



REVISIÓN

Counting scars. Memory, history and power surrounding the censorship of rock in Cuba

Contando cicatrices. Memoria, historia y poder en torno a la censura del rock en Cuba

Junior Alfredo Hernández Castro¹

¹Universidad de La Habana, Maestrante en Antropología. La Habana, Cuba.

Citar como: Hernández Castro JA. Counting scars. Memory, history and power surrounding the censorship of rock in Cuba. Southern perspective / Perspectiva austral. 2024; 2: 148. <https://doi.org/10.56294/pa2024.148>

Enviado: 24-04-2024

Revisado: 12-09-2024

Aceptado: 26-12-2024

Publicado: 27-12-2024

Editor: Dra. Mileydis Cruz Quevedo 

ABSTRACT

Introduction: the article examines the censorship of rock in Cuba and its impact on the collective memory of the rock community. Through an approach based on oral history and the genealogy of power, the author reconstructed testimonies of musicians and fans of the genre who suffered state repression. The censorship, which began in the 1960s, was based on a combination of political paranoia, machismo and excessive revolutionary idealism. Despite the state's partial recognition of rock in recent years, episodes of repression continue to be minimized or denied in official discourse.

Development: the analysis focused on the construction of memory and its use as a tool of resistance. Based on theorists such as Foucault, Ricoeur and Jelin, the author explored how individual and collective memories have been shaped by power. Events such as the controversy over the statue of John Lennon in Havana and the closure of Maxim Rock in 2023 were mentioned, both of which showed the use of institutional forgetting as a political strategy. In addition, the role of rock as a vehicle for denunciation was highlighted, with Cuban bands who have captured the experience of repression in their lyrics. The author also identified a phenomenon of "silence-forgetfulness", in which some victims omit or modify their stories to avoid conflict or to preserve their livelihoods.

Conclusion: the study revealed that the censorship of rock in Cuba not only affected individuals, but also shaped a struggle of memory and collective resistance. Despite state attempts to rewrite history, the rock community has used various platforms, from music to social networks, to preserve and vindicate their experiences. The collective memory of censorship remains alive as a form of cultural and political resistance.

Keywords: Censorship; Collective Memory; Cuban Rock; Cultural Resistance; State Power.

RESUMEN

Introducción: el artículo examina la censura del rock en Cuba y su impacto en la memoria colectiva de la comunidad rockera. A través de un enfoque basado en la historia oral y la genealogía del poder, el autor reconstruyó testimonios de músicos y seguidores del género, quienes sufrieron represión estatal. La censura, que comenzó en los años sesenta, se sustentó en una combinación de paranoia política, machismo y excesivo idealismo revolucionario. A pesar del reconocimiento parcial del rock por parte del Estado en años recientes, los episodios de represión siguen siendo minimizados o negados en el discurso oficial.

Desarrollo: el análisis se centró en la construcción de la memoria y su uso como herramienta de resistencia. Basándose en teóricos como Foucault, Ricoeur y Jelin, el autor exploró cómo las memorias individuales y colectivas han sido moldeadas por el poder. Se mencionaron eventos como la polémica por la estatua de John Lennon en La Habana y la clausura del Maxim Rock en 2023, los cuales evidenciaron el uso del olvido institucional como estrategia política. Además, se destacó el papel del rock como vehículo de denuncia, con bandas cubanas que han plasmado en sus letras la experiencia de la represión. El autor también identificó

un fenómeno de “silencio-olvido”, en el cual algunas víctimas omiten o modifican sus relatos para evitar conflictos o conservar sus medios de vida.

Conclusión: el estudio reveló que la censura del rock en Cuba no solo afectó a individuos, sino que también configuró una lucha de memoria y resistencia colectiva. A pesar de los intentos estatales por reescribir la historia, la comunidad rockera ha utilizado diversas plataformas, desde la música hasta las redes sociales, para preservar y reivindicar sus experiencias. La memoria colectiva de la censura sigue vigente como una forma de resistencia cultural y política.

Palabras clave: Censura; Memoria Colectiva; Rock Cubano; Resistencia Cultural; Poder Estatal.

INTRODUCCIÓN

No recuerdo el momento exacto, pero al final, me enteré. Recuerdo el cuarto oscuro, el humo del cigarro y el tocadiscos. Luego, el estruendo, los gritos, el primer plano de la ira, la cara de miedo de todos, el disco rompiéndose en el muro. Lo leí después, años después, y descubrí que aquella escena del cortometraje que nunca había borrado de la memoria, era un cuento, y uno real.

“Escuchando a Little Richard” —así se llamaba el cuento— había ocurrido. Me pregunté cuántas veces un grupo de estudiantes cubanos se había escondido en el sótano del albergue o en un cuarto para escuchar a Little Richard, a Los Beatles, a KISS...

¿Cuántas veces la puerta se había abierto de un tirón, había entrado un estudiante “ejemplar” o un profesor con aires de gendarme y había estrellado el disco contra el muro? ¿Cuántas veces había ocurrido o cuánto debió impactar para que al escritor López Sacha, décadas más tarde, se le removiera el dolor y recordara aquel “toque imperativo, violento, con una voz de mando que resonó en el pasillo”? ¿Cuántas veces pensó en aquella noche y en otras antes de escribir que el vigilante “dio un par de zancadas con sus botas de casquillo redondo hasta el tocadiscos, levantó el disco (...) y lo estrelló contra la pared”, y que gritó: “Aquí está prohibida la música americana (...) mientras los pedazos del disco caían para siempre en cámara lenta”?

En aquel momento no entendí por qué pasó, y en mi familia me explicaron vagamente. Ninguno tuvo que esconderse. Ninguno escuchó Little Richard. A ninguno le cortaron el pelo. Ninguno era rockero, pero yo, sin saberlo aún, lo sería. Y quería una respuesta.

Hoy, sé que las causas de la censura contra el rock en Cuba abarcan desde la paranoia, el machismo y la ignorancia de quienes debían diseñar y ejecutar las políticas culturales, hasta el extremismo político, el exceso de idealismo y la mentalidad de plaza sitiada de la Cuba revolucionaria. Lo sé por un trabajo sistemático (Hernández Castro 2020, 2021, 2024) que incluye entrevistas personales, revisión de textos académicos, búsqueda en periódicos, revistas, fanzines; y observación participante; y que me ha llevado a conocer a muchos rockeros que sufrieron desde censuras en la radio, la televisión y los sellos discográficos, hasta amenazas, cortes forzados de cabello, redadas policiales y expulsiones escolares y laborales.

Pero aun con más respuestas que en mi adolescencia y con varias investigaciones a cuestas, los episodios de censura y represión siguen siendo negados, minimizados o justificados mediante instituciones, medios de prensa y portavoces, y ni se han ofrecido disculpas a los sujetos violentados ni se han hecho públicos los nombres de los funcionarios responsables. Una institucionalización paulatina y un reconocimiento a medias han fungido como intento de “reparación histórica” para la comunidad rockera, pero bajo una lógica de burocratismo cultural, y sin reconocer las acciones represivas que tuvieron lugar entre los años 60 y hasta entrados los 2000.

Los remanentes de la censura y estigmatización del rock en Cuba no solo reflejan las dinámicas del poder político y cultural, sino que también impactan en la memoria de la comunidad, del mundo cultural cubano y de la sociedad en sí misma. Si partimos de la idea foucaultiana (Foucault 1980, 1999) de que el poder intenta moldear las narrativas históricas al imponer ciertas verdades y silenciar otras, y que emplea para ello determinados dispositivos, entenderemos la insistencia del Estado en ignorar o minimizar la censura.

En ese sentido, mis propósitos en el presente ensayo son examinar cómo se han construido y transmitido las memorias y silencios en torno a la censura estatal al rock, ilustrar cómo determinados discursos de poder estatal se han convertido en resortes para la activación de esas memorias en el espacio público y reflexionar en torno mis experiencias personales con la comunidad rockera y sus memorias.

Este ensayo nace de pensamientos, preguntas, cuestionamientos, imágenes, canciones y mi propia memoria como rockero, que se superponen entre sí mientras escribo y se entrelazan con nociones teóricas de varios autores para intentar comprender, comprendernos, comprenderme. Podría decir que acá hay un raro collage de entrevista, revisión bibliográfica, análisis de discurso y quizás, autoetnografía, pero al no hacer uso exhaustivo de ninguno de ellos, prefiero decir que mi metodología ha sido una: escribir mientras recuerdo y recordar mientras escribo.

DESARROLLO

En los preludios de su libro *Los trabajos de la memoria*, la investigadora Elizabeth Jelin (2012, 13) reflexiona en torno a cómo ciertos eventos del pasado pueden afectar el presente sin que las personas lo deseen o lo comprendan completamente. Estos efectos pueden ser grandes y obvios (como perder una guerra y estar bajo el control de otro país), o más personales y ocultos (como los traumas y recuerdos reprimidos de una determinada etapa, en este caso, la censura).

Siguiendo a la autora, los recuerdos de un individuo pueden aparecer de manera inesperada, causando comportamientos repetitivos o silencios inexplicables, afectando cómo viven y entienden su presente. Así lo comprobé a inicios de 2020, cuando realizaba entrevistas para un proyecto de libro (aún inédito) sobre memorias de rockeros cubanos, y aparecían en las conversaciones hechos que mis entrevistados apenas recordaban que recordaban, así como silencios inesperados (intencionales o no), hasta que la confianza fue suficiente para romperlos. La misma “aparición de las memorias” ha ocurrido también cada vez que un discurso de una entidad estatal intenta minimizar, relativizar o negar la censura, y los rockeros parecen surgir de debajo de las piedras para defender esa memoria.

En el año 2000, por ejemplo, la develación de una estatua a John Lennon en un parque de La Habana generó una importante polémica. No solo se trataba de un acto estatal con la presencia de la persona a quien se le atribuía la censura, el comandante Fidel Castro, sino que la prensa oficial (Redacción Granma 2000, 1) obvió la prohibición (no escrita pero existente) de Los Beatles y la música rock. Asimismo, presentó a Lennon como un paradigma a seguir por los jóvenes que años atrás habían sido perseguidos por escuchar su música. Según recuerda el investigador Humberto Manduley (entrevista vía correo, 2020), un sector de los artistas e intelectuales cuestionó el “oportunistamente montaje teatral”, la reconversión de la figura de Lennon en “una especie de santurrón” y la ausencia de cualquier disculpa o referencia a la censura. Sin embargo, las limitadas posibilidades de comunicación y articulación de los estratos más humildes de la comunidad en aquel entonces, hicieron que se tratara de un acto sin mucho cuestionamiento público.

El ejemplo anterior, donde apenas una parte de la comunidad hizo uso público de la memoria, puede encontrar un eco en otro suceso. Veintidós años más tarde, un vocero del gobierno intentó minimizar la censura en un espacio público de debate (Cubitanow 2022). El video de esa alocución fue compartido a través de internet, y las respuestas de la comunidad no se hicieron esperar. En esa ocasión, las plataformas digitales sirvieron como canal para la recuperación y difusión de memorias, y los participantes del debate no solo fueron músicos e intelectuales, sino también, todo aquel seguidor del rock que tenía una historia por contar, una memoria de la que hacer uso. Uno de ellos, escribió:

A mi memoria vienen las anécdotas de cientos de amigos músicos que he hecho en este camino de la vida profesional y de la vida así, a secas. También mi memoria se alimenta de mis propias experiencias muy parecidas a colegas de esta escena que todavía enseña sus cicatrices como un recordatorio. Cada uno tiene sus ejemplos. Algunos recuerdan cómo eran expulsados de las escuelas por oír rock and roll, por llevar discos de sus bandas de cabecera o aquellas humillantes escenas [...] cuando su pelo largo era cortado por policías o por otras personas que los pelaban a la fuerza ante la mirada impasible del pueblo. La represión al rock en Cuba ha sido una de las etapas más oscuras de los últimos 50 años en Cuba. Y relativizar o negarla es cuando menos una falta grave con la historia. Con la verdad. (Cubitanow 2022)

Los ejemplos expuestos ilustran el planteamiento de Paul Ricoeur (2003, 82) sobre el uso de la memoria como un arma política o forma de resistencia. Mientras el Estado la usa para fines específicos como justificar acciones, mantener el consenso, o modificar la percepción de la historia, a nivel personal es utilizada para preservar unos recuerdos y una narrativa no hegemónicas ante el discurso oficial. Ahora bien, el uso público de la memoria por parte de unos actores en el primer caso y de otros en el segundo, no significa necesariamente que unos usen la memoria y otros no, sino que los espacios de enunciación no siempre son seguros para todos los actores, ni es seguro hacer uso público de la memoria en todas las circunstancias.

A la misma vez, ambas situaciones dejan claro que la memoria no se construye únicamente en el plano individual o sobre un espacio y tiempo vacíos, sino que está enmarcada en un determinado tejido y contexto social. Eso significa que recordamos cosas del pasado con la superposición y ayuda de los recuerdos de otros, y los valores y códigos culturales compartidos por esos otros (Jelin 2012). De la misma forma, los silencios y el olvido se construyen “como producto de una voluntad o política de silencio por parte de actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro” (Jelin 2012, 29). En el caso que nos ocupa, he podido identificar un silencio-olvido promovido por el Estado, que intenta escribir su versión de la historia, y un silencio-olvido por parte de las víctimas, que modifican sus relatos sobre estas memorias con el propósito de sobrellevar el presente, evitar conflictos, conservar sus trabajos y continuar sus vidas.

El primer silencio-olvido es comprensible desde los estudios sobre la genealogía y el poder de Michel Foucault (1980, 1999). Apoyado en su interpretación de Nietzsche (2009) muestra cómo los discursos de poder moldean las narrativas históricas al imponer ciertas verdades y silenciar otras, e influyen en la construcción de la

memoria. La censura del rock en Cuba, vista a través de esta lente genealógica, no es solo un episodio aislado, sino parte de una estrategia más amplia de control cultural. Esta acción, en términos de gubernamentalidad (Foucault 1999), buscaba regular y dirigir la conducta de la población mediante la supresión de expresiones culturales consideradas subversivas. A su vez, la negación o justificación de ese pasado como simples errores de la política cultural (Hernández Castro 2020) intenta borrar y/o minimizar partes de la vida y la identidad de aquellos que encontraron en esa música una forma de expresión y resistencia, ignorando la necesidad de los que sufren e intentan liberarse a través de la memoria (Nietzsche 2009).

Radio Pirata: formando memoria, rompiendo particiones

Para Walter Benjamin (2008, 307), “el pasado históricamente no significa reconocerlo tal y como propiamente ha sido, sino apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro”; lo que sugiere que una tarea vital de la historia es capturar los momentos del pasado que tienen relevancia urgente en el presente, fundamentalmente en tiempos de crisis o peligro. Extrapolando la idea benjaminiana al tema que nos compete, entendemos que las memorias de la censura del rock en Cuba no son simplemente registros pasivos de eventos pasados, sino recuerdos activos y vitales, humanos, que emergen a la esfera pública en momentos de crisis e incertidumbre para desafiar las narrativas oficiales y recordar las luchas de resistencia.

En ese sentido, una alternativa posible a la historia oficial y el discurso del Estado puede establecerse desde los enfoques de historia oral planteados por Alessandro Portelli (2017). El autor italiano nos recuerda que las voces individuales pueden desafiar las narrativas oficiales. Así, los testimonios de aquellos que vivieron la censura, y la transmisión de estos relatos de memorias a las generaciones más jóvenes, revelan y construyen una memoria colectiva que desafía la intención de olvido.

Estas memorias, transmitidas a través del habla en espacios comunes o de narrativas visuales (Rivera Cusicanqui 2012) como los fanzines, la literatura, las artes plásticas, la fotografía, el audiovisual independiente y, más recientemente, las redes sociales, son reinterpretadas, resignificadas y politizadas por las nuevas generaciones, formando un contrapunto necesario a los discursos oficiales y ofreciendo una visión más rica y compleja de la historia. En octubre de 2023, por ejemplo, una polémica en la noche de Halloween terminó con la clausura estatal del Maxim Rock, principal centro de conciertos de rock y metal en Cuba. Ante las protestas del público en redes sociales y a través de canales oficiales, el Instituto Cubano de la Música emitió un comunicado explicando la situación, donde aseguraba, además, que el rock era un “género musical que hemos respaldado y acompañado durante décadas” (ICM 2023).

Tal afirmación fue recibida con repudio por parte de usuarios de diversas generaciones, desde aquellos que sufrieron la censura en los 70 y 80, hasta jóvenes cuya memoria también se ha construido alrededor de las historias de sus predecesores.

- “...un género musical que hemos respaldado durante décadas...” eso no se lo cree NADIE! (Indio Doomslayer, 39 años)
- Que no se hagan, que nunca este régimen ha asimilado al rock ni a los rockeros (Luis Cino Álvarez, 68 años)
- Menuda asombrosa cantidad de hipocresía hay en esta publicación (Beat Friki, 26 años)
- (...) Por dios, no se debe de mentir así a este pueblo, yo fui rockero y sufrí como fuimos discriminados y marginados en los 70, 80 y 90 (Casa Sancho, edad desconocida)

Si la historia oral ha desempeñado un rol vital en la preservación y transmisión de la memoria, otro vehículo importante ha sido el uso de la propia música rock (y heavy metal) a través de los años. Agrupaciones de diferentes generaciones, han hecho referencias a la segregación de los rockeros, o a la censura estatal en sí misma:

Gens - Nací culpable (c. 1985) Nací culpable de hacer y ser Nací y culpable y tú no.

Zeus - Hermano (c. 1990)

Con el pelo largo Te creen incapaz. Dudan de tu gente,
¡Ay, qué más da! Hermano, hermano, Vuela y no mires atrás.

Combat Noise - Cuba death metal (2009)

The underground burns you like hell So we're excluded by your Grace (...) Call us the curse
Call us the enemy.

Sweet Lizzy Project - Radio pirata (2023) Podrán decidir lo que está prohibido Cambiar de canal la señal por ruido, Decirme siempre que no,
¡Pero nunca apagarán mi radio!

En la selección anterior hay algo en común bastante interesante: primero, la intención de denuncia-

testimonio y luego, la ruptura marcada entre un yo o un nosotros (los rockeros) y un tú o un ellos (el poder). Así, tanto en las memorias contenidas en las canciones como en el ejemplo anterior, nos encontramos frente a una memoria transgeneracional del rock en Cuba, en tanto existen dos elementos cruciales para que ello ocurra (Jelin 2012). En primer lugar, una base sólida que permite a las diferentes generaciones sentirse parte de un mismo grupo (la construcción de un nosotros en conjunto que se opone a un ellos, que son diferentes de nosotros). En segundo, la posibilidad de que quienes reciben esta herencia cultural la interpreten y le den su propio significado a partir de sus vivencias:

Cuando decimos que un pueblo “recuerda”, en realidad estamos afirmando, en primer lugar, que un pasado fue activamente transmitido a las generaciones contemporáneas. Y, en segundo lugar, que ese pasado transmitido fue recibido con un sentido propio. En consecuencia, un pueblo “olvida” cuando la generación poseedora del pasado no lo transmite a la siguiente, o cuando esta rechaza lo que recibió o cesa de transmitirlo a su vez, lo que viene a ser lo mismo. En otras palabras, un pueblo jamás puede “olvidar” lo que antes no recibió (Yerushalmi 1989 17-18, en Jelin 2012, 124).

Es importante matizar, a partir de esta última idea, que la recopilación de memorias de forma íntegra resulta una tarea imposible, no solo por la influencia del silencio-olvido estatal, sino por el silencio-olvido que se internaliza en los sujetos. Tal pudo ser el caso de un ex cantante a quien intenté entrevistar en 2023 para conocer sobre un hecho del que solo existen escasas referencias orales: el arresto masivo de músicos y público en un concierto de rock en la década de 1980, por razones de política y pánico moral. Según rumoreaban algunos rockeros viejos, la banda involucrada fue trasladada a prisión y se le intentaron aplicar cargos, aunque por falta de evidencia, fueron liberados.

A pesar de mis múltiples intentos por confirmar la veracidad de ese hecho y sus detalles, aquel entrevistado desvió la conversación y, luego de irritarse un poco, la dio por concluida. Me encontraba entonces frente a lo que James C. Scott (2004) denomina transcritos ocultos (en este caso, extrapolable a memorias ocultas): narrativas que solo existen en el ámbito íntimo o que incluso se suprimen de él, como resultado de la alta regulación del poder, su afán de normativizar las subjetividades y la respuesta “natural” de los subalternos: ocultar, y hasta “olvidar”.

Desanimado por aquel encuentro, dejé a un lado esa historia hasta que pude contactar y conversar con otros dos protagonistas de ese hecho, un tecladista y un guitarrista que ya no viven en Cuba y cuyos usos de la memoria no le ocasionarían los mismos efectos.

Así, mientras uno(s) intentaba(n) suprimir sus memorias o al menos, no hacer su uso público, otros encontraban en ellas una forma de alivio personal: no solo me contaban sus historias, sino que me las confiaban con la esperanza de que yo pudiera, con mi trabajo, hacerlas visibles:

Gracias... Al fin alguien después de tantos años va a ponernos en la historia... Cientos de jóvenes pasamos por momentos muy difíciles. Muchos fueron encarcelados por falsas acusaciones. En fin... Ya sabrás todo con detalles. Estoy seguro que muchos te lo agradecerán (Iglesias, entrevista vía WhatsApp 2023).

Para Iglesias y para el otro entrevistado, Fernández, que el mundo conociera la verdad, su verdad, era una cuestión de justicia histórica. Como afirma Jelin (2012, 42-43):

Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados (...) surgen con una doble pretensión, la de dar la versión “verdadera” de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente.

Cuando el entrevistado me dijo: “Alguien después de tantos años va a ponernos en la historia”, lo que probablemente quiso decir fue: “Espero que, al contarte esta historia, cambie algo”. Aquella no fue, ni remotamente, la primera vez que un rockero me dijo una frase similar. Para ellos, era obvio que sus testimonios no cambiarían el pasado, pero podrían contribuir, al menos, a que otros conocieran su historia e impidieran que esta volviera a repetirse en el futuro. A la misma vez, era una forma de que los más jóvenes se sintieran orgullosos de la resistencia de sus predecesores.

“Alguien va a ponernos en la historia” es, por otro lado, una expresión con mucho simbolismo. Para Jacques Rancière (2009, 9-10) la partición de lo sensible es un concepto que ilustra cómo se distribuyen roles, espacios y formas de expresión dentro de la sociedad, entre ellos, la asignación de voces y relatos legítimos, y la exclusión de otros. Al pensar que “alguien va a ponernos”, Iglesias reconoce que las voces y experiencias de él y la de su comunidad han sido excluidas e invisibilizadas en el relato histórico oficial y que hay que “ponerlas”. El acto de “poner en la historia” representa entonces una ruptura con la partición establecida, ya que desafía la estructura de poder que decide qué historias son dignas de ser recordadas y qué voces merecen ser escuchadas. En lugar de aceptar pasivamente la partición existente, se busca reconfigurar la sensibilidad colectiva hacia un espacio más inclusivo y justo.

Por otro lado, la esperanza común de que “alguien” los “pondrá” en la historia podría ser una declaración de que ellos mismos no se han sentido lo suficientemente tomados en cuenta y por tanto capaces, como para “ponerse a sí mismos” en la historia. Ello demuestra que, si bien existe la voluntad de desafiar la partición de

lo sensible, necesitan de una voz con cierta legitimidad que permita amplificar su reclamo.

Pese a la posible necesidad, algunos de los ejemplos compartidos demuestran cómo las nuevas generaciones, al conocer las historias de resistencia de sus predecesores, pueden sentirse más orgullosos y motivados para continuar esa lucha. A través de mecanismos no tan regulados como las redes sociales o las revistas electrónicas independientes, creo que la partición de lo sensible en el rock cubano está siendo desafiada hoy más que nunca, y aquellos que antes parecían no tener voz, se convierten en actores que claman por sus derechos, defienden la música que aman y, sobre todo, recuerdan.

CONCLUSIONES

El análisis de la censura del rock en Cuba a través de la memoria y el poder, nos revela una narrativa compleja de resistencia que ha marcado profundamente tanto a individuos como a la comunidad. Hasta acá hemos visto cómo las memorias individuales y colectivas de los rockeros cubanos se han construido en torno a experiencias de censura, estigmatización y resistencia. Estas memorias, aunque a menudo silenciadas o distorsionadas por el discurso oficial y hasta por algunos rockeros, persisten como un testimonio vivo de las tensiones entre la autoridad estatal y las expresiones culturales que surgen en sus márgenes. La historia oral, en este contexto, emerge como una herramienta poderosa para rescatar estas narrativas y ofrecer una contra-historia que desafía las versiones hegemónicas del poder.

Por otro lado, la persistencia de estas memorias y su transmisión generacional subraya la importancia de la música y otras formas de arte como vehículos de resistencia y preservación cultural. Las canciones de bandas, por ejemplo, no solo denuncian la censura, sino que también actúan como archivos vivos que documentan y transmiten las experiencias de la comunidad rockera. Esta memoria musical no solo conserva el pasado, sino que también inspira y moviliza a nuevas generaciones de rockeros que encuentran en estas historias un elemento de identidad y resistencia.

El uso público de la memoria por parte de los rockeros, especialmente en momentos de crisis o cuando se intenta minimizar o negar la censura, pone de manifiesto la lucha continua por el reconocimiento y la justicia histórica. Las respuestas colectivas ante actos de negación o manipulación ilustran cómo la comunidad se organiza y moviliza para defender su memoria y reivindicar sus experiencias.

Por último, el estudio de estas memorias nos invita a reflexionar sobre las dinámicas del poder y la resistencia en contextos autoritarios. La censura del rock en Cuba, al igual que otras formas de represión cultural, revela cómo el poder intenta lidiar con formas de expresión que considera subversivas o peligrosas. Sin embargo, también demuestra cómo las comunidades afectadas pueden resistir y desafiar estas imposiciones a través de la preservación y activación de sus memorias, creando espacios de resistencia y afirmación cultural. Olvidar, para ellos, no es una opción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Benjamin, Walter. 2008. "Sobre el concepto de Historia". En Obras. Tomo 1/ Volumen Madrid: Abada Editores.
2. Cubitanow. 2022. "Responden a vocero por querer minimizar la represión al rock en Cuba". CubitaNow.
3. Foucault, Michel. 1980. "Nietzsche, la Genealogía y la Historia". En *Microfísica del Poder*, pp. 7-29. Madrid: Ediciones La Piqueta. >Z 1999. *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
4. Hernández Castro, Junior. 2020. "Los rockeros van al infierno. Avatares del rock y el metal en La Habana entre 1986 y 2007: un acercamiento desde el Periodismo". Tesis de Licenciatura. La Habana: Universidad de La Habana. . 2021. "El periodismo retrospectivo en el rescate histórico del rock cubano.
5. Alcance. Revista cubana de información y comunicación 10(26), 164-172.. 2023. "La verdad prohibida: el rock cubano como subcultura y contracultura (1960-2010). Alcance. Revista cubana de información y comunicación 13(32).
6. ICM. 2023. Nota del Instituto Cubano de la Música. Facebook. Recuperada de <https://www.facebook.com/share/p/Ny3WVZqZJChBmQxz/>
7. Jelin, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP.
8. Manduley, Humberto. 2015. *Hierba mala: una historia del rock en Cuba*. Holguín: Ediciones La Luz.
9. Nietzsche, Friedrich. 2009. "Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la vida (II Intempestiva)".

En Nietzsche, pp. 323-403. Madrid: Gredos.

10. Portelli, Alessandro. 2017. "El uso de la entrevista en la historia oral". Anuario De La Escuela De Historia, (20), 35-48.

11. Rancière, Jacques. 2009. El reparto de lo sensible. Estética y Política. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

12. Redacción Granma. 9 de diciembre de 2000. "Inauguran monumento a John Lennon en La Habana". Granma, p. 1.

13. Ricoer, Paul. 2003. La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Trotta.

14. Rivera Cusicanqui, Silvia. 2012. "Experiencias de montaje creativo: de la historia oral a la imagen en movimiento ¿Quién escribe la historia oral?". Chasqui (120): pp. 14-18.

15. Scott, James C. 2004. Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos.

16. México: Ediciones Era.

FINANCIACIÓN

Ninguna.

CONFLICTO DE INTERESES

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Conceptualización: Junior Alfredo Hernández Castro.

Curación de datos: Junior Alfredo Hernández Castro.

Análisis formal: Junior Alfredo Hernández Castro.

Investigación: Junior Alfredo Hernández Castro.

Metodología: Junior Alfredo Hernández Castro.

Administración del proyecto: Junior Alfredo Hernández Castro.

Recursos: Junior Alfredo Hernández Castro.

Software: Junior Alfredo Hernández Castro.

Supervisión: Junior Alfredo Hernández Castro.

Validación: Junior Alfredo Hernández Castro.

Visualización: Junior Alfredo Hernández Castro.

Redacción - borrador original: Junior Alfredo Hernández Castro.

Redacción - revisión y edición: Junior Alfredo Hernández Castro.