

TINE BACHER

“Og tro mig – dette vil folk takke dig for”

Cubanske rappers bidrag til social forandring

I 2012 inviterede den cubanske kunstmaler Michel Mirabal syv af Cubas samfundskritiske rappere til at skrive sange inspireret af sine værker fra kataloget *Retrospectivas*.¹ De syv rappere var Aldo, Escuadrón Patriota, Charly Mucha Rima, Mikael Xtremo, Silvano el Libre, Soandry del Hermano de Causa og Barbaro del Urbano Vargas. I samarbejde med disse rappere blev rap- og kunstprojektet *Créeme* skabt. *Créeme* betyder “tro mig”,² og projektet blev opført som en koncert-performance den 28. maj 2012 i Teatro Acapulco under Havannas 11. Kunstbiennale.³ I perioden inden koncerten blev sangene indspillet til et album, og på baggrund af videooptagelser fra koncerten og interviews med artisterne blev der lavet en musikvideo, en dokumentarfilm og en promotionsvideo til projektet.

Ideen til *Créeme* opstod efter Mirabal havde hørt sangen “La Bandera” (Flaget), som rapperen Aldo fra gruppen *Los Aldeanos* havde skrevet inspireret af Mirabals malerier fra serien *Las Banderas* (Flagene). Det gennemgående motiv i denne serie er det cubanske flag med indlagte symboler, der omhandler Mirabals forhold til Cuba: “pigtråden er det, som gør os ondt, mens blomsterne er vores glæde,” som Mirabal har forklaret i promotionsvideoen til *Créeme* fra 2012.⁴

De medvirkende rappere i *Créeme* var generelt optimistiske omkring rap- og kunstprojektets samfundsmæssige forandningspotentiale. De havde en forventning om, at *Créeme* ville blive set og hørt af folk i Cuba, hvilket blandt andet kommer til udtryk i førnævnte promotionsvideo, hvor rapper Escuadrón Patriota henvendt til Michel Mirabal siger: “Og tro mig – dette vil folk takke dig for”.⁵ I et interview med Escuadrón

1 For at se kataloget med Michel Mirabal *Retrospectivas*, se: https://issuu.com/michelmirabal/docs/michel_mirabal, tilgået den 02.07.2018.

2 Alle spanske titler, tekstuddrag, citater og raptekster er oversat til dansk af forfatteren.

3 For information om Havannas 11. Kunstbiennale, se: <http://www.biennialfoundation.org/2012/02/the-2012-edition-of-the-havana-biennial-will-be-developed-in-international-circumstances-where-debates-regarding-the-scenarios-of-contemporary-art-have-been-substantially-modified-and-have-acquired-ne/>, tilgået den 02.07.2018.

4 For at se promotionsvideoen til *Créeme*, udgivet på YouTube den 4. december 2012, se: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiFPyGvwv2c> (5:58 inde i videoen), tilgået den 02.07.2018.

5 I promotionsvideoen udtaler rapper Escuadrón Patriota til Michel Mirabal: “Bendiciones y *Créeme*, eso la gente te van a agradecer,” se: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiFPyGvwv2c> (6:12 inde i videoen), tilgået den 02.07.2018.

Patriota fra 2015,⁶ altså tre år senere, var tonen imidlertid anderledes og desillusionen stor, da han beskrev, hvordan det var gået med *Créeme* siden:

Endnu et projekt, som blev lavet med rigtig gode *vibes*, med en rigtig god intention, og som forblev der i luften, som alle de projekter, der ikke styres af de cubanske myndigheder, som alt det, der ikke kommer ud. Det som de cubanske institutioner ikke kontrollerer, forbliver der, og kommer ikke frem, (...) det er sådan jeg ser *Créeme* lige nu.⁷
(Patriota, 2015)

Selvom jeg var publikum til koncerten i 2012 ved et tilfælde, og selvom min kulturelle indsigt i cubansk kultur og mine sprogkundskaber i spansk hverken rakte til at forstå rap-teksterne under selve koncerten eller til umiddelbart at fange de mange historiske og samfundsrelaterede referencer, som koncerten var spækket med, var det tydeligt at mærke, at artisternes intentioner var stærke, og at engagementet fra både artister og publikum var stort.

Denne artikel giver et indblik i, hvilke mulighedsbetingelser rapperne i *Créeme* har for at bidrage til social forandring i Cuba, og hvilken rolle musikken har i denne proces. Centralt for artiklen står derfor spørgsmålet om, hvad der sker, når politiske emner placeres i en musikalsk kontekst, samt hvordan vi kan forstå musikkens rolle i de processer af betydningsdannelse, som finder sted i rap- og kunstprojektet *Créeme*.

Som metodisk og teoretisk ramme anvender jeg Norman Faircloughs kritiske diskursteori, som udtrykt i den tredimensionelle model, hvor der skelnes mellem tekst som repræsentation, diskursiv praksis og social praksis i analysen af kommunikative begivenheder (Fairclough 2008, 29). Teorien baseres på en forståelse af social forandring, som et dialektisk forhold mellem de sociale strukturer og diskursive processer, der betinger og former det sociale. Musik som et multifacetteret socialt fænomen kan ikke udtømmende begribes med diskursteori. Mads Kroghs betragtninger om musikkens skiftende ontologi, som både materialitet, socialitet og diskurser (Krogh 2010, 59), peger på, at man må vælge sin teori og den dertilhørende ontologiske tilgang, alt efter hvilket aspekt af musikken, man vil belyse. Da jeg ønsker, at belyse musikkens rolle i den politiske og diskursive kamp, der finder sted i *Créeme*, er det derfor relevant at belyse musikken inden for den metodiske og teoretiske ramme, der sættes med Faircloughs kritiske diskursanalyse.

Med henblik på at belyse, hvordan vi med Faircloughs kritiske diskursanalyse kan forstå musikkens rolle i de politiske og ideologiske kampe, der kan føre til social for-

6 De fire interviews fra 2015 med artister fra *Créeme*, og den øvrige empiri, som denne artikel baseres på, blev udført og indsamlet i forbindelse med mit speciale: *Créeme – Tro mig. Om cubanske rappers bidrag til social forandring i Cuba* fra 2016 (Bacher 2016). Alle interviews er på min opfordring udført af Yaritza Hernández i Havanna i juni 2015. Transskriberingen er udført af både Yaritza og jeg, mens jeg har oversat fra spansk til dansk.

7 Oversat fra: "Un proyecto más que se hizo con muy buena *vibre*, con muy buena intención, y que se quedó ahí en el aire, como toodos los proyectos, que no tengan una directriz dirigida por las intenciones cubanas, como todo lo que no sale, no lo controlan las instituciones cubanas, se queda ahí, que no llega (...) así veo a *Créeme* ahora mismo." (Bacher 2016, bilag 17 – 35:36)

andring, vil jeg først redegøre for de nationale markører, der bruges i *Créeme*. Dernæst undersøger jeg, hvordan rapperne i *Créeme* udfordrer den i Cuba dominerende national-utopiske diskurs, samt hvilke mulighedsbetingelser projektet *Créeme* havde for at nå ud til befolkningen i Cuba. Endelig konkretiserer jeg, hvordan man med Faircloughs teori kan forstå musiks rolle i processer af betydningsdannelse, som henholdsvis repræsentation og diskursiv praksis.

Brugen af nationale markører i Créeme

Foruden rapperne og Mirabal medvirkede en række artister, der har opnået anerkendelse både i og uden for Cuba: Komponist og leder af orkestret Los Van Van, Juan Formell, bidrog med sangen “Control” (Kontrol) fra albummet *La Maquina*, 2008. *Trovador* fra generationen *La Nueva Trova*,⁸ Vicente Feliu, bidrog med sangen “Créeme” (Tro mig), som han skrev i starten af 1970’erne, og som rap- og kunstprojektet *Créeme* fra 2012 tog titel efter. Den populære sanger og *trovador* Israel Roja fra duoen Buena Fe bidrog med sangen “Soy” (Jeg er). I anledningen af projektet *Créeme* skrev rapperne nye vers til de anerkendte artisters sange. Sidst men ikke mindst bidrog sanger, trompetist og leder for orkestret *Habana La Primera*, Alexander Abreu, med sin jazzede fortolkning af den cubanske nationalhymne, “Himno de Bayamo”, også kaldet “La Bayamesa”.

Som vi skal se, kommer den nationale diskurs til udtryk gennem flere af de kunstneriske elementer i projektet *Créeme*, og helt centralt står Michel Mirabals performance, idet den danner ramme for koncerten.

Til tonerne af Abreus fortolkning af den cubanske nationalhymne åbner Mirabal koncerten ved at markere linjerne i et vejende cubansk flag på et lærred i scenens baggrund. Seancen virker umiddelbart som en hyldest til nationen. Men da tonerne fra Abreus trompet klinger ud, starter det mere tunge hiphop-groove, som indleder nummeret “Esperanza” (Håb), skrevet af rapper Escuadrón Patriota. Med skiftet i musikken ændrer Mirabal karakteren i sin streg, og de sorte linjer i flaget maler han nu til pigtråd. Som afrunding på koncerten, efter sangen “Créeme”, som rapperne opfører sammen med Vicente Feliu, afsluttede Mirabal sin performance ved at invitere de medvirkende artister og publikum til bogstavelig talt at sætte hånden på værket, ved at dyppe deres hånd i maling, og sætte et håndaftryk på lærredet i det cubanske flags farver.

Brugen af nationale markører i projektet er bemærkelsesværdig: Mirabals performance under koncerten; to store cubanske flag i hver sin side af scenen; rapper Escuadrón Patriotas kunstnernavn, som betyder noget i retningen af “den patriotiske hær”; samarbejdet med de i forvejen nationalt og internationalt anerkendte cubanske artister; Alexander Abreus fortolkning af den cubanske nationalhymne, som indleder

8 *Trovador* er den latinamerikanske betegnelse for en sangskriver, og kan direkte oversættes til trubadur. *La Trova* er en historisk stærk sangskriverkultur i Cuba, som i folkemunde betegnes som den cubanske sjæl, *la alma cubana*, qua kulturens indflydelse i sin samtid. Generationen *La Nueva Trova* betegner bevægelsen af sangskrivere efter revolutionen i 1959. *La Nueva Trova* var tæt knyttet til den latinamerikanske protestsangsbevægelse og havde stor indflydelse på definitionen af cubansk kultur i 1960’erne og 1970’erne, se Moore 2006.

både albummet, dokumentarfilmen og promotionsvideoen. Hertil kommer rappernes tekster om det cubanske folk, nationens helte, og de aktuelle sociale og økonomiske problemer, som folk, der bor i Cuba, oplever til hverdag.⁹ Men hvordan skal vi forstå artisternes brug af nationale markører? Nogle gange virker de som en hyldelse til nationen, og andre gange er de kritiske. I det følgende ser jeg nærmere på, hvordan den nationale diskurs fungerer i denne musikalske kontekst.

Den diskursive kamp i Créeme

Mange har undret sig over Castro-styrets evne til at opretholde den politiske magt i Cuba på trods af landets størrelse, dets placering tæt på USA og dets svære økonomiske situation siden 1991, hvor landet mistede en afgørende politisk og økonomisk støtte med Sovjetunionens fald. Flere peger på, at forklaringen skal findes i styrets evne til at italesætte det socialistiske Cuba som en politisk modsætning til det kapitalistiske og imperialistiske USA (Adler-Nissen 2014; Gustafsson 2012). I artiklen "The Nation and the Revolution – Techniques of Power and Interpellation in Revolutionary Cuba" beskriver lektor i spansk ved Københavns Universitet, Jan Gustafsson, hvordan den dominerende officielle diskurs, som han betegner den *national-utopiske* diskurs, er med til at opretholde Castro-styrets magt. Den national-utopiske diskurs er dominerende i det offentlige rum i Cuba, og selvom Gustafsson understreger, at det ikke er den eneste diskurs i Cuba, fastholder han dens tenderende hegemoniske status, fordi de dominansrelationer og interpellationer, som diskursen konstruerer, reproduceres i samfundets institutioner (Gustafsson 2012, 30). Fairclough forklarer den hegemoniske tilstand som der, hvor den dominerende ideologi og de dertilhørende dominansrelationer er blevet naturaliseret eller automatiseret (Fairclough 2008, 53). Det vil sige de steder og situationer, hvor man ikke længere stiller spørgsmålstegn ved Castro-styrets politiske organisering og dominans, såvel som ved styrets håndtering af landets udfordringer.

Ifølge Gustafsson har den national-utopiske diskurs en række egenskaber, som legitimerer Castro-styrets politiske magt. Den første egenskab er sammenhængen mellem diskursens nodalpunkter¹⁰ *nation* og *revolution*, der implicerer, at man ikke kan være imod revolutionen uden at være imod nationen (Gustafsson 2012, 49). Den diskursive og politiske kamp i Cuba går derfor på retten til at tale på nationens vegne, som det normative *vi*, der gør krav på at binde nationen sammen. En anden egenskab ved diskursen er dens evne til at flytte fokus fra *nu'et* og hen mod en utopi. Gustafsson peger på, at det på den måde er lykkedes for Castro-styret at flytte fokus væk fra aktuelle sociale og økonomiske problemer (Gustafsson 2012, 47). Den national-utopiske diskurs er dominerende i det offentlige rum, som det eksempelvis ses af muren på billedet nedenfor.

9 Alle rapteksterne på spansk med danske oversættelser kan findes som bilag i specialet (Bacher, 2016). Teksterne er transskriberet af Orlando Ochoa Méndez med hjælp fra Raudel Collazo Pedrosa, og er oversat til dansk af forfatteren.

10 Nodalpunkter er de centrale ord, som en diskurs organiseres omkring, og som indholdsudfyldes forskelligt som følge af konteksten i diskursen. En del af den diskursive kamp går derfor på nodalpunkternes betydning (Jørgensen 1999, 39-40).



På muren står der: »Jeg bor i et frit land«. Sted: Calle Cuba y Cadevila, Havanna.
Foto: Tine Bacher, 2008.

Til højre i billedet ses logoet for tekstens afsender: UJC, som står for Unión de los Jóvenes Comunistas (Unionen for Unge Kommuniste), hvor revolutionens ikoner: Che Guevarra, Camilo Cienfuegos og Fidel Castro, er afbilledet. Spørgsmålet er, hvem der definerer det jeg, som fremgår af teksten: “Jeg bor i et frit land”?

Med deres tekster udfordrer rapperne på flere måder den national-utopiske diskurs i projektet *Créeme*: For det første nedbryder rapperne utopien i diskursen ved at sætte fokus på aktuelle sociale og økonomiske problemstillinger i landet. I sangen “Hasta Las Cuantas” (Hvor længe endnu) beretter rapperne om en hverdag med elendig infrastruktur, knuste drømme, uindfrie løfter, ineffektivitet, manglende adgang til internet, sult, tørst, mangel på tillid og følelsen af tomhed. Ifølge rappernes diagnose af det cubanske samfund, som fremgår af rapteksterne, er samfundet fragmenteret og ufrit, hvorfor frustrationen blandt folk vokser, og nye generationer ikke længere tager ansvar.¹¹ Men rapperne forbliver ikke i nuets elendighed. I flere af sangene beskriver de, hvordan afmagt og frustration kan transformeres til ny energi, der giver mod og vilje til at handle. Som i sangen “Esperanza” (Håb), hvor Patriota beskriver sit møde med håbet, som gav ham utrolige kræfter, da han var ødelagt, eller i sangen “Escapando” (Undvigende), hvor Barbaro rapper: “Jeg er brandbar, jeg er motoren, som generer værdi, til at provokere den ustoppelige forandring”. Rapperne indgår således i en diskursiv kamp om at indholdsudfylde nodalpunktet revolution, hvormed de udfordrer

11 En udfoldet analyse kan findes i mit speciale (Bacher 2016, 31-36).

den national-utopiske diskurs' forståelse af ordet revolution, som er knyttet til Castro-styrets magtovertagelse af landet i 1959. Som i sangen "Contracorriente" (Modstrøm), hvor Charly Mucha Rima rapper: "Det er tid til at revolutionere revolutioner".

En anden måde, hvorpå rapperne udfordrer den national-utopiske diskurs, er ved rekonstruktion af subjektpositioner.¹² Gennem interpellation af subjektpositionerne generobrer rapperne retten til at tale på vegne af det *vi*, som definerer subjektet i den national-utopiske diskurs, nemlig cubanerne. I sangen "La Bandera" (Flaget) identificerer Aldo sig med nationalheltene Antonio Maceo og Camilo Cienfuegos, som begge kæmpede og døde i kamp for et frit Cuba – Maceo i uafhængighedskrigen mod spanierne i 1895 og Cienfuegos kort efter revolutionen i 1959. Aldo rapper til det cubanske flag, som symbol på nationen:

Det ville ikke gøre **mig** ondt, at forsvare **dig** med et gevær, hvis det var nødvendigt, selvom jeg måtte tvinge livet af **dem**, som ydmyger **dig** med **deres** doktrin og modbydelige politik. Det gjorde **Maceo**, **Camilo** og tusindvis af helte uden navn.¹³

Aldo – *La Bandera*

Her konstrueres den gruppe af *dem*, som "ydmyger nationen med deres modbydelige politik," og som står i modsætningen til det *vi*, som rapperne konstruerer. Gennem rekonstruktionen af subjektpositioner kategoriserer rapperne de nuværende magthavere som nationens forrædere, mens de identificerer sig selv med det cubanske folk og nationens frihedskæmpere. I sangen "Control" (Kontrol) lyder verset fra Escuadrón Patriota:

Yo yo. Hvad satte **os** her? Hvad bragte **os** her til? Hvornår begyndte **du** at tie? Sig **mig**! **Hvem** taler for **dig**? Der er en kontrol, som kvæler **dig**, **jeg** advarede **dig**. **De** kontrollerer oppe, **vi** kontrollerer her. Fri og frisk sluger **du** gift. Overbevisende synger **vi** det, som **vi** synger. Der er ikke kontrol på dette hold, **vi** efterprøvede det i ilden. **De** ved hvordan det fungerer, **de** ved hvad **vi** laver.¹⁴

Escuadrón Patriota – *Control*

Foruden rekonstruktionen af *vi/de*-relationen, stiller rapperne en række spørgsmål, som skal få lytteren til at genoverveje sin position. Appellen til lytteren bliver tydeligere i sangens sidste formled *el montuno*, hvilket jeg kommer nærmere ind på i afsnittet nedenfor om musik som diskursiv praksis.

Det er interessant at se, hvordan artisterne i *Créeme* selv bruger udtryk fra den national-utopiske diskurs, som eksempelvis Che Guevaras idé om *det nye menneske*, der

12 En udfoldet analyse kan findes i mit speciale (Bacher 2016, 37-42).

13 Oversat fra: "No me dolería defenderte con un fusil si fuese necesario, aunque le tenga que arrancar la vida a quien te humilla con su doctrina y política asquerosa. Lo hizo Maceo, Camilo y miles de héroes sin nombre." (Bacher 2016, bilag 2)

14 Oversat fra: Yo, yo. ¿Que nos puso aquí? ¿que nos trajo aquí? ¿Cuando hiciste silencio? ¡dime! ¿Quien hablo por ti? Hay un control que te asfixia, yo te lo advertí. Ellos controlan arriba, nosotros controlamos aquí. Suelto, fresco y bajándote veneno. Convenciendo a todo, cantemos lo que cantemos. No hay control para este equipo, lo probamos en el fuego. Ellos saben cómo funciona, saben, cómo lo hacemos. (Bacher 2016, bilag 12)

blev et ideal for kunsten i Cuba efter revolutionen i 1959.¹⁵ I *Créeme* er der flere referencer hertil: titlen på ét af Mirabals flag “den nye æra”; promotionsvideoens introduktion af rapperne som “den nye generation af den cubanske undergrunds hiphop”; samt rapper Mikael Xtremos frase, “Jeg vil være et nyt menneske”, fra sangen “Hasta las Cuantas”.

Et andet eksempel på, hvordan et gammelt udtryk bliver brugt på en ny måde, er projektets titel *Créeme*, der har taget navn efter Vicente Feliu sang fra 1970’erne, og som han opførte sammen med den berømte sanger og *trovador* Silvio Rodríguez i midten af 70’erne, hvor sangen blev eksponeret vidt i Cuba.¹⁶ Dengang var sangen meget populær, og blev som så mange andre sange fra generationen af sangskrivere, *La Nueva Trova*, associeret med revolutionen i 1959 og de socialistiske værdier. Det at bruge et gammelt udtryk på en ny måde betegner Fairclough som intertekstualitet, og netop dette er ifølge Fairclough tegn på social forandring (Jørgensen 1999, 84).

På baggrund af arbejdet med rapteksterne, er det min vurdering, at rapperne fortsat bakker op om ideerne bag revolutionen fra 1959, men at de samtidig mener, at magthaverne har svigtet. I sin bog, *Buena Vista in The Club*, peger Geoffrey Baker netop på tendensen til brug af intertekstualitet i cubansk rapmusik, hvor rapperne bruger udtryk og paroler fra den officielle diskurs (Baker 2011, 57), som det også ses i *Créeme*. Ifølge Baker ønsker rapperne ikke at undergrave det cubanske system, men snarere at holde myndighederne fast på deres principper og løfter (Baker 2011, 46). Et sidste eksempel på intertekstualitet i *Créeme*, som desuden illustrerer rappernes syn på deres samfundsmæssige engagement, ses i sangen “La Rumba Prohibida” (Den forbudte Rumba), hvor Charly Mucha Rima rapper: “Hr. Myndighed, lad mig synge min sang, da dette er min måde at bidrage til revolutionen.”¹⁷ Det er værd at bemærke, at rapperne med deres relativt høje uddannelsesniveau – Charly Mucha Rima er uddannet inden for økonomi, mens Escuadrón Patriota er uddannet psykolog – anser deres virke som rappere som en reel mulighed for at udøve indflydelse på samfundet.

Mulighedsbetingelserne for den sociale kamp i Créeme

En forudsætning for, at rapperne kan bidrage til social forandring i Cuba med *Créeme*, er, at den cubanske befolkning har adgang og kendskab til projektet. På analyse-niveauet, diskursiv praksis, i Faircloughs analysemodel belyses projektets produktions-, distributions- og konsumptionsprocesser med henblik på at vurdere de forhold, der betinger teksten.

Hvad angår produktion og distribution af kunst og kunstnerisk virke i Cuba, kræver det tilladelse fra en af styrets institutioner at optræde og udgive. Rapperen Escuadrón Patriota fortæller i interviewet fra 2015, at han ikke havde optrådt i to år før

15 Både navnet *la nueva trova* (den nye trova) og *la nueva canción* (den nye sang), der blev et ideal for sangskrivning og komposition i slutningen af 1960’erne og op gennem 1970’erne, er knyttet til idéen om *det nye menneske*. Særlig udtalt arbejdede Leo Brouwer som leder for Grupo de Experimentación de Sonora del ICAIC med dette ideal, (Saruský 2006; Monk 2007).

16 Vicente Feliu skriver om sangen “Créeme” på sin hjemmeside, se: <https://vicentefeliu.wordpress.com/2011/11/11/la-historia-de-creeme/> tilgået d. 02.07.2018.

17 Oversat fra: Señor oficial, déjame cantar mi canción, que esta es mi forma de ayudar a la Revolución.

projektet *Créeme*, fordi han ikke var medlem af det statslige agentur for rap, *La Agencia Cubana del Rap* (ACR), der giver rappere tilladelse til at optræde i Cuba. Escuadrón Patriota fortæller, at han ser agenturet som et kontrolorgan, som han derfor ikke ønsker at være medlem af (Patriota, 2015).

I bogen, *Buena Vista in The Club*, drager Geoffrey Baker en parallel mellem det politiske styres forhold til henholdsvis generationen af sangskrivere fra *La Nueva Trova* i 1970'erne og rapmusikkens udvikling i Cuba i 1990'erne. I begge tilfælde var myndighederne nemlig skeptiske overfor disse musikkulturers udbredelse i Cuba, fordi de aktivt tog del i definitionen af cubansk kultur og værdier. Men efter myndighedernes forgæves forsøg på at holde rapmusik og *trova* nede, forsøgte man fra officielt hold i stedet at gøre genrerne til en del af officiel cubansk kultur ved at alliere sig med genrerens artister (Baker 2011, 34-45). I 1970'erne lykkedes det de cubanske myndigheder, omend ikke gnidningsfrit, at eksponere sange fra bevægelsen *La Nueva Trova* via statslige medier som radio, film og TV, samt gennem oprettelsen af den statslig organiserede bevægelse for den nye *trova*, *Movimiento de la Nueva Trova* (MNT), i 1972. Det officielle formål for MNT var at samle og organisere samtidens trubadurer for at finde *den nye cubanske sang*, som kunne samle nationen efter revolutionen (Pérez 1997, 1-31).¹⁸ Sange af tidens *trovadores* som Silvio Rodríguez, Pablo Milanés og Vicente Feliú, der særligt blev kendt med sangen "Créeme", blev repræsenterende for styrets ideologi og værdier. Men den populære status som *La Nueva Trova* fik i 1970'erne både folkeligt og fra officielt hold, har rapmusik aldrig fået i Cuba (Baker 2011, 36). Baker bemærker forsøget på en holdningsændring fra de cubanske myndigheder i deres opfattelse af rapmusik: Fra at se på rapmusik som amerikansk kultur, hvilket de tager afstand fra, begyndte myndighederne at italesætte rapmusik som et globalt fænomen, der netop giver stemme til marginaliserede sociale grupper verden over. Dette er en fortælling, som i højere grad går i spænd med Castro-styrets socialistiske værdier (Baker 2011, 56). At rapmusik ikke har vundet samme udbredelse som *trovaen* kan dels forklares med, at rappere som Escuadrón Patriota ikke ønsker at lade sig repræsentere af statens institutioner. Dels kan det forklares med, at *trovaen* primært er kendetegnet ved sit format: mennesket og guitaren, hvilket holder *trovaen* åben for mange forskellige musikalske stilarter som son, bossa, bolero, rock, guaguanco osv. Således kan *trova* i højere grad end rapmusik trække på de traditionelle cubanske musikgenrer, hvilket gør den til en stærkere markør for national musik og værdier. Selvom rapmusik formelt blev anerkendt i 2002 med oprettelsen af ACR, må rapmusik i Cuba stadig betragtes som en subkultur, der primært engagerer de unge.

I 2015 forsøgte jeg at undersøge udbredelsen og kendskabet til rap-projektet *Créeme* gennem en spørgeskemaundersøgelse på fakultetet for kunst og sprog på *Universidad de la Habana*.¹⁹ Kun to ud af de 50 adspurgte studerende havde hørt om

18 For en gennemgang og analyse af reglementet for MNT, *Reglamento del Movimiento de la Nueva Trova*, som blev udarbejdet i Holguín, Cuba, i februar 1979, kan mit bachelorprojekt *Rebelskhed i den cubanske trovakultur: La Nueva Trova*, læses (Bacher 2008, 17-29).

19 Ideen med at spørge de studerende på fakultetet for kunst, kultur og sprog var, at denne gruppe i særlig grad er orienteret om kunst og kultur i Havanna. Hvis denne gruppe ikke kendte til *Créeme*, ville chancen for, at andre sociale grupper kendte til *Créeme*, ikke være stor.

Créeme, og det kun perifert, hvorfor stadig flere spørgsmål pegede i retningen af, at det ville være relevant at undersøge projektets produktions- og distributionsforhold.

Produktionen af *Créeme* er vigtig at belyse, dels for at finde ud af om teksterne i *Créeme* reelt er et udtryk for artisternes egne holdninger, dels for at belyse hvordan artisterne opnåede de nødvendige tilladelser til at gennemføre projektet. Inden for diskursteori diskuteres det, hvorvidt subjektet kan distancere sig fra – og bevidst forandre – de diskurser, som det selv er betinget af. Faircloughs position i denne diskussion er, at det kreative subjekt aktivt kan påvirke den diskursive kamp (Fairclough 2008, 51). I dokumentarfilmen om *Créeme* beretter Escuadrón Patriota om, hvordan de unge i Cuba reflekterer over rappernes tekster som et modstykke til den officielle diskurs i Cuba.²⁰ Det viser, hvor bevidst han er om rappernes potentielle indflydelse på unge cubanere gennem diskursiv kamp. Selvom rapperne og artisterne giver udtryk for, at have ejerskab over de idéer, som de producerede, gav de i interviews fra 2015 også udtryk for, at de nøje måtte overveje, hvordan de udtrykte sig, for at sikre projektets gennemførelse.²¹

Créeme blev nemlig mødt med modstand, og Mirabal og rapperne fortæller om flere episoder, hvor projektet enten blev forsøgt hindret, eller hvor myndighederne på anden vis blandede sig. Men projektet blev gennemført, og her peger Mirabal på Biennalen som afgørende, fordi artisterne her havde friere rammer til at sige, hvad de ville (Mirabal, 2015), formentlig i kraft af den internationale bevågenhed der var omkring Biennalen. Rapperne peger derimod på Mirabals sociale position og hans forbindelser til højtstående personer i de officielle kulturinstitutioner som afgørende for gennemførelsen af *Créeme* (Vargas, 2015). Mirabal fungerede som bindeled mellem rapperne og den officielle diskurs, som Charly Mucha Rima har forklaret (Rima, 2015). Bemærkelsesværdigt er det, at Agenturet for Cubansk Rap (ACR), som ligger under Det Cubanske Institut for Musik (ICM)²² i Kulturministeriet, ikke var med til at facilitere projektet. Det var til gengæld Det Nationale Råd for Kunst (CNAP),²³ ICM og Komitéen for den 11. Biennale. Det lader til, at Mirabal gik direkte til toppen af bureaukratiet for at indhente de nødvendige tilladelser.

Sidst men ikke mindst har jeg undersøgt distributionsprocesserne af *Créeme*, og dermed publikums adgang til projektet under og efter koncerten. Adgangen til koncerten i Teatro Acapulco var begrænset, da billetterne ikke blev solgt, men snarere blev distribueret efter et fordelingsprincip, som ingen af artisterne rigtig kendte til. Charly Mucha Rima mener dog, at det ikke var så slemt, fordi koncerten blev filmet og derefter digitalt ville kunne blive eksponeret (Rima, 2015). Men hvad var egentlig cubanernes adgang til de digitale produkter?

20 I dokumentarfilmen udtaler Patriota følgende: “Una inmensa mayoría de jóvenes de esta isla, comprometido o no con el discurso oficial, con el sistema, asimila, entiendes, y reflexiona sobre lo que nosotros les decimos. Y están ahí en los conciertos” (0:42:05). Dokumentarfilmen er ikke udgivet officielt, men haves af forfatteren.

21 For en grundigere behandling af interviews, se Bacher 2016, s. 50-54.

22 Instituto Cubano de la Música (ICM).

23 El Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP).

Albummet med rap-sangene er mig bekendt ikke blevet udgivet, men blot delt som digitale filer i Cuba; promotionsvideoen blev lagt op på YouTube den 4. december 2012; musikvideoen med "Control" blev første gang lagt op på YouTube den 6. maj 2014,²⁴ mens dokumentarfilmen af filminstruktør Ian Padron endnu ikke er tilgængelig uden for Cuba på anden måde end via fysisk fildeling. Internetadgangen for den almindelige cubaner er meget begrænset, da det officielle internet i Cuba svarer til et intranet, hvor man ikke kan besøge internationale hjemmesider. På hoteller kan man købe sig til en fuld, omend meget langsom, internetforbindelse, hvor prisen svarer til en femtedel af en cubansk månedsløn.²⁵ De færreste cubanere, der bor i Cuba, vil derfor være stødt på *Créeme* via internettet, da de af tekniske og økonomiske årsager ikke har adgang til at besøge hjemmesiden youtube.com, hvor videoerne ligger. Mirabal fortæller, at han i flere år forsøgte at få albummet og dokumentarfilmen udgivet, men at det ikke lykkedes. Det cubanske pladeselskab Colibri opkøbte projektet og betalte halvdelen af indspilningerne, men undlod at udgive det, fortæller Mirabal (Mirabal, 2015). Da det efter flere år ikke lykkedes at få udgivet projektet, valgte Mirabal i 2015 at lade projektet, i form af dokumentarfilm og album, blive distribueret via det cubanske undergrundsmedie *el paquete semanal*, som er et uofficielt og illegalt medie, der ugentligt distribuerer nyheder, film, musik og andre digitale informationer i Cuba via fysisk fildeling fra en harddisc.

Alt i alt har rapperne ikke haft de bedste mulighedsbetingelser for at viderebringe deres version af den national-utopiske diskurs og de dertilhørende politiske budskaber til den cubanske befolkning. Adgangen til projektet har primært været for folk i hiphopmiljøet, og for dem, der selv har haft mulighed for at opsøge det.

Musiks rolle i processer af betydningsdannelse

I studiet af musik som repræsentation undersøges det, hvorvidt de musikalske strukturer fungerer som betydningsdannende elementer. Analytisk studeres således musikken som *tekst* i Faircloughsk forstand med henblik på at forstå de musikalske strukturer: rytme, melodiske forløb, harmonik, klang, stil mv. som *semiosis* (Fairclough 2008, 94).²⁶ Dermed ikke sagt, at musik kan reduceres til et sprog eller til det populære udtryk om musik som *et universelt sprog*. Fokus er snarere på, hvordan musik bidrager til de øvrige processer af betydningsdannelse. Faircloughs forståelse af diskurser, som "(...) en måde at handle på, en form, hvori folk kan agere i forhold til verden og særligt i forhold til hinanden, og en måde at repræsentere verden på" (Fairclough 2008, 17) udelukker for mig at se ikke musik. Når man taler om musik og betydningsdannelse, er det dog vigtigt at understrege, at musik ikke betyder andet, eller mere,

24 For at se musikvideoen til "Control", <https://www.youtube.com/watch?v=-Fp2R6XUA4c> tilgået den 02.07.2018.

25 Prisen for internet på et hotel har i mange år ligget på 3 cuc (ca. 3 amerikanske dollars) for 30 minutter. En cubansk månedsløn ligger mellem 20 og 30 cuc, som for de flestes vedkommende udbetales i den cubanske valuta pesos cubanos.

26 Semiosis dækker i Faircloughs brede tekstbegreb visuelle billeder, kropssprog og verbalt sprog (Fairclough 2008, 94).

end den betydning, som musikken tillægges, og at denne betydning både er kontekstbestemt og i konstant forandring.

Et eksempel på, hvordan musik bidrager til den diskursive kamp i *Créeme*, er Alexander Abreus jazzede fortolkning af nationalhymnen. Det eneste skriftsprog, der er knyttet til dette musikstykke, er titlen: “Hímno de Bayamo”, der referer til slaget ved Bayamo i 1868. Men denne tekst nævnes ikke i *Créeme*, hvormed sangen udelukkende genkendes på sine musikalske strukturer, dvs. primært melodien, og hvorfor vi kan isolere musikens strukturer, spillestil og genre til de faktorer, der påvirker ændringerne af sangens betydning. Sangen har allerede status som nationalhymne – en betydning hvormed den officielt anerkendes for at repræsentere cubansk national identitet. Ved officielle begivenheder i Cuba spilles nationalhymnen oftest som en march.²⁷ Men med sin jazzede fortolkning positionerer Abreu hymnen i forhold til den traditionelle version, hvormed han bidrager til kampen om at redefinere cubansk identitet og selvforståelse, som i øvrigt udspilles i *Créeme*.

Musik som diskursiv praksis

Fairclough betegner diskursiv praksis som tekstens ramme eller tekstens arkitektur (Fairclough 2008, 35). Studiet af musik som diskursiv praksis gør det muligt at se på, hvordan musikken danner ramme for teksten. Fairclough betegner forskellige diskursive praksisser, altså former i hvilke tekst kan udtrykkes, som *genrer*. Med sin antagelse om, at man ikke kan skelne rigtigt mellem form og indhold, da indholdet, og dets betydning, er betinget af formen, og da formen såvel som indholdet kan være ideologisk investeret (Fairclough 2008, 49), mener han også, at der til enhver genre er knyttet en række normer og konventioner, som er afgørende for, hvad der passende kan siges i en genre (Fairclough 2008, 96). Fairclough sidestiller ikke selv sin forståelse af *genrer* med musikgenrer, men i analysen af *Créeme* er det nærliggende at overveje, på hvilke måder forskellige musikgenrer kan være rammesættende for teksten. Hertil kommer overvejelser om, hvilke normer og konventioner, der er knyttet til musikgenrerne, og hvilken indvirkning det har på, hvad der er legitimt at udtrykke inden for en given musikgenre.

I rapmusik står sangens metrik, altså samspillet mellem melodians rytme, betoninger og tekst, centralt, og rapmusik giver i modsætning til mange andre populærmusikgenrer generelt teksten forrang. Hvad angår de normer, der er knyttet til rapmusikgenren, peger Baker netop på de cubanske myndigheders skift fra at opfatte rapmusik som bandlyst amerikansk kultur til en global revolutionær protestgenre med rødder i USA's marginaliserede samfundsgrupper (Baker 2011, 56). De cubanske rapperes egne opfattelser af rapmusik og deres virke som rappere er, at det er en måde, hvorpå de kan udtrykke sig og deltage i samfundet, som Charly Mucha Rima er inde på i sangen “Den Forbudte Rumba”: at rapmusik er hans måde at bidrage til revolutionen. Sangen “La Rumba Prohibida” drager netop en parallel mellem musikgenrerne rap og

27 For at høre den traditionelle version af nationalhymnen i march, se: https://www.youtube.com/watch?v=m_iXh_iwrwA, tilgået den 02.07.2018. For nationalhymnen i en version med tekst, se: <https://www.youtube.com/watch?v=JGT9Zwk892k>, tilgået den 02.07.2018.

rumba, idet der henvises til rap som *den forbudte rumba*. Rumbaen er historisk set en afro-cubansk musikgenre, som var forbudt i Cuba under den spanske kolonimagt, og som derfor blev spillet og udviklet illegalt af afro-cubanske slaver. Således overføres opfattelsen af rumba som en folkeligt forankret musikgenre, der kan give undertrykte samfundsgrupper en stemme, til rapmusik.

Sangen "Control" af Los Van Van er et eksempel på, hvordan mødet mellem de to musikgenrer *la timba* og rapmusik ændrer den form, som teksten er betinget af, og i sidste ende også ændrer tekstens betydning. I 2012-versionen af "Control" har rapperne udskiftet de oprindelige vers med deres egne, mens nummerets øvrige formled (omkvæd, breakdown og montuno) er uændrede. En *montuno* er et særlig formled i timbaen, hvor korsangerne gentager en kort frase, som solisten improviserer ind over (Moore 2006, 124). I "Control" gentager koret frasen: "Liberaté," som betyder "frigør dig". Men betydningen af denne appel, eller udsagnskraft, som Fairclough kalder det, er ambivalent uden en kontekst (Fairclough 2008, 40). For hvad skal man frigøre sig fra? I Los Van Vans oprindelige version af "Control" handler versene om den trivielle hverdag, hvormed frigørelsen associeres med et opgør med livets trivialiteter. I rappernes version, synger de om kontroversielle temaer som de sociale, politiske og økonomiske problemer i Cuba, hvilket ændrer betydningen af appellen "frigør dig". I begge versioner af "Control" lyder teksten i montunoen:

Frigør dig – Hør godt efter, jeg gentager det tusind gange.

Frigør dig – Alt afhænger af dig. Af folk som bliver indbildske.

Frigør dig – Du har verden for dine fødder. Benyt dette øjeblik.

Frigør dig – Vis interesse for dit liv, og bevis dit talent.

Frigør dig – Ja, jeg ved det allerede, og det er sandt. Det de siger om krisen.

Frigør dig – Jeg ved, at livet ikke er let, men det er heller ikke svært.

Frigør dig – *Frigør dig*. Overvind dig. Rejs dig.²⁸

I den oprindelige version henviser spørgsmålet om, hvem der kontrollerer, til, om det er "din hund eller din kat? Din kone eller din elsker?" Det mest samfundsrelevante i Los Van Vans oprindelige version lyder:

Kor: Hvem kontrollerer dig?

Solist: Kærligheden eller driften, kirken eller staten, din far eller din bedstefar (...)?

Kor: Hvem kontrollerer dig?

28 Oversat fra: "Libérate – Óyelo bien te lo repito mil veces. Libérate – Todo depende de ti. De la gente que se crece. Libérate – Tienes el mundo a tus pies. Aprovecha este momento. Libérate – Ponle interés a la vida, y demuestra tu talento. Libérate – Si, ya lo sé y, es verdad, lo que dicen de la crisis. Libérate – Sé que la vida no es fácil, pero tampoco es difícil. Libérate, Libérate, supérate, Libérate. Levántate." (Bacher 2016, bilag 12)

Solist: Latteren eller gråden, den civile hær eller din situation, din bil?²⁹

Rappernes tekst er mere samfundskritisk, som eksempelvis i Charly Mucha Rimas' vers:

Bevidstheden er fundamental. Lydigheden, som lederne forlanger, er ikke andet end åndeligt slaveri. Mange vil have frihed, det er sandt, men meget få er klar, til at påtage sig ansvaret. Yeah.³⁰

Foruden den åbenlyse samfundskritik er en anden forskel mellem de to versioner af sangen konstruktionen af subjektpositioner, som vi så tidligere, hvor Escuadrón Patriota i sit vers skaber en *vi/dem*-relation:

Hvad satte **os** her? Hvad bragte **os** her til? Hvornår begyndte **du** at tie? Sig **mig**! Hvem taler for **dig**? Der er en kontrol, som kvæler **dig**. Jeg advarede **dig**. **De** kontrollerer oppe, **vi** kontrollerer **her**.³¹

Opfattelsen af, hvad man skal frigøre sig fra, ændres således de to versioner imellem. Med Faircloughs antagelse om, at der til enhver genre er knyttet en række normer og konventioner, som er styrende for, hvad der er passende at sige inden for en given genre (Fairclough 2008, 96), er det nærliggende at overveje, om opfattelsen af rapmusik som de marginaliserede samfundsgruppers stemme er med til at understøtte en norm, der gør samfundskritiske tekster mere legitime i rapmusik end i dansemusikgenren *la timba*. I mødet mellem rapperne og de i forvejen anerkendte artister – Juan Formell, orkestret Los Van Van, Vicente Feliu, Alexander Abreu og Israel Roja – præges artisterenes værker og ageren af den ideologiske kontekst, som rappernes tekster repræsenterer. Mødet står tilbage som de etablerede artisters anerkendelse af rappernes ideologiske position og sociale kamp.

Opsummering og perspektivering

I *Créeme* udfordrer rapperne den national-utopiske diskurs' tenderende hegemoniske status i Cuba ved at redefinere betydningen af diskursens centrale elementer, som diskursens betydning af ordet revolution samt ved at interpellere subjektet i diskursen, så de nuværende magthavere skrives ud af det *vi*, som definerer cubanere. Fairclough betragter en diskurs som ideologisk, hvis den er med til at opretholde en given dominansrelation (Fairclough 2008, 101). Når rapperne udfordrer de gældende dominansrelationer med deres tekster, bidrager de således potentielt til social forandring i Cuba.

29 Oversat fra: “Quién té controla? El amor o el deseo, la iglesia o el fisco, tu padre o tu abuelo? (...) Y quien te controla? La risa o el llanto, la guardia civil tu caso tu carro?” Se: <http://www.rosariosalsa.com.ar/letras/vanvan/control.htm>, tilgået den 02.07.2018.

30 Oversat fra: “La consciencia es fundamental, la obediencia que exigen los jefes, no es más que esclavitud espiritual. Todos quieren libertad, es la verdad, pero hay pocos listos para asumir esa responsabilidad. Yeah.” (Bacher 2016, bilag 12)

31 Oversat fra: “Que nos puso aquí, que nos trajo aquí? Cuando hiciste silencio dime? Quien hablo por ti? Hay un control que te asfixia, yo te lo advertí. Ellos controlan arriba, nosotros controlamos aquí.” (Bacher 2016, bilag 12)

De cubanske myndigheder forsøgte dog at besvære opførelsen af *Créeme* samt at begrænse udbredelsen af projektet. Fairclough anser samfundets indretning som et resultat af forudgående ideologiske kampe (Fairclough 2008, 31). I kraft af samfundets institutioner lykkedes det de cubanske myndigheder at forhindre den potentielle sociale forandring, som projektet *Créeme* kunne have bidraget til i Cuba. Man kan sige, at censur allerede er en indikation på potentialet for social forandring, da argumentet for at censurere hviler på antagelsen om, at det censurerede objekt er en potentiel trussel mod magthaverne. Mange steder verden over har internettet givet kunstnerisk politisk aktivisme mulighed for at undslippe de statslige institutioner. Det var også tanken med de digitale produkter fra *Créeme*, men da albummet aldrig blev udgivet, og da adgangen til internettet i Cuba er begrænset, lykkedes det ikke at nå ud til den cubanske befolkning ad den vej.

Faircloughs analysemodel er produktiv i arbejdet med at undersøge musikkens rolle i processer af betydningsdannelse, da den bidrager til en nuanceret forståelse af musik som henholdsvis repræsentation og diskursiv praksis, som kan sættes i relation til den kontekst, som musikken realiseres og opfattes i. De øvrige ontologiske forståelser af musik, som eksempelvis musik som krop og affekt, og hvordan disse går ind i et dialektisk samspil med de samme betydningsdannende processer, vil være oplagte til at udvide analysen. Det tredje analytiske niveau i Faircloughs analysemodel, den *socialle praksis*, rummer netop dét ved de sociale fænomener, der ligger uden for det diskursive felt, hvor Fairclough opfordrer til inddragelse af sociale teorier, der kan belyse de ikke-diskursive aspekter af sociale fænomener (Fairclough 2008, 93). Her vil le Sarah Ahmeds idé om *affektive objekter*, der udfoldes i *The Cultural Politics of Emotions* (Ahmed, 2004), være relevant for at belyse de affektive dimensioner af et musikprojekt som *Créeme*, herunder hvordan musik involverer subjektet affektivt i de diskursive og ideologiske processer.

Créeme er et stærkt eksempel på, hvordan musikere i deres kunstneriske virke, og i deres higen efter at realisere musikken i mødet med publikum, er situeret i og betinget af samfundets historiske og gældende økonomiske, ideologiske og sociale strukturer. På *tekst-niveauet* kan musik, uanset om den er ledsaget af skriftsprog eller af verbalt sprog, betragtes som "en måde at handle på, en form, hvori folk kan agere i forhold til verden og særligt i forhold til hinanden, og en måde at repræsentere verden på", som Faircloughs egen definition af diskurs lyder (Fairclough 2008, 17). Set i lyset af, at musik altid er situeret i og betinget af samfundets indretning, både økonomisk, institutionelt og ideologisk, illustrerer denne case, at studiet af musik kan bidrage væsentligt til at belyse de hegemoniske processer i et samfund.

Referencer

- Adler-Nissen, Rebecca. 2014. "Stigma Management in International Relations: Transgressive Identities, Norms, and Order in International Society". *International Organization*, vol. 68: 143-176. Cambridge Journals.
- Ahmed, Sara. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bacher, Tine. 2016. *Créeme – Tro mig – Om cubanske rappers bidrag til social forandring i Cuba*. Speciale fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.
- Bacher, Tine. 2008. *Rebelskhed i den cubanske trovakultur: La Nueva Trova*. Bachelorprojekt på Institut for Musikvidenskab, Københavns Universitet.
- Baker, Geoffrey. 2011. *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press.
- Fairclough, Norman. 2008. *Kritisk diskursanalyse*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Gustafsson, Jan. 2012. "The Nation and the Revolution – Techniques of Power and Interpellation in Revolutionary Cuba". I *Projections of Power in the Americas*, redigeret af Barslev Clausen, Bjerre-Poulsen & Gustafsson. New York: Routledge.
- Jørgensen, Marianne og Louise Philips. 1999. *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Krogh, Mads. 2006. "Fair nok. Vi kalder det hiphop og retfærdiggør det med en anmeldelse" – Om hiphoppens diskursive konstituering som genrebegreb i dansk populærmusikkritik. Ph.d.-afhandling. Institut for Æstetiske fag, afdeling for Musikvidenskab, Aarhus Universitet.
- Krogh, Mads. 2010. "All this makes up Static & Nat Ill – Hiphopkultur som musikalsk praksis". *Danish Musicology Online*, Vol 1: 57-88.
- Monk, Susan Leticia. 2007. *Tiempos de trovar – Contesting and creating spaces for singer-songwriters: The role of the nueva trova in Cuba*. Ph.d.-afhandling. School of Language and Comparative Cultural Studies, The University of Queensland.
- Pérez, Clara Díaz. 1994. *Sobre la guitarra, la voz – una historia de la nueva trova cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pérez, Clara Díaz. 1997. *La Nueva Trova*, Pinos Nuevos, Edit. La Habana: Letras Cubanas.
- Robin D. Moore. 2006. *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Saruský, Jaime. 2006. *Una Leyenda de la Música Cubana – GES del ICAIC*, Letras Cubanas.

Interviews

Alle interviews er udført af Yaríza Hernández i Havanna i juni 2015. De transskriberede interviews findes i specialet (Bacher, 2016):

- Mirabal, Michel. 2015. kunstmaler og initiativtager til *Créeme* 2012. (Bacher 2016, bilag 16)
- Patriota, Escuadrón (Raudel Collazo Pedroso). 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 17)
- Vargas, Barbaro El Urbano. 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 18)
- Rima, Charly Mucha. 2015. rapper. (Bacher 2016, bilag 19)