaciéndose constantemente.

“El valor de lo popular no reside en su autenticidad o en su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, renegocian lo que viene de la cultura hegemónica y lo integran y lo funden con lo que viene de su memoria histórica” (BARBERO, 1994).

Al García Canclini reconocer el carácter híbrido de la cultura contemporánea y afirmar que lo masivo, lo popular y lo culto se han entremezclado de tal forma que ya es imposible separarlos (GARCÍA CANCLINI, 1987); este autor –en conjunto con lo que se ha referido en el epígrafe– aporta valiosas interpretaciones –indispensables ya– a la perspectiva latinoamericana que se dedicó a pensar la comunicación desde la cultura.

Finalmente, lo masivo no es artificio de las masas rencorosas para hacerse partícipe de aquellas prácticas y productos destinados a las élites, mediante la banalización y la deformación de sus productos culturales; ni es simplemente el fatal instrumento de las transnacionales para inmovilizar y luego hacer desaparecer paralizadas culturas tradicionales. Tampoco lo popular es ingenuidad y folklor congelado. La revalorización de lo cultural y el redescubrimiento de lo popular en América Latina permiten comprender lo popular en sus diferentes modos de existencia y lo masivo como uno de estos modos en que las culturas populares han encontrado las brechas para salvaguardar y recrear sus identidades.

2.3 Lo popular en la música

La música es un factor básico de la política cultural, dado que articula formas colectivas de identidad a partir de su empleo en diversos contextos cotidianos y así, participa activamente en la construcción del espacio cultural. Sin embargo, como producto de consumo masivo, también desempeña una función homogeneizadora usufrutuada regularmente por el mercado capitalista.

Precisamente la música, una de las manifestaciones del arte, puede ser usada por un individuo como vía comunicativa desde la cual construir significados y sentidos, expresando su identidad, cotidianidad, contexto de uso, competencias culturales (BORGES-TRIANA, 2010), entre otros elementos vinculados a la producción simbólica.

Desde el punto de vista sociocultural, la música ocupa un lugar de indiscutible valor, lo cual ha servido como estímulo para que varias disciplinas (como la filosofía, sociología, antropología, comunicación, psicología, entre otras) se dediquen a estudiar los vínculos que se tejen entre ella y el contexto social en el que se inscribe.

La masmediación y el movimiento intensivo de personas, imágenes, ideas y productos característicos del orden global actual, aceleran la migración de símbolos culturales como la música de un lugar geográfico a otro, y configuran nuevos espacios geoculturales fluidos y desterritorializados.

La música puede clasificarse hoy como un producto de consumo masivo, cuya increíble capacidad de movilidad debida a las nuevas dinámicas y facilidades de transmisión propias de un mundo globalizado la convierte en uno de los vehículos idóneos para construir espacios culturales transnacionales y formas colectivas de identidad (TICKNER, 2006)

En el centro de estos debates han estado latentes las divisiones entre los estudios de la denominada música —seria y los de música popular, privilegiada la primera desde el ámbito de la musicología, por su valor propiamente estético, y asociada

la segunda a investigaciones sociológicas que consideran únicamente el carácter determinante de las fuerzas sociales sobre la música.

En los estudios sobre música ha prevalecido hasta el momento el enfoque de la cultura hegemónica en el que se plantean ciertas conexiones entre la posición que ocupan los sujetos en la estructura social y el tipo de identidad cultural, e incluso la apropiación estética que poseen, lo cual imposibilita analizar —la cantidad de posturas apropiativas que produce un género o una canción. (ROMEO, 2009).

Para la música de nuestros tiempos, están abiertos todos los caminos (...). Ni se detiene en el tiempo, ni en lo geográfico. Su mutabilidad es constante. El acontecer social y político, filosófico y económico, el avance de las ciencias, acredita en ella presiones determinantes hacia derroteros imprevistos. No sólo son los prodigiosos hacedores de expresiones permanentes los que impulsan el ritmo vital de música. Esta es incapaz de sustraerse del vigor que la colectividad le imprime desde las complejas manifestaciones cotidianas (LIRA, 1968).

El escenario de la música actual evoca de algún modo el panorama de algunos siglos atrás, cuando no existían tantas jerarquizaciones en la música y el artista dominaba todos los géneros sin diferenciar si pertenecían al arte culto o al popular, a partir de los cuales realizaba su obra sin detenerse a pensar a qué tipo de público se dirigía.

Desde los años 60, la música popular comienza una revolución que a todo el mundo sorprende. La calidad se hace ostensible, por lo que ya no se cuestiona su importancia y poderío. En el prólogo de *De la Musique encore et toujours*, Paul Valéry escribió: “La música entre todas las artes es la que está más próxima a ser cambiada en el mundo entero. Su naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo la asignan como la primera, para ser modificada en sus fórmulas de distribución, de reproducción, hasta incluso de producción” (LIRA, 1968).

En la actualidad esa segmentación en la música tiende a ser cada vez más irracional, precisamente porque las fronteras entre lo culto y lo popular son también cada vez más imprecisas. Lo que hasta ahora se había distinguido como música

culta constituye en el presente una sumatoria de elementos que se nutren del arte popular, y viceversa.

El fenómeno de la globalización de la cultura demanda nuevas visiones de los procesos musicales, que despojadas de enfoques reduccionistas incluyan las tendencias actuales de fusión, hibridación e intercultura existentes en la contemporaneidad.

Y es que mientras más se retroceda en la historia, mayores puntos de contacto hallamos entre la música culta y la popular, e incluso las líneas que separan ambas categorías son también menos perceptibles.

La asimilación de sonoridades lejanas en el tiempo y la geografía, así como las fusiones de ritmos y géneros presentes en gran parte de la música moderna son además de un resultado del desarrollo lógico del arte, consecuencia inevitable de una serie de transformaciones económicas, políticas y sociales producidas en décadas pasadas.

El disco y las cintas grabadas facilitan el acceso de versiones musicales insuperables a todos los que las deseen escuchar, no importa en qué lugar del mundo. Y la radio y la televisión afianzan esta acción prodigiosa, de la cual debe beneficiarse mayormente, la música contemporánea. Pocas épocas han tenido tantos recursos a su alcance, de efectividad tan positiva, como ésta, para divulgar la música que le es propia, para imponer la producción tan variada como fascinante de los creadores actuales (LIRA, 1968).

A ello se podría sumar las posibilidades de internet y las tecnologías de la información y la comunicación que irrumpen con ímpetu avasallador en el siglo XXI. La transmisión y almacenamiento de datos, inclúyase música, en soportes digitales le muestra un nuevo camino a la distribución y el consumo musical.

A través de pantallas táctiles y modernas reproductoras portátiles, se escucha la música en esta era digital, donde cualquiera posee en el disco duro de su computadora una estimable cantidad de gigabytes de archivos sonoros provenientes de las más variadas culturas.

El público, mayormente joven, asimila estas modificaciones y las incorpora con naturalidad instintiva. Las mentalidades y sensibilidades de esta época son capaces de comprender, de aceptar sin reticencias el modo de sentir de conglomerados humanos extraños a los nuestros, y de consumir la música (Lira, 1968)

Aunque resulte paradójico, la mayor resistencia a estas transformaciones persiste en el ámbito profesional de la música, por parte de sus estudiosos, pues muchos de ellos permanecen apegados de manera ortodoxa a rígidos principios estéticos. Como diría el investigador Eduardo Lira, —acaso por inercia rehúsan indagar en lo que por oficio, debería ser dominio de su acervo.

Por otra parte, el impetuoso avance de las tecnologías de la información y la comunicación sitúa al hombre moderno frente a un creciente número de manifestaciones culturales de diversas procedencias

Es evidente que la difusión musical tiene que alcanzar niveles cualitativos superiores para que pueda cumplir su papel en la formación de un hombre integralmente desarrollado. Ello solo será posible cuando se evalúen correctamente las posibilidades de la música como medio de comunicación (considerando también sus diversas funciones sociales), la capacidad del hombre para servirse de ella, disfrutarla y valorarla en uno u otro caso y cuando se adecúen a todo ello los objetivos que su difusión debe proponernos (LIRA, 1968)

En ese sentido la radio y la televisión cumplen una función orientadora de suma valía en el contexto actual, cuyo reto principal sería velar que lo cultural prime siempre por encima de lo comercial.

Si bien es cierto que estos medios ya no pueden formar o determinar por sí mismos el gusto musical de las personas, sí pueden contribuir a que haya un determinado referente estético. A la vez, reviste vital importancia realizar estudios sobre recepción y consumo de música, y determinar el gusto musical de cada individuo, incluyendo los sectores de marginalidad de nuestra sociedad, que es una de las bases de su expresión (BORGES-TRIANA, 2013)

Según el investigador cubano Joaquín Borges-Triana, los estudios de música popular en Cuba se limitan al ámbito académico de la musicología, escaseando los acercamientos desde la comunicación y el periodismo, lo cual permite entender los fenómenos musicales en relación con la sociedad (BORGES-TRIANA, 2013).

3 El racismo en Cuba y Brasil: una realidad latente

El racismo (y la discriminación racial) existen y persisten, en cierta medida, en todas las sociedades, en todos los países y en todas las regiones del mundo. Las manifestaciones del racismo varían entre culturas, contextos y momentos históricos. Sin embargo, existe un elemento en común, prácticamente todas las culturas, países y regiones niegan la mera existencia del racismo.

En nuestra región existe un afán de ocultar, tergiversar o encubrir la existencia del racismo y la discriminación racial. El fenómeno de la negación dificulta el reconocimiento y las medidas efectivas que se pueden tomar en contra de la discriminación racial. La única forma de identificar las mejores estrategias para combatir el racismo es partir primero por un análisis de las diferentes formas y manifestaciones en que se presenta.

En Cuba, desde la antropología física, se ha definido raza como “grupo biológico que posee en común cierto número de caracteres hereditarios que lo separan de otros grupos, y por los cuales se distingue también su descendencia”, es decir, lo referido a los vínculos hereditarios, pero al mismo tiempo se señala que su única implicación válida es poner de relieve la diversidad de la población humana (MATÍNEZ FUENTES, 2002).

La mayor parte de los estudiosos cubanos define raza como construcción histórico-cultural:

Las razas son construcciones sociales que identifican o marcan a grupos humanos respecto a otros grupos, en dependencia de relaciones que sostienen entre sí; construcciones elaboradas en un medio específico, históricamente determinable, en íntimos nexos con las relaciones sociales, las clases sociales y las acumulaciones

culturales de la sociedad de que se trate.(MARTÍNEZ HEREDIA,2009)

Tanto la carga discriminatoria del concepto raza, como la ausencia de su fundamento científico, abrieron el camino al concepto de etnia, así como también a las confusiones entre ambos. Para el antropólogo cubano Jesús Guanche, la distinción entre los conceptos de etnia y raza es la siguiente:

[...] la etnia o el etnos, constituye un grupo humano estable e históricamente formado en un determinado territorio, que posee rasgos linguo-culturales comunes y de mentalidad relativamente estable, así como conciencia de su existencia y de su diferencia respecto de otros grupos (autoconciencia étnica), que se exterioriza mediante su autodenominación o etnónimo. (GUANCHE, 1996)

Entre sus rasgos destacan: lengua, autoconciencia, idiosincrasia, cultura y endogamia grupal. Lo racial, para este autor, refiere al contenido biológico de la población humana. Así, la distinción fundamental entre ambos conceptos se vincula a la cultura y a la natura, respectivamente. Sin embargo, Guanche reconoce la construcción sociocultural de lo racial:

“La racialidad es una noción que puede conducir a engaño y, de hecho, conduce por el lastre conceptual y activo del racismo y los prejuicios raciales, ya que lejos de valorar lo estrictamente biológico, posee una connotación sociocultural y clasista” (GUANCHE, 1996).

Con esta opinión concuerdan otros autores cubanos como María del Carmen Caño (1996) y Ada Ferrer (2002). Es precisamente este carácter de construcción social e histórica del concepto raza, el que le otorga tanta importancia en la forma en que se relacionan las personas, y lo que constituye el fundamento ideológico de la discriminación.

Las pocas estadísticas existentes muestran como el racismo permea todas y cada una de las esferas de la vida social, política, educativa, laboral, cultural, sanitaria de nuestra región. En países como Brasil y Colombia la población negra es víctima

desproporcionada de la violencia política del país. Los sistemas judiciales y policiales de estos países protegen menos y castigan más a los negros.

Por ejemplo, un estudio reciente de la CEPAL ha indicado que los afrolatinoamericanos presentan una inserción laboral precaria que pone en evidencia la segregación racial de la región. La discriminación racial en el mercado laboral tiene por base la inequidad en el sector educacional lo que aumenta la posibilidades de que los blancos logren llegar a funciones de mando así la distribución de los ingresos en la región se agrava cuando se considera el origen étnico-racial. La población negra encuentra mayores dificultades en el acceso, progresión, rezago y permanencia en el sistema educacional además de en muchos casos frecuentar escuelas de peor calidad.

Así en América Latina existen visiones muy claras en las que por ejemplo socialmente se acepta que los negros solo se "destacan en el ámbito del deporte, la música y la danza"¹ o que "los negros solamente sirven para jugar fútbol o, si eres negro, debes ser futbolista"². Asimismo, se excluyen a las víctimas de otros sectores, por ejemplo de los medios de comunicación, a fin de "proyectar la 'imagen de un país racialmente blanco'"³. Por ejemplo, el Comité para la Eliminación de la Discriminación Racial ha expresado su "preocupación por la información que los medios de difusión proporcionan sobre las comunidades minoritarias, incluida la constante popularidad de los programas de televisión en que se promueven estereotipos basados en la raza o el origen étnico. El Comité señala que esos estereotipos contribuyen a reforzar el ciclo de violencia y marginación que ya ha tenido graves repercusiones en los derechos de las comunidades históricamente desfavorecidas de algunos países de América Latina como Brasil y Colombia."

¹ Caras de Color, Bienvenida Lima. Diciembre 1996/Febrero 1997, No. 19, pág. 41

² "Los Grones" El Corazón de Alianza, Bienvenida Lima. Diciembre 1996/Febrero 1997, No. 19

³ Jose Oscategui-, población, crecimiento económico y racismo en Perú. Actualidad económica Lima, mayo 1998, No. 189, pág. 31.

Otro ejemplo claro de racismo ocurre cuando una persona negra o indígena denuncia las prácticas de discriminación racial, se la considera una víctima de complejos sin fundamentos, pero en modo alguno como una víctima de discriminación racial.

3.1 Racismo en Cuba: pasado y presente

Al igual que en toda la región de América Latina y el Caribe, en Cuba el componente étnico-racial ha atravesado la conformación de la estructura socioclasista de la sociedad a lo largo de la historia. Sin embargo, a diferencia de otros países de la región, en Cuba se produjo casi un total exterminio de su población indígena durante los procesos de conquista y colonización, por lo que su presencia y legado tienen menor significación que en otros países de la región. La inmigración forzada de millones de africanos y el régimen de esclavitud a que fueron sometidos —sistema que tuvo en Cuba y Brasil la mayor duración ⁴—, constituyen, sin duda, el elemento de mayor significación en la conformación de la sociedad. El sistema de explotación esclavista tuvo su justificación ideológica en el racismo:

El racismo, durante el período colonial, constituyó la ideología que sustentó al régimen esclavista impuesto por los blancos de origen hispano a los negros africanos y sus descendientes. Su permanencia después de la abolición de la esclavitud y posteriormente en la república neocolonial, se expresó a través de un complejo de ideas y prácticas discriminatorias que garantizaron la explotación y segregación racial de los sectores no blancos de la población. (ALVARADO, 1996, p.37).

⁴ La trata de esclavos se extendió en Cuba desde 1518 hasta 1873 —en total 355 años—, como resultado de la cual llegaron al país cerca de un millón de personas como esclavos, dedicadas mayoritariamente al trabajo en los cultivos de plantación (Moreno Fraginals, 2002). La esclavitud fue abolida en 1886.

Al igual que en toda América Latina y el Caribe, los vínculos raza-clase resultan muy significativos en Cuba. Según Manuel Moreno Fraginals 2002, durante la esclavitud los grupos negros y mulatos constituyeron la capa social más pobre, desprotegida y explotable. En el mismo sentido José Miguel Rueda y Ana Vera 1997 señalan: “El racismo consustancial a una sociedad que había surgido con la opresión de un grupo étnico sobre otro, dio lugar a prejuicios donde se unen y confunden lo socioeconómico y lo racial, y a relaciones sociales muy marcadas por aquel”.

Una característica esencial del proceso histórico cubano es que las guerras independentistas cubanas, además de su carácter abolicionista, permitieron la participación e integración de negros, blancos y mulatos en la contienda y el desarrollo de ideales de igualdad, lo que conformó la ideología mambisa:

“La retórica revolucionaria identificó la esclavitud y la división racial con el colonialismo español, al tiempo que convirtió a la revolución en un proyecto mítico que armaba a blancos y negros para fundar la primera nación sin razas del mundo” (FERRER, 2002).

Sin embargo, durante el periodo neocolonial en Cuba (1902-1959), aunque se concretaron algunos avances en la condición legal y social de la población negra y mestiza, como parte de las luchas revolucionarias y las reivindicaciones sociales del movimiento comunista, persistió la situación desventajosa de aquella. La pobreza constituía un fenómeno social de gran magnitud y en vías de expansión, pero su presencia e intensidad eran mayores entre la población negra y mestiza, aunque también era de gran intensidad entre la población rural.

Cuba compartió los mismos patrones coloniales y neocoloniales del Caribe hasta 1959. Antes solo se diferenciaba por su dimensión geográfica y por la vieja fascinación que provoca la Isla en el imaginario imperial de los Estados Unidos. Hay un corte radical en la historia caribeña cuando irrumpe una revolución democrática popular que en dos años proclama su carácter socialista. Se generan disímiles textos historiográficos, políticos, literarios y sociológicos que explican el

significado de la revolución cubana, su alternativa radical ante el imperialismo norteamericano y su elección política. Por primera vez el socialismo se realiza fuera de Europa, en una nación del Caribe donde la esclavitud dejó su marca indeleble: el racismo. Una sociedad mezclada donde negros, mestizos y blancos, a partir de ese momento, desde itinerarios diferentes, comenzarían a construir una historia de transformación social.

A partir del triunfo de la revolución cubana en 1959 se producen profundas transformaciones sociales, económicas y políticas, que favorecieron la equidad e integración social. Entre esas transformaciones, resultan de especial interés las relativas a la eliminación del racismo institucionalizado, es decir, todo un conjunto de políticas sociales, económicas y legislaciones que suprimieron la discriminación racial en Cuba. Entre las implicaciones de estas transformaciones se destacan los acelerados procesos de movilidad social ascendente, en los que participaron las mayorías desposeídas, entre ellas las poblaciones negras y mestizas, y su expresión en la transformación de la estructura socioclasista de la sociedad. También resultaron importantes el impacto de nuevos valores generados en este proceso —humanismo, solidaridad, igualdad y dignidad— y la propia praxis social, en la que se interrelacionaron personas de diferentes razas y clases sociales; tales condiciones, en un ambiente de transformación revolucionaria, modificaron sustancialmente la ideología relativa a la raza y las relaciones raciales. Es por todo ello que en el caso de Cuba la eliminación de las bases económicas y jurídicas del racismo no tuvo sólo un alcance formal refrendado en decretos y normativas jurídicas sino que la misma transformó la estructura de la sociedad, la cultura y la ideología.

El alcance de las políticas sociales aplicadas durante los primeros años de revolución permitió no sólo la erradicación de la pobreza en el país como fenómeno social, sino además, la redistribución del ingreso con mayor equidad, la elevación del nivel de vida de la población y el logro de significativos avances en el desarrollo social, especialmente en educación, salud y seguridad social.

Sin embargo, a pesar del impacto de estas políticas sociales y de la ideología política dominante en las percepciones sobre las razas y las relaciones raciales, y de los incuestionables logros alcanzados en esta esfera, ello no significa que se haya logrado la total erradicación del prejuicio y la discriminación racial, en cuya reproducción en la sociedad inciden diversos condicionantes -económicos, políticos, históricos, socioculturales, ideológicos, entre otros-, así como la influencia socializadora de diferentes instituciones y grupos, desde la familia hasta los grupos sociales de interacción, y la propia experiencia individual.

Podría afirmarse que durante el proceso revolucionario el racismo no encontró muchas posibilidades de expresión en los espacios públicos -como racismo institucionalizado- por lo que se solapó en los espacios privados y en el nivel de las relaciones interpersonales.

Muchas instituciones cubanas (culturales, educacionales, política y otras) sostienen una visión homogénea y cerrada de nuestra cultura y sociedad y esta visión desactualizada funciona, a su vez, desarticulada de una vida extra institucional cuya dinámica económica, generacional, tecnológica y cotidiana se aleja cada vez más de los viejos códigos nacionalistas, acríticos y verticalistas que aún sobreviven.

En este ambiente, algunas instituciones no asumen conscientemente los aportes que una mirada identitaria o diversa puede y debe ofrecer a sus dinámicas institucionales y terminan minimizando el papel que juega el sujeto negro al interior de ellas. Lo mismo podría decirse de mujeres, jóvenes, homosexuales, discapacitados, etc., pero desde una perspectiva racial se advierte, sin tremendismo, una operación específica que urge, más que denunciar, debatir: se trata del surgimiento de instancias o maquinarias blanqueadoras que rechazan, subordinan, invisibilizan, distorsionan o reducen el protagonismo negro en la sociedad cubana.

Estas maquinarias silenciosas trabajan en cualquier espacio estatal o privado de la sociedad cubana del siglo XXI, sobre todo en aquellas instituciones donde la mayoría –más del 70 por ciento– de su dirección o grupo lo integran personas

blancas, entre las cuales prevalecen prejuicios, silenciamientos o desconocimiento sobre las personas o culturas negras, desarrollándose una preferencia por las cuestiones eurocéntricas, manifiesta en programas culturales, publicaciones, falta de diálogo y tratamiento inferiorizado a ciertas culturas y sus protagonistas (ZURBANO,2013).

Es lo que sucede a menudo en el mundo empresarial cubano, siendo más evidente en el sector del turismo, pero más sutil en sectores de la cultura y la nueva economía, donde crecen estas máquinas depredadoras, manejadas por personas e instituciones cuyo pensamiento recicla viejas formas culturales de opresión.

Actualmente existe en Cuba una valiosa y creciente intelectualidad negra que en los últimos lustros ha tomado conciencia racial y se reconoce como parte de un discurso identitario, crítico y autocrítico, atravesado de muchas otras subjetividades tan conflictivas como la racial.

Las nuevas organizaciones antirracistas cubanas han llegado, antes que la política y la academia, a una conclusión nada sencilla: urge construir y aplicar un proyecto pedagógico y político cuyos objetivos principales estén enfocados en restaurar la autoestima dañada de la gente negra que vive en precarias condiciones, tiene los peores trabajos y ha estado enajenada por demasiado tiempo, imposibilitada de contar las experiencias racistas sufridas dentro y fuera de sus comunidades, deseosa de transformar esa situación social, pero también temerosa de la posibilidad de ser identificada como una oposición crítica a la revolución.

Es una labor de alta sensibilidad política, pues se trata de restaurar un tejido ideológico que implica levantar la escasa autoestima racial, recuperar lo racial como un valor socialmente trascendente en una sociedad históricamente marcada por el racismo y definir estrategias inclusivas estimuladas por una política antidiscriminatoria que desborde lo racial, ubicándolo junto a otras diferencias y

estableciendo una batalla conjunta contra las desigualdades que tales diferencias producen⁵.

3.2 Crisis de los noventa en Cuba. ¿Qué pasó con el racismo?

En el contexto de crisis económica en Cuba a partir de la caída del campo socialista se hacen más visibles un conjunto de problemáticas sociales que se consideraban virtualmente eliminadas, como la pobreza y las desigualdades sociales asociadas a la dimensión racial. En cuanto a lo primero, se visibiliza la existencia de determinados sectores de la población en condiciones de precariedad y acceso restringido al consumo. Las denominaciones e interpretaciones sobre tal situación han sido no sólo disímiles, sino además polémicas: grupos vulnerables (TORRES, 1993); desventaja social (DÍAZ, 1990); población en riesgo de pobreza (FERRIOL, 1997). Esta problemática también ha sido analizada en Cuba en el contexto de los cambios en la estructura socioclasista. Según la socióloga Mayra Espina (2003), durante los tres primeros lustros del proceso revolucionario se produjo un proceso de desestratificación social caracterizado, entre otros aspectos, por la desaparición progresiva de las desigualdades injustas.

La investigación social cubana ha identificado algunos desequilibrios relacionados con la problemática racial, entre ellos se refieren aquellos vinculados directa o indirectamente con los fenómenos de pobreza y exclusión social. Debe aclararse que estas investigaciones, además de ser relativamente recientes en nuestro país,

⁵ Estas razones no explican, entre otras prácticas o realidades excluyentes, la escandalosa ausencia de personajes negros en la televisión cubana, la aún escasa presencia negra en altos niveles de dirección del país ni la disminución de estudiantes negros en las universidades cubanas, por solo hablar de tres fenómenos evidentes e incuestionables, recientemente investigados.

enfrentan dificultades metodológicas, entre ellas la poca disponibilidad de datos relativos a la variable raza —que durante muchos años fueron virtualmente eliminados de los registros—, así como la utilización de la variable “color de la piel” en lugar de raza, con todas las confusiones y sesgos inherentes a ésta.

La composición de la población cubana, según el color de la piel, revela que alrededor de la tercera parte está constituida por negros y mestizos, proporción que disminuyó ligeramente entre los años 1981 y 2002; las mayores concentraciones se ubican en las provincias más orientales del país (Oficina Nacional de Estadísticas (ONE), 2012).

Rodrigo Espina y Pablo Rodríguez (2003), en su estudio sobre la problemática racial en la Cuba actual, identifican algunas desigualdades sociales heredadas del pasado colonial que no han sido totalmente eliminadas: la ocupación del espacio urbano —predominio de la población negra y mestiza en las áreas o barriadas urbanas más deprimidas y populares— y la ocupación y tenencia de la vivienda —sobrerrepresentación de negros y mestizos en las ciudadelas y solares—, a pesar de lo cual no existe concentración racial en determinados espacios. En este mismo sentido, señalan el predominio como jefes de hogar de mujeres sin cónyuge entre la población negra y mestiza, asociado a situaciones de desventaja social, fenómeno que se comentará más adelante.

En cuanto a los puntos de partida de los grupos raciales, el periodista cubano Esteban Morales señala que, al triunfar la Revolución Cubana, los negros y mulatos integraban los sectores más pobres y marginados de la sociedad, su presencia era mayoritaria entre los desempleados, obreros peor remunerados, analfabetos y pobladores de cuarterías y barrios marginales. En este mismo sentido, Yesenia Selier y Penélope Hernández (2002) señalan la necesidad de considerar “el punto de partida o línea base” de los negros; de la misma forma, Espina y Rodríguez (2003) se habían referido a las desigualdades heredadas y no eliminadas. Condiciones tan desfavorables como las que presentaba la población negra y mestiza en Cuba en 1959 son muy difíciles de solucionar en un tiempo histórico tan breve.

Tal situación contrasta con los niveles de instrucción de la población cubana, en la cual, como resultado de la política educacional de la Revolución Cubana, no existen significativos desequilibrios entre negros, blancos y mulatos en términos educativos, aunque durante la década de los noventa se registró una sobre representatividad de los jóvenes blancos en la educación superior, posiblemente relacionada con la contracción de la matrícula universitaria durante la crisis económica y la consiguiente elevación de la competitividad para el acceso.

Algunas estimaciones y valoraciones infieren que la población negra y mestiza es la que recibe menos remesas desde el exterior. Según Antonio Aja (2001), entre los sectores con poca presencia en el potencial migratorio cubano se encuentran los negros y mestizos, entre otras razones, por no tener redes de parentesco en la emigración asentada en el exterior. En este mismo sentido, Morales (2002) señala que el 83,5% de los emigrantes cubanos son blancos, y que las personas negras y mestizas que emigraron lo hicieron más tardíamente, sin redes de apoyo en el país receptor y ocupan puestos menos remunerados, por lo que disponen de menos condiciones para ayudar a sus familiares en Cuba. Alejandro de la Fuente (2005) considera que, dada la composición mayoritariamente blanca de la comunidad cubana en el exterior, la mayor parte de las remesas familiares llega a la población blanca. Adicionalmente, las remesas, además de concentrarse en la población blanca, son más significativas entre las personas del sector emergente de la economía y entre los intelectuales (ESPINA Y RODRIGUEZ, 2003, p.15). Al mismo tiempo, fue constatada una asociación entre la satisfacción económica y el color de la piel, a favor de las personas blancas (Centro de Estudios Sobre la Juventud (CESJ) y CEPDE, 2005). La población negra y mestiza constituye una exigua minoría del sector agrícola privado —sólo 2%— y en las cooperativas sólo representan el 5% (MORALES, 2002). Ambos constituyen sectores que en la actualidad reciben elevados ingresos. En estudios de casos realizados en familias en situación de pobreza también fue identificada una sobrerrepresentación de personas negras y mestizas (ZABALA, 1999). A partir de todo lo anterior, puede concluirse que los fenómenos de pobreza y vulnerabilidad social, que se

intensificaron con la crisis económica y las medidas de ajuste para enfrentarla, aunque afectaron a toda la población cubana, tienen una mayor incidencia en la población negra y mestiza. Asimismo, podría conjeturarse que los procesos de movilidad social ascendente, también limitados durante la crisis y ajuste para toda la población, han enfrentado mayores obstáculos y competencias en este segmento poblacional.

En la actualidad, apenas existen investigaciones sobre el tema racial en Cuba, trabajos de diploma, tesis de Maestría o de Doctorado. Dentro de la Universidad de La Habana, como en el resto de los Centros de la Educación Superior, el tema racial está prácticamente ausente de los currículos y de los planes de estudio, y apenas ocupa un pequeño espacio dentro de la actividad investigativa (MORALES DOMINGUEZ, 2008). Muchas de las investigaciones, que hasta hace poco, se hacían sobre el tema, por lo general quedaban engavetadas, esperando para su publicación. (MORALES DOMINGUEZ, 2008). Es importante reconocer que la ignorancia es uno de los mecanismos sociales más peligrosos para la auto reproducción del racismo, los prejuicios raciales y la discriminación racial. Si el tema es desconocido, apenas se debate y no es atendido por el sistema de educación y la investigación científica, ¿de qué modo será posible abordarlo para superarlo?

La inmensa mayoría de las investigaciones más extensas sobre el tema racial en Cuba, durante los últimos cincuenta años, no han sido producidas por científicos o escritores que vivan en la Isla (MORALES DOMINGUEZ, 2008). Como consecuencia de ello, un tema tan importante de la realidad cubana contemporánea no es abordado de manera suficiente por su intelectualidad científica. Prácticamente hemos regalado el tema, con las negativas consecuencias que ello nos puede traer.

Se destaca la Fundación Fernando Ortiz, que está siendo la que desenvuelve todo su trabajo de manera muy cercana al tratamiento de la temática racial en la sociedad cubana actual. Fue la Fundación Ortiz la promotora del primer libro que

aborda la problemática racial cubana en la contemporaneidad, desde 1960, titulado: Desafíos de la problemática racial en Cuba, de Esteban Morales.

Los intelectuales cubanos lamentan mucho que el tema no está aún en los medios de comunicación masiva, en especial la prensa escrita y la televisión, como debiera estarlo. Por primera vez, el 20 de enero del 2009 un programa de la televisión nacional titulado Mesa Redonda Nacional trató el tema, lo cual tuvo una extraordinaria repercusión. El periódico de alcance nacional también titulado Trabajadores, el 14 de diciembre del 2009 publico una entrevista realizada al propio Esteban Morales, que tuvo también amplias repercusiones, tanto nacionales como internacionales. Pero aun la prensa cubana, escrita y televisiva, es bastante temerosa con el tratamiento del tema, que solo aparece con alguna frecuencia en la radio.

A criterio del propio Esteban Morales hay que desarrollar la conciencia racial en la sociedad cubana contemporánea. Sin conciencia racial no es posible luchar contra el racismo y sus estigmas por las que muchas personas sufren, aunque otras muchas no tengan conciencia de ello.

La lucha por una verdadera cultura nacional, general e integral requiere más discusión pública sobre el tema racial. La nación cubana necesita comprender a fondo el lugar que la historia reservo a cada grupo racial. La sociedad debe librar una batalla definitiva contra el racismo y la discriminación racial. Hay que prodigar una educación antirracista y antidiscriminatoria. El estado debe garantizar igualdad social, acceso equitativo a oportunidades, reconocer y continuar apoyando a grupos que presentan desventajas.

El tema racial debe ocupar un espacio en los medios y en la agenda de las organizaciones políticas y de masas. El apoyo de las instituciones académicas dentro de la educación superior y de sus estructuras de investigación es necesario también. Los investigadores necesitan elaborar una base estadística que considere el color de la piel y que permita cruzar variables sociales, económicas y políticas. Hay que apoyar el trabajo de las comisiones nacionales existentes, para luchar contra el racismo y la discriminación. Es recomendable que se

establezca una comisión en la Asamblea Nacional, cuyo objetivo fundamental sea apoyar el trabajo de las comisiones nacionales ya creadas, dándole un carácter institucional, desde el más alto nivel, a la lucha contra el racismo y la discriminación racial.

Según la Doctora Elaine Morales (2013), las características de la marginación por el color de la piel en Cuba muestra semejanzas y diferencias con respecto a los perfiles de poblaciones marginales en otros países, predominando la dimensión económica y sociocultural, en las cuales se advierten no solo el empobrecimiento material y la insatisfacción ante tal situación sino también, las dificultades para alcanzar el lugar deseado dentro de la sociedad.

Las afectaciones ocurridas en la Isla en los últimos treinta años provocaron cambios no solo en la población negra sino también en otros grupos más vulnerables incluidos los jóvenes, acentuándose las diferencias económicas, sociales, culturales, la frustración de expectativas, la incertidumbre ante el futuro, la desvinculación del estudio, el trabajo y el deterioro de valores morales, todo lo cual ha llevado a la aparición de “comportamientos individualistas y mercantilistas, a la indiferencia política y el deseo de emigrar; así como al incremento de males como la corrupción, la prostitución sexual y la delincuencia” (GÓMEZ, 2011).

A decir de Esteban Morales, la ausencia en la isla de un espacio público, donde se confronten discursos culturales y políticos, donde los poderes sean interrogados y donde el mercado de las ideas construya una nueva moral cívica, hace que los intelectuales no se comuniquen con la sociedad. El intelectual cubano habla para sí, para sus colegas del gremio o para el poder. Su mensaje está entrampado en una jerga corporativa. Por eso las pocas expresiones de libertad y disidencia que alcanza este grupo dentro de Cuba se resuelven en foros marginales. Allí el hombre de ideas ha dejado de ser un resorte de la opinión pública para convertirse en una voz que calla. Algunos hablan luego de recibir un mandato, como una caja de resonancia de las estrategias centrales del Estado. Pero los que se atreven a cuestionar o disentir tienen en su contra todo un mecanismo de descalificación y aislamiento. Es indudable que la mayoría de los intelectuales cubanos ha optado

por el silencio y tan solo esta elección revela el grado de disolvencia que afecta a la cultura insular. [...] Como el Estado ocupa y domina, en forma absoluta, la sociedad, cualquier reacción contra él se vuelve una reacción contra Cuba, el orden revolucionario y sus símbolos. En los últimos 40 años el pueblo cubano y su cultura han cedido sus propios significados al nombre de Revolución (MORALES DOMINGUEZ, 2015)

3.3 Racismo en Brasil: un acercamiento desde el pasado hasta la actualidad.

Como señala Kabengele Munanga (2004), el racismo comprende un fenómeno ideológico que atraviesa diversos segmentos sociales, difundiendo la creencia de la existencia de diferentes razas humanas, las cuales se encontrarían naturalmente jerarquizadas en función de sus características físicas hereditarias. En la búsqueda de afirmar la supuesta superioridad del grupo blanco, se subalterniza el segmento negro de la población a partir de la creación de estereotipos sobre su físico, acerca de su comportamiento moral y capacidad intelectual, en el intento de legitimar la jerarquización y el poder simbólico otorgado al primero. De esta forma, el racismo confiere valores distintos a blancos y negros. Lo que ocurre es que los últimos son las víctimas de esa ideología, y los primeros, disfrutan de los "beneficios" contenidos en el revés de la misma - ora, no puede haber víctimas cuando no hay beneficiarios - aunque muchos blancos no lo sepan. Esta es la situación brasileña: el racismo es una realidad latente, pero silenciada por fuertes discursos que niegan su existencia, juzgándolo como paranoia de la víctima, entre otras razones de negación. Las relaciones raciales se rigen por las normas de la etiqueta del mito de la democracia racial, por el aprecio a la cordialidad disfrazada de tolerancia, que denota no hablar sobre el asunto, factores que, sumados, dificultan tanto la sensibilización como el enfrentamiento al racismo por parte la mayoría de la sociedad brasileña. Además de estas

cuestiones, los que por el fenotipo -y no por la “pureza” - son clasificados como blancos gozan de los privilegios oriundos de su supuesta y “natural” superioridad blanca, lo que, a priori, contribuye a disminuir el interés por un problema del problema que no son víctimas.

De acuerdo con Munanga (2004), el término racismo fue instituido alrededor de 1920, viniendo a recibir desde entonces, diversas definiciones, lecturas e interpretaciones. Sin embargo, ideologías y persecuciones contra grupos de etnias diferentes tienen una vigencia muy antigua.

Con base en la relación establecida entre raza y racismo, Guimarães (2005) defiende que el término se refiere a una ideología que se vale del empleo de criterios presupuestos como biológicos y esencialistas para naturalizar las jerarquías sociales. De esta forma, resulta pertinente rescatar la contribución de Munanga:

... con base en las relaciones entre “raza” y “racismo”, el racismo sería teóricamente una ideología esencialista que postula la división de la humanidad en grandes grupos llamados razas contrastadas que tienen características físicas hereditarias comunes, siendo estas últimas soportes de las características psicológicas, morales, intelectuales y estéticas y se sitúan en una escala de valores desiguales (MUNANGA, 2004).

Conforme afirma Dain Borges (2005), las discusiones brasileñas sobre raza trabadas en la mitad final del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX se echaron mano de las teorías racialistas europeas a fin de institucionalizar la discriminación en función del color en el país, de forma connivente con el sistema de subalternización racial difundido por el colonialismo europeo.

En los cerca de trescientos años en que perduró la esclavitud en Brasil, se estima que el tráfico negrero, fue responsable de la entrada en el país de casi seis millones de africanos (RIBEIRO, 1995) que además de sufrir agresiones físicas, sufrieron de diversas maneras lo que Clóvis Moura (1994) define como mutilación y estrangulamiento cultural, que según el autor aconteció por medio de la imposición violenta de patrones culturales y valores sociales “usando para ello desde la muerte

y la tortura hasta la catequesis refinada llamada de evangelización para dominar a los pueblos esclavizados”.

Así, forzados por el sistema esclavista a vivir en condiciones inhumanas, no sólo los africanos traídos a Brasil en las bodegas de los barcos negreros, sino también sus descendientes que pasaron a poblar la nación encuentran en territorio brasileño varias maneras directas e indirectas de resistir a la aculturación forzada del país colonizador.

De acuerdo con el Abdias do Nascimento (1978), diferente de lo que fue pregonado por la historia oficial, los africanos y afrodescendientes víctimas de la esclavitud jamás se mantuvieron inertes frente a la violencia sufrida, pero al contrario manifestaron su inconformidad en las más variadas maneras:

Ellos recurrieron a varias formas de protesta y rechazo de aquella condición que les fuera impuesta, entre las que se incluía el suicidio, el crimen, la fuga, la insurrección, la revuelta. El esclavo practicó aún la forma no violenta o pacifista de manifestar su inconformidad con el sistema. Fue el más triste y trágico tipo de rechazo - el banzo. El africano era afectado de una patética paralización de la voluntad de vivir, una pérdida definitiva de toda esperanza. Le faltaban las energías, y así, él silencioso en su desesperación creciente, iba muriendo poco a poco, acabándose [...]

La resistencia negra en el período previo a la abolición fue marcada por diversos factores que tuvieron impacto en la estructura del sistema esclavista. Entre estos, se destaca la formación de comunidades quilombolas, creadas a partir de la fuga de los pueblos esclavizados y su unión a blancos pobres e indígenas, entre los cuales la más conocida quedó siendo el quilombo de los Palmares, en Alagoas, que por más de 100 años se resistió a los ataques de los bandeirantes.

Además, mientras el gobierno brasileño insistía en leyes gradualistas que servían para burlar la prohibición del tráfico negrero decretado por Inglaterra, la población negra organizaba revueltas e insurrecciones que estallaron por el país.

Entre estas se destacan las diversas revueltas que se produjeron en el estado de Bahía entre los años 1807 y 1835, incluyendo la Revuelta de los Malés, revolución

de origen musulmán que congregó a negros esclavizados y libres en la lucha por la libertad. Estas revoluciones generaron en la época, el miedo de una sociedad que fuera dominada por la población negra, a ejemplo de lo que había sucedido a partir de la revolución haitiana (VERGER, 1987).

Se incluye también en ese contexto, la resistencia africana mantenida dentro de los terreros de candomblé de diferentes segmentos que se formaron en Brasil durante la esclavitud. Por medio de los cultos, los africanos traídos a Brasil, lograron mantener, aun en medio de la persecución y diferentes tipos de profanación de su fe, el máximo posible de su vínculo espiritual, haciendo uso principalmente del sincretismo religioso con el catolicismo, a los cuales eran forzados a convertirse, para practicar la religión de los orixás.

Junto a la nacionalidad variada de los pueblos llegaba a Brasil también, diferentes naciones espiritual que aquí se reorganizaron preservando así no sólo la práctica del culto, sino también rasgos significativos de su cultura, como lenguas variadas, utilizadas hasta hoy en las religiones de matriz africana (Ibid, p.330). Además, se pueden destacar otros aspectos que trascendieron el aspecto religioso y se convirtieron en parte de la cultura nacional, como por ejemplo el empleo de hierbas para curas físicas y espirituales y el carácter matriarcal que permanece como un legado de las familias afrobrasileñas.

Para Muniz Sodré (1988), esa reconstrucción de los linajes realizada por medio de los cultos representaba un acto político de “repatrimonialización”, una manera de mantener viva su identidad. “Por medio de lo sagrado, los negros rehacían en tierra brasileña una realidad fragmentada. El terrero implicaba la auto fundación de un grupo en diáspora.”

Sin embargo, aunque estos ejemplos de resiliencia afro-brasileña han sido parte constante de la historia de la nación, la imagen transmitida a lo largo de ese período se presenta de forma completamente diferente de esa realidad. En la historia oficial el negro gana entonces la fama de perezoso, ladrón, cruel, capaz de las mayores atrocidades, siendo víctima de una deshumanización generalizada en todos los

aspectos de su vida (MUNANGA, 2009), imagen que trasciende las fronteras del período esclavista y se perpetúa en el contexto social que sigue.

El último país en abolir la esclavitud fue Brasil que promulga en 1888 la Ley Áurea que, con apenas dos artículos decreta el futuro de los afrodescendientes en la nación:

“Art. 1.º: Se declara extinguida desde la fecha de esta ley la esclavitud en Brasil.

Art. 2.º: Se revocan las disposiciones en contrario.

Sin la garantía de ningún tipo de reparación por los años de trabajo forzado, la abolición de la esclavitud, además de tardía, actúa como un lavado de manos en la cuestión del negro brasileño, sacando del imperio la responsabilidad hacia esa parte de la población. De esa manera, el pueblo negro fue incluido en la sociedad de manera injusta y desigual, pues la misma hizo que éstos se convirtieran en ciudadanos que no tuvieron sus derechos garantizados dentro de un sistema capitalista, patrimonialista y coronelista, permaneciendo al margen de la sociedad teniendo que responsabilizarse no sólo por él mismo, sino también por sus dependientes, sin disponer de condiciones financieras o psicológicas para ello (FERNANDES, 2008).

Se puede decir que con una mano en el frente y otra atrás, el negro necesita encontrar medios para sostenerse no sólo a sí mismo, sino también a su familia, sin tener que sacar ese sustento, considerándose que ese, en gran parte de los casos, era excluido por los antiguos señores de esclavos, que se negaban a ofrecerle un empleo.

Además de la falta de estructura económica, que mantiene a la población negra en la base de la pirámide social, la consolidación del estado brasileño se dio teniendo como base la discriminación racial que propaga la imagen del negro como un ser inferior y manipula la manera como las relaciones sociales y raciales se dieron en Brasil, ejemplificando el concepto de ideología, como ocultamiento del modo real en que las relaciones sociales son construidas para justificar la explotación económica y la dominación política (CHAUI, 1982).

Aunque muchos negros se han involucrado con la criminalidad, lo que puede ser visto según Clóvis Moura (1994) como una forma de resistencia contra "los valores sagrados impuestos por el blanco", la gran mayoría era presa sin ninguna razón.

De acuerdo con George Reid Andrews (1998), a principios del siglo XX, aunque el número de negros presos era el doble de su porcentaje en la sociedad, menos de la mitad de ellos eran llevados a juicio, lo que según el autor "Refleja tanto la tendencia de la policía para arrestar a los negros, incluso en la ausencia de evidencia suficiente para abrir proceso, cuanto por la naturaleza relativamente inocua de sus crímenes".

Se puede decir que por haber cometido un crimen, o sea por el racismo practicado por los policías, el negro se vio privado de su libertad y discriminado bajo la imagen del malandro.

Estos dos factores reflejaron directamente la manera como la comunidad negra se estructuró en el período, lo que resultó en la perpetuación de la pobreza, la miseria y la exclusión de la población negra, que no tuvo, en su gran mayoría, cómo reestructurarse.

Además del mantenimiento de las cadenas que prendían al negro, por medio del servicio doméstico y de la cárcel, sus prácticas culturales también se dificultaron, lo que contribuyó para que él no tuviera bases para su identidad y resistencia en ese nuevo período.

3.4 Reflejos de racismo en São Paulo, la mayor metrópolis brasileña.

En las primeras décadas del siglo XX, acaba el interés brasileño por la inmigración, lo que pone fin a las políticas de incentivo y trae una crisis para el operario, lo que resulta en una serie de huelgas y despidos de los funcionarios blancos y hace, según George Reid Andrews (1998), con que el negro pase entonces a formar parte del "proletariado industrial de São Paulo".

Este período se presenta también, como un período de avances en las relaciones de trabajo en el país, debido a la creación de leyes para favorecer al trabajador

implantadas por el entonces presidente Getúlio Vargas, lo que hizo con que este llegase a conocerse como el padre de los pobres.

Se puede decir que si a principios del siglo XX, el negro vivía en condiciones precarias debido al proceso de abolición inacabada y la exclusión que sufría en la nueva sociedad republicana, con el paso de los años la sociedad paulistana no lo trata de forma diferente, continúa excluyéndolo, esta vez alejando el problema cada vez más hacia las áreas remotas de la ciudad y fingiendo que éste no existe.

São Paulo se encaja así, en lo que Manuel Castells (2007) define como característica de las megas ciudades que sirven como un depósito para todos los segmentos de la población que luchan por no morir olvidados.

Según el estudioso George Reid Andrews (1998), a finales de la década de 1980, aunque la región metropolitana de São Paulo se constituyó como una de las áreas más prósperas del país, un cuarto de su población vivía en cortijos o en favelas.

Según Darcy Ribeiro (1995), éstas tienen particularidades que difieren de las existentes en otras regiones del país y sus habitantes se resisten a varios intentos de remoción por parte del gobierno. Para el autor “Quien pueda ofrecer un millón de casas tendrá derecho a hablar en eliminación de favelas”.

Este aumento en el número de comunidades puede ser visto como una de las consecuencias de las disparidades económicas existentes en la ciudad. Además del aumento del número de viviendas irregulares, este abismo social genera también otros problemas como la segregación residencial, un aumento de la pobreza, un aumento de la criminalidad, en especial del tráfico de drogas y también un aumento de la violencia.

De acuerdo con Milton Santos (2009)

El modelo de crecimiento capitalista adoptado por la mayoría de los países subdesarrollados, sumado a la explosión demográfica, resultó en una explosión urbana y concentración de riqueza y pobreza en las ciudades.

Y en el caso de la ciudad de São Paulo, no fue diferente. Las circunstancias que involucran tanto el racismo, como la exclusión económica, hacen que la ciudad se divida al final de la primera mitad del siglo XX, entre una masa pobre esparcida por la periferia de la capital, en especial formada por afrodescendientes sean ellos paulistanos o nordestinos y, una minoría rica que mantiene el poder y el dinero que heredó de la sociedad esclavista.

Según Muniz Sodré (1992), en la década de 1980, sólo la región metropolitana de São Paulo contaba con más de 5.000 muertes por año. Y la mayoría de esas muertes se concentraban “en las áreas más pobres de la Zona Sur, de la Zona Este y de la Zona Norte, donde se amontona la población más carente”.

Entre las principales causas de muerte de la población negra en ese momento se encuentra en particular un alto índice de aquellas que fueron practicadas por el Estado.

La violencia generalizada en las periferias de la ciudad permitió que aún en la década de 1980, la región que engloba los barrios del Capão Redondo, Jardim São Luís y Jardim Angela, en la Zona Sur, fueran “apodados” de triángulo de la muerte. Se destacaban en esos barrios, la actuación de grupos de exterminio, que mataban a adultos y niños que cometían pequeños hurtos en la región.

La realidad del Jardín Angela, donde 60 personas eran asesinadas por mes, hizo que en 1996, el barrio fuera considerado por la ONU como la región más violenta del mundo. (JUNIOR, 2011). Sin embargo, el Estado no se movilizó para cambiar esa situación, que sólo pasó a ser transformada por acciones de los moradores y de Organizaciones no Gubernamentales.

A partir de esas informaciones, se logra comprender la formación de tantos grupos de rap oriundos de esos barrios que denuncian la violencia, la exclusión y el racismo.

En el mercado de trabajo las desigualdades también podían ser vistas. En 1987, la población negra empleada llegaba a ganar hasta un 70% menos que la población blanca a pesar de trabajar por más horas (CHAIA, 1988).

Sin embargo, a pesar de los avances económicos existentes en el país en las últimas décadas, los datos de la desigualdad en la ciudad de São Paulo, siguen denunciando el racismo existente desde su fundación.

Según Jackeline Romio (2009) en 1998, el 37% de las mujeres víctimas de homicidio en la ciudad eran negras, mientras que en la población en su totalidad representaban sólo el 29%.

Al divulgar los datos sobre el número de homicidios en la ciudad en el sitio oficial del Ayuntamiento de São Paulo, la Secretaría de Desarrollo Urbano apunta una vez más el alto índice de concentración de esas muertes en los barrios periféricos (NERY, 2013).

A pesar de los cambios ocurridos en lo que se refiere a la movilización de la población, el triángulo de la muerte continuó ocupando una posición destacada, concentrando cerca del 13,5% del total de muertes ocurridas en la ciudad en 2011. (MONTEIRO, 2012).

Esos datos caracterizan a la ciudad, por lo que Jaime Amparo Alves (2011) afirma ser una espacialización de la muerte, lo que se define como la existencia de una geografía social delineada por raza, donde un mayor número de muertes ocurre en las áreas negras.

Esta estadística puede ser explicada, por ejemplo, por el discurso del juez de la Policía Militar del Estado de São Paulo, Luiz Gonzaga Dantas, quien afirmó que en una entrevista al diario de Sao Paulo de seis de abril de 2011 que la PM veía a jóvenes negros y pobres como enemigos a la hora de realizar sus enfoques. (DIARIO SP, 2011).

El racismo que se presenta como un factor de exclusión del negro en la ciudad de São Paulo, en pleno siglo 21 no está presente sólo en lo que se refiere a las muertes. Las viviendas precarias continúan componiendo la realidad de la ciudad, que en 2011 todavía contaba con cerca de cuatro millones de personas, o 1/4 de la población, viviendo en las más de 2600 favelas esparcidas en el perímetro urbano. (BRANCATELLI, 2011)

Los datos divulgados por la alcaldía sobre la educación, también revelan una tasa de analfabetismo mayor entre la población negra en la ciudad. En el año 2000, los negros que vivían en la capital tenían un déficit de hasta dos años en la escolaridad y sólo el 6,5% de los jóvenes negros terminaban la enseñanza media.

Se percibe que esta disparidad en la educación se perpetúa en la enseñanza superior, cuando se observa, por ejemplo, la materia publicada el 2 de junio de 2012 por el periódico el Estado de São Paulo que apunta al hecho de que a pesar de resistir las presiones para crear acciones afirmativas que puedan incluir a la población negra, la Universidad de São Paulo contaba con menos del 1% de alumnos negros matriculados en cursos de punta como Medicina, Derecho e Ingeniería (SALDANA; BALMANT, 2012)

Datos como estos demuestran la dificultad de ser negro y morador de la ciudad que ya fue apuntada por Mano Brown como “de hormigón y acero” y esas desigualdades influyen directamente en la necesidad de buscar ejemplos para la formación identitaria y así movilizarse en la lucha por la supervivencia, lo que actuó como factor propiciador de las manifestaciones de resistencia negra en la ciudad entre ellas, la formación de la escena negra.

4 El hip-hop: expresión de la cultura popular

4.1 Cuando todo comenzó...

El hip-hop es considerado un movimiento sociocultural urbano, cuya aparición se produce en los barrios marginales de la Ciudad de Nueva York alrededor de los años 60 del pasado siglo XX. Sus protagonistas, afroamericanos, inmigrantes latinos en su mayoría- encontraron en él una forma de resistencia cultural y una vía de comunicación y autorreconocimiento. Para estas personas “el hip-hop se convirtió en un estilo de vida con lenguaje, forma de vestir, música, baile y manera de pensar propios, que funcionó como medio de conservación cultural”

(BETANCOURT, 2003. p. 12) cuyo fin era “representar la experiencia cotidiana de la marginalidad, la pobreza, la violencia y la discriminación habilitando un sentido de activismo entre los jóvenes participantes” (TICKNER, 2006).

Estas expresiones conformadoras de la cultura hip-hop constituyeron “prácticas de afirmación y resistencia cultural que permitieron a los habitantes de guetos urbanos (...) reconstruir su identidad y reterritorializar su entorno local, que se había vuelto opresivo para ellos” (TICKNER, 2006) luego de los cambios económicos y sociales ocurridos en Nueva York en los años 70.

Las décadas 60 y 70 del pasado siglo, fueron momentos de cambios políticos, sociales y culturales para la población afro-americana ya que su lucha contra el racismo había ganado fuerza en los últimos años. De la misma manera que las manifestaciones políticas por la igualdad crecían, aumentaba también la desigualdad y la pobreza en las comunidades negras.

Ese escenario, que se presentaba en cada barrio negro en el norte de los Estados Unidos, se repite de forma intensa en la región metropolitana de Nueva York. Según Johan Kugelberg (2007) el Bronx, condado que en los años del 40 al 50 había tenido su época de oro, se ve al final de la década del 60, como un barrio destinado a negros, latinos, en especial puertorriqueños y otras minorías. Era un barrio totalmente deteriorado, repleto de edificios abandonados y con escombros.

De acuerdo con Tricia Rose (1997), proyectos políticos mal elaborados e inconclusos que pretendían reestructurar la ciudad de Nueva York, contribuyeron significativamente para esa degradación de barrio, lo que según la autora, en poco tiempo, esa región fuera conocida como “símbolo de basurero americano”. Como resultado de esa desestructuración, surgía en la región un problema aún más grave, el aumento absurdo de la distribución y uso de drogas, lo que hizo que en poco tiempo el Bronx estuviese totalmente comandado por la criminalidad. En aquel tiempo, las calles del Bronx, como las de cualquier periferia se llenaban de fiestas que ocurrían en el barrio, que tenían como principal atracción

los puentes sound *systems*, aparato de sonido de origen jamaicano que fue introducido en los Estados Unidos en 1969, por Kool-Herc, apodado de Clive Campbell, joven emigrante jamaicano que usaba los sonidos de varios amigos vecinos para crear una mezcla con diferentes discos (VIANNA, 1988).

Lo que al principio comenzó con mezclas simples y versos improvisados por los propios DJs, en poco tiempo se transformó y fue ganando un nuevo estilo, tanto a lo que se refiere al perfeccionamiento del sistema de rimas improvisadas conocido como free style hasta en lo que decía respecto al contexto de las rimas que fueron tornándose más profundas en una unión que terminaría tornándose en (sigla que en inglés significa rhythm and poetry). (PIMENTEL, 1997).

Además de eso, diversos jóvenes se juntaban para bailar un nuevo tipo de baile que se volvía común en la época, o breakdance, cuya marca registrada era bailar conforme el DJ creaba una caída (un break) en los ritmos de la música (VIANNA, 1988).

En la danza los jóvenes de diferentes ganga (*crews* el original en inglés) y diferentes barrios, superaban sus rivalidades, disputando quien bailaba mejor. Cada joven incrementada los pasos como podía en una mistura que envolvía pasos del funk de James Brown, con artes marciales que veían en los filmes de Kung Fu.

De esa manera, en medio de la dinámica de las fiestas de barrios y de las manifestaciones que acontecían, otro joven llamado Lonny Wood, cuyo seudónimo era Phase2, comenzó a crear numerosos paneles de colores con mensajes positivos, lo que en poco tiempo resultó la formación del grafiti. (PIMENTEL, 1997)

La inspiración de Phase 2, venía de otra manifestación que acontecía paralelamente en Nueva York donde adolescentes comienzan a dejar su firma en los muros y vagones del metro, trayendo una nueva apariencia a la ciudad. (MARTINS, 2005)

Esa dinámica explica el pensamiento de Halifu Osumare (2007), que afirma que si la dinámica sociopolítica de la historia de las Américas muestra que su cultura fue forjada a partir de varias otras, el hip hop sería “la práctica cultural actual” que surge en medio de las diferentes realidades existentes en la historia cultural americana.

El hip hop sería así, un ejemplo, de cómo la cultura negra en la diáspora se presenta de diferentes formas en cada lugar, y consigue al mismo tiempo conectarse en determinado momento.

Aunque el hip hop no se encaje en ninguna definición erudita de arte, este se concretó a partir de la definición de movimiento explicada por Raymond Williams (1995), donde “los movimientos serían diferentes formas culturales en las cuales artistas se unen con un objetivo en común de atender algunas metas artísticas específicas”. En ese contexto el hip hop se instituye como un movimiento artístico y cultural que tiene como manifestaciones: el baile o *break*, en la música el *rap*, que se personifica en las figuras del DJ o *Disk Jockey* y del MC o Maestro de Ceremonias y en lo que se refiere a las artes plásticas, el *hip hop* se ve representado por el grafiti.

Con ese formato, poco tiempo después, el hip hop crecía de tal forma que ultrapasaba las fronteras del Bronx y se transformaba de una disputa de gangas juveniles y simple diversión de los muchachos del barrio para el poderoso movimiento en el cual se convirtió.

Según Tricia Rose (1997), el hip hop se apropia del espacio urbano como una forma de negociación con las nuevas condiciones económicas y tecnológicas y también como una forma de protesta a la opresión de raza, género, y clase, existentes en los Estados Unidos, lo que causa una reinterpretación del propio sentido de la ciudad en sí misma.

El *hip hop* duplicó, reinterpretó la experiencia de vida urbana y se apropió simbólicamente del espacio urbano por medio del muestreado, de la postura, del baile, del estilo y de los efectos del sonido. Las conversaciones en el metro, grupos y turbas, bullicio

urbano, economía estancada, señales estáticas hicieron que surgieran las canciones, los temas y el sonido del hip hop. Los artistas grafiaban murales y logos en los trenes, en los camiones y en los parques marcando sus territorios e inscribiendo su otra y contenida identidad de propiedad pública. Los primeros bailarines de break, inspirados en la tecnología elaborarían sus bailes en las esquinas de las calles junto a bloques de concreto y placas y harían que las calles se volvieran teatros y centros temporales para la juventud. La identidad electrizante y robótica del baile – con sus cambios y características – presagió el efecto fluido y chocante de la metamorfosis [...] los DJs, que espontáneamente iniciaron fiestas en las calles al adaptar mesas de sonidos y altoparlantes provisionales en los postes de luz, revisaron el uso central de las vías públicas al transformarlas en centros comunitarios libres. Los rappers se apoderarían de los micrófonos y los usarían como si la amplificación fuera una fuente de vida. (TRICIA ROSE 1997)

El hip hop dio voz a las tensiones y contradicciones en el escenario público urbano, durante un periodo de transformación substancial de Nueva York e intentó apoderarse del sinuoso terreno urbano con el fin de tornarlo funcional para los desabrigados.

En otras palabras al utilizar el espacio de la ciudad en su funcionamiento, el hip hop reformula la propia estructura local, pasando a hacer de la urbanidad un elemento importante que compone el movimiento. Esa denuncia de la exclusión resultante de la urbanidad de una gran ciudad puede ser vista como uno de los factores que contribuyó a que el hip hop saliera del Bronx, conquistase el mundo y llegase a países de América Latina como Cuba y Brasil (TICKNER, 2006).

En poco tiempo, el hip hop se torna lo que Halifu Osumare (2007) define como una cultura internacional abrazada por miles de culturas alrededor del mundo, que comienzan a conocerlo por medio de la música y de filmes y llega a los años 80 como un fenómeno ya consagrado mundialmente, lo que puede ser percibido por el hecho de que según datos divulgados por la propia Universal Zulu Nation el primer programa de televisión enfocado totalmente en el hip hop es transmitido en Francia y no en los Estados Unidos.

4.2 Movimiento de hip hop en Cuba

A partir de los años 80 se perciben en Cuba las primeras señales de la nueva cultura, aparecen en el país algunos bailarines de breakdance y comienza a imitarse la forma de vestir de los raperos norteamericanos cuya imagen llegaba a través de video-clips y filmes. Sin embargo, no es hasta la década del 90 que puede hablarse de una verdadera influencia del hip-hop en la cultura cubana.

Se puede afirmar que la entrada del hip-hop en Cuba fue un fenómeno de marcado carácter mediático, donde el papel principal no lo jugaron los medios nacionales, sino vías alternativas que comenzaron a proliferar por estos años como emisoras extranjeras de onda corta, que eran sintonizadas desde localidades cercanas al mar; antenas caseras; cassettes de audio y video que entraban al país a través de marineros, extranjeros u otras personas que viajaban al exterior. Este fenómeno se vio impulsado por el éxodo masivo, primeramente del Mariel en los años ochenta y luego por la denominada “crisis de los balseros” en los noventa, lo que creó “mayores puentes por donde fluían los productos culturales” (TICKNER, 2006). Estos materiales, que circulaban por vías no oficiales, pasaban de mano en mano a través de casetes y cintas de video y se escuchaban en fiestas privadas y reuniones familiares. También es necesario recordar, en esta época, la importancia y el impacto de filmes - Flash Dance y Menten peligrosas - transmitidos a través de medios nacionales.

La ubicación costera de localidades como Alamar, Bahía y Cojimar en La Habana - facilitaba la sintonización de las mencionadas emisoras de onda corta- propiciando que fueran estos los lugares donde se dieran los primeros acercamientos al hip-hop, fundamentalmente entre individuos de raza negra y mestiza.

Analizar el fenómeno del hip-hop en Cuba es sumamente interesante si se tiene en cuenta el momento histórico en que este hizo su entrada. No en vano fueron los años 90 los que dieron espacio y posibilidad de desarrollo a las nuevas

propuestas y tampoco fue coincidencia que este género conquistara entre la población negra y mestiza de la capital.

Las difíciles condiciones que impuso la crisis económica que comenzaba a afectar a Cuba por estos años, agudizaron problemas sociales de todo tipo en el país, entre ellos el problema de la discriminación, que nunca fue resuelto a pesar de los esfuerzos hechos desde el triunfo revolucionario de enero de 1959. “En el contexto unitario, integrador y participativo de los años sesenta al ochenta, en Cuba no hubo espacios para redefiniciones culturales particulares ni para una reconstrucción de la imagen propia anclada en el reconocimiento individualizado de sus capacidades y potencialidades” (BOBES en MENÉNDEZ, 2005). La reivindicación de grupos marginados socialmente, como mujeres y afrocubanos, se resuelve sólo “en términos de integración, ya que como lo que se privilegia es la unidad no aparecen espacios para las reivindicaciones grupales específicas” (BOBES en MENÉNDEZ, 2005).

Las nuevas condiciones que traían aparejada la crisis económica -apertura de espacios competitivos y revalorización simbólica y real de determinados sectores económicos - (ESPINA; RODRÍGUEZ, 2006) produjo un agravamiento del problema latente y las desigualdades comenzaron a hacerse notables. El hip-hop emerge entonces como un espacio reivindicador, como oportunidad, como un movimiento cultural en cuyo “centro de autoexpresión (...) se encuentra una fuerte y celebrada identidad de negritud, (...) como una manifestación crítica de estos aspectos de la nueva apertura global de Cuba. Es decir, los nuevos recursos culturales se convierten en herramientas mediante las cuales nuevas formas de autoexpresión e identidad se producen en respuesta crítica a una sociedad cubana en cambio.

Es la cultura hip hop, que cristaliza a inicios de la década de los noventa, la que por vez primera asume a la comunidad como espacio público para replantear “el problema negro desde el negro”. Y fue en esas comunidades donde sus activistas hallaron la complicidad —abierta o encubierta— para que ese espacio público no fuese blanqueado ni penetrado por las doctrinas del Estado, representadas en

programas socioculturales para masas. Es decir, con las primeras acciones del hip hop se inician a su vez los primeros pasos hacia una conciencia de la diferencia y hacia el civismo.

El movimiento comienza a experimentar un ascenso, y a ganar espacios en el panorama cultural cubano. En el año 1995, varios de sus seguidores, al mando de Rodolfo Rensoli, se proponen celebrar el primer Festival de Hip-Hop de Alamar, acontecimiento que abre una nueva fase en la historia de este género en nuestro país. Este espacio anual sirvió de incentivo para el movimiento, que experimentó un salto creativo, pues la calidad exigida para la participación en los festivales demandaba de los raperos una mayor búsqueda musical.

Los festivales empezaron a ganar terreno, la Casa de Cultura de Alamar y luego la Asociación Hermanos Saiz (AHS) apoyaron el evento que se convirtió en el más importante espacio de encuentro y promoción con que contaba el movimiento en el país. Paralelamente, en la difusión del hip-hop, desempeñaban un papel importante el programa de radio La Esquina del Rap - aparecido hacia los años finales de la década de los 80 -, “la peña de Mónaco y los proyectos Moñeros de La Piragua e Infanta y Carlos III” (FERNÁNDEZ, 2002).

Como resultado de este auge las necesidades fueron en aumento. Ante el interés de algunos raperos cubanos de realizar estudios académicos que le diera un estatus profesional al trabajo que venían desempeñando, y que dicho sea de paso había ido ganando en calidad, se crea en el año 2002 la Agencia Cubana del Rap, perteneciente al Instituto Cubano de la Música. Esta se encarga de ofrecer cursos de superación así como de representar, promocionar, divulgar y comercializar la música hecha por algunos grupos de hip-hop en Cuba. Contaba para ello con la revista “Movimiento” – de la que existían 4 cuatro números- , el sello discográfico “Asere Productions” y una productora audiovisual. Sin embargo, las nuevas condiciones que impone la institucionalización propician la aparición de divisiones y conflictos dentro del movimiento. Se trata ahora de la comercialización de un talento, de la obtención de ganancias que hagan rentable

y factible la gestión de la agencia, así comienzan los criterios divergentes de lo que debía o no formar parte del catálogo. “(...) Nosotros lo que hemos promovido es un movimiento canalizado por las instituciones y no dirigido por estas. El rap es de la calle y no se puede perder de vista” (RENSOLI, 2002). Los cuestionamientos acerca de la misión comunitaria del hip-hop y este nuevo estatus comercial que asumían algunos grupos provocó la aparición de proyectos como “La Fabrik” que se propone la autofinanciación y la autopromoción de sus producciones. “El objetivo es lograr libertad a la hora de decidir con quién trabajamos o producimos y negociamos nuestra obra (...) hemos decidido hacer todo nosotros mismos, así las cosas van a funcionar mucho mejor” (IRAK en BORGES – TRIANA, 2012)

En opinión de Grisel Hernández, “había criterios diferentes, había quien decía que la institucionalización era para callarle la boca a los raperos, por lo que decían, pero yo pienso que al final la institucionalización surge por una necesidad de ellos mismos, fue una solicitud de ellos.”

Puede hablarse hoy de dos tendencias fundamentales en la forma de hacer hip-hop en Cuba. Por un lado el hip-hop llamado underground que tiene un fin más ligado a la comunidad a través del uso de “códigos de la poesía urbana y la marginalidad que aluden a trastornos orgánicos de la sociedad cubana posterior al “período especial” y que en muchos casos no ha dejado de ser experimental y creativo en materia musical” (BETANCOURT, 2003); y otro menos interesante desde el punto de vista artístico y comunicativo, con un propósito más comercial, encaminado a hacer bailar.

4.3 El rap como elemento de protesta en el hip hop cubano.

Siguiendo a Grisel Hernández, especialista del Centro de Investigaciones sobre la Música Cubana, luego de la mercantilización, de las influencias transnacionales y discográficas por las que atraviesa el hip hop en Cuba, el rap se convierte en la manifestación más visible y extendida de esta cultura y el hip-hop como música, comienza a ser aquel rap que ya no está “puro” sino que abandona la

base musical dura, ortodoxa, y se mezcla con otras sonoridades. Este fenómeno tiene lugar a mediados de la década del 80, cuando algunas empresas disqueras comienzan a interesarse por este nuevo tipo de música y el rap, portavoz de la cultura hip-hop, se convierte en un fenómeno global.

El rap constituye una nueva propuesta cuyo impacto en el campo artístico musical es innegable, -ya sea el rap “expresión de una épica callejera y reflejo de circunstancias muy precisas de la contemporaneidad latina y afro-norteamericana” (HERNÁNDEZ, 1999), como el otro, de carácter comercial que introduce nuevas formas de mezclar ritmos y sonoridades. Es notable, también, su potencial comunicativo como vehículo de expresión de un grupo social que encuentra en él una forma de satisfacer su “necesidad intrínseca (...) de dejar su impronta en una sociedad para la que muchas veces resultaba poco menos que visible” (PÉREZ, 2003).

Rose argumenta que el rap opera como un discurso oculto que mediante narrativas y códigos culturales disfrazados, similares a otras prácticas culturales africanas, cuestiona la desigualdad, la discriminación y la opresión, produce formas comunitarias de conocimiento sobre las condiciones sociales que caracterizan a lugares determinados y transfigura las relaciones sociales. (ROSE en TICKNER, 2006)

Actualmente los espacios destinados a promover este género en Cuba han ido en decadencia, así como su presencia en los medios de comunicación masiva. Las personas que hacen música rap han creado formas alternativas de promoción. Aunque se han grabado algunos discos de rap con el sello EGREM y Caribe Productions, estos no son representativos del movimiento hip-hop cubano por su poca repercusión, “al final han sido discos para hacer catálogo” (SEKOU en FERNÁNDEZ). Los representantes del movimiento han optado por grabar en estudios particulares con el auxilio de sus modestos recursos –aun cuando la calidad de las grabaciones se ha visto reducida-. La autogestión ha caracterizado el trabajo de estas personas que según comenta Magia antigua presidenta de la

Agencia Cubana de Rap, compran los CDs vírgenes, las pegatinas, pagan los diseños y posteriormente distribuyen las grabaciones.

La explosión que significó la propuesta del hip-hop se ha visto bastante reducida en los últimos años. Sin embargo, el movimiento cubano permanece vivo, activo y sus integrantes luchan por mantener un espacio así como por conseguir nuevas oportunidades para promover su música que constituye un elemento dignificador de diferenciación. Les brinda por primera vez, y pienso que aquí está uno de sus más importantes valores, una oportunidad de ser identificados, diferenciados, por una cultura, una música, que no es considerada folklór y que los representa no sólo como afrocubanos sino como parte de lo que Paul Gilroy denominara “el Atlántico negro” .“Esto quiere decir que no solo el origen cultural de la música rap viene de fuera de Cuba, sino que los tipos de identidades negras que se expresan a través del rap, también trascienden el país en su apego a la identidad negra de la diáspora” (PERRY, 2002).

Pero a pesar de los inconvenientes sufridos por el rap cubano en los últimos años tanto en el país como en el exterior, los raperos que más interés y polémica han despertado por las características del discurso de su obra, reflejo de las tensiones en la estructura económica y social de Cuba y del desasosiego que estas originan, son indudablemente Los Aldeanos. Brian Oscar Rodríguez Gala, “El B” y Aldo Roberto Rodríguez Vaquero, “El Aldeano”, ambos se unen para formar esta agrupación en 2003 y, aunque la mirada convencional solo los ve como hiphoperos ambos entran en la categoría de poetas callejeros o urbanos. Ellos hacen añicos varios estereotipos creados en torno a la figura del rapero cubano, ni son negros sino mulatos claros, ni procedente barrios marginales sino del Nuevo Vedado, una zona residencial de La Habana, capital de Cuba (BORGES-TRIANA, 2013).

La experiencia del caso de Los Aldeanos así como la de otros raperos cubanos que también son expresión de la sociedad que tenemos hoy, corrobora el complejo papel de la música popular en la actividad política en nuestros días,

aspecto en el que se deben considerar varios fenómenos. Por tanto manifestaciones como el rap alcanzan a detonar movilización, toma de conciencia, resistencia o simplemente la ira de quien ejerce el poder, que con sus reacciones dota de dimensión política los posicionamientos musicales (BORGES-TRIANA, 2013).

Por estas razones antes expuestas el periodista e investigador Borges-Triana en su artículo Música Alternativa: Del margen al epicentro plantea que el rap en nuestro medio hay que considerarlo como un fenómeno exponente de la cultura popular, por mostrarse en sus dos modos específicos de expresión: como manifestación artística y como cultura de masas.

En opinión del rapero Etián Brebaje Man nacido en los célebres festivales de Alamar “el rap cubano es una cultura que puede mejorar la sociedad cubana. Por ejemplo en los conciertos de los raperos nunca hay violencia ni conflictos. Eso es una señal de que el rap cubano profesa amor y paz al mundo”.

En entrevista reciente la cantante femenina de rap Danay Suárez (2016) quien desarrolla su carrera musical en los Estados Unidos daba sus consideraciones sobre el hip hop refiriéndose específicamente al rap cubano actual:

El rap cubano es polémico tú no sabes cuánto podría haber ayudado a esta sociedad. No hay espacio caracterizado que tú digas: aquí voy a escuchar rap y que vaya la gente que quiera ir. O diga: aquí voy a escuchar reggae y que vaya el que quiera reggae... Por eso es que aquí hay una fusión de todo con todo: todos los artistas están buscando la puertecita que se pueda abrir. Pero yo pienso que dentro de un tiempito van a existir todos esos escenarios otra vez.

Ahora, sí te digo que el rap cubano, por su lírica, por su contenido textual, es uno de los más respetados en Latinoamérica, algunos artistas del rap cubano son reconocidos en la redes sociales de seguidores en Latinoamérica entera, algo que no sucede con otros artistas que son populares en Cuba y que no dicen absolutamente nada que favorezca a ningún ser humano en esta vida.

Fue a través del discurso rapero que los negros de las comunidades llamadas por el Gobierno en su eternidad eufemística “barrios desfavorecidos” se vieron

realmente representados. Tanto ellos como sus realidades históricas y presentes.

A través de las líricas de la música rap en Cuba los raperos en su mayoría negros expresan la necesidad de que sus realidades inmediatas sean contempladas. Necesitan alzar la voz para expresar que la igualdad social no ha funcionado para la redención del negro; y que la situación social, resultado de las erróneas políticas del gobierno, no ha hecho más que condicionar y robustecer el racismo. Pero necesitan mucho más trabajar enfocados en una premisa vital: restaurar la memoria histórica y devolver a las comunidades su protagonismo en la conducción de sus procesos sociales, culturales, económicos, religiosos, artísticos, políticos.

4.4 Dijeron negro, pero a mí no me contaron

Cuando a principios de la década de los noventa el grupo de rap Amenaza "candeleaba" los barrios habaneros con el tema "Achavón Cruza'o", es muy posible que en ese momento no hayan imaginado siquiera que se daba inicio a una toma de conciencia entre los jóvenes negros de los barrios. Toma de conciencia que evolucionaría hacia un activismo que todavía late en el presente, a pesar de la dispersión y del arbitraje institucional que favorece, con un cinismo de vértigo, a quienes representan un discurso lírico "políticamente correcto".

Ya en "Achavón Cruza'o" se registraban los primeros indicios de orgullo, de responsabilidad histórica y de dignidad por ser negro; de autovaloración, determinación y exigencia ante una retórica nacional donde apenas se visibiliza a lo negro y lo mestizo:

*/ sé bien que también formo parte de aquel manantial de sangre/ mira mi pinta /
 así nací / no me arrepiento ni sintiendo tu mirada de desprecio / también soy
 congo / también fui esclavo / también mis esperanzas sufren para aquellos que
 el racismo no ha acabado / soy rumba / yoruba andabo / y no acabo hasta ver lo
 mío multiplicado / no ves que soy pinto / achavón cruza'o / negro como el danzón
 / el son cubano / negro como esta mano / negro como mi hermano / dijeron negro
 pero a mí no me contaron / dijeron blanco pero en ese clan no me aceptaron /
 dijeron tantas cosas / soy el ser que nadie quiso /*

Sin embargo, sería Grupo Uno, la primera acción concreta, en 1995, de activismo sociocultural desde el hip hop en conciencia de sí mismo como movimiento. La extinción de los Festivales de Rap en Alamar y la disolución de Grupo Uno — más allá de los desaciertos que cometieron sus gestores— es un símbolo paradigmático de la manipulación, tremendamente eficaz, que conjugaron la Asociación Hermanos Saíz (AHS) y el Ministerio de Cultura, para asimilar y desarticular a un conjunto de activistas negros que comenzaron a pensar con cabeza propia.

"Jóvenes rebeldes", un tema de Grandes Ligas, advertía de las emboscadas que sutilmente conjugaban estas instituciones, determinadas a corromper las esencias de la cultura hip hop y del movimiento rapero. Los Festivales de Rap, con acta de defunción firmada en 2004, no fueron simplemente un evento comunitario, sino un hervidero donde la verdad de las calles y de su gente dinamitaba los escenarios. Los Mcs de Grandes Ligas, sin importar la desmemoria, fueron profetas en su propia tierra:

*/somos cabecillas de gente que hablan realidades en estos tiempos / por ejemplo
 / sangre afrocubana derramada, coagulada por Somalia, por Angola, por Etiopía
 / montones de años anteriores de látigo / cepo / caña cortada a machete por los
 ancestros de estos jóvenes / héroes jóvenes rebeldes luchando por un final*

incierto / error de mente / error de esfuerzo / tergiversación de la idea central de lucha/ sin conocer el futuro oscuro / se está viendo / que se está viviendo /

La desarticulación de la plataforma programática que representaban las gestiones de Grupo Uno, no es en absoluto la única reacción gubernamental contra el activismo negro, nucleado en torno al hip hop y al rap. Aun cuando el discurso rapero incluye aristas como la crisis de valores morales, el desencanto de los jóvenes ante un presente y un futuro precario, la violencia doméstica contra la mujer y en los barrios, el machismo; no cabe dudas de que la discriminación racial y de género son el denominador común y el que con más recurrencia y profundidad se aborda. Es decir, la realidad de los negros dentro de las comunidades es, en esencia (siempre lo fue, desde sus inicios en el gueto norteamericano), la naturaleza intrínseca y razón de ser de la cultura hip hop. Por ende, aunque pueda parecer reduccionista, atacar o desvencijar a este movimiento implica apagar la voz del negro.

No importa, incluso, que la situación social de los negros sea pésima, moderada o buena. Sencillamente, y he aquí el equívoco primero, el racismo no termina donde mejora la situación social. La situación social condiciona las gradaciones del racismo, eso no admite discusión, pero no lo extingue. Los raperos viven y discursan desde esa convicción (ZURBANO 2015)

A pesar de cuánto se pueda coincidir o discrepar, hasta la séptima edición del Simposio Internacional de Hip Hop —organizados y convocados por La Fabrik y auspiciados por la Agencia Cubana de Rap (ACR)— se rendía tributo a los objetivos que se suscribieron desde su primer capítulo: "validar zonas temáticas silenciadas por el burocratismo gubernamental; fortalecer y promover elementos del movimiento que estaban a la zaga respecto al rap (sin dudas el elemento que logra más movilización); fomentar el conocimiento, la superación, la integración, la identidad y la identificación con la comunidad".

No es un secreto que el simposio ostentaba una presencia y participación internacional de altísimo nivel y jerarquía, llegando a convertirse en un evento catedrático por excelencia para Latinoamérica, y de referencia para Europa. Asimilado totalmente por la Agencia Cubana de Rap, a partir de su octava edición en 2012, se decretaría también su acta de defunción.

El grupo Supercrónica Obsesión fue fundado en 1996 por los raperos Magia López y Alexey Rodríguez. Desde entonces, ha abordado temas relacionados con la situación social cubana y las dificultades que el pueblo sufre día a día; la defensa del rap como forma de expresión y espacio de inclusión y reivindicación; y, finalmente, la cuestión racial y la valorización de la identidad negra. Este último tema ha caracterizado el discurso de “Obsesión”, transformándolo en el primer grupo de rap cubano que lanzó un disco exclusivamente sobre la cuestión racial: “El Disco Negro de Obsesión” (2011).

El disco fue producido de forma independiente, como la mayoría de los álbumes de rap cubano. Está compuesto por 12 pistas, de las cuales ocho son raps y cuatro son interludios. La importancia de “El disco negro” reside en la discusión sobre los mecanismos a través de los cuales se manifiestan el racismo, el prejuicio y la discriminación racial en Cuba. En este sentido, son abordadas en el disco varias cuestiones como el asedio policial, los patrones de belleza, la representación en los medios de comunicación, las religiones de matrices africanas, la solidaridad y el orgullo de ser negro. El disco constituye un llamado de atención hacia la necesidad de eliminar con urgencia el racismo de la sociedad cubana. De igual forma, el álbum trae una propuesta de concientización social, especialmente para la población negra que, como consecuencia del racismo, enfrenta todos los días dificultades para la obtención de reconocimiento social.

Así, los temas de las canciones que el destinatario encuentra en “El Disco Negro” fueron seleccionados, en la mayoría de los casos, a partir de experiencias que

los enunciadores, como negros, tuvieron en la sociedad cubana. En este sentido, la composición del grupo es también muy importante. En el contexto de un género musical dominado por hombres, la presencia de una mujer (Magia) en “Obsesión” incorpora temas que tienen que ver con lo que es ser una mujer negra en la sociedad y en el hip hop cubano en la actualidad.

En entrevista realizada por Rodríguez (2015), Magia dice: “no soy diferente de cualquier mujer negra... Sabes que cuando niña una se amarra la toalla en el pelo y sueña que lo tiene largo y se mueve. Mi hermana y yo teníamos el pelo largo y mi abuela nos hacía moños muy apretados. A los once años nos hacen el derriz para peinarnos con más comodidad, y porque es lo que uno ve. Antes habíamos pasado por el peine caliente... Llevé trenzas postizas un tiempo. Cuando conocí a Alexey y entré en el asunto del hip hop ya tenía mi pelo largo natural (...).” En la

Figura 1 se puede observar a los integrantes del grupo Obsesión.

Figura 1 Grupo Obsesión integrados por Magia López y Alexey

En “El Disco Negro” la influencia de la participación de una mujer en la elaboración del álbum se destaca, especialmente, en la pista 8 -Mi belleza-, en la cual se coloca

la discusión sobre la transformación de la estética femenina en arma de lucha y resistencia, en una sociedad racista como la cubana. Esa música trae la esencia de lo que es ser una mujer negra empoderada en aquella formación social, como se puede ver en este fragmento:

“Mi belleza es punto de partida para cada hazaña / es limpia, no se disfraza, no se engaña / comienza desde mi centro y me crea un aura de luz / de la que muchos se asustan y ponen los dedos en cruz / yo soy bella y eso conserva mi espíritu, guía mis pasos / encausa mis azares... / me da clases de solfeo / mi belleza afronta mis desafíos, ahuyenta mis titubeos / no es la de revista, no es la que estás imaginando / no es la clásica belleza eurocéntricamente hablando.”(MAGIA LOPEZ)

En la Figura 2 se puede observar al grupo Obsesión en concierto

Figura 2 Grupo Obsesión en concierto.

Otro tema que supo tomarle el pulso a la temática racial en Cuba fue "Lo negro", del extinto grupo Los Paisanos:

/con cinismo se comenta que el racismo empieza por nosotros mismos / te dicen que eres negro y tú dices que eres mestizo / enfatizan los típicos desertores de la raza / que se casan con un blanco pues no quieren peinar pasas / tanto en la calle como en la casa / da pena vivir esta farsa / negro es mi pensamiento / negro son mis movimientos / negro es como me siento / por fuera y por dentro / negro fue Jesús Menéndez / Bob Marley con su prende / color que no se vende / puño arriba si me entiendes /

Figura 3 Grupo Los Paisanos

Pocos años después, Raudel, a quien todos conocen como Eskuadrón Patriota, pondría en entredicho las realidades en su tema antológico "No más discriminación"

/racismo, segregación, discriminación / poder blanco absoluto controlando la nación / la gente negra es subyugada, sufrida, reprimida / un presidente blanco con una blanca ideología / las escuelas son centros de retención / de asimilación / de conocimiento pero de poca información / a los negros no le enseñan su historia ni su tradición / pero sí le educan de que el blanco ha sido la salvación /

cómo se va a identificar mi hija / en una sociedad que le habla de igualdad, pero practica la supremacía / los blancos van con privilegios / en exclusiva / y la comunidad negra es ignorada y absorbida / solo un seis por ciento en posiciones elitista / y la televisión cubana sin fachada es ultra racista /

Figura 4 Raudel cantante de Skuadrón Patriota

En febrero de 2014 fue cancelada *Movimiento* —la revista cubana de hip hop que auspiciaba la ACR—. Ésta representaba el único espacio que intentaba trazar y legitimar una cartografía literaria sobre la cultura hip hop en Cuba. Catalogada como "revista de música" por unos y como "revista sociocultural" por otros (convengamos que ambas son dos argumentos válidos), *Movimiento* era en realidad, después de once ediciones en su prontuario, la “única revista para negros” que reflejaba el problema negro.

5 Movimiento hip-hop en Brasil. Antecedentes de su estudio.

Actualmente existe una considerable producción académica que versa sobre el movimiento hip hop en Brasil. Presentaré parte de ella en este momento inicial del epígrafe. Hasta donde se pudo investigar, el trabajo pionero en esta temática fue la disertación de maestría: *Movimiento Negro Juvenil: un estudio de caso sobre jóvenes rappers de São Bernardo do Campo* (1996), de Elaine Nunes de Andrade, defendida en la Facultad de Educación de la USP. Aunque el título cite al Movimiento Negro, en este trabajo la autora destaca sobre todo la llegada del Movimiento Negro Hip Hop (MHH) en Brasil y sus áreas de influencia en el proceso educacional de la juventud negra de São Bernardo do Campo. En el desenvolvimiento de su disertación, Andrade empleó como fuente de estudios “un grupo de jóvenes de un movimiento juvenil, que utilizó prácticas educativas al punto de posibilitar un repensar de la práctica pedagógica principalmente aquella direccionada a la juventud pobre y excluida” (ANDRADE, 1996).

Otro estudio sobre hip hop fue la tesis de doctorado: *Rap en la ciudad de São Paulo: música, etnicidad y experiencia urbana*, defendida en el Departamento de Ciencias Sociales del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Unicamp, en 1998 por José Carlos Gomes Silva, dándole otra mirada al asunto. En ella, Gomes presenta un levantamiento histórico del Movimiento hip hop en el escenario internacional y nacional. Por opción del autor el trabajo hace énfasis en la expresión cultural del Movimiento Negro Hip Hop (MHH).

En 1998 Maria Eduarda Araújo Guimarães defendió la tesis de doctorado: *De la Samba al Rap: la música negra en Brasil*, en el departamento de Sociología de la Unicamp, en el que procuró hacer un levantamiento extensivo del proceso de construcción de la identidades por medio de la música producida por diversos grupos de negros e de mestizos en Brasil. En este estudio, el rap es visto como una de las varias expresiones musicales de los negros mestizos brasileños.

En una país llamado Periferia: identidad y representación de la realidad entre los rappers de São Paulo fue el título de la disertación de Pedro Paulo M. Guasco,

defendida en el Programa de Antropología Social de la USP en el 2001. Este trabajo tenía como objetivo comprender la construcción de la identidad y las representaciones acerca de la sociedad entre los rappers, en la periferia de la Grande São Paulo. Destacando la visión peculiar de la realidad vivida por los militantes del Movimiento hip hop y sobre una óptica particular. Guasco vislumbra e identifica el espacio social en la periferia. En la tentativa de entender e comprender las interpretaciones de la realidad de esos actores sociales, el autor analizó los discursos y las imágenes relacionadas a los sujetos y al contexto social en que ellos viven.

Otro trabajo interesante de maestría sobre este tema fue desarrollado por Rosana Aparecida Martins Santos, en la Escuela de Comunicaciones y Arte de la USP titulado: El estilo que nadie asegura, defendido en el 2002. Ella estudio el rap en Brasil como proyecto artístico de resistencia al sistema jerárquico de poder e prestigio en el capitalismo, así como componente musical integrado al flujo global de productos, ideas, estilos y lenguaje cultural y de consumo.

5.1 Llegada del movimiento hip hop a Brasil.

El primer contacto de los jóvenes brasileños con el movimiento hip hop se produce durante la década de 1970 en los salones de baile primero con los elementos del funk que fueron incorporados al breaking y que se tornaran conocidos del público por las películas que eran transmitidas en los cines.

Mientras pasaban las películas, en la pista de baile los jóvenes formaban grupos para bailar siguiendo los mismos pasos y estilos, lo que originó la formación de grupos de break en Brasil, prácticamente de forma simultánea con la divulgación del movimiento alrededor del mundo. Entre estos grupos estaba el Funk Cia, criado por Nelson Triunfo y otros como East Break, Irmãos Mouser y Irmãos Trocados.

En Sao Paulo a fines de la década del 70, cuando el lanzamiento de Rappers Delight se torna un suceso mundial, *Chic Show* lanza la música en uno de sus bailes (MARTINS, 2005 p.40), lo que conecta a los frequentadores inmediatamente a las manifestaciones ocurridas en los Estados Unidos.

Así y todo, en ese momento el rap, aun no se presenta como algo conocido en el país y para los frequentadores de bailes esto era solo uno más de los estilos que tocaban en las fiestas. En esa época, el principal atractivo del nuevo estilo era el hecho de las batidas utilizadas por los MC's como las ya conocidas batidas do funk de cantantes como *James Brown*.

Puede decirse que en los Estados Unidos, los elementos del movimiento *hip hop* surgen prácticamente en el mismo momento que en Brasil, al principio, los jóvenes desconocen la presencia de otros componentes y por eso el *break* se presenta como el primer elemento a destacarse.

Este hecho hace que el break pueda ser considerado como una especie de puente que lleva al hip hop de la generación de los grandes bailes blacks de la década del 70 para la próxima generación. De acuerdo con Azevedo y Silva (1999, p.77), la base musical de los bailes se tornó uno de los pilares sobre el cual el rap nacional fue construido

Uno de los pioneros de la práctica del break en Brasil, Nelson Triunfo narra ese período de transición entre las generaciones, lo que propicia una mejor comprensión del fenómeno. Para Nelson la formación de su grupo Funk & Cia aún en 1977, puede ser considerada como el inicio de las Crew, del *break* en Brasil.

Según el propio Nelson el período que acoge el final de la década de 1970 y el inicio de la década de 1980, los bailes *blacks* comienzan a perder su fuerza, lo que implica una reestructuración de la dinámica de la escena *black* paulistana. Para Marcio Macedo (2007b, p.22), a partir de la década de 1980 comienzan las distinciones entre los bailes y la transformación del estilo de las fiestas, lo que para él fue entendido como un divisor de aguas.

Ese cambio frecuente de estilos musicales ejemplifica el pensamiento de Adorno (1991, p.289) de que la industria cultural tiene como característica ofrecer insistentemente algo nuevo, apenas por la motivación del lucro.

Con la caída de los grandes bailes *blacks*, ocurre una separación entre los espacios de socialización de la élite negra y de lo que fue definido por Clóvis Moura (1994, p.220) como negro plebeyo. Esa perspectiva envuelve tanto aspectos sociales, como culturales y estéticos de los frequentadores de la escena black en la ciudad.

De esa manera, antes de que el break se constituyese como un fenómeno internacional, los jóvenes paulistanos ya estaban bailando en las calles de la ciudad. Liderados por nombres como el propio Nelson Triunfo, esos jóvenes en más de una relación significativa con el centro de la ciudad, comenzaron a reunirse en las calzadas de la región central, primero frente al teatro municipal y muy pronto en la calle 24 de mayo (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 1999).

Luego el local se tornó un punto para nuevos bailarines que lo mismo conocían a Nelson de sus propios bailes que acompañaban los pasos del líder en escapadas a la hora del almuerzo para asistir a las presentaciones diarias, o en las pocas presentaciones que el grupo hacía en la televisión.

Una vez más, la historia de Nino Brown se cruza con el nacimiento del hip hop, pues aun adolescente, Nino fue convidado por amigos, para comenzar a frecuentar las ruedas de la 24 de mayo. Su narrativa presenta la descripción de los hechos

“[...] cuando yo comencé la gente iba para la 24 de mayo y lo que se bailaba era funk, new wave, call the any, James Brown, después que comenzaron a samplear ahí ya fui, a través de los grupos que bailaban en los bailes de break, bailaban encima del funk de James Brown, entonces ya fui mezclando una cosa con otra [...] en la 24 de mayo había un adolescente de mi favela que comenzaba a frecuentar esa calle. Yo escribía en la camisa de las personas que yo siempre tuve esa cosa de hacer unas letras, escribir break, escribir nombre del equipo, la gente se presentaba yo tenía un grupo de danza y nos presentábamos, eran los

Black Boys, los muchachos negros, era algo no profesional pero hacíamos nuestras presentaciones, los black boys tenían entre 16 y 17 años de edad [...]"

En ese primer momento los bailarines que poco tiempo después se llamarían b-boys eran vistos como subversivos, sus encuentros en el centro de la ciudad eran acompañados de cerca tanto por los vendedores de las tiendas como por la policía que pensaban que los bailarines hacían desorden público. (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 1999).

En otras palabras, las manifestaciones de los jóvenes negros que decidían bailar break en el centro eran vistas con "malos ojos", tanto por las autoridades como por la vecindad. Este factor representa simbólicamente el hecho de que el centro era un espacio de segregación de la población negra y por eso mismo se consagró como espacio de resistencia.

Por medio de break surge la oportunidad para que los primeros artistas de hip hop comenzaran a aparecer en la televisión, entre ellos el propio Funk & Cia de Nelson Triunfo, que participó de la apertura de la novela Partido Alto. En 1984, la industria cinematográfica americana lanzaba otra gran fenómeno de la historia del breaking dance: *Beat Street*. La película que llevaba la realidad de las calles del Bronx para las pantallas de los cines, presentó todos los elementos del hip hop y se tornó fiebre entre los jóvenes paulistanos. (MARTINS, 2005).

Las historias que envolvieron el fenómeno break en São Paulo iban desde las batallas de B-boy en las sesiones de los cines hasta la repetición varias veces de las películas y los videos clips para aprenderse los pasos.

La divulgación del break hizo que surgieran nuevos bailarines unidos a los que ya existían y hacían del centro su punto de encuentro. Sin poder reunirse más en las calzadas de la 24 de mayo, los jóvenes comenzaron a buscar otros lugares y terminaron encontrando un puesto en la estación de metro llamada San Bento (São Bento).

Así como en los Estados Unidos, el hip hop surgía como una cultura formada a partir de diversas nacionalidades, en los pasillos del metro San Bento, también se reunían jóvenes de diversas edades y razas atraídos por el amor al break.

La importancia de esas reuniones en San Bento estuvieron marcadas por el pensamiento de Muniz Sodré (1988) que afirma que la localización territorial también está ligada a la cuestión identitaria, pues envuelve la diferenciación de un espacio. Para el autor, “Conocer la exclusividad o pertenencia de las acciones relativas a un determinado grupo implica también localizarlo territorialmente”.

A partir de este concepto se puede afirmar que entender la historia del movimiento hip hop en Brasil nos lleva a estudiar minuciosamente aquellos territorios que marcaron esa trayectoria para poder entender mejor la dinámica de este movimiento en los pasillos de Metro San Bento.

Luego de la llegada de João *Break*, el número de personas que bailaba en el metro comenzó a aumentar. Conforme el movimiento crecía, las peleas aumentaban y San Bento comenzó a ser escenario de batallas de *breakers*, competencias que intentaban seleccionar el mejor bailarín. De esas batallas comenzaron a surgir las Crew. (BOTELHO, 2010). Apropiándose del nombre de las gangas neoyorquinas, las Crew paulistanas, que también fueron llamadas gangas de break no heredaron el lado criminal de las gangas americanas al contrario eran apenas equipos de break en los cuales los jóvenes de diferentes regiones de la ciudad se fueron articulando. Surgen así nombres como *Back Spin*, *Nação Zulu*, *Street Warrior's* e *Crazy Crew*. (MARTINS, 2005).

Dentro de los nombres que participaban en los encuentros de San Bento estaban Thaíde, que junto con Marcelinho fundó Back Spin, Dj Hum, Rappin Hood, Kl Jay, Ice Blue, Edi Rock e Mano Brown, entre otras personas que posteriormente se tornarían grandes nombres no solamente en la historia del movimiento hip hop sino también en la música y la cultura nacional. Predominantemente masculina, San Bento contaba también con la presencia de algunas mujeres que acompañaban de cerca el nacimiento del movimiento.

Entre ellas estaba Sharylaine Sil, que poco tiempo después fue conocida como la primera mujer en montar un grupo de rap femenino.

Las reuniones de San Bento comenzaron a ser divulgadas en la televisión, en especial a partir de la participación de b-boys en algunos programas y materiales divulgados en los noticieros, jóvenes de otros estados y ciudades que ya bailaban break vinieron para Sao Paulo, motivados por esa energía solamente para ver lo que sucedía. (BOTELHO, 2010).

Aunque en el inicio la relación con el break y con esos primeros indicios del rap tuviese un carácter político, los jóvenes bailarines comenzaron a investigar para saber más sobre aquello que estaba relacionado con esa cultura. A partir de entonces comenzaron a traducir las letras de las canciones y artículos de revistas, aunque no hablasen inglés y fueran poco a poco descubriendo lo que era el hip hop. (ROCHA, DOMENICH, CASSEANO, 1999).

Inspirados por la rima de Thaide, dos jóvenes de la zona sur de São Paulo, Pedro Paulo e Paulo Eduardo, deciden unirse con otros dos de la zona norte, Kleber e Edivaldo y comenzar a rimar juntos, formando un grupo que en poco tiempo ganaría una gran expresión. Los jóvenes se tornaron entonces Mano Brown, Ice Blue, Kl Jay e Edi Rock y juntos crearon los Racionais MC's.

A partir de esa relación tanto como los pioneros del rap, como el propio hip hop norteamericano, los Racionais, comenzaron a hacer una denuncia más contundente de la situación existente en el país.

Este hecho ilustra el pensamiento de Paul Gilroy (1991, traducción nuestra) que afirma que los movimientos sociales que surgen en la diáspora africana, han atraído a los jóvenes negros un lenguaje que permite una identificación universal, según el autor:

Ellos se han comunicado directamente con los negros y aquellos que los apoyan alrededor del mundo pidiendo ayuda y solidaridad concreta en la creación de formas organizacionales adecuadas para conquistar la emancipación, justicia y ciudadanía, internacionalmente como también lo han hecho en el escenario nacional.

En otras palabras, la denuncia del racismo que se presenta como una constante en el hip hop americano de la época, acaba desempeñando el papel de agente multiplicador de la resistencia negra en la vida de los jóvenes paulistanos.

Si el rap de protesta no agradaba al público de los bailes, lo mismo no aconteció con aquellos que eran frequentadores de San Bento. Cada día, los nuevos MC's surgían y pasaban a usar el rap para relatar las amarguras sociales vividas por ellos en lo cotidiano de las periferias de la ciudad.

Así nombres como Thaide y DJ Hum, Rappin Hood, GOG, Doctor MC's y el propio Racionais MC's entre otros, que hoy poseen importancia en el escenario del rap nacional, iniciaron sus carreras sin atención de los medios y de las clases superiores, ejemplificando lo que Stuart Hall (2003) llama voces de las márgenes que fue una de las principales características del movimiento en Brasil. Así y todo a pesar de no recibir la atención de los medios hegemónicos y ser violentamente marginalizado por el Estado, el crecimiento del hip hop fue inevitable y refuerza el pensamiento de Canclini (2008) de que "la modernidad y la democratización parecen más viables a partir de recursos informales y hasta mismo ilegales". Eso se caracteriza porque hasta mediados de la década del 90, la principal forma de divulgación de este trabajo eran las emisoras de radio comunitarias o piratas (como la llamaban los medios de comunicación hegemónicos) que se constituían principalmente dentro de las favelas y también los CDs "piratas", vendidos en shows realizados en casas nocturnas de la periferia de la ciudad.

Esa actuación política misturada una manifestación cultural ilustra el pensamiento de Stuart Hall (2003), de que la marginalidad se volvió un espacio productivo, como resultado de las políticas culturales de la diferencia. De esta forma podemos comprender que el hip hop brasileño no puede ser visto como un fenómeno homogéneo, pues presenta diferentes estilos y contextos. El final de la década de los 90 e inicio de los años 2000 son fundamentales para

la mistura de esa relación entre la juventud negra paulistana y el black music.

5.2 Racionais MC's: uno de los principales exponentes del hip hop brasileño.

Los Racionais Mc's surgieron en 1988 en el proceso cultural de formación del hip hop en São Paulo. El grupo estaba compuesto por los siguientes integrantes: Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock y Kijay. Los tres primeros son los maestros de ceremonia (Mc's) del grupo y Kijay es el disco-jockey (Dj). Hasta 2006, su producción consta de cinco trabajos en formato de álbum y un DVD.

El grupo debutó en el mundo de la música en 1990 con el disco Holocausto Urbano, con una venta de doscientas mil copias, una hazaña en lo que se refiere a la inexistencia del rap en Brasil de aquel momento. El álbum se nota por traer a la escena hip hop, de modo contundente, temas de denuncia social hasta entonces no muy presentes en los discos del género, tales como racismo, acción de justicieros, acción de la policía, discordia entre los amigos posibilitada por determinado "tipo" de mujer, entre otros asuntos.

Dos años después del Holocausto Urbano, el grupo vuelve a la escena con el disco Escolha seu caminho (Elija su camino), que es un remix de dos composiciones, "Negro limitado" y "Voz Activa". Ambas reverberando el ideario discursivo político de la perspectiva del movimiento negro. Como una de las generalizaciones presentes en movimientos de minorías, generalmente, es la autoafirmación, son características de esos raps una dicción algo imperativa de la búsqueda de conciencia de la negritud, entre otros temas.

En 1993 lanza al mercado de la música otro de sus álbumes titulado Rayo X de Brasil, las canciones del disco ya eran conocidas por gran parte de los fans, que habían logrado el audio por medios radicales, la expectativa y la ansiedad por el lanzamiento del trabajo hace que Rayo X de Brasil se consagre como la voz de

un pueblo periférico cuando narran en sus letras la pobreza y la violencia que azotaba a los barrios que formaban parte del llamado triángulo de la muerte paulistano (compuesto por los barrios Jardim Angela, Capão Redondo e Jardim São Luiz), las palabras del grupo van al encuentro de las angustias de millares de otros brasileños que vivían en condiciones iguales o peores.

Esta identificación se da, principalmente, por lo que Paulo Freire (1987,) define como un lenguaje que sintoniza con la “situación concreta de los hombres a quienes hablan”, lenguaje que según el autor estaría ausente de los discursos de los políticos y educadores formales, lo que haría sus discursos alienantes.

La facilidad en articular con jóvenes que el sistema educativo no logra alcanzar fue percibida por las decenas de profesores que pasaron a lidiar con la invasión del rap que surgía en las escuelas, a partir de alumnos que eran fans del ritmo. (BRITO, 2006)

Mirando las rimas como una manera de relacionarse con los adolescentes, en 1992, la Secretaría Municipal de Educación, propone una asociación con el Movimiento Hip Hop, que llevaba grupos de rap a las escuelas propiciando así el debate en torno a temas como racismo y criminalidad en un proyecto titulado “RAPensando a educação” (RIBEIRO, 2012) que acabó extendiéndose en el uso didáctico del hip hop en otras escuelas del país. Además, el movimiento hip hop pasó a ser blanco de diversas investigaciones académicas, que brotaron por las universidades en las más diversas áreas del conocimiento, como la sociología, la antropología, la pedagogía, la psicología, el periodismo y las letras. (BRITO, 2006)

Este sentido que permite que el hip hop sea visto con un elemento que contribuye a la formación cultural y la concientización tanto de los jóvenes artistas negros que forman parte del movimiento, como de aquellos que oyen las producciones por ellos realizadas, permite que Halifu Osumare (2007) afirme que:

El artista como trabajador cultural en favor de la liberación es un paradigma que ha sido crucial para muchos movimientos a través de la historia. La historia como un problema a ser trabajado y puesto en

práctica como una forma de "superar lo que es inhumano" fue el concepto principal que transmitió el texto de Paulo Freire, *Pedagogía del Oprimido*. Rappers que transmiten un mensaje de Public Enemy a Lauryn Hill hasta aquellos en el hip hop en la diáspora como Suddne Rush, son pedagogos vitales que amplían la conciencia de artistas conscientes e inconscientes. Los músicos que se posicionan políticamente y rechazan el didactismo pueden ser fuerzas contra hegemónicas cruciales porque a menudo fundamentan sus músicas con experiencias personales, dando voz a vicisitudes comunes de la opresión histórica.

Se puede decir entonces que por conocer la realidad de la vida en la periferia, no sólo los Racionais MC's, sino también otros grupos de rap, que desarrollan el mismo trabajo, logran hacer uso de un lenguaje que afecta a las personas. En otras palabras, que la relación con el barrio o la periferia donde se vive, que se presenta como una característica diaspórica del movimiento hip hop americano y se esparce hacia dondequiera que vaya, puede ser observada también en el hip hop brasileño y fue una de las cosas que propició mayor afinidad entre los grupos de rap y el público.

Este hecho ejemplifica el pensamiento de María Eduarda Araujo Guimarães (1999), de que la violencia se presenta como una constante en las letras de rap en cualquier lugar donde ese se reproduzca, por ser una característica de cualquier periferia.

A mediados de la década de 1990 el hip hop invade Brasil, a pesar de seguir siendo objeto del prejuicio de aquellos que veían el movimiento como marginal, gana espacio en los medios convencionales. Creando "una relación bastante ambigua con los medios de comunicación y la industria discográfica, pues saben que necesitan de ellos tanto para divulgar sus trabajos como para conocer los trabajos de otros hermanos" (GUIMARÃES, 1999)

El lanzamiento de MTV Brasil, aún a principios de la década trae para el cotidiano de los jóvenes de clase media y clase media alta, los pocos que poseían canales UHF en la época, el universo de la black music norteamericana y la escena rap. Pocos años después, la escena negra paulistana y el rap nacional también serían

incorporados por el canal, que pasa incluso a tener como presentadores figuras que eran piezas claves en la historia del movimiento.

En 1997, al lanzar *Sobreviviendo en el Infierno*, los Racionais ya están consagrados como el mayor grupo de rap del país. El disco vende más de 500 mil copias (sin contar las que se vendieron en el mercado alternativo) y en una de sus pocas interacciones con los medios hegemónicos en ese período, el grupo decide grabar el vídeo de *Diario de un Detento*, música inspirada en el libro de Jocenir, que era un sobreviviente de la masacre del Carandiru. El diario de un Detento se hizo exitoso y rindió al grupo en agosto de 1998, dos premios en el Video Music Brasil, evento promovido por MTV, lo que llevó a los Racionais MC's, no sólo a Los Ángeles, donde representaría el país, sino también al estrellato.

A partir de ese momento el Racionais MC's se consagran como blanco de la admiración de la misma élite que era tan criticada en sus canciones. Con ellos, llevan juntos el rap y el movimiento hip hop que pasa por una serie de apropiaciones y transformaciones a partir de lo que Adorno (2002, p.52), define como una característica de la industria cultural de apropiarse de algo y en nombre de los “consumidores” permitir que permanezca sólo lo que servirá a sus propósitos.

El álbum, *Nada como um dia após outro dia* (Nada como un día después de otro día), 2002, es también un trabajo de gran estatura. Muchos de los raps del disco tematizan episodios de las vidas de los miembros del grupo, ocurridos a partir de la proyección del éxito alcanzado por medio de la carrera musical. Aunque tematizando cuestiones personales de los miembros del grupo, no hay todavía raps en que prepondere un tono intimista, propio del tedio existencial frecuente en las trayectorias del artista pop star en general. En cambio, lo que se tiene en composiciones como “La víctima” y “Negro drama” es la traducción en términos de rap del proceso de construcción del estigma sufrido por el negro en nuestra vida social.

Al oír las canciones, los jóvenes blancos de clase media, no prestan atención a las críticas hechas a ellos y su estilo de vida. En ese contexto sólo “asimila el mundo

rap” tratando de parecer legal o menos playboy. (GUIMARÃES, 1999 p.50). Este hecho se refleja en una de las letras de las Racionais MC's, que en una clara alusión a los jóvenes que acaban por consumir su música reproducen en la letra de Negro Drama una especie de diálogo con los padres diciendo: "Su hijo quiere ser negro, Rhá ¿Qué ironía? [...]" (RACIONAIS MC'S, 2002).

“Negro drama” es la síntesis de ese proceso. Formalmente, dividida en primera y segunda parte, compuesta e interpretada por Edi Rock y Mano Brown, respectivamente. En la primera, se tiene el performance interpretativo de la dicción de la rabia acumulada, con el tipo del negro drama asumiendo un carácter genérico, como si la composición textual definiera el destino histórico del estigma vivido por los negros en la vida social:

El pelo crespo y la piel oscura /la herida, la llaga, en busca de la curación, incluso para aquellos que escapan del drama de la cadena y la favela. En la segunda parte, bajo el mando del canto de Mano Brown, la dicción performática de la rabia desbordante formaliza una situación de confrontación: Señor de ingenio, yo sé bien que tú eres / Soledad, usted no aguanta / Solo, usted no entra a pie. La contención de la rabia, en la primera parte, se realiza así de forma objetiva y de tendencia a una generalización. Mientras que la efusión de la rabia [de la segunda] se especifica en la narrativa de la subjetividad afrontadora de Mano Brown hacia el señor de ingenio. Y es justamente en la fricción de esa tensión entre los pares antiéticos de un sentimiento que acumula y de otro que desborda donde reside el sentido y la fuerza de la rabia histórica de “Negro drama”.

En otras palabras, cuando el rap nacional pasa a convertirse en un producto que despierta el interés de la industria cultural, comienza entonces a sufrir transformaciones que se sentirán visiblemente en los años que siguen.

En el caso brasileño, el grupo Racionais MC's fue el que más influyó en la constitución de la tradición del rap nacional, cuyo rasgo marcante es el *grito-denuncia* del conjunto de expropiaciones que negros y pobres sufren cotidianamente en las ciudades. Considerado por muchos la voz de los periféricos de Brasil, los Racionais MC's alcanzó todas las regiones del país y, en una forma

estética apurada, criticó la violencia que impregna a la sociedad brasileña. Todavía hoy, camisetas con estampas del grupo visten a miles de oyentes. Y son usadas muchas veces como armaduras para las luchas amargas de la vida del pueblo. El rap del grupo fue escuchado y resonó en barrios, favelas y prisiones, apareciendo realmente como consta en “Vida loka I” o “cântico dos louco e dos romântico”.

Es lo que también constata Teperman, que destaca el alcance del impacto de las producciones de Mano Brown, Edi Rock, KL Jay y Ice Blue en el universo de los jóvenes pobres brasileños. A principios de los años 90, en un contexto marcado por el enfriamiento del movimiento popular, por expresivos índices de violencia urbana y por cierta dilución mercadológica de la unidad político-estética que la MPB conquistó en décadas anteriores, los Racionais habría despuntado, “captando la experiencia brasileña con su lente original” (CASTRO LOUREIRO, 2016).

Al contestar la visión cordial y conciliatoria que estructura el mito de la democracia racial brasileña, el grupo habría sido capaz de crear un campo de identificación no más anclado en la imagen del pobre alegre y festivo, sino del negro, pobre y periférico que no acepta la subyugación y se reventa.

Las letras de Racionales atacan la perpetuación de la desigualdad, el racismo, la violencia policial y otras inquietudes de la sociedad brasileña. Y lo hacen asumiendo un posicionamiento claro en una estructura de clases, en franca oposición a lo que ellos mismos entienden como clase dominante

La capacidad del grupo en articular cuestión racial y de clase en una postura agresiva e intransigente, en la lectura de Teperman, confiere a la práctica inicial de los Racionais un carácter revolucionario. Al final, los artistas de la periferia paulistana llegaron a un lugar destacado en el escenario cultural nacional rechazando los símbolos de la burguesía, proponiendo enfrentamientos y manteniéndose independientes de los mecanismos hegemónicos de producción. Esto, sin embargo, sin dejar de experimentar constantemente “la contradicción entre ser una cultura callejera y, al mismo tiempo, ser un valioso producto de mercado” (CASTRO LOUREIRO, 2016).

Actualmente el movimiento hip hop continua presentando sus características de resistencia, sin que haya sufrido fuertes alteraciones negativas, en resultado con su llegada a los medios de comunicación se mantiene como un fuerte elemento de concientización en la escena paulistana. En los últimos años ese movimiento se diversificó y agregó nuevas formas de expresión como los saraus periféricos, que ayudan aún más en la concientización de los jóvenes negros. Con todo, aunque el hip hop tenga un carácter político intrínseco, en las baladas enfocadas en el rap, no siempre acontecen actos para la concientización de los jóvenes negros, como ocurría en los bailes de la década de 1970.

Esa realidad refuerza el testimonio de João Batista de Jesus Félix a Marcio Barbosa (BARBOSA, 2007) donde el investigador afirma que comenzó a comprender el hip hop como si fuera una integración entre arte y política. Batista afirma que aunque:

El movimiento negro contemporáneo erró por pensar que la cultura es una cosa y la política es otra, tanto las entidades negras más antiguas como los bailes actuales y el movimiento hip hop nos muestran que esas expresiones se sienten mejor cuando son vividas conjuntamente. No podemos pensar la política como simple toma del poder. Aquí es cuando el baile entra en ese proceso y hace parte de lo cotidiano de las personas.

El carácter contestatario que se mantiene en el hip hop del siglo XXI se adviene al concepto que Paulo Freire (1987) explica sobre la capacidad de crear y transformar existente en el ser humano que “en sus permanentes relaciones con la realidad, producen no solamente bienes materiales, las cosas sensibles, los objetos, más también las instituciones sociales, sus ideas, sus concepciones”. En otras palabras, se comprende que al mantener su carácter político con todas las presiones de la industria cultural, el hip hop brasileño además de transformarse a sí mismo, también transforma lo que le rodea.

Figura 5 Racionais MC's

6 Consideraciones finales

Al pensar comparativamente en el rap brasileño y cubano, la primera semejanza observada en el recorrido de este estudio es la fuerte influencia de la herencia africana en los ritmos, la religión y los temas tratados. Pudo observarse también las dificultades enfrentadas por muchos raperos cubanos que desean hablar exactamente de la realidad que viven, a menudo presionados por la censura del gobierno.

Las limitaciones impuestas al género con fines políticos o de comercialización son manipulaciones a las que los propios artistas de hip hop deben tolerar si van a producirse, distribuirse y escucharse de manera independiente.

En el caso de los raperos cubanos carecen de un mercado oficial para su producción, además de los CDs fabricados de forma casi independiente y vendida en el mercado no oficial, el arma de propaganda de muchos grupos es de boca en boca. Un cubano avisa al otro, que a su vez pasa la información al siguiente, sobre los shows de hip hop underground que ocurren en la isla.

No es muy diferente del caso brasileño, en que, a pesar de que el sistema hegemónico dominante es de otro orden, también tiene sus imposiciones y, en cierto modo, su forma de censura. Muy importante también para raperos brasileños y cubanos es el concepto de localidad para la identidad de la comunidad rap.

En el propio nombre del grupo cubano ya citado en esta disertación, Los Aldeanos, se evidencia la idea de aldea, y al expresar su localidad en forma musical contribuye a la consolidación de su comunidad. En las letras de los Racionais MC's, hay referencias constantes a barrios y calles específicas de las quebradas, a las cuales los integrantes del grupo pertenecen, característica no sólo del rap brasileño sino también del cubano.

Otro punto de encuentro entre los raperos brasileños y cubanos es la sensación de abandono por el Estado, que descuida necesidades básicas de la población y que, sin embargo, la oprime.

En los temas musicales tratados por raperos brasileños y cubanos, reivindican el acceso a derechos básicos como salud, saneamiento, educación pública ampliada, al tiempo que denuncian abusos cometidos por la policía, atentados a la libertad de expresión o discriminaciones por color o clase social.

El rap cubano y brasileño no puede ser visto aisladamente del contexto globalizado y de los modelos hegemónicos de consumo promovidos en el mundo. Pues es a partir de éstos que se construyen los referentes simbólicos e ideológicos de los cuales derivan las nuevas formas de identidad negra en Cuba y Brasil, dando su contribución a la identidad transnacional negra del rap.

Es innegable el protagonismo que en el hip-hop adquieren las letras de sus canciones. En torno a ellas gira buena parte de los usos y motivaciones que llevan a los sujetos a asistir a los conciertos y escuchar este tipo de música. Reveladoras de insatisfacciones, problemáticas que los afectan como jóvenes, como cubanos, como negros, como mujeres, las líricas del hip-hop se caracterizan por un discurso crítico y reflexivo, que aborda sin tapujos temas que suelen ser marginados del discurso oficial y de otras esferas de la vida pública.

La música Rap como elemento sonoro del hip hop constituye uno de los sectores de mayor crecimiento dentro de la industria musical global. Es una red cultural transnacional, un instrumento de movilización y formación identitaria de sectores juveniles significativos a nivel internacional, ya que ofrece herramientas musicales, lingüísticas y corporales para reflexionar sobre problemas cotidianos como la miseria, la exclusión, la discriminación y la intolerancia.

El rap participa en la creación de una red de símbolos culturales cuya circulación es a nivel global; es una aduana de intercambio, un espacio de interacción multicultural, cuyos pioneros son los jóvenes afroamericanos, puertorriqueños y caribeños en los barrios marginales de Nueva York pues esta modalidad sonora nace literalmente en el gueto urbano, oscuro y peligroso. El hip hop no solamente brinda un sentimiento colectivo de comunidad sino también desarrolla espacios alternativos para habitar cómodamente la ciudad, el Rap no solo es un grito de guerra contra el silencio, es un mecanismo de afirmación cultural y de identidad

colectiva que derriba fronteras, pues también opera como una herramienta de rebeldía y dignificación.

A través de este estudio se ha podido concluir que la conservadora cultura cubana ha incorporado el hip hop a su catálogo con ciertas resistencias, recelos y distancias. La política revolucionaria aún tiene una larga historia de intolerancia hacia expresiones culturales críticas al proceso, o entendida como inapropiada de la imagen deseada de la cultura revolucionaria. El acercamiento al Rap de varios músicos cubanos aún es intermitente, aún es muy tímida su presencia en los medios masivos de comunicación, apenas se produce un verdadero dialogo entre el Rap y otras formas de nuestra diversidad sonora, lo cual esta debilidad se traduce en prejuicios que se fortalecen en la sociedad cubana como el racismo y la discriminación, lo cual impide escuchar las propuestas de jóvenes raperos Mcs, Djs, compositores y arreglistas que han sabido apropiarse de un universo musical y cultural. La imagen de la cultura hip hop cubana no es suficientemente conocida más allá de la gente que la ejerce y la disfruta, sin embargo más allá del mar hay una gran cantidad de materiales audiovisuales sobre el hip hop producido en la isla por miradas foráneas que legitiman en pantallas del mundo nuestra cultura underground, todo un reto y una interrogante sospechosa para quienes regulan la ruta de la política cultural.

El rap opera en condiciones difíciles, la manipulación mediática y política convirtió el rap en un peligro. La Televisión Cubana como eslabón de los aparatos ideológicos de propaganda mantiene un efecto corrosivo sobre el mas autentico discurso rapero, también la prensa oficial contribuye a su marginación, la institucionalidad cubana nunca acepto el movimiento del hip hop como una manifestación de vanguardia artística, en el momento de su impacto en la sociedad, ejecutivos, realizadores y caciques de los medios construyeron el miedo al rap en los medios, como lo han hecho con otras manifestaciones de la cultura popular, la mayoría de las expresiones populares en Cuba están justificadas en su proyección sociocultural.

La racialidad como zona discursiva en el Rap evidencia, que en Cuba el componente racial va asociado a los cambios socioeconómicos y políticos y tiene repercusión en el lenguaje. La proyección discursiva del movimiento de rap cubano dibuja una imagen cruda de la realidad cubana, funda una nueva narrativa en la música cubana contemporánea, como género musical adquiere la categoría de valor social, un espacio para la promulgación de una nueva conciencia, El movimiento de Rap en Cuba es una herramienta de comunicación que promueve la emergencia de nuevos sujetos y actores sociales, el arte de conciencia los define como raperos undergrounds.

Después de 125 años de la abolición de la esclavitud, Brasil se presenta hoy como el mayor país de descendientes de africanos, fuera de África con más del 51% de negros declarados. Sin embargo, un porcentaje significativo de su población busca referencias en otras culturas para construir su identidad.

El punto de partida presentó la ausencia de la mención del protagonismo negro en la historia brasileña, lo que causa un déficit en lo que se refiere a ejemplos que puedan servir como base para la construcción identitaria, pues las imágenes transmitidas del negro remiten siempre a la imagen de alguien incivilizado y acomodado que necesitó contar con la ayuda de los señores para formar parte de una sociedad civilizada y también para poder ser libre.

Por esta razón, aunque se haya trazado un panorama de la construcción de las relaciones raciales en Brasil, desde que más de seis millones de africanos, fueron secuestrados en el continente y esclavizados en el país, donde de forma inhumana fueron sometidos a todo tipo de atrocidades, se destaca el papel del negro como agente de su propia historia en la búsqueda de libertad e igualdad.

Para ello, se resaltó el hecho de que en los trescientos años en que perduró la esclavitud en Brasil, los negros procuraron mantener su humanidad de diferentes formas, sea por medio de la resistencia cultural, manteniendo prácticas que eran

comunes en las tradiciones africanas, entre ellas la práctica religiosa y las manifestaciones culturales; o por la resistencia física y política en diferentes movimientos de liberación, entre ellos la fuga del cautiverio y creaciones de quilombos, diferentes levantes y revueltas que ocurrían en todo el país y también por la participación activa de hombres y mujeres negras en los movimientos abolicionistas.

La ciudad de São Paulo puede ser vista como ejemplo, de la manera como las relaciones raciales se construyeron sobre la base de la discriminación del negro, pues los datos señalados demuestran que desde su fundación, hasta los días actuales, el negro siempre ocupó un lugar subalterno.

En São Paulo, el hip hop se inicia a partir del fenómeno breakdancing y comienza a hacerse en el ambiente de los bailes blacks, sin embargo éste pasa a ganar expresividad a partir de encuentros que ocurrían en la estación São Bento del metro, donde jóvenes de diferentes lugares de la ciudad se encontraban para bailar y compartir información sobre lo que envolvía esa danza.

Cuando la comprensión de lo que era el movimiento hip hop llega a esos jóvenes, los demás los elementos pasan a ser apropiados y el rap se convierte en su principal medio de divulgación. Con el tiempo el rap pasó a presentar en su contenido un tono de denuncia, que era inspirado principalmente por los grupos de rap norteamericanos, pero que tenía también en su base concientización transmitida por entidades del movimiento negro y por los propios jóvenes que ya formaban parte de la generación de bailes blacks.

Como la voz de la periferia, el rap sufre la misma discriminación que victimiza al pueblo negro que se considera como una música marginal. Sin embargo, para los jóvenes negros, el hip hop se convierte en el símbolo de la resistencia negra y sus iconos se convierten en ejemplos para que otros jóvenes también se conciencien.

La llegada de la década de 1990 trae al hip hop una nueva dimensión, pues la apropiación del movimiento en los Estados Unidos, por la industria cultural, causa distorsiones en su conciencia política original y lo transforma en un producto vendible que está asociado principalmente al mercado el sexo y el dinero.

El rap pasa a caracterizarse también por una fusión de estilos que engloba el R & B y ritmos latinos, convirtiéndose así en un producto que alcanza diferentes públicos y hace que sus astros vendan millones. Esta nueva imagen pasa a ser divulgada en todo el mundo por medio de videoclips y películas, en particular transmitidos por canales enfocados en el público joven como la MTV.

Con el envío de e-mails y los sitios de búsquedas, ya no existe la necesidad de escribirse cartas para descubrir lo que era el hip hop; con la posibilidad de descargar música en Internet, nadie necesita más comercializar discos de vinilo; con la posibilidad de descargar películas y libros, la falta de divulgación de iconos negros por los medios acaba siendo suplida de alguna manera y con el inglés habiendo llegado a ser una lengua tan cercana, pocos tienen dificultad para absorber el contenido o mantener contacto con jóvenes de otro país.

En los relatos sobre la llegada del movimiento hip hop se nota que éste se presenta como un momento de integración entre dos generaciones y también como un período de mayor concientización del joven negro que pasó no sólo a denunciar sus males, sino también a buscar el conocimiento.

El movimiento hip hop en Brasil sigue vivo, miles de jóvenes todavía tienen su proceso de concientización hecho por intermedio de él. El rap continúa hablando con las personas y siendo utilizado como instrumento de denuncia tanto en los shows y fiestas de hip hop, como en otros espacios como los saraus y las casas de cultura.

Los cuatro elementos continúan siendo divulgados siempre junto al quinto elemento que actúa como una forma de liberación. Ejemplo de esa transmisión de conocimientos puede ser encontrado en el proyecto: El futuro del hip hop, del que DJ Vivian se presenta como una de las coordinadoras, que se preocupa en transmitir a los niños información sobre el movimiento y despertar en ellos el mismo amor de las generaciones anteriores.

7 BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Juba Elisabeth Levy... (et al.) seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AJA, A. La emigración cubana: un resumen del siglo XX. Revista Temas, n 36, julio-septiembre, 2001.

ALONSO, M.; SALADRIGAS. H. Para investigar en comunicación social. Guía didáctica, La Habana, Editorial Pablo de la Torriente, 2013.

ANDRADE, Elaine Nunes de. Hip Hop: Movimento Negro Juvenil. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). Rap e educação. São Paulo: Summus, 1999.

ALVARADO, J. Relaciones raciales en Cuba: notas de investigación. Revista Temas, No. 7, julio-septiembre, 1996

AZEVEDO, A; DA SILVA, S. Os sons que vêm das ruas: a música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). Rap e educação, São Paulo: Summus, 1999.

BARBOSA, M; *Frente Negra Brasileira*: Depoimentos: projeto de dinamização de espaços literários afro-brasileiros. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

BARBOSA, M; RIBEIRO, E (org.) – Bailes: soul, samba-rock hip hop e identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

BETANCOURT, D. El movimiento cubano de Rap. Tesis (Licenciatura en musicología) – Instituto Superior de Arte, La Habana, 2003.

BORGES, D. “Inchado, feio, preguiçoso e inerte”: A degeneração no pensamento social brasileiro, 1880-1940. Teoria e Pesquisa, v.1, n.47, p.43-70, jul /dez. 2005.

BORGES- TRIANA, J. Música alternativa: del margen al epicentro. La Habana, 2010. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/.../Joaquin BorgesTriana1.pdf>, accedido 5 mayo 2014.

_____. Yo creo que Los Aldeanos..., La Habana, DG, 2013, Disponible en: <http://www.caimanbarbudo.cu/musica/2013/01/yo-creo-que-los-aldeanos/>, accedido 5 mayo 2014.

BRITO, Denise. Baladinha hip hop. *Folha de São Paulo. Folhateen. Movimento*. Segunda-feira 20 de novembro de 2006 p.8.

_____. Estilo chega à universidade. *Folha de São Paulo. Folhateen. Movimento*. Segunda-feira 20 de novembro de 2006 p.9.

_____. Mano Brown sem dúvidas. *Folha de São Paulo. Folhateen. Movimento*. Segunda-feira 20 de novembro de 2006 p.6

_____. 'O rap de protesto acabou', diz DJ Hum. *Folha de São Paulo. Folhateen. Movimento*. Segunda-feira 20 de novembro de 2006 p.7

CASTRO-GÓMEZ, S. Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología ,2000.Disponible en copia digital.

CASTRO LOUREIRO, B. Arte, cultura y política na história do rap nacional. UNICAMP, São Paulo. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n63/0020-3874-rieb-63-0235.pdf>, 20016.

CHAUI, Marilena de Souza. *O que é ideologia*. 9ªed.São Paulo: Editora Brasiliense s.a. 1982.

CHRISMAN, L (ed.) *colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1994.

ESPINA, P.; RODRÍGUEZ.; RODRÍGUEZ. P. Raza y desigualdad en la Cuba actual. Revista Temas No 45, 2006. Disponible en: <http://www.temas.cult.cu/articulo.php?numfila=493&num=45&name=Desigualda> de s. Accedido: febrero, 2014.

ESTRADA, A. V. Pensamiento y tradiciones populares. Estudios de identidad cultural cubana y Latinoamericana. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello. 2000.

FECÉ-GÓMEZ. El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. (2000).

- FERRIOL, A. Efectos de políticas macroeconómicas y sociales sobre los niveles de pobreza: el caso de Cuba en los años noventa. Informe de investigación. La Habana: INIE y Centro de Investigaciones de la Economía Mundial (CIEM), 1997.
- FERNÁNDEZ, A.; FERNÁNDEZ, D. Alamar no aguanta más. Reflexiones acerca del 8vo festival de rap cubano. *Revista Movimiento*, La Habana, n. 1, p.41-44. (a).
- _____. Identidades e interiores de ciertos consejos anónimos. En: *Revista Movimiento*, La Habana, n.1, p. 5-10 (b).
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 17ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GARCIA-CANCLIN, N. Ni folklórico, ni masivo. Qué es lo popular. En: *Diálogos de la Comunicación*, p 4-11. (1987).
- _____. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México, Grijalbo, 1995
- _____. *Leitores, espectadores e internautas*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- GILROY. P. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, Ucam/Editora 34 Rio de Janeiro/São Paulo. 2001.
- GUANCHE, J. Procesos etnoculturales de Cuba. *Letras Cubanas*: La Habana, 1996.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- Hall, S. Estudios Culturales: Dos Paradigmas. *Revista Causas y azares*, p.18-28, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. Rapeando... ¿a lo cubano? *Revista Clave*, La Habana, n. 2, p.46-50, 1999.
- HERNÁNDEZ, M. Etían Brebaje Man: Amor al mundo. *Granma*, La Habana, p. 1-15, mayo. 2014.

HORMIGOS, J.; MARTÍN, C. La construcción de la identidad juvenil a través de la música. 2004 Disponible en: <http://www.fes-web.org/revista/archivos/res04/11.pdf>. Accedido: febrero, 2013.

IRAK en BORGES – TRIANA. J. La Fabrik. Obreros de la construcción y embajadores de la creación. Revista Movimiento, La Habana, n. 2, p.5-9. (s/f).

KUGELBERG, J. *Born in the Bronx: A Visual Record of the Early Days of Hip Hop*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007.

LEAL, E. Sobre la cubanía. En Patria Amada. Ciudad de la Habana, ediciones Boloña. Colección Opus Habana, 2005.

LIRA, E. El público y la música contemporánea. Ed. Papeles, Caracas, Venezuela, 1968.

NASCIMENTO, A do. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MACEDO, M. Anotações para uma história dos bailes negros em São Paulo. In: BARBOSA, M; RIBEIRO, E (org.) – Bailes: soul, samba-rock hip hop e identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

MARTÍN-BARBERO, J. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Cultura, hegemonía y cotidianidad. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

_____. La comunicación plural: alteridad y socialidad. Diálogos de la comunicación, Perú, n. 40, p.73-79, 1994.

_____. Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación. *Ensayo y error*, 9-18, 1997.

MARTINS, R. *Hip Hop: O estilo que ninguém segura*. Santo André, São Paulo: Esetec Editores Associados, 2005

MARTINEZ HEREDIA.F. Pensamiento latinoamericano cultura e identidades.VII Taller Internacional sobre paradigmas emancipatorios. La Habana, Cuba, 2009.

MENÉNDEZ, L. Por los peoples del barrio. Gaceta de Cuba, La Habana, n.1, p. 18 – 21, enero – febrero, 2005.

MITCHELL, T. Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania. New York, n.3, p. 349-351, October, 1998.

MONSON, I. The African Diaspora. A Musical Perspective, Garland Publishing, New York, p. 1-19, 2000.

MORALES DOMINGUEZ, E. Cuba: color de la piel, nación, identidad y cultura: ¿un desafío contemporáneo? Ciudad de La Habana: Universidad de La Habana, 2008.

_____. Desafíos de la problemática racial en Cuba. Ciudad de La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2007.

MOURA, C. Dialética radical do Brasil negro. São Paulo: Editora Anita Ltda., 2004.

MUNANGA, K. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. IN: A. A. P. Brandão. (Org.). Cadernos PENESB 5. Niterói: EduFF, 2004.

OSUMARE, H. *The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York: Palgrave MacMillan, 2007.

PÉREZ, J. Hip-Hop: entre la autoafirmación identitaria y las redes de la postmodernidad. Revista Clave, La Habana, n. 1, p. 25-33, 2003.

PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo, 1997.

QUIRÓS, F. Los estudios culturales, de críticos a vecinos del funcionalismo. 2003 Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/queuiros01.pdf. Accedido en julio 2016.

RACIONAIS MC's. "Hey boy". In: CD. Holocausto urbano. São Paulo: Unimar, 1990.

_____. "Da ponte pra cá". In: Nada como um dia após o outro dia. CD. São Paulo: Cosa Nostra, 2002a.

_____. "Vida loka I". In: Nada como um dia após o outro dia. CD. São Paulo: Cosa Nostra, 2002b.

RIBEIRO, D. O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *As Américas e a civilização: formação dos povos e causas do desenvolvimento desigual da América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIVERA, R. *New York Ricans from the Hip-Hop Zone*, Palgrave Macmillan, Nueva York, p. 15-6, 2003.

ROMIO, Jackeline. Homicídio de mulheres negras na cidade de São Paulo em 1998. In: JOHNSON, Jacquelyn, VIEIRA, Vinícius Rodrigues (org.). *Retratos e espelhos – raça e etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: FEA / USP, 2009.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hiphop. Trad. Valeria Lamego. In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALDAÑA, P; BALMANT, O - Em 5 anos, só 0,9% dos matriculados em cursos de ponta da USP são negros O Estado de S.Paulo. São Paulo. 02/06/2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,em-5-anos-so-09-dos-matriculados-em-cursosde-ponta-da-usp-sao-negros-,881272,0.htm?reload=y> – acessado 05/11/2015.

SANTOS, M. *Pobreza Urbana*. 3ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SELIER, Y, HERNÁNDEZ, P. Identidad racial de gente sin historia. Caminos. Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico, n 24-25. (2002).

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

TICKNER, A. El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. Revista Temas, La Habana, n 48, p. 97-106, octubre diciembre, 2006.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, Ed.UFRJ, 1995.

_____ *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1988.

VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

WILLIAMS, R. Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós. 1996.

ZURBANO, R. La revolución aún no ha comenzado para los negros. The New York Times. Disponible en: http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html?hp&_r=0. Accedido en: 30 de oct. 2016.