

**Liliana González Moreno**  
Cuba

## **Rock en Cuba: juicio, hibridación y permanencia**

El devenir histórico-musical del rock en Cuba, valorado en cuatro décadas de activa creación desde finales del '50 hasta la actualidad, aporta valiosas resultantes tímbricas, rítmicas y armónicas a esta expresión popular en el área latinoamericana.

El tránsito por análogos derroteros ha caracterizado al rock en algunos de nuestros países. Sin embargo, las particularidades de sus cultores, culturas y de los procesos histórico-sociales nacionales han conllevado también a una diversidad de connotaciones en cada región; apreciado fundamentalmente desde un criterio repertorístico, temático, interpretativo y compositivo.

A partir del análisis de su comportamiento como forma de expresión de la cultura popular y de su desarrollo musical como complejo multigenérico, planteo hurgar en el proceso local "inserción-permanencia" del rock en Cuba.



## **Génesis del rock en Cuba**

A finales de la década de los años cincuenta Elvis Presley irrumpió en el circuito nacional -como principal exponente del rock and roll- junto a otros como Little Richard, Fats Domino y Chuck Berry. Pronto en la escena habanera reconocidos intérpretes incorporaron el género en su repertorio y otros incursionaron como representantes del mismo, siguiendo una corriente fundamentalmente de imitación al fenómeno Presley.

Existieron algunas agrupaciones nacionales que alcanzaron gran popularidad como el cuarteto Llopiz Dulzaides, Los Armónicos y los Hot Rockers. Estos trabajaron números propios e incluyeron también muchos covers dentro de sus repertorios.

“...[un] grupo que despunta en la época es los Hot Rockers, quienes sin alcanzar la fama de los primeros [los Llopiz] graban para el sello Hi Habana un sencillo con los números Bit it up, y el primer intento de fusión: un cha cha cha rock, ‘Cachita’, tema del compositor Rafael Hernández. También aparecen Los Pretenders y Los Jaguares, y el grupo de Antonio Taño ...”.

(Fariñas, 1997: 5)

Según testimonios de algunos cronistas de la época, las más importantes emisoras “fanáticas” del rock importado tuvieron que incluir a los incipientes rockeros cubanos en sus programaciones. Junto a sus presentaciones en clubes y cabarets urbanos, el rock producido en la isla ganó importantes espacios en programas estelares de la radio y la televisión.

Por aquel entonces se recibieron influencias de otros cultores del género como Enrique Guzmán y Luis Aguilé -rioplatense- cuya visita a Cuba condicionó la grabación de su primer Lp *Hola Cuba* y recreó de cierta manera las posibilidades de hacer rock en español. También llegaron referencias de músicos mexicanos, argentinos y de grupos que cultivaban la línea pop con temática hispanoamericana.



## **Los días en que el rock no era revolución ni cultura**

Un difícil momento para el desarrollo del género en Cuba fueron las décadas del sesenta y setenta. Luego del triunfo de la revolución de 1959, el rock pasó a ser valorado -condicionado por la instauración de una nueva política cultural- como un género marginal y sus canales de difusión fueron prácticamente anulados.

¿Qué elementos prejuiciaban su inserción en el contexto cubano? El fenómeno del rock se leía -no sólo para Cuba sino incluso para las culturas occidentales- como “una versión del imperialismo cultural”. En el año 1961, Estados Unidos le impone a Cuba un embargo económico que trajo como consecuencia -entre otras causas- el recrudecimiento de las tensas relaciones ya existentes entre ambos países. Con una actitud defensiva, Cuba asumió que cualquier elemento cultural-idiomático proveniente de ese territorio podía constituir una forma de “penetración política e ideológica” y trazó estrategias para obstaculizar cualquier tipo de relaciones. El rock fue catalogado como una expresión artística subversiva con implicaciones ideológicas contraproducentes para la nueva educación de la juventud cubana.

En el marco interno cubano, se decretó una nueva política cultural que transformó el sistema de producción, consumo y proyección del arte nacional. La enseñanza y los medios de comunicación masiva fueron nacionalizados y se crearon organismos culturales responsabilizados con las transformaciones decretadas.

La directiva revolucionaria valoró al arte como “un arma de la revolución” y “barrera infranqueable para enfrentar resueltamente la penetración ideológica de los imperialistas”. En el año 1961, en intensas reuniones con figuras destacadas de la intelectualidad cubana, fueron abordados importantes temas alrededor de la nueva política implantada. Entre otros aspectos de interés se hizo alusión a la “vigilante valoración de la literatura y el arte proveniente de los países capitalistas, a menudo portadores de desviacionismos ideológicos bajo el manto de deslumbrantes novedades”, así como la “necesidad de apreciar la creación a través del prisma del cristal revolucionario y el derecho del gobierno revolucionario a fiscalizar esos medios de divulgación que tanta influencia tiene en el pueblo” (Castro, 1977: 31-25).



Lamentablemente muchas de estas premisas estuvieron sujetas a rígidas interpretaciones por parte de funcionarios que no manejaban la profundidad y complejidad de los procesos artísticos. Estos aplicaron acriticamente una política de aislamiento cultural regulando y prohibiendo, en algunos casos, la producción musical capitalista que llegaba. En esta regla se inserta el rock por dos razones evidentes: su país de origen y su lengua.

Ninguna ley escrita decretó en aquel momento la prohibición de dicha expresión en Cuba, sin embargo sí existieron medidas inflexibles que controlaron la reproducción de esta música y todo repertorio escrito en idioma inglés.

El rock, no se proyectaba sólo como un género, sino como expresión identitaria de un restringido sector social traducido en determinadas formas de vestir, de hablar, de pensar y expresar rebeldía. Sus señas universales se hacían marginales dentro de la nueva sociedad implantada y era este el principal desafío que tenían que asumir los músicos de rock en contraposición con la experiencia de los géneros auténticos de la música cubana y otros extranjeros, que coexistían gozando de difusión y aceptación<sup>1</sup>. Desafío que marcó por muchos años la propia autoestima de sus cultores en diversos sentidos.

Por razones intrínsecas al arte, ningún aislamiento por inflexible que sea puede controlar las numerosas redes de comunicación cultural en la era de las transnacionales. De manera subterránea, y primando un interés artístico, se filtró la música de grupos como The Beatles, a través de emisoras extranjeras y placas clandestinas que se reproducían en emisoras radiales y aisladas instituciones. No se trató de una “resistencia existencial” por parte de los amantes del género, sino que aquellos valederos elementos estéticos musicales rockeros, erróneamente acusados, se encauzaron en la propuesta creadora de talentosos músicos cubanos.

En las décadas de los sesenta y setenta proliferaron alrededor de 67 agrupaciones que se localizaban por casi todo el país, con mayor representatividad en la Habana.

---

<sup>1</sup> La inercia del aislamiento cultural produjo la renovación interna de expresiones auténticas de la música cubana. Comenzaron a proliferar nuevos ritmos y géneros, más o menos populares y relativamente efímeros, junto a otros más arraigados que sí trascendieron, y a los que pudieran también añadirse géneros extranjeros muy difundidos. En ese reñido contexto nacionalista se estableció el rock como género foráneo.



Trabajaron en un primer momento con un evidente mimetismo, supliendo en alguna medida la escasa difusión de las producciones extranjeras. Muchos cultores recurrieron a la interpretación de covers. Utilizar los Hits impuestos por grupos extranjeros para darse a conocer en el contexto nacional fue una estrategia artística. Prevalcieron así los textos en inglés y las versiones de temas extranjeros con criterios de interpretación preferentemente reiterativos. Estas bandas realizaban su propia promoción en tiempos difíciles, en los que el resultado artístico estuvo supervisado por los principios del ideario estético de la revolución<sup>2</sup>.

También se destacó el trabajo de figuras como: Dino y Fredy, Eddy Torres, Ulises Russel, Germán García, Cristobal Puga (Dany Puga) y Luis Bravo. “Este cantante [se refiere a Luis Bravo] con una voz muy inmadura, logra producir en tres años dos LD muy importantes” (Fariñas, 1997: 7).

Algunos críticos asocian estos modelos “solistas” “bandas” a la búsqueda de analogías con lo Presley y The Beatles, Rolling Stones, etc. Es importante acotar que si bien las tensiones políticas cubana-rock fueron fuertes en este período, no existió una postura musical contestataria en los intereses de las bandas.

Desde el punto de vista musical uno de los asuntos más complejos fue lo concerniente a la instrumentación (aspecto que desde aquel entonces es una problemática constante para los músicos cubanos, por la imposibilidad de compra de su equipamiento instrumental y técnico<sup>3</sup>). Los músicos acudieron inicialmente a la sustitución de instrumentos electrónicos por acústicos, luego buscaron soluciones rústicas creativas de amplificación tales como cables de teléfonos para hacer micrófonos y convertirlas en cuerdas, vicrolas antiguas para amplificar, baterías armadas a pedazos, etc.

Pese a las evidentes limitaciones materiales y la desfasada contextualización estilística del género en el país, el mismo tuvo una importante acogida tanto en cultores

---

<sup>2</sup> Uno de los trabajos más difundidos que se recuerden en los años, 1958-1961, fue las presentaciones de La Lupe (Guadalupe Victoria Yolo Raymond). Su estilo de interpretación con cierta actitud rockera es aún recordado cuando se alude a su estilo de la siguiente manera: “... cantaba y actuaba desmedidamente, gritando, llorando, mordiendo las manos y los senos, arañándose la cara...” (Martínez, 1998: 40).

<sup>3</sup> Aspecto que aunque en la actualidad sigue repercutiendo en la formación de las bandas, ha encontrado algunas vías muy costosas, pero legales, de acceso.



como en público. No se logró un lenguaje propio pero sí se sobrevivió a la cuestionada posibilidad de realización del rock en Cuba.

Entre las bandas cubanas que convergían en los años sesenta y setenta, pudieran mencionarse a los Dada, Los Kent y Almas Vertiginosas como algunas de las más importantes.

“Los Dada fueron uno de los grupos de moda que se empeñó en hallar nuevos sonidos en la batería y que mostró gran interés por introducir instrumentos cubanos en la música beat. Tenía el formato de las tres guitarras eléctricas, batería, y como innovación, la presencia de un chekeré”.

(Eli, 1999: 162)

A falta de escenarios abiertos y otros mecanismos de difusión, algunos espacios públicos como fiestas de quince años y actividades menos comprometidas políticamente, constituyeron las peñas de los rockeros. La juventud quinceañera seguía de cerca el trabajo de las bandas, siendo contratadas muchas de ellas para fiestas de quince años por ofertas considerables de pago. Con el tiempo y de manera controlada, se abrieron algunas posibilidades de difusión nacional a través de la radio y posteriormente en la televisión. Paralelamente, espacios como teatros y café cantantes fueron puntos vitales de intercambio.

En la década de los años setenta comenzaron a vislumbrarse otras posibilidades que emanaban de grupos vocales y músicos en solitario. En estos comenzó a notarse una evidente influencia de la música rock en español, estilo que encontró eco en un programa radial denominado “Nocturno” de gran audiencia local. Con una línea más simple, se inserta el trabajo del dúo de Raúl Gómez y Mirtha Medina, quien despuntó posteriormente como una de las más importantes cantantes pop cubanas.

La celebración de festivales internacionales de la canción, que se realizaron en Varadero, provincia de Matanzas, permitió la llegada al país de grupos de rock de diferentes lugares. En 1970, se destacan las actuaciones de las agrupaciones españolas Los Bravos y Los Mustangs. Estos se convirtieron en referencias importantes de la canción pop y del rock. Sujeto a las condicionantes culturales imperantes, producto de referencia españolas, y dada la necesidad de ampliar la comunicación hacia nuevos



espacios de la sociedad, comenzaron a escribirse textos en español y se asimilaron nuevas entonaciones y movimientos corporales en estrecha relación con el rock pop español. Este fue el momento de explorar en la posible adopción del idioma español en los temas. Cambiaban pues, los intereses artísticos y los presupuestos estéticos de esta expresión en Cuba.

En este sentido algunos consideran que si bien estos festivales constituyeron un encuentro importante entre músicos de distintas latitudes, de igual manera influyó en el estancamiento de la creación rockera, condenándola a un nuevo mimetismo por unos años más. Sin embargo la realidad indica que no eran aún tiempos de innovación sino de asentamiento de determinados códigos tímbricos-composicionales, que para el contexto y la época resultaban altamente novedosos.

La década de los años setenta fue una época determinante para algunas bandas, pues la mayoría de estas no sobrevivió a dicha década. Por una parte influyó el éxodo de músicos hacia otros países y por otra parte la salida de cultores hacia la creación de otros géneros que gozaban de mayor aceptación. Esto conllevó a un período pasivo en la evolución del rock en Cuba. Entre algunas causas podría asociarse el auge de la música disco, la competencia de géneros autónomos cubanos y el agotamiento psicológico de quienes por más de 10 años venían defendiendo sus inquietudes musicales.

Una de las líneas de la política cultural trazada había sido establecer un nuevo circuito de relaciones. Una vez truncado el camino Cuba-New York que en los años cincuenta se había hecho habitual, la cultura cubana comenzó a moverse en un nuevo circuito de intercambio con países europeos fundamentalmente del campo socialista. De esta forma se dieron a conocer, con bastante difusión radial y televisiva, grupos húngaros como Locomotiv GT, Karat -agrupación de la antigua RDA y que visitó en varias ocasiones el país- entre otras. Respecto a esto vale la pena acotar que distintas modalidades que en los sesenta habían proliferado en Europa se trabajaron dentro del repertorio rockero nacional: yeyé, go gó, *shake*, etc.



## Lo experimental

“Lo experimental no es en nuestro caso una forma diferenciada de hacer, sino al contrario, el status socio artístico, que cualifica a casi todo el rock cubano”.

(De la Nuez, 1997: 52)

En 1969 el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, realizó un proyecto de experimentación sonora aplicado al cine que tuvo grandes influencias en las perspectivas del rock en Cuba. El mismo convocaba a un grupo de jóvenes músicos, aficionados y profesionales de diversos niveles bajo el asesoramiento de magníficos pedagogos del país, se conocieron como GESI. Sus resultados irrumpieron de manera decisiva en el devenir musical. Fue una escuela de técnica, de creación, de fusiones, con la tecnología como instrumento de experimentación a favor de los más diversos intereses estéticos musicales nacionales.

Estas y otras referencias como la existencia de la Orquesta de Música Moderna y el desarrollo de agrupaciones de música popularailable, lideradas por eminentes músicos, propiciaron interrelaciones entre las distintas áreas de la creación musical popular cubana, a lo que no estuvo ajeno el rock.

Las principales proyecciones de esta expresión se advierten en su influencia sobre el pensamiento creativo de músicos de otros géneros y en la asimilación consciente de recursos expresivos del rock en la concepción de algunas obras desde el punto de vista tímbrico, escénico o entonacional. Esto se advirtió en el trabajo de creadores como Edesio Alejandro y José María Vitier, entre otros. Se da entonces una etapa en la que si bien el producto netamente rockero no alcanzaba nuevas perspectivas de desarrollo que las planteadas y la calidad de las agrupaciones era muy inferior a la de etapas anteriores, sí lograba consolidarse el uso de entramados tímbricos, técnicas de composición e interpretación, facturas rítmicas, melódicas y armónicas de este complejo genérico en otros como el de la canción, el son, el jazz, e incluso en la música contemporánea de concierto.

Otra de las experiencias importantes en el campo de la experimentación queda valorado a partir de agrupaciones fundamentales para la década de los setenta y



principios de los ochenta a quienes atribuyo la consolidación de muchos rasgos estilísticos que caracterizan en la actualidad la forma de hacer rock en el país: Síntesis, Gens, Venus, Arte Vivo y Géminis.

Germinaba así un período análogo al quehacer rockero internacional, pero vital para su desarrollo en Cuba: el replanteamiento de la música rock a partir de la hibridación como criterio de creación. Había sido este un “dispositivo clave” en los escenarios internacionales de rock, fusionándose géneros y estilos diversos. A pesar de ser un recurso sin fronteras, la selección de fusiones en Cuba respondió a la toma de los elementos populares más arraigados de su cultura.

Entre las principales fuentes nacionales de retroalimentación musical estuvieron: la cancionística y la música folklórica.

“... abordar el género y no hacerlo en inglés constituía un verdadero desafío. No nos sentíamos con la madurez necesaria como para emprender la composición de nuestras propias letras. [...] arribamos a la conclusión de que el autor que podía tender el puente entre la música rock y el idioma español, y a la vez establecer una comunicación inmediata con la juventud era Silvio. Hacer versiones rock a partir de la música de Silvio no fue difícil [...] en gran parte de sus canciones subyace potencialmente el rock. Nosotros desarrollamos esa posibilidad, [...] el público se identificó rápido con este trabajo que conformó una audiencia con características especiales: aficionada al rock y a la trova”<sup>4</sup>.

(Rigueiro, 1989: 11)

Por otra parte la fusión se extendía, en agrupaciones como Síntesis, hacia el trabajo con la música folklórica de raíz afrocubana.

---

<sup>4</sup> Reflexión acerca de la evolución estilística del grupo Gens.



## **El caso Síntesis y la década del ochenta**

A finales de los años setenta con un trabajo más complejo, esta agrupación traza su proyecto. Inicialmente Carlos Alfonso, su director, junto a otros tres importantes músicos cubanos forman el cuarteto vocal Tema IV (1974). Amplían su formato, en 1976, dando origen a Síntesis. En sus testimonios se recogen las influencias de grupos como Pink Floyd, Yes, Génesis, y Emerson, Lake and Palmer. Sin embargo en su trabajo ininterrumpido hasta la actualidad se ha ido perfilando una línea genérica, muy peculiar de hacer rock en el país. Algunos cubanos llegaron a sostener la teoría de que con Síntesis se iniciaba un rock cubano, pero si bien alcanza importantes resultados artísticos musicales y perspectivas en el trabajo futuro del grupo, no cuenta con seguidores inmediatos. En este criterio influyó el hecho de que le fuera otorgado el premio Egrem. Después de ese suceso comenzó a clasificarse como rock cubano el trabajo de bandas y solistas que incorporaban sonoridades rock en sus obras.

En la actualidad esta agrupación cuenta con 8 soportes discográficos, que se mueven alrededor de la balada-rock, y lo afro rock o etno rock, como le autodenominan sus propios integrantes a la tendencia más fuerte en ellos (Audición 1, Disco # 8 Orichas, track 7).

Con este resultado se ve la fusión de los planos música rock-afro, abordados de dos maneras fundamentales:

- Combinación de ambos lenguajes de manera alternante: citas textuales o elaboradas de cantos afrocubanos y partes alternantes (introdutorias, puentes, conclusivas) en las que priman elementos de rock, jazz, etc.
- La fusión de ambos lenguajes simultáneamente.



De manera general pudiera valorarse el trabajo a partir de:

**Plano entonacional:** Sincronización de emisión rockera y emisión folklórica a partir de concordancias en las formas de articulación, fraseo, diseño melódico, fuerza en la forma de emisión, etc. Timbre nasalizado de las voces y fuerza emotiva en la emisión. Utilización de los textos en su lengua natural, así como la conservación bastante fiel de la línea entonacional de los cantos.

**Plano instrumental:** Replanteamiento del formato. Coexistencia de dos universos sonoros disímiles, bajo un principio compositivo de coordinación. Por una parte lo acústico, no amplificado, propio de los toques rituales afro-cubanos: tambores batá, percusión cubana; por otra parte el clásico formato electrónico. En este sentido, Síntesis posee un importante equipamiento que lo ha llevado a experimentar sonoridades bastante novedosas.

**Plano compositivo:** Trabajo de voces, no sólo en la concepción armónica del cuarteto vocal, dúos, coros y el clásico carácter responsorial, sino también en el uso de colchones armónicos y en el virtuosismo instrumental y vocal. Esto último a partir del empleo del intervalo de octava o unísono en el trabajo de los coros. Las principales tensiones de la dramaturgia se trabajan en tesituras altas, improvisaciones en falsete, que aluden a fusiones jazz-rock-canción determinando el alto nivel técnico profesional de los músicos que la integran. Superposición de distintas franjas rítmico-tímbricas dentro de un lenguaje folclórico-electrónico, entramado polifónico de rica factura rítmica donde sobresale la lírica del plano resultante en el registro agudo.

Siendo Síntesis uno de los ejemplos más representativos, es oportuno señalar que la interacción de músicos de formación clásica integrando las bandas, fue un elemento recurrente en los años ochenta y aportó valiosos códigos técnicos y expresivos.

En otros trabajos se experimentó también la adición de formatos clásicos de la música de concierto (ej: cuarteto de cuerdas) y la adopción de un repertorio universal



implicando rejugos temático–interpretativos entre ambos conceptos estilísticos: lo popular y lo clásico de concierto.

Poco a poco el rock comenzó a ser aceptado, aunque mantuvo múltiples trabas. Las casas de culturas existentes en los municipios de cada provincia abrieron sus puertas a esta música. Es justo mencionar particularmente espacios como El patio de María, que acogió cálidamente el trabajo de algunas agrupaciones convirtiéndose en peña obligatoria del público rockero.

Jazz, música de concierto y experiencia musical cubana acumulada fusionada con la sonoridad rock -fusión evidenciada en la escena de los festivales de jazz en Cuba permitieron la incursión en los códigos del “rock sinfónico” a partir del trabajo desarrollado por los músicos Mario Daly (1952-1999) y Luis Molina. Este género, si bien alcanzó alguna difusión y logró un público numeroso, no logró encauzarse en el devenir cubano. Aún cuando los conciertos llenaban teatros, en el consumo doméstico las personas preferían otros géneros de la música popular cubana e incluso otros géneros dentro del rock.

De esta forma se van perfilando rasgos tipificadores que si bien no permiten hablar de un rock nacional, por el criterio efímero y experimental de las resultantes sonoras, sí comienza a diferenciar el trabajo de algunas bandas.

En esta etapa la escena cubana presencia también el estreno de una ópera rock escrita en la Isla: *Violente*, creada por el cantante, guitarrista y compositor Edesio Alejandro y Mario Daly:

“...catalogada como electro drama u ópera rock, fundamentada en una estructura dramática expresada por músicos donde se aprovechan al máximo las aptitudes vocales de la soprano y el tenor. [...] En toda ella conjugó diferentes estilos de rock: sinfónico, duro, heavy metal, así como la balada o ritmos populares de actualidad como el break-dance con elementos capitales de la música cubana sobre todo de antecedente africano”.

(Valdés: 11)

Venus fue otro de los grupos que marcó pautas en los ochenta. Quinteto de hard rock que asumió el español como idioma para sus textos y asumió la autoría de los temas de su repertorio.



Otros géneros como el trash y el heavy metal, fueron abordados con mayor representatividad. Su mejor exponente fue Zeus, grupo que ha conservado con notable tipicidad la imagen física del rockero que culturalmente se ha estereotipado: pelos largos, ropas desgarradas, etc. Es importante señalar también que la práctica de este género exige condicionamientos técnicos costosos. Hasta bien entrada la década del noventa, escasas agrupaciones cubanas de rock eran aceptadas en empresas artísticas, lo cual significa que el trabajo de muchas de ellas no se remuneraba, a diferencia de otras orquestas del país. Zeus, ha formado parte desde entonces de ese tipo de agrupación que ha sobrevivido económicamente por su alternancia con otras actividades laborales desvinculadas de la música y que ha también asumido el saldo de sus presentaciones e instrumentos. Con este planteamiento entronco en otro de los fenómenos que continuó desfavoreciendo a las agrupaciones populares y en especial a las rockeras: la imposibilidad de contar con un equipamiento instrumental elemental. Algunos grupos pasaron por el decomiso de sus instrumentos por tener un origen dudoso, razón que conducía a la desintegración de algunas bandas.

No puede escaparse del recuento de esta etapa la influencia de figuras femeninas como Tanya, integrante del grupo Monte de Espuma, que irrumpió en el escenario cubano con gran expectativa y difusión. Entre los temas más difundidos se conoció “Ese hombre está loco”.

Este gran saco de fusiones, tomas, retomas e hibridaciones del rock en Cuba, estuvo estrechamente vinculado, como anteriormente aludí, al desarrollo de la canción nacional. Las relaciones con este complejo genérico se dan específicamente a partir de 1970 con el llamado movimiento de la nueva trova o la canción protesta con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés a la vanguardia, y en la nueva etapa de los ochenta con el desarrollo de la novísima trova destacándose cantautores como Carlos Varela, Polito Ibáñez, Gerardo Alfonso, entre otros.

La estética de cada generación de cantautores y su plasmación artística en la canción constituyó una fuente de renovación para el desarrollo del rock en Cuba.



“El concepto del trovador en solitario en el escenario se siguió cultivando pero las aspiraciones apuntaban cada vez más hacia la formación de grupos acompañantes, con marcada preferencia por los formatos de rock [...]. El lenguaje rock se perfilaba como una de las fuentes de comunicación cultural de mayor fuerza entre las masas”.

(Eli, 1999: 178)

El éxito de Silvio y Pablo a finales de los setenta y en los ochenta perfiló las concentraciones de grandes públicos en plazas abiertas. La canción planteaba conceptos renovadores que entroncaban con la herencia más progresiva del rock: entonaciones agresivas a partir de relaciones interválicas de grandes movimientos melódicos y armónicos, una gestualidad de actitud cuasi rockera (a pesar de su escasa movilidad escénica), especies de riffs acústicos, entre otros rasgos.

Por otra parte, en los ochenta los músicos Fito Páez, León Gieco y Juan Carlos Baglietto (Argentina) visitaron el país con motivo del Festival Internacional de Varadero. La influencia de la música argentina desde tiempos de Charly García había sido una influencia positiva para el movimiento de la canciónística y el rock, sin embargo esta convocatoria internacional fue decisiva para el público que asimiló efusivamente los códigos musicales rockeros argentinos.

Una importante identificación encauzó la relación casi masiva de la canciónística con la juventud cubana. Ésta, a pesar de autodefinirse como canción, no estaba para nada lejana del rock. Muestra de ello fue el trabajo que en los años ochenta realizara Silvio Rodríguez con el grupo AfroCuba, un grupo de fusión por excelencia, así como el trabajo conjunto que realizara a principios de los noventa el mismo Silvio con Síntesis. Síntesis utilizó, no por imposición sino por cadencia, el texto y la música de 8 canciones del cantautor para su disco *El hombre extraño*, síntesis de todos sus pronunciamientos estilísticos. Es importante resaltar que:

“... una parte de los compositores e intérpretes (trovadores cubanos) se decantó por cultivar géneros tradicionales como la guajira, la guaracha y el bolero, o latinoamericanos... Otros, por la balada rock y las innovaciones vocal-instrumentales de la nueva canción internacional”.

(Eli, 1999: 179)



En una etapa posterior uno de los exponentes que llevó la vanguardia estética de la novísima trova en sus canciones, con un aire contestatario fue Carlos Varela. Se trataba de una nueva realidad histórica, sujeta a contradicciones difíciles de entender por una generación que no vivió la gestación del proceso revolucionario.

“Los trovadores más jóvenes contraen un compromiso cronológico que ya no atañe al grupo encabezado por Silvio y Pablo: expresar los conflictos de la Revolución, que vive la intensa complejidad de las contradicciones actuales sin la perspectiva histórica de los protagonistas del tránsito revolucionario. Estos jóvenes participan de la realidad con un nuevo enfoque, desprovisto de la experiencia vital prerrevolucionaria y sus ideas no siempre encuentran recepción comprensiva”.

(Rigueiro, M., 1989)

De esta época se asoman textos en las canciones de Varela como los de Guillermo Tell, Jalisco Park, Memorias, con una fuerte carga emotiva y una filosofía que identificaba la vivencia del proceso en sectores jóvenes de la población cubana. El carácter contestatario de estos textos podría no significar nada en unos años, de hecho algunos como Jalisco Park, pueden ya no comprenderse. La actitud casi rockera de trovadores como Varela podrían implicarlos en una especie de trova rock muy característica en la creación de los noventa. (Referencias textuales del carácter contestatario de las canciones).

“Guillermo Tell”

“Guillermo Tell tu hijo creció  
Quiere tirar la flecha  
Le toca a él probar su valor  
Usando tu ballesta  
Guillermo Tell no comprendió el empeño  
Pues quien se iba a arriesgar al tiro de esa flecha  
Y se asustó cuando dijo el pequeño:  
Ahora le toca al padre la manzana en la cabeza”.



“Memorias”

“Y cuando los discos de los Beatles no se podían tener  
Los chicos descubrieron que sus padres los escuchaban también...  
No tengo Superman, tengo Elpidio Valdés,  
Mi televisor fue ruso  
No tengo mucho mas de lo que puedo hacer y a pesar de todo lucho”.

Este campo temático-musical interactuante que trascendió dos complejos genéricos fundamentales: la nueva canción y el rock determinaron en gran medida el escenario de los noventa.

## **Rock en los años noventa**

Al derrumbarse el campo socialista se asomó a la economía cubana un fuerte período de crisis. Se advertía una involución histórica que marcaba profundamente al arte. El decretado período especial (de insospechables carencias materiales y consecuencias espirituales), el complejo proceso de rectificación de errores, entre otros, influyeron primeramente sobre el espíritu y vida del cubano y por ende sobre su campo de acción creativo.

Los principios estéticos de la joven generación cambiaron bruscamente y se entroncaron con esta nueva realidad histórico-social. En la escena del rock renació un “movimiento creativo” que aglutinó aproximadamente 60 bandas y cantautores en solitario. A pesar de los recelos con respecto al género rock, en el ámbito socio-político el escenario de los noventa avanzó hacia un nuevo estadio de su propuesta artística. Por una parte la Asociación de artistas aficionados Hermanos Saíz, asumió la promoción de muchas de estas bandas y, por otra parte, la autogestión de los grupos se encaminó hacia la presentación en conciertos, los trabajos discográficos y las giras internacionales; lo cual apuntaba a búsquedas de mercado.

Si bien décadas anteriores se habían caracterizado por la incursión en líneas genéricas rockeras muy específicas, los noventa hacían proliferar diversidad de estilos, aunque en algunos casos con un nivel de representatividad escaso. Punk, rock



experimental, alternativo, progresivo, rock pop, fusión, rock acústico y con mayor énfasis el heavy metal fueron los más recurrentes (Audición 2, fragmentos).

- Grupo Cosa Nostra.
- Grupo Elévense -Casete *Sin mirar atrás*, 1999.
- Grupo Lucha Almada -CD *Vendiéndolo todo*, Bismusic (rockason).
- Santiago Feliú -CD *Futuro inmediato*, 1999 (rock trova).

Los temas ocupan amplias temáticas desde la liturgia afrocubana y cristiana hasta la crónica social de la cotidianidad del país, las potencialidades del individuo y el humor que caracteriza al cubano al enfrentar sus problemas sociales y materiales. La elaboración de los textos se supera expresándose de disímiles maneras, desde un lenguaje diáfano (Grupos como Moneda Dura más cercano a la etapa de adolescencia y primera juventud) hasta la más enrevesada metáfora (Lucha Almada, Luis de la Cruz y Bolsa Negra, Zeus, Elévense). Este rasgo contextualiza con las líneas de desarrollo actuales de la música popular nacional y quizás en este sentido encontremos interinfluencias entre el fenómeno salsa y la lírica del rock, si tenemos en cuenta los períodos de coexistencia.

Desde el punto de vista musical se da un mayor interés por la búsqueda de contemporaneidad en las armonías, ritmos y conceptos melódicos. Prevalece la fusión pop-géneros populares cubanos-jazz-rock, aunque también hay una fuerte tendencia a lo heavy metal y trash.

El nivel de profesionalismo que caracteriza a los integrantes de las bandas se hace cada vez más palpable. El criterio de formación bebe de dos fuentes fundamentales: músicos de formación académica y músicos de formación popular. Las producciones discográficas y conciertos, en su mayoría están acompañados por formatos invitados con músicos de primera que se convierten en catadores del marco de posibilidades e influencias que despuntan en algunas de estas agrupaciones.



Desde el punto de vista de mercado, el contexto cubano actual ha favorecido al rock en dos áreas fundamentales: la producción musical de CD, y cassetes, y la apertura de espacios radiales (tres de ellos dedicados al rock) y programas televisivos en vivo o grabados (menos estables) para su difusión. Es importante mencionar que en la actualidad existen alrededor de 35 registros discográficos de música rock en esta década, grabados en discográficas cubanas y extranjeras. La presencia de talentosos cantautores como Gema Corredera y Pavel Urquiza en España ha influido en la consolidación de proyectos en este contexto como Habana Abierta que reúne a artistas de una importante generación que ha alcanzado poca difusión en el país (generación de 13 y 8, números que aluden a la dirección donde se reunían). Es también oportuno referir la cantidad de demos que existen, grabaciones realizadas por los grupos para su difusión nacional y, en ocasiones, internacional.

En otros ángulos de la difusión, los medios de vida rockera *underground* encuentran cobertura a finales de 1990 en publicaciones conocidas como Fanzines.

El primero de ellos aparece en agosto de 1992. Su editor-realizador Jorge Luis Hoyos, comenta:

“Yo recibía otros fanzines, de amigos que me los mandaban de afuera y me dije: bueno ¿ y por qué yo no puedo hacer algo parecido aquí en Cuba...? Sin ningún tipo de recursos, por supuesto, tuve que conseguir el papel, una fotocopidora, en pleno período especial. Entonces artesanalmente, sacamos el primer ejemplar. Veinte copias pudimos hacer nada más [...]”

(Mir, 1997: 6)

Con este objetivo de intercambio, se organizan también anualmente en el país tres festivales esenciales para el movimiento rockero nacional: Festival de Rock en Pinar del Río, Ciudad Metal en Santa Clara y Festival de Rock de Alamar en Ciudad de la Habana.

Este éxito de difusión y controlada apertura, primogénito en la experiencia del género en Cuba, que suele a veces ubicar al rock actual en una categoría de música nacional, ha servido para patentizar los procesos de fusiones, búsquedas, tomas y retomas del acontecer rockero contemporáneo en la isla. Sin embargo, aún adolece de una política de mercado que permita lanzarlos y ubicarlos en el espacio internacional, y



mucho menos alcanza a satisfacer las demandas económicas de los músicos. Se apela constantemente a la conceptualización de géneros alternativos, fusión, etc. por la flexibilidad en los géneros abordados: formatos, búsquedas tímbricas, armónicas, etc.

“... El nuevo criterio de originalidad del rock alternativo, se sustenta en operaciones de validación y remantización del arsenal ideocústico de la propia tradición rockera. En este caso la apropiación no se realiza de un modo explícito o mimético (ni siquiera es usual la cita de frases musicales sobre textos de temas clásicos) sino desde una experimentación ajustada a un distanciamiento heterodoxo...”.

(De la Nuez, 1997: 51)

Podría catalogarse el auge de las actuales bandas como un movimiento musical que encauza nuevas proyecciones. El nuevo momento del proceso cultural nacional condiciona en gran medida el texto artístico en su más amplio concepto y el replanteamiento del mismo como expresión de su nueva realidad social.

La transtextualidad se erige como otro de los principales códigos de lectura de la música rock en algunas bandas en los noventa, ofreciéndose de varias formas. Por una parte el uso de recurrentes citas musicales y literarias especialmente de la música cubana (popular, tradicional y folklórica), aunque también latinoamericana, anglosajona y universal; las mismas fundamentalmente en secciones o intenciones improvisatorias. Elementos tomados de la dramaturgia sonoro-temática de muchos temas que resultan antologías de la música cubana y que prevalecen en las producciones de trovadores con una fuerte sonoridad rockera. Por otra parte apreciamos dos formas fundamentales de permanencia y perspectiva del rock en Cuba: la expresión resultante de la interacción género foráneo-elementos musicales cubanos y la expresión resultante que se retroalimenta de referencias estilístico-musicales extranjeras, donde el compromiso nacional se suscribe sólo a la identidad del compositor y el intérprete. Todo ello nos conduce a plantear el rock en Cuba como un complejo entramado de códigos hipertextualizados.

Desde el punto de vista armónico, el rock hecho en Cuba ha aportado interesantes trabajos a voces, de destacado virtuosismo y de asimilación de diversas franjas rítmicas,



melódicas y armónicas producto de la coexistencia o fusión de tan variados lenguajes musicales expresivos anteriormente abordados.

Aún cuando estos elementos expuestos nos llevan a considerar una importante historia y cosecha musical del rock como expresión cultural y complejo multigenérico, catalogamos nuestro rock como un rock hecho en Cuba en la perspectiva de un complejo genérico foráneo que en su proceso local de inserción-permanencia ha alcanzado importantes diálogos culturales en el país, pero que aún no logra perpetuar formas auténticas y perdurables de realización.

## Bibliografía

- Acosta, Leonardo. 1982.  
*Música y descolonización*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1989.  
*Del tambor al sintetizador*, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba.
- Cohn, Nick. 1973.  
*Awopbopaloobop Alophamboom. Una historia de la música pop*, Editorial Nostromo, Madrid, España.
- Eli, Victoria y María de los Angeles Alfonso. 1999.  
*La música entre Cuba y España (tradición e innovación)*, Editorial Fundación Autor, Madrid, España.
- Fariñas, Iván. 1997.  
"De lo nacional a lo cubano", en *Revista revolución y cultura*, Nº 4, año 36, Ciudad Habana, Cuba.
- Frith, Simon. 1999.  
"La constitución de la música rock como industria transnacional", en *Las culturas del rock*, Luis Puigs y Genaro Talens comps., Pre-textos, Valencia, España.
- González, Liliana. 1993.  
*Tesis y antítesis sobre síntesis. Estudio monográfico de la agrupación cubana Síntesis*, tesis de grado, Escuela Nacional de Música, Ciudad de la Habana, Cuba.
- \_\_\_\_\_. 1999.  
*Criterios acerca de la situación actual de la música rock en Cuba*, Informe del CIDMUC, Ciudad de la Habana, Cuba.
- De La Hoz, Pedro. 1987.  
"El rock nuestro de cada día", en *Revista revolución y cultura*, Nº 5, mayo, Ciudad de la Habana, pp 10-14.
- Manduley, Humberto. 1999.



“Una visión del rock en Cuba a final de siglo”, en *Revista caimán barbudo*, año 31, edición 292, Ciudad de la Habana.

\_\_\_\_\_. 1994.

“Historia de un hijo descarriado”, en *Revista revolución y cultura*, N° 4, julio y agosto, año 33, Ciudad de la Habana, pp. 9-11.

Martinez, Raúl.

“Lo trágico y lo controvertido en el canto y en la vida de Guadalupe Victoria Yoli Raymond, conocida como La Lupe”, en *Revista salsa cubana*, N° 4, año 1, Ciudad de la Habana, Cuba.

Muggiati, Roberto. 1982.

*El grito y el mito*, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, Cuba.

Mir, Andrés. 1997.

“Otra tabla para el Rey Arturo”, en *Revista revolución y cultura*, N° 4, julio y agosto, año 36, Ciudad de la Habana, Cuba, pp. 4-9.

De La Nuez, Ruben. 1997.

“La Heterodoxia del sonido”, en *Revista revolución y cultura*, N° 3, año 36, época IV, La Habana, Cuba, pp. 50-52.

Pereira, Ulises.

“¿Qué sabemos del otro rock?”, en *Revista clave*, N° 12, Ciudad de la Habana, Cuba, pp. 8-12.

Rigueiro, María Victoria. 1989.

“Gens, el reto del rock”, en *Revista clave*, Sección nueva generación, N° 15, octubre-diciembre, Ciudad Habana, Cuba, pp. 10-11.

Rodríguez, Arsenio. 1999.

“El rock cubano en los 90”, en *Revista caimán barbudo*, año 31, edición 292, Ciudad de la Habana, Cuba.

Ruiz, Maggie. 1999.

“Abriendo puertas. ¿Rock nacional?”, en *Revista salsa cubana*, Año 1, Ciudad de la Habana, Cuba.

Valdés, Alicia. 1996

“El rock cubano. Una mirada desde sus agrupaciones cultoras”, ejemplar mecanografiado, Cidmuc, Ciudad de la Habana, Cuba.

Colectivo de Autores. 1977.

*Política cultural de la Revolución cubana. Documentos*, Editorial de Ciencias Sociales, Ciudad de la Habana.

## Otros materiales de consulta

Masvidal, Dr. Mario. 2000.

Conferencias magistrales acerca de la semiótica en el arte. Maestría en Artes, mayo-junio, ISA, Ciudad de la Habana, Cuba



## Entrevistas

Luis Manuel Molina. Guitarrista concertista, compositor. Ex director de la agrupación Géminis (1980-1986). Fecha de la entrevista: 16 de Agosto 2000.

Dagoberto Pedraja. Guitarrista, productor musical, compositor, director de programas radiales. Ex integrante de los grupos Gens y banda de Carlos Varela. Fecha de entrevista: 16 de agosto 2000.

Conversatorio con directores e integrantes de 15 bandas de rock y críticos del tema en Cuba, conducida por Liliana González. Cidmuc, julio, 1999.

## Discografía consultada

- Síntesis. 1984.  
*Hilo directo*, Estudios Egreem.
- Síntesis. 1988.  
*Ancestros I*, Estudios Egreem.
- Síntesis. 1991.  
*El hombre extraño*,
- Síntesis. 1993.  
*Ancestro II*, Art Color, Venezuela,
- Síntesis.  
*Orishas y Yoruba celebration*.
- Bolsa Negra y Luis de la Cruz. 1996-97.  
*Otras mujeres*, Egreem.
- Moneda Dura.  
*Cuando duerme la Habana*, Egreem 1999.
- Extraño Corazón. 1996-97.  
*Solitario*, Egreem.
- Elévense. 1999.  
*Sin mirar atrás*, Egreem.
- Cosa Nostra. 1997.  
*Invisible bridges*, Egreem.
- Superavit. 1996-97.  
*Verde melón*, Grabado RTV comercial.
- Lucha Almada. 1995.  
*Vendiéndolo todo*, Bis music.
- Viento Solar. 1998.  
*Memorias de Iván Fariñas*, Egreem.
- Habana Abierta.  
*Habana Abierta, 24 horas*.
- Polito Ibáñez.



*Recuento.*

- Carlos Varela. 1991.  
*Monedas al aire*, Sello Imago, Venezuela.
- Carlos Varela. 1994.  
*Como los pece*, Ariola BMG, España.
- Santiago Feliú. 1999.  
*Futuro inmediato*, Bis music.
- Athanai. 1997.  
*Séptimo cielo*, Madrid, Sonoland.
- Garaje H. 1999.  
*Al duro y sin guante*, Pm Records.
- Garaje H. 1998.  
*Cetros*, Egreem.
- Habana. 1996.  
*Puertas que se abrirán*, Verso records.
- Gerardo Alfonso. 2000.  
*Recuento*, sello Casa de las Américas.