

MAMBISES, MALANDROS Y MALEANTES
IMAGINARIOS COLECTIVOS DE LUCHAS Y SUPERVIVENCIA
EN EL RAP CUBANO Y VENEZOLANO

POR

SUIATHA FERNANDES
Princeton University

Cuando tú quieras una cancha, plomo, te espero
Quieres ver quién de los dos es más pistolero
Tengo mi moral en alto asaltando bancos y llevando las
riendas
Todo el mundo me respeta porque soy el que manda en
esta mierda

Guerrilla Seca, Puro Lacreo

La creciente popularidad de la cultura hip-hop en países latinoamericanos y del Caribe ha estado aparejada con la politización de las divisiones raciales y étnicas, al crear los grupos marginalizados nuevas identidades sociales y al exigir sus derechos políticos. Este proceso ha estado particularmente marcado en países como Cuba y Venezuela. En el primero las nuevas formas de desigualdad y jerarquía que se fueron derivando del crecimiento del turismo y la integración gradual a una economía de mercado, han hecho que la juventud negra cubana reclame las promesas de igualdad racial y empleo amparadas bajo la ideología estatal socialista. Los movimientos sociales, que en Venezuela comenzaron a hacer sentir su importancia a principios de los noventa como respuesta a la introducción de medidas económicas neoliberales, han tenido éxito en la actualidad al reclamar la mayoría marginalizada y empobrecida su parte en la riqueza de la nación.

La música *rap* se ha convertido en vehículo importante para expresar demandas políticas, construir nuevas identidades sociales y crear modos alternativos de ocio, supervivencia y transformación. El *hip-hop* surgió de las experiencias acumuladas por las comunidades negras urbanas en los Estados Unidos, y en diversos contextos ha mantenido su papel de visión documental de lucha y supervivencia en los márgenes. La cultura urbana hace surgir nuevas formas de identificación social, con frecuencia basadas en figuras del pasado, estereotipos sociales o ciertas identidades que la juventud negra y marginalizada reclama. Los raperos cubanos se representan a sí mismos como *mambises*, luchadores negros en la Guerra de Independencia contra España, y cimarrones desobedientes, esclavos fugitivos; mientras que los venezolanos reestructuran las figuras del *malandro* y el *hampón*, delincuente y excluido social, en guerreros y luchadores callejeros. La respuesta contemporánea está enmarcada en términos de luchas históricas por la independencia y va en contra de normas sociales obligatorias.

En este artículo exploro las resonancias y desarrollo paralelo del hip-hop como expresión musical en Cuba y Venezuela, pero también hago referencia a las disímiles manifestaciones del *rap* en estos contextos. Mientras en Cuba la revolución social creó ciertas pretensiones de igualdad racial entre los raperos cubanos, que han venido a ejercer presiones en el Estado socialista; en Venezuela las marcadas diferencias raciales y de clase han dado paso a realidades de crimen y violencia, lo que hace que en ocasiones corresponda a las bandas callejeras y mafias urbanas la función de mantener el orden público. Los raperos cubanos están mucho más cerca de los negros nacionalistas norteamericanos del tipo de Talib Kweli, The Roots, y Common que sus contrapartes venezolanas, quienes siguieron las huellas de los "gangsta" norteamericanos como Tupac, Nas, Dr Dre, y 50 Cent. Pero a pesar de las diferencias de raza y marginalidad, tanto los cubanos como los venezolanos ponen de manifiesto una pluralidad de estrategias e imágenes al construir nuevas formas de integrarse a la contemporaneidad.

IGUALDAD RACIAL EN EL PERÍODO ESPECIAL CUBANO

La música rap en Cuba está inmersa en un conjunto muy específico de condiciones económicas y sociales, que incluyen la reestructuración demográfica de la metrópolis urbana y el crecimiento de la desigualdad racial en el "período especial".¹ La música rap y la cultura *hip-hop* crecieron rápidamente en urbes como Alamar y comunidades de la clase obrera de la Habana Vieja, Centro Habana, Santos Suárez y Playa las que fueron ocupadas en su mayoría por la población negra. En Cuba antes de la caída del campo socialista, las comunidades negras y de la clase obrera estaban relativamente protegidas de los procesos neoliberales de reestructuración económica. Sin embargo, la crisis del período especial forzó al gobierno cubano a adoptar políticas austeras para aumentar la competitividad de la economía cubana dentro de la economía global. Aunque estas políticas de austeridad y reestructuración han afectado a la sociedad cubana como un todo, Alejandro de la Fuente afirma que también han existido efectos raciales diferenciados. La despenalización del dólar ha dividido la sociedad cubana en dos bandos, aquellos que tienen acceso a la moneda y aquellos que no. Los envíos de las familias desde el exterior constituyen la más importante fuente de ingreso de moneda dura para buena parte de los cubanos, pero al ser de la diáspora blanca en su mayoría, son esas familias las que más se benefician con estas remesas (De la Fuente 319). Los prejuicios raciales son cada vez más visibles y aceptados en el período especial.

En un período de crecientes tensiones y desigualdades raciales, la población negra cubana se encuentra desprovista de una voz política. El líder de la revolución cubana trató, por medio de discursos de democracia racial, de eliminar el racismo al crear una sociedad miope, donde la igualdad entre blancos y negros haría obsoleta la necesidad de identificaciones raciales. Al abolir la segregación en escuelas, parques e instalaciones de

¹ La caída del campo socialista en 1989 condujo a que el estado cubano declarara un "período especial en tiempos de paz" en septiembre de 1990, en un intento por reconstruir la economía cubana a través de políticas de autoabastecimiento, la reintroducción del racionamiento a gran escala, la obtención de moneda dura vía el turismo y el reingreso de Cuba en la economía global.

recreo y al ofrecer vivienda, educación y atención médica a la población negra, el líder revolucionario también cerraba los clubes para negros y la prensa negra (De la Fuente 280). Para De la Fuente, la movilización con bases raciales parece emerger de las contradicciones del actual período especial: "El renacimiento del racismo y de prácticas de discriminación racial en el período especial ha traído como consecuencia resentimiento y resistencia en la población negra, la que de pronto se encuentra inmersa en un ambiente hostil sin las herramientas políticas y de organización requeridas para luchar contra esto" (329). Las religiones afrocubanas como la santería y los *abakuá* son cada vez más populares, pero la música rap, con una posición más radical y políticamente agresiva, ha servido de voz a la juventud negra. Aunque algunos miembros de la población negra de edad más avanzada no se sienten representados en esta agresividad militante de identidad negra en el rap cubano, sí se hace cada vez más importante para los jóvenes cubanos quienes no vivieron los primeros años del triunfo revolucionario y sienten duramente el fracaso de las instituciones establecidas por la revolución para brindar igualdad racial en el período especial.

La música rap cubana se nutrió de la norteamericana y desde el comienzo los raperos cubanos han mantenido fuertes vínculos con los estadounidenses. Si bien es cierto que las primeras oleadas de la música *hip-hop* que llegaron a Cuba eran más comerciales, ya en 1995, año del primer festival de rap, los cubanos escuchaban un rap afronorteamericano más "consciente". Tal como lo hicieran activistas afronorteamericanos como Stokely Carmichael quienes visitaron Cuba en los años 60 y 70 a través de Angela Davis y Assata Shakur, quien se encuentra actualmente exiliada en Cuba, los raperos afronorteamericanos entre ellos Paris, Common Sense, Mos Def y Talib Kweli hablaban un lenguaje de militancia negra que se ajustaba a la juventud cubana.

Los jóvenes negros cubanos han utilizado la música rap para combatir las jerarquías raciales y para exigir justicia social. Paul Gilroy ve la transferencia de formas culturales negras tales como el *hip-hop* relacionadas en parte a su "lenguaje político inigualable de ciudadanía, justicia racial e igualdad" (*The Black Atlantic* 83, Mi traducción), que es un discurso que habla de las realidades y aspiraciones de la juventud negra a nivel mundial. En sus textos, actuaciones y estilos, los raperos cubanos exigen la inclusión de los jóvenes negros cubanos en la política y apelan al Estado para que mantenga el valor del igualitarismo amparado bajo la ideología socialista tradicional. Los raperos, particularmente los que se identifican como "underground", señalan la ceguera racial del discurso oficial y la invisibilidad ante las experiencias y problemas de las comunidades marginalizadas, en una sociedad que supuestamente ha "resuelto" los problemas raciales. Al escasear las instancias en las que los jóvenes negros cubanos pueden expresar sus preocupaciones, la música rap proporciona el medio de respuesta y negociación dentro de la sociedad cubana.

Los raperos critican al liderazgo cubano por ignorar los problemas raciales de la sociedad cubana al declarar la total erradicación del racismo. De la Fuente (266) expresa que, mientras en los primeros años del triunfo revolucionario Fidel Castro convocó un debate público sobre el racismo, que comprendía varias conferencias especialmente organizadas y campañas con objetivos precisos, ya para el año 1962 toda discusión sobre el problema de la raza había sido silenciada; sólo quedaba lugar para hacer loas a los logros de la revolución. Debido a que el nuevo sistema había supuestamente resuelto toda

cuestión racial, era considerado contrarrevolucionario el hablar de la raza o autoidentificarse en términos raciales, en vez de decir simplemente cubano. En la canción titulada "Mambi", identificación establecida con los mambises o luchadores negros de las guerras de Independencia contra España, Obsesión hace referencia a la retórica que enmascara el silenciamiento sobre la cuestión de la raza:

Aquellos vientos trajeron estas tempestades,
 resulta q' así (de pronto)
 un montón de cualidades cayó
 encima de mi raza,
 y muchos fueron en masa a pasar un
 curso de cómo no ser racistas
 se graduaron con honores y fiestas
 y hasta el sol de hoy permanecen escondidos
 en la frase esta:
 SOMOS IGUALES
 TODOS LOS SERES HUMANOS

Obsesión se refiere a las formas en que los negros ascendieron en la escala social, desde lo más bajo en la Cuba pre-revolucionaria hasta "tener un montón de cualidades," debido a su papel como nuevos sujetos sociales de la revolución. Sin embargo, Obsesión sugiere que los revolucionarios blancos aparentaron estar de acuerdo con los ideales anti-racistas, al ir "en masa a pasar un curso de cómo no ser racistas", en vez de tomar una posición frente a la existencia del racismo en la sociedad cubana. La canción retrata las formas de autocumplimiento de los revolucionarios que enarbolan la erradicación del racismo aún cuando subsisten tensiones y jerarquías raciales.

El resurgimiento del racismo en el período especial contrasta con la euforia pos-revolucionaria de la población negra que vio en la revolución cubana las posibilidades de poner fin a la discriminación racial. El poema "Tengo" del afamado poeta negro Nicolás Guillén, escrito en 1964, da una lista de los cambios que la revolución ha propiciado a los negros:

Tengo, vamos a ver,
 que ya aprendí a leer,
 a contar,
 tengo que ya aprendí a escribir
 y a pensar
 y a reír.
 Tengo que ya tengo
 donde trabajar
 y ganar
 lo que me tengo que comer.
 Tengo, vamos a ver,
 tengo lo que tenía que tener

Con el formato y el título del poema de Guillén, Hermanos de Causa describe la situación de los jóvenes negros cubanos en el período especial contemporáneo:

Tengo una raza oscura, y discriminada
 tengo una jornada, que me exige no da nada
 tengo tantas cosas que no puedo ni tocarlas
 tengo instalaciones que no puedo ni pisarlas
 tengo libertad entre paréntesis de hierro
 tengo tantos provechos sin derechos q' a mí encierro
 tengo tantas cosas sin tener lo que he tenido

Al decir "tengo tantas cosas" y "tengo instalaciones", Hermanos de Causa se refiere a los reclamos del liderazgo político que la revolución ha dado tanto a la población negra cubana en lo que a salud, educación y bienestar se refiere, pero aún así el raperero no se percató de ello. La revolución ha luchado por una nación liberada del neocolonialismo yanqui, aún cuando ésta sólo pueda ejercerse dentro de coacciones severas o "paréntesis de hierro". Si bien la revolución le ha otorgado tantos beneficios a la población negra, estos son otorgados con aires de condescendencia sin reconocimiento alguno de sus derechos. Para contrastar con el optimismo de Guillén, "tengo lo que tenía que tener", Hermanos de Causa expresa "tengo tantas cosas sin tener lo que he tenido": por un lado la revolución les ha traído beneficios materiales y oportunidades, pero por otro se ha llevado sus derechos de expresarse como minoría, tal y como lo pregunta el grupo Junior Clan: "Para el negro que aún me sigue diciendo, y tu voz dónde está".

Los raperos emplean un estilo directo que se dirige a las autoridades, al Estado o a aquellos que ocupan posiciones de poder. Los "underground" ponen en tela de juicio temas como el acoso policial. En la canción "A Veces" Anónimo Consejo dibuja una imagen de corrupción, tráfico ilegal de drogas y prostitución. Sin embargo, al contrario de los estereotipos de las comunidades marginalizadas, para el raperero la fuente de estos problemas está en el gobierno:

Los tipos con "money" trafican en sus oficinas,
 gritan 'resistimos' y andan en carro noche y día,
 robándole al pueblo como el alacrán a su cría

Al presentar como criminales a la policía y a las instancias oficiales intenta desestabilizar la autoridad moral de éstas. Mientras la policía culpa a las comunidades negras pobres de tráfico de drogas y robo, el raperero muestra que ellos también están implicados en estas actividades. Señala la hipocresía de los oficiales del gobierno, quienes utilizan la retórica revolucionaria de la resistencia, pero se alejan de la realidad dentro de sus oficinas y carros lujosos. Cliente Supremo enjuicia la fútil práctica de pedir el carné de identidad, y pregunta: "¿La realidad, ay mamá de mí, qué será cuando mi juventud se vaya?... ¿Tendré que ser como usted preocupada por mis documentos? ¿Qué carné? ¿De qué?" Los Paisanos en su canción "El barco" también hablan del acoso policial impuesto a los jóvenes negros cubanos y las formas en que constantemente la policía les pide su identificación. La policía pregunta al raperero por su carné y él dice: "Mi forma de vestir da pie, a que en la calle se me pida a mí el carné, a pesar que cuando 'chama' yo también grité: Seremos como el Che". Con este eslogan, recitado a diario por niños en escuelas y círculos

infantiles, el rapero invoca en parte la rebeldía juvenil del mártir fundador de la revolución y también es una forma de autoprotegerse contra represalias.

Anónimo Consejo une un pasado de explotación con un presente de desigualdad racial. De acuerdo con Gilroy, la historia es uno de los temas fundamentales de las formas musicales de la diáspora africana, preocupación ésta que “exige que la experiencia de la esclavitud sea también recuperada y presentada de forma vívida e inmediata” (“One Nation...” 363, mi traducción). La esclavitud se convierte en metáfora de la injusticia contemporánea y la explotación. En “A Veces”, Anónimo Consejo conecta la historia de los esclavos cubanos con la situación de la población negra cubana contemporánea. El rapero comienza con la ubicación geográfica, se identifica como “el cubano del Oriente”, provincia considerada menos culta que La Habana. Yace en su “pobre cama” y piensa en la esclavitud y en la lucha de los negros de su país, cuando lo asaltan las similitudes con la situación actual:

Hoy parece que no es así, el oficial me dice a mí,
 “No puede estar allá, mucho menos salir de aquí,”
 En cambio al turista se le trata diferente,
 ¿Será posible, gente, que en mi país yo no cuente?

Usa la crítica de las jerarquías sociales del pasado como forma de identificar los temas raciales contemporáneos tales como el acoso policial a los jóvenes negros y el trato preferencial que las autoridades oficiales dan a los turistas por encima de los cubanos. Se identifica como “el descendiente de un africano” como un “cimarrón desobediente”, que se remonta a un antepasado enraizado en la historia de la esclavitud y la opresión.

El tratamiento abierto de temas raciales en el rap cubano “underground” constituye un reto ante la ceguera racial del discurso oficial y las declaraciones del líder político que el racismo se ha erradicado en la sociedad cubana. En un artículo aparecido en *El Habanero*, órgano oficial del Estado, el columnista Tony Pita advirtió “¡cuidado!, las canciones con el tema de las razas podrían convertirse en un arma de doble filo, y comenzaríamos a asistir a la recurrencia temática de hacer un pequeño ‘gheto’ del género, cuando el camino está libre de escollos”. Tal y como en un principio el liderazgo pos-revolucionario estaba preocupado por lo que consideraba efectos “divisivos” de la política racial (Moore 259), una de las respuestas oficiales a la música rap también ha sido la preocupación por su identificación basada en lo racial y en el potencial de movilización en las líneas raciales.

Pero en los últimos años, el Estado cubano se ha visto presionado por los raperos, en parte por el cada vez más creciente interés en su mensaje radical por parte de grandes sectores de la juventud negra. El productor de rap Ariel Fernández me enfatizó que el Estado tiene que reconocer el movimiento rap “políticamente, culturalmente, musicalmente, porque imagine si toda esta masa estuviera en contra de la revolución, si todas estas personas no sintieran en el poder de la revolución, ¿como se sentirían?” El liderazgo político ha priorizado la creación de líderes raperos leales a la revolución. En julio de 2001 el ministro de cultura Abel Prieto sostuvo una reunión con importantes grupos de rap, donde discutió la provisión de recursos para los raperos como un estudio, horas en la radio

y su propia empresa musical, así como protección para el rap cubano. En entrevista personal después de la reunión, Prieto me confesó que estaba impresionado por los jóvenes raperos, con “el nivel de compromiso que ellos tienen con este país y al mismo tiempo la seriedad y el rigor con que abordan problemas reales”.

CRIMEN, VIOLENCIA Y GUERREROS CALLEJEROS EN VENEZUELA

El rap venezolano también ha surgido de un conjunto bien específico de condiciones causadas por un proceso creciente de segregación urbana, un deterioro de las condiciones de servicios urbanos, y una crisis del Estado. Tal y como en Cuba, la caída del campo socialista en 1989 precipitó una crisis importante en el sistema socialista cubano, también en Venezuela la introducción de medidas mercantiles neoliberales en la capital venezolana condujo, el 27 de febrero de 1989, a protestas espontáneas, levantamientos y motines en las principales ciudades del país, a los que siguieron energías medidas por parte de la policía y los militares. Como en Cuba, la gradual inserción de Venezuela en el nuevo orden mundial neoliberal requirió nuevas formas de eficiencia y competencia que ejercieron presiones en el modelo de desarrollo estatal mantenido por previos gobiernos nacionales. El desplazamiento de los recursos fuera de la infraestructura, la atención a la salud, la educación y otros servicios sociales condujo a un crecimiento sustancial de la desigualdad social durante este período (Predrazzini y Sánchez). Estos cambios también tuvieron implicaciones raciales; los más afectados fueron aquellos ubicados en lo último de la escala social, negros en su mayoría, indígenas y un grupo mestizo que representa la mayoría de la población. Las desigualdades sociales, la fragmentación y la crisis en el gobierno, que se agudizó en 1989, dieron lugar a la violencia, el crimen y las tensiones urbanas. Ana María Sanjuán comenta que en 1999, la tasa de homicidios se había incrementado en un 20% al compararla con el año anterior. Esta cifra era aún mayor en Caracas donde la cantidad de homicidios generalmente llegaba a los cientos, especialmente en los fines de semana (Sanjuán 87). En este contexto de desorden general y crisis de autoridad, cobraron importancia los sistemas alternativos de justicia tales como las bandas callejeras y mafias urbanas, contribuyendo de esta forma a un ciclo de violencia creciente.

El período correspondiente a los primeros años de los 90 presencié un crecimiento en los movimientos populares locales de los barrios con grupos como la Coordinadora Simón Bolívar y Tupamaros en la parroquia 23 de Enero, los que cada vez cobraban más fuerza. Estos movimientos no partidistas llegaron al clímax en 1998, cuando el Polo Patriótico, una alianza liderada por Hugo Chávez Frías, ganó las elecciones generales y conquistó el poder. El proyecto prometido era luchar contra la corrupción, deslindarse de la agenda neoliberal apoyada por los Estados Unidos y crear una nueva constitución (López Maya, Smilde y Stephany). Chávez obtuvo buena parte de su apoyo de la población marginada que vive en los barrios o ciudadelas localizada en los flancos de los cerros de Caracas. La movilización política amparada por el chavismo ha dado lugar a una sociedad cada vez más dividida pues las clases más bajas identifican raza con divisiones de clase. Juan Carlos Echeandía, productor de rap venezolano, expresó en una entrevista personal que el surgimiento de la música rap en Venezuela coincidió con la imbricación cada vez más fuerte de las masas populares en el proceso político del país: “De alguna manera, las

masas populares empiezan a tener voz y voto... empiezan a tener mucha más importancia en el hecho político y en el hecho social. Y eso es lo que pasa a través de estos discos". La aparición de un discurso racial y políticamente consciente en el *rap* venezolano ha estado en parte relacionada con el surgimiento más general de una minoría marginalizada que reclama sus derechos sociales y políticos.

Pero aún las formas de conciencia que se reflejan y crean a través del *rap* venezolano integran menos la militancia negra nacionalista que predomina en la música *rap* cubana, y están más relacionadas a la continua realidad de crimen, extrema pobreza y muerte debida a la violencia de las bandas callejeras. Colombia y Requesón, miembros de Guerrilla Seca, expresaron en entrevistas personales que su inspiración musical viene de los raperos "gangsta" norteamericanos tales como Tupac y Nas, quienes recrean temas relacionados con las armas, la violencia y las drogas. Requesón dijo: "No entendemos nada de lo que escuchamos, pero, hay un *flow* y un sentimiento". Aunque Colombia y Requesón no entienden las letras en inglés, dicen que son los oscuros y siniestros tonos del *rap* "gangsta" los que se ajustan a sus experiencias de un tipo de vida que acuna al nihilismo, el ocio y el desconsuelo entre los jóvenes de los barrios.

Con esto no pretendo negar que en Venezuela la música *rap* también ha servido de portavoz a un nuevo tipo de conciencia racial entre la juventud negra. Colombia y Requesón me sugirieron la superioridad de la "raza negra": "Nosotros somos una raza grande, pues yo creo que es una raza superior". Apartando los enfoques históricos populares de la raza que negaban la existencia de divisiones raciales en Venezuela y le daban más importancia a la identidad nacional (Wright), los raperos han comenzado a otorgarle más importancia a la identidad negra que a la pertenencia nacional, tal y como lo expresa Requesón:

En un tiempo, cuando se oprimió al negro, no lo vieron como: 'Coño, él es de aquí, él es de nuestra misma nación.' No, no lo vieron así. Lo vieron: 'Él es el negro y vamos a joderlo porque él es el negro; él no es de nuestra nación'. Por eso creo que nosotros somos negros. Todos los negros, cada vez, primero son negros. Y después son de la nación de donde son.

A pesar del lenguaje de un país mestizo que ha dominado la retórica política en Venezuela, Requesón hace referencia al racismo solapado que existe en la sociedad venezolana y que en la actualidad constituye la base de la politización de las divisiones de raza y de clase. Sin embargo, al contrario del *rap* cubano, estas reflexiones no se convierten en exigencias de igualdad racial ya que los venezolanos negros, los mulatos y los pardos no tienden a verse como grupos separados y menos aún como agrupaciones políticas. Como expresa Echeandía, la raza en Venezuela existe más como experiencia que como categoría para movimientos políticos: "existe como una realidad... pero no está abiertamente planteada". En Venezuela el ser negro o de raza mezclada no se expresa en términos de identidad racial, más bien está asociado a la experiencia vivida de pobreza, violencia y marginalidad en los barrios; es a lo que Raymond Williams se refiere como "estructura de sentimiento".

En su música los raperos reflejan las condiciones y experiencias que los fuerzan a sumergirse en el crimen y la violencia. Guerrilla Seca en su canción "Malandrea negro"

explica que es la pobreza, el hambre y la desesperación de los barrios lo que actúa de resorte para el crimen como forma de supervivencia. Encontrar buenos trabajos para jóvenes negros e inexpertos es casi imposible: "Voy caminando desesperado busco trabajo es un fracaso." Aún para aquellos que desean encontrar trabajo dentro de la economía formal existen escasas oportunidades: "Busco el dinero legal, pero el destino me está cambiando". Si se necesita dinero y no existen oportunidades legales para adquirirlo; entonces el único camino posible para el raperero es el crimen y la economía informal y subterránea, especialmente cuando existen bocas que mantener. De forma similar, en "Historia nuestra", una crónica de la vida callejera, Vagos y Maleantes relatan que comenzaron con el tráfico de drogas: "empecé en el jibareo" a los 17 años. Mientras los padres de los raperos soñaban que sus hijos se convertirían en ingenieros, ellos se veían como criminales. Los estudiosos han señalado el declive del empleo estable de manufactura que estaba al alcance de la gran mayoría de las clases trabajadoras en décadas anteriores en toda Latinoamérica, y el aumento del desempleo, el crecimiento de una economía informal y el cambio al trabajo por tiempo definido (Bourgeois; Predrazzini y Sánchez). Es esta falta de empleo legal y viable la que propicia el crecimiento del crimen como una de las únicas opciones de supervivencia disponible para los jóvenes urbanos marginalizados.

Los raperos venezolanos distinguen entre el malandreo como "chigüirismo" o matar por dinero sin tener en cuenta a los otros miembros del barrio y el malandreo como actividad importante que protege al barrio de intrusos como la policía, y proporciona a la juventud una estrategia de supervivencia. En "Puro lacreo," Guerrilla Seca describe esta primera forma de malandreo, dominada por un individuo malévolos y calculador:

En negocios de droga y dinero no hay panas ni nada
esto es malandreo, puro lacreo.
El que menos tú piensas te mata por plata mi pana,
esto es malandreo, es lo que veo

Este malandreo está motivado por un deseo de consumir bienes y un celo hacia aquellos que tienen más de lo que él posee. Los malandros se matarían unos a otros por dinero o por ropa que esté a la moda, como los zapatos Nike. En sus negociaciones sobre las drogas no se puede confiar en nadie y el malandro no tiene amigos, pues este mundo está dominado por la crueldad y el interés. Pero el otro tipo de malandreo es lo que Comegato, un informante al que José Roberto Duque y Boris Muñoz hacen referencia en su libro *La ley de la calle*, llama "un malandro de verdad, un caballero" (108). Aunque este último también participa en el crimen, lo hace por el beneficio de su familia y su comunidad, tal y como lo expresa Guerrilla Seca en "Puro Lacreo": "Tengo mi moral en alto asaltando bancos y llevando las riendas". Comparado con el malandro que roba a su comunidad y que sería capaz de asaltar a su vecino, el malandro de verdad se dirige a poderosas instituciones corporativas y personas ricas, es como un Robin Hood moderno. Yolanda Salas describe, en su estudio sobre jóvenes encarcelados en una prisión de Caracas: "el delincuente mitologizado se convierte en símbolo de protesta social al protegerse con la ética de un criminal correcto, quien en teoría, roba exclusivamente a la clase enemiga de los pobres" (221).

Los raperos intentan recuperar la identidad del malandro y del maleante. El nombre del grupo Vagos y Maleantes proviene de una ley de 1956 titulada "Ley sobre vagos y maleantes". Patricia Márquez asevera que la ley entró en vigor durante el régimen militar de Marcos Pérez Jiménez para condenar a los disidentes y a los opositores al régimen, pero en la actualidad ha venido a usarse para encarcelar a aquellos que las autoridades consideran indeseables (229).² Vagos y Maleantes se apodera de este nombre como una forma de reivindicarse a sí mismo y a su estilo de vida. Como expresara Echeandía, en Venezuela el negro es visto por la sociedad como un malandro o delincuente y los raperos a través de sus discos y su música dicen que "sí, lo somos, y aquí lo expresamos, aquí lo gritamos." Salas encontró en sus entrevistas en el retén de Catia que los raperos también utilizaban la figura tradicional del guerrero con los mismos códigos de imaginaria religiosa, como una forma de reconfigurar el papel moderno del malandro. En su canción "Destino" el grupo Santuario describe el mundo de contradicciones en el que habitan, y dentro de éste se imaginan a sí mismos como descendientes de guerreros religiosos míticos y dioses:

¡Yo era valentía de Ochun aja!
Yo era la valentía del tronco de Legua
Yo era Orosincima, Aquereful
Y si están en mi camino de aquí no van a escapar

Los nombres de esa canción se refieren al ritual Yoruba, la religión de los santeros. "Legua" se refiere a Elegguá, el santo que abre los caminos. "Tronco de Elegguá" alude al arma simbólica del santo.³ El rapero Black Soul busca identificar sus propias experiencias de peleas callejeras con el temple de sus antepasados, aumentando de este modo su propia autoridad moral. En contraste con las asociaciones despectivas que se hacen de los términos malandro, vago y maleante, los raperos readaptan esos términos y los insuflan de viejos significados de valentía y justicia.

LA POLÍTICA DEL CONSUMISMO

La figura del malandro representa las contradicciones de la política cultural urbana como elemento central en las luchas urbanas que emergen en la actualidad, pero también como producto de la economía de mercado neoliberal. La música *rap* de Venezuela refleja un nuevo énfasis en el materialismo y el consumo conspicuo que está, por una parte, vinculado a las ganancias del tráfico de drogas en los barrios y, por otra, al producto de la inserción cada vez mayor del país en el capitalismo global. Dentro del *rap* cubano hay también raperos más comerciales como el grupo Orishas, quienes ahora trabajan en España. En canciones como "Atrevido" ponen más énfasis en el consumismo y proponen la práctica del jineterismo como estrategia política de supervivencia en el período especial. En Cuba el jineterismo se ha hecho popular entre los jóvenes negros desempleados,

quienes tienen tiempo para dedicarse a esta tarea y se ven impulsados a ello por necesidades económicas. Sin embargo, los grupos comerciales de *rap* todavía son minoría, y la mayoría de los raperos que integran el movimiento "underground" mantiene una orientación nacionalista y revolucionaria. Aún aquellos que buscan aislar el *hip-hop* cubano del mercado se ven forzados a enfrentar la realidad de su asociación con el consumismo. El productor de *rap* Pablo Herrera, me contó cómo después de haber sido entrevistado por la revista Vibe, un productor norteamericano que vino a Cuba le ofreció ropa de la marca Edge. Herrera no sabía si tomarla, porque por un lado sentía que era un símbolo del capitalismo multinacional, y reconoció que era un intento del productor de aprovecharse de la situación de apertura en la sociedad cubana para comercializar la marca Edge en el país. Pero, por otro lado, Herrera confesó que la ropa estaba muy a la moda, y añadió que en Cuba era muy difícil conseguir buenas prendas de vestir.

Como los raperos afronorteamericanos que ven el *hip-hop* y el deporte como una actividad que "engloba sueños exitosos y una posible forma de escapar del ghetto" (Kelley 53), los raperos cubanos y venezolanos también ven el *rap* como una actividad que puede llevar a la prosperidad económica o un modo de resolver los problemas actuales sin tener que recurrir al Estado. En la canción "Prosperaré", de Papo Record, éste sugiere que la actual pobreza de los raperos será eventualmente recompensada con el éxito material:

Hoy te canto en una peña, mañana
doy una gira,
pasado quiero viajar.
Hoy unos cientos por un tema, mañana
unos miles por un disco

En la Cuba del período especial donde los viajes al extranjero son casi imposibles para la mayoría, y los raperos reciben un escaso ingreso de subsistencia, la música *rap* suministra la fantasía de riqueza y estabilidad. Es incuestionable que los deseos materiales que conformaron el movimiento en el Occidente también llegan al movimiento en Cuba. Un rango de prácticas diversas, y muchas veces contradictorias, constituyen opciones de reserva en un período de inestabilidad. En la canción "El barco", Los Paisanos comentan la situación por la que atraviesan los raperos en Cuba:

La situación de rap Cubano en esta era no prospera,
el dinero que producen mi imaginación
no hace estancia en mi billetera

Los raperos cubanos no están convencidos de que trabajando para el Estado serían capaces de hacer carrera. El vincularse a empresas estatales podría ser la única forma existente para organizar conciertos y percibir un salario por su trabajo. Pero aún el joven rapero marginalizado tiene una visión de fama y gloria que va más allá de estas instituciones estatales. De forma similar, los venezolanos ven en la carrera artística una manera de salir de la pobreza. En la entrevista con Requesón y Colombia, del grupo Guerrilla Seca, éstos expresaron que aunque no se ven a sí mismos como materialistas,

² Me informó Alejandro Velasco que esta ley fue suspendida en el gobierno de Chávez.

³ Agradezco a José Roberto Duque por explicarme estos significados.

nunca han tenido nada y sienten que merecen ser compensados como trabajadores y artistas. Requesón expresó: “vivimos en malas condiciones y queremos, cómo, dar un paso más adelante, subir más de nivel, porque queremos sacar a las madres de nosotros”. Los raperos de Guerrilla Seca definen sus deseos en aras de una vida mejor en oposición al materialismo rampante del *rap* “gangsta” norteamericano. Más que carros lujosos, ropas y relojes caros, los raperos expresan que están más preocupados por los problemas que son importantes para los jóvenes venezolanos en los barrios, tales como la guerra constante en la calle, el hambre y la pobreza que las personas deben enfrentar. Pero al mismo tiempo, los venezolanos como los cubanos se sienten atraídos por la promesa de la ganancia y la recompensa material, tal y como lo demuestra la canción “Voy a hacer plata”.

Pero la fantasía de bienestar, tal y como la representa la música *rap* comercial norteamericana, no es una estrategia de supervivencia como el jineterismo. Son pocos los raperos que logran amasar grandes fortunas a través de su música. Mimi Valdés expresa que así como el *hip-hop* se ha convertido en un gran negocio en los Estados Unidos, los contratos parecen más bien contratos de arrendamiento, pues los gastos que el sello solía pagar, ahora van a cuenta del artista. Si éste no vende grandes cantidades de discos y realiza giras constantemente, nunca ganará el dinero suficiente para mantener esos estilos de vida opulentos que se muestran en los videos de *hip-hop*. El grupo cubano Orishas sugiere que en sus encuentros con la transnacional EMI, ellos no son más que sencillos trabajadores: “Existe una exigencia laboral porque existe una compañía que pone su dinero a jugar, eres un trabajador, tienes que sacar lo máximo de tu persona porque eso va a repercutir en tu futuro” (citado en Fernández 7). En contraste con las nociones de los raperos de que a través de su música pueden ganar grandes sumas de dinero y realizar giras por todo el mundo, Orishas sugiere que la fama comercial no garantiza la fortuna, que aún aquellos artistas que han creado álbumes excelentemente vendidos tienen la presión constante de que hay que vender más, elemento éste nuevo para los artistas cubanos pues la mayoría de ellos está acostumbrada a operar en un sistema en el que las conexiones políticas son más importantes que el gusto.

De alguna forma los raperos saben que la fantasía del bienestar es inalcanzable, y juegan con ella en formas de cultura popular tales como el carnaval (Bakhtin; Stallybrass y White). En “Papidandeando”, Vagos y Maleantes se imaginan en una gran mansión con vista a las estrellas, tomando Cristal y conduciendo un Lamborghini. En esta fantasía magnates opulentos como Rockefeller, Donald Trump y Bill Gates ejecutan las labores domésticas en la casa del rapero:

Tengo Rocafella lavando en la cocina
Donald Trump limpiando la piscina
Bill Gates estacionando la limosina.

El humor de la canción se encuentra en lo absurdo de estas imágenes de Gates o Trump limpiando y parqueando. A los ricos se les asignan las labores humildes mientras Vagos y Maleantes se revuelven en dinero: “Soy cada vez mas alto en mi montaña de dinero que crece y crece”. Mientras las fantasías de riqueza y prosperidad no constituyen opciones reales para los jóvenes raperos, ellas son parte del proceso en el que lógicas

diversas florecieron contra las visiones homogéneas de utopías singulares. En un período de economía estancada y falta de esperanzas, los raperos utilizan múltiples estrategias mediante las que revitalizan promesas utópicas y expresan sus deseos y necesidades.

El período de los noventa y el joven milenio han sido testigos de una politización de las diferencias raciales y étnicas en toda Latinoamérica y el Caribe, pero, como he expresado en este artículo, las diferentes experiencias y representaciones raciales se enmarcan de diversas formas en disímiles contextos. A pesar de sus historias distintivas de gobierno, modelos económicos de desarrollo y formas de independencia, el año 1989 marcó un momento decisivo en la relativa estabilidad de la revolución cubana y en el sistema bipartidista de Venezuela. La crisis económica, al acrecentar las diferencias sociales y económicas, al disminuir las oportunidades de empleo para los jóvenes y al acrecentar las poblaciones urbanas, ha conducido a la aparición de un sector politizado de jóvenes negros y de razas mezcladas cada vez más desprovisto de derechos. En Venezuela, la juventud pobre ha perdido la fe en los anteriores partidos gobernantes; no cree que estos puedan proporcionar los servicios sociales y la protección a las comunidades, y ha comenzado a confiar en sus propias formas de supervivencia en el familiar y cada vez más violento terreno del barrio.

En contraste, la revolución cubana retiene cierta habilidad para proporcionar una red de seguridad social a los ciudadanos aún en tiempos de crisis. La continua hegemonía de los ideales de la revolución cubana también significa que los raperos promueven esos ideales y exigen al Estado que cumpla las promesas de la revolución, en particular las que se refieren a la igualdad racial. Pero la música *rap* está ubicada en un espacio contradictorio en el que también confluyen las fuerzas del consumismo capitalista. Así, los raperos crean fantasías de opulencia que constituyen visiones alternativas de liberación y escape. A través de la música *rap*, los jóvenes cubanos y venezolanos rescatan el pasado y reimaginan el futuro de forma compleja y ambigua.

Traducido por Melba Nuñez

DISCOGRAFÍA

- Anónimo Consejo. “A Veces” (no grabado). Letra ofrecidas por el artista, 2001.
 Cliente Supremo. “X” (no grabado). Letra ofrecidas por el artista, 2001.
 Guerrilla Seca. “Malandrea negro.” *Venezuela subterránea*. Subterráneo Records, 2002.
 ——— “Cuando hay droga y dinero”. *La Realidad más Real*. Subterráneo Records, 2002.
 ——— “Voy a hacer plata”. *La Realidad más Real*. Subterráneo Records, 2002.
 Hermanos de Causa. “Tengo”. *Cuban Hip Hop All-Stars, Vol 1*. Papaya Records, 2001.
 Junior Clan. “Nuestra Verdad” (no grabado). Letra ofrecidas por el artista, 2001.
 Los Paisanos. “El barco” (no grabado). Letra ofrecidas por el artista, 2001.
 Obsesión. “Mambi”. *La fabrik: Obsesión doble filo*. Arian Fonte y la Fabrik K, 2004.
 Orishas. “Atrevido”. *A Lo Cubano*. Universal Music Latino, 2000.
 Papo Record. “Prosperaré” (no grabado). Letra ofrecidas por el artista, 2001.
 Santuario. “Destino”. Letra obtenida del internet, 2004.

Vagos y maleantes. "Historia nuestra". *Papidandeando*. Subterráneo Records, 2002.
 ——— "Papidandeando". *Papidandeando*. Subterráneo Records, 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Helene Iswolsky, trad. Cambridge, MA: MIT Press, 1968.
- Bourgois, Philippe. *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Colombia y Requeson, miembros del grupo *Guerrilla Seca*. *Entrevista personal del autor*. Caracas, 01/14/04.
- De la Fuente, Alejandro. *A Nation For All: Race, Inequality and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 2001.
- Duque, José Roberto y Boris Muñoz. *La Ley de la Calle: testimonios de jóvenes protagonistas de la violencia en Caracas*. Caracas: Fundarte, 1995.
- Echeandía, Juan Carlos. *Entrevista personal con el autor*. Caracas, 01/13/04.
- Fernández, Ariel "Orishas: El aché a través del hip-hop". *El Caimán Barbudo* 296 (2000): 6-9.
 ——— *Entrevista personal con el autor*. La Habana, 09/17/01.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
 ——— "One Nation under a Groove: The Cultural Politics of 'Race' and Racism in Britain". *Becoming National: A Reader*. Geoff Eley y Ronald Grigor Suny, eds. Oxford: Oxford University Press, 1996. 352-370.
- Guillén Nicolás. *Tengo*. Santa Clara: Universidad Central de las Villas, 1964.
- Kelley, Robin. *Yo' Mama's Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*. Boston: Beacon Press, 1997.
- López Maya, Margarita, David Smilde, y Kate Stephany. *Protesta y cultura en Venezuela: los marcos de acción colectiva en 1999*. Caracas: FACES-UCV, CENDES, FONACIT, 1999.
- Márquez, Patricia. *The Street is my Home: Youth and Violence in Caracas*, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 1997.
- Pita, Tony. "Rap, Tiramos la Primera Piedra". *El Habanero* (3 agosto 1999).
- Predrazzini Yves y Magaly Sanchez. *Malandros, bandas y niños de la calle: cultura de urgencia en la metropoli latinoamericana*. Caracas: Vadell Hermanos Editores, 2001.
- Salas, Yolanda. "Imaginary and Narratives of Prison Violence". *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Susana Rotker, ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 207-223.
- Sanjuán, Ana María. "Democracy, Citizenship, and Violence in Venezuela". *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Susana Rotker, ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 87-101.

- Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986.
- Valdés, Mimi. "The Big Payback". *Vibe* (2 Feb 2002).
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Wright, Winthrop R. *Café Con Leche: Race, Class, and National Image in Venezuela*. Austin: Texas University Press, 1990.