
Cultura y poder en el rap puertorriqueño¹

Raquel Z. Rivera

Departamento de Sociología

Centro Graduado, Universidad de la Ciudad de Nueva York

La música rap² es una de las múltiples unidades que coexisten e interactúan dentro de la cultura puertorriqueña contemporánea. El éxito y la aceptación comercial que ha obtenido contrastan con el aura de sospecha y marginación que le rodea. Desde sus comienzos, aquellas personas que han participado como artistas, público, productores o de otra manera en el rap se han visto enfrascadas en una constante lucha por el reconocimiento de esta música como fenómeno artístico y expresión cultural.

Las estructuras de poder económico y político frecuentemente se manifiestan en las relaciones culturales de poder (Hall y Jefferson 1991:11). La juventud puertorriqueña, particularmente la perteneciente a las clases más pobres, es uno de los sectores que menos poder posee tanto en la esfera económica, como en la política y la cultural. Dado que la mayor parte de los artistas y el público del rap lo componen precisamente estos(as) jóvenes, las luchas de dicho sector en el ámbito socioeconómico complementan sus luchas por la distribución del poder cultural.

De las líneas anteriores puede suponerse que la siguiente discusión estará informada por un análisis marxista. No obstante, deseo subrayar que las relaciones de poder no son una mera manifestación de la lucha de clases. El poder en la sociedad puertorriqueña posee una estructura compleja y dinámica donde interactúan múltiples categorías tales como clase social, género, ideología, edad, estilo, raza y orientación sexual. Una persona que en un caso es súbdito/objeto del poder, puede bajo otras circunstancias ser agente del poder (Foucault 1980:98). Reducir el estudio del rap a un análisis de clase tradicional, por tanto, equivaldría a pasar por alto parte de la dinámica del poder en el que participa esta expresión cultural.

La música rap es uno de los géneros de mayor popularidad entre la juventud. Esta música también está estrechamente vinculada a la construcción—tanto colectiva como individual—de las identidades juveniles. Raperas y raperos definen a la vez que son definidos por la música. Las voces procedentes del exterior de esta expresión cultural, sin embargo, usualmente opacan a las procedentes del interior en el diálogo colectivo. Este hecho no sorprende dada la respuesta a las siguientes preguntas: ¿Quién define y estudia lo que es cultura? ¿Quiénes controlan el acceso a los medios de comunicación? ¿Quiénes participan en la formulación de políticas públicas? Ciertamente no es la juventud y menos aún son los jóvenes que se han criado y viven en comunidades pobres. La posición subordinada de este sector de la población en la estructura de poder social le resta legitimidad a su discurso y propuestas culturales frente a los discursos dominantes (Johnson 1986/1987:52).

En este trabajo deseo discutir uno de los factores que alimenta el silencio y/o desprecio con que este género poético-musical es muchas veces recibido: el rap rebasa los límites de lo que tradicionalmente se ha definido como “cultura nacional puertorriqueña”. El rap es una expresión cultural originada fuera de las fronteras isleñas—aunque en su desarrollo figuraron puertorriqueños y otros grupos caribeños (del Barco 1996; Flores 1988; Flores 1992-93; Rivera 1996a). A diferencia de la salsa—como el rap, originaria de Nueva York, pero mucho más aceptada como expresión de la cultura puertorriqueña—el rap se ha nutrido predominantemente de tradiciones afrodiaspóricas, pocas veces percibidas como compatibles con la tradición musical puertorriqueña o hispanocaribeña, tales como la música afroestadounidense y la jamaicana.

Intensificando los argumentos en su contra se encuentra la enorme popularidad internacional del rap. Para los(as) adeptos(as) del nacionalismo cultural estrecho, el rap es un instrumento del imperialismo que amenaza con socavar la cultura nacional (Clemente 1994; Reyes 1995-96) con su “forma primitiva de expresión musical” proveniente del gueto, que transmite “las formas más elementales de la emoción” a través de su “sonsonete embrutecedor y agresivo” (Reyes 1995-96).

Resulta evidente, dada la insidiosa descripción de Edwin Reyes, que la música rap es menospreciada no sólo por ser supuestamente extranjerizante sino también por ser percibida como la expresión cultural del sector poblacional más peligroso: los jóvenes pobres negros (Rivera 1996c; Santos 1996). Estos son los temidos “tecno-aborígenes” (Santos 1996) que Reyes desprecia por ser incapaces de expresarse de forma inteligente, sublime o profunda. Debido a la estrecha relación entre clase social y raza en el contexto puertorriqueño, los y las jóvenes que cultivan el rap ocupan los escaños más bajos de una jerarquía isleña basada tanto en clase como raza (Mintz 1990; Santiago Alvarez 1996).

A pesar de que la categorización del rap como música de prietos/pobres/cafes/delincuentes usualmente opera en conjunto con los argumentos culturales-nacionalistas, este trabajo se limitará a explorar los argumentos nacionalistas en contra del rap.³

Representin' whose cultura?

Dada la hostilidad contra el rap, deseo comenzar explorando ciertas visiones sobre la cultura puertorriqueña y sus límites analíticos. El concepto de cultura puertorriqueña ha sido y es fuente de constante debate. Es por tanto necesario discutir las visiones que pretenden excluir o restar importancia a expresiones como el rap, para así proponer una definición más abarcadora que describa mejor nuestro panorama cultural.

La cultura nacional no es una categoría natural ni absoluta, sino una construcción humana. La definición varía con el tiempo; no puede ser objetiva ya que siempre está matizada por consideraciones ideológicas. Esta definición ha sido elaborada por las élites nacionales integrando elementos del folklore, la cultura popular, la cultura de masas y la cultura de la élite—categorías de por sí debatibles (Appadurai y Breckenridge 1988:6). Como bien señala Rafael L. Ramírez:

La ideología de las clases dominantes requiere un proyecto de definición, especificación y creación de una cultura nacional que destaque las gestas históricas de esas clases y que incorpore tradiciones populares y elementos folklóricos que no amenacen su posición de dominio. Luego se trata de promover que las clases subalternas se identifiquen afectivamente con esa cultura nacional, que la defiendan y la enriquezcan (Ramírez 1985:50).

El concepto de cultura, particularmente el de cultura nacional, está fuertemente mediado por juicios valorativos. Tómese como ejemplo la posición de Ricardo Alegría:

[La cultura puertorriqueña] ha estado y continúa expuesta a influencias, poderosas y tenaces, que la han afectado en el pasado, la afectan en el presente, y pueden deteriorarla, e incluso destruirla, en el futuro. Estas influencias son, además de nocivas, innecesarias y superfluas. No son las influencias naturales y espontáneas que, en la vasta intercomunicación de los pueblos, reportan y difunden beneficios intelectuales, artísticos y sociales (Alegría 1971:v).

“Nocivo” es un término relativo y arbitrario; igualmente, es difícil, sino imposible, precisar cuáles son los cambios verdaderamente naturales y espontáneos en cualquier cultura. Los planteamientos de Alegría podrían ser interpretados de múltiples maneras ya que no existe consenso con respecto a “la esencia” de la cultura puertorriqueña y las influencias culturales en contradicción con ella.

El escritor José Escoda, por ejemplo, sostiene que el rap es una moda promovida por el comercio; por lo tanto, esta música nada tiene que ver con la cultura puertorriqueña (Escoda 1994). Para Escoda, el rap representa una de esas influencias culturales nocivas a las cuales se refiere Alegría. Las posiciones de ambos suponen que la cultura puertorriqueña no es la cultura que se vive, sino el ideal al que se aspira. Por tanto, lo que constituye o no parte de la cultura puertorriqueña está determinado por juicios valorativos que pretenden dictaminar lo que es culturalmente “auténtico” o “positivo”.

Eugenio Fernández Méndez plantea lo siguiente con respecto a la transformación cultural:

Los procesos culturales sí admiten cambio. A veces, cambios drásticos [...], pero ninguna sociedad humana toleraría jamás que los cambios destruyan de un todo las estructuras sociológicas, morales y psicológicas en que se funda su persistencia. Las tensiones que de tal eventualidad se generarían serían lisa y llanamente intolerables para todo ser humano normal y degenerarían en el desorden de la personalidad de todos los afectados o en la revolución... ¿Qué es la cultura puertorriqueña? Para mí no es otra cosa que una realidad histórica concreta: la que se da en un territorio que se llama Puerto Rico (Fernández Méndez 1970:8).

Fernández Méndez limita rígida y arbitrariamente los procesos de transformación cultural. Este autor pretende definir desde su subjetividad (pero con pretensiones de imparcialidad) lo que es y no es cultura. Por ejemplo, al circunscribir la producción cultural al espacio geográfico isleño, Fernández Méndez obvia la realidad migratoria de casi la mitad de los y las puertorriqueñas. Si aplicáramos su definición de la cultura puertorriqueña al rap, posiblemente éste quedaría descartado por varias razones: primero, no se originó en la Isla; segundo, su expresión oral incluye el inglés, el español y el *espanglish*; y tercero, se sirve de diversas tradiciones musicales que no son exclusivamente caribeñas. El peligro de análisis como los de Escoda y Fernández Méndez radica en la exclusión de fenómenos culturales tanto del campo de la discusión pública como del estudio académico.

El historiador y coleccionista Jorge Javariz ha señalado la ironía de

que mucha de la música popular puertorriqueña, uno de los símbolos más importantes del imaginario nacional, se haya creado en el extranjero (y para colmo, en la nación colonizadora):

[E]l grueso de lo que hoy llamamos música popular puertorriqueña se escribió y grabó en la ciudad de Nueva York. Puerto Rico es el único país latinoamericano cuya música popular se creó mayormente en suelo ajeno (citado por Glasser 1991:25).

La estrecha circunscripción territorial de la cultura puertorriqueña que propone Fernández Méndez no corresponde, pues, a nuestra realidad migratoria.

Si el concepto de lo nacional ha sido históricamente una construcción sumamente problemática y ambigua, lo es más aún en el contexto contemporáneo. Las fricciones culturales internas, la migración, la influencia de la industria de comunicación transnacional y la construcción deliberada de identidades y tradiciones dificultan la definición de las culturas nacionales. Esta es una categoría en constante cambio cuyo significado es debatido por los mismos elementos que la componen.

No empece la ambigüedad de "lo nacional" como categoría analítica, ésta puede seguir siendo útil siempre y cuando no se tome como un concepto monolítico o inmutable. El término cultura puertorriqueña se utilizará aquí en referencia a las dinámicas y modo de vida de un grupo social y los valores y significados que sobre éste se expresan, tanto en el arte, como en las instituciones y el comportamiento cotidiano (Williams 1965:57). El grupo social en cuestión lo componemos aquellos que nos identificamos como puertorriqueños y puertorriqueñas, independientemente de que nos encontremos dentro o fuera de las fronteras isleñas.

Como ya ha señalado Peter Manuel, la diáspora puertorriqueña constituye un elemento importantísimo de nuestra historia y cultura: "[l]a cultura puertorriqueña no puede concebirse como algo que existe sólo o incluso primordialmente en Puerto Rico; más bien, se ha hecho inseparable de la cultura 'nuyorican', la cual a su vez se traslapa con las subculturas de los negros y otros latinos en Nueva York y, de hecho, con la cultura norteamericana dominante como un todo" (Manuel 1995:65). Tomando esta visión más amplia de la cultura como punto de partida, el rap es puertorriqueño (y no un elemento perpetuamente extranjero) no sólo al ser elaborado por jóvenes boricuas isleños, sino desde sus mismos comienzos entre afroestadounidenses, jamaquinos y puertorriqueños durante la década de 1970 en el Sur del Bronx (del Barco 1996; Flores 1988; Flores 1992-93; Rivera 1996a).

"Cultura" no es simplemente una categoría abstracta que funge como objeto de estudio interesante. La cultura se vive cotidiana y

colectivamente, pero cada una(o) la absorbe y reproduce a su manera (de Certeau 1984; Hall 1980). ¿De qué vale enfrascarse en delimitar con afán purista los límites de la cultura puertorriqueña? En la mayor parte de los casos dichas delimitaciones resultan empobrecedoras, pues pretenden ignorar parte de la realidad cultural del país y su diáspora.

La cultura puertorriqueña contemporánea se desarrolla, cambia y sigue su curso independientemente de que la academia, la burocracia gubernamental o ciertos grupos sociales acepten al rap como la importante expresión cultural que es. La juventud que crea y disfruta del rap está muy consciente de los prejuicios en su contra. “A los raperos nos critican/ también nos meten presos/ sólo por eso/ sólo por eso”, expresa Ivy Queen en un popular estribillo (D.J. Joe 1995). Sin embargo, este rechazo no ha desalentado a la juventud rapera de reclamar sus espacios tanto simbólicos y culturales como físicos.

Puerto Rock y Krazy Taíno, dos raperos residentes del Sur del Bronx e integrantes del grupo Latin Empire, al igual que muchos otros y otras, no precisan más legitimidad que la que se otorgan a sí mismos(as) al afirmar que a través de su arte están “representin’ [su] cultura”:

*I'm into hip-hop as well as plena
And as for those who want to battle
Bendito qué pena [...]
I'm representin' my cultura
Represent! Representa!*

“Representar” o “to represent” es un concepto importantísimo dentro del rap y la cultura *hip hop*, en general. (La cultura *hip hop* incluye pero no se limita al rap. Las artes del *disyoqueo* (discjockeying), el graffiti y el *breaking* también figuran prominentemente en esta cultura.) Al “representar” se está librando una lucha por reconocimiento, visibilidad y respeto para una comunidad imaginada nombrada como “mi gente”, “mi corillo”, “my people”, “my peeps”, “my crew”. Raperos y raperas “representan” su cultura; también reclaman y construyen sus propios espacios dentro de la puertorriqueñidad, gústele a quien le guste.

El rap y el imperialismo cultural

*pocos polemistas se proponen probar que sus antepasados
inventaron el sacrificio de sangre, el doble estándar sexual o
la emboscada [...]*
Sidney Mintz (1990:19)

Para la vertiente más conservadora del nacionalismo cultural, el rap atenta contra la cultura puertorriqueña por dos razones. Primero,

por ser originario de los Estados Unidos, se considera al rap como una manifestación más de los “valores, modelos y prototipos culturales impuestos por el país opresor” que propician el “desarraigo cultural y la cosificación [...] característicos de nuestra juventud” (Delgado Burgos 1994:38). Segundo, el rap se interpreta como una manifestación marginal de una subcultura que no puede aspirar a formar parte de la producción cultural nacional. Tomemos estas apreciaciones una a una.

El columnista Fernando Clemente señala que la popularidad del rap y los artículos de consumo que la acompañan desembocan en la reafirmación “de nuestra condición colonial y a la prepotencia vulgar del poder económico estadounidense” (Clemente 1994). Clemente visualiza el género como otra importación que afianza el imperialismo y corrompe lo que para él es la verdadera cultura puertorriqueña. La posición de Clemente forma parte de una tradición histórica dentro del pensamiento independentista. Sus objeciones al rap y a las pantallas en las orejas masculinas (porque éstas supuestamente contradicen la cultura puertorriqueña) recuerdan las objeciones de Eduardo Seda Bonilla al *rock and roll* y las minifaldas.

La cultura de la vellonera y la coca cola, del teenager y el rock and roll, del “cool man” y la mini-falda dista mucho de los valores genuinos de la cultura. Sin sentido crítico alguno, hemos empezado a sustituir instituciones genuinas por ingredientes crudos y llamativos del supermercado cultural norteamericano (Seda Bonilla 1970:20).

Las preocupaciones de Clemente y Seda Bonilla deben contextualizarse dentro de la condición colonial puertorriqueña. El nacionalismo puertorriqueño construye su discurso y acción a partir de una violenta historia imperialista. La preocupación por la erosión de la identidad cultural posee un trasfondo que incluye políticas federales que han procurado “americanizar” o por lo menos controlar a los habitantes de la Isla a través de la violencia, la coerción y la represión. Entre estas políticas figuraron la forzada enseñanza escolar en inglés durante las primeras décadas del siglo, las campañas de esterilización femenina a mediados de siglo y la persecución del movimiento independentista a todo lo largo del siglo.

Los planteamientos de Clemente y Seda Bonilla están a tono con el concepto del imperialismo cultural propuesto por teóricos como Herbert Schiller (1976). Dicha teoría propone que la subyugación política y económica del Tercer Mundo se repite en el campo de la producción cultural. Las naciones primermundistas, a través de la industria transnacional de las comunicaciones y la electrónica, han socavado la producción cultural del Tercer Mundo así como el potencial de resistencia

y desarrollo social alterno que esta producción representa.

Hay que comenzar por cuestionar el concepto de identidad cultural sobre el cual se cimentan muchas de las teorías relacionadas con el imperialismo cultural. Nuevamente volvemos a la subjetividad de la construcción de identidades, en este caso la nacional. Muchas de estas construcciones se aferran a un concepto nostálgico o reaccionario de la identidad. Nicholas Garnham elabora el tema de la siguiente manera:

Desde el punto de vista de la identidad cultural es necesario preguntarse a nombre de quién se defienden las culturas nacionales y locales frente a la globalización. Las llamadas culturas nacionales no sólo están ellas mismas fragmentadas sobre líneas de clase y otros marcadores de identidad y estratificación social, sino que también se estructuran a base de la dominación. Representan una jerarquía de legitimación cultural que a su vez refuerza otras estructuras de poder social (Garnham 1993:256).

La tesis del imperialismo cultural puede resultar reduccionista, si ignora las relaciones de clase y otras dinámicas culturales locales que convierten a la identidad nacional en un espacio de contienda (Laing 1986; Mintz 1975; Quintero Rivera *et al.*, 1979). La representación de las tradiciones como una vía infalible de resistencia ante el imperialismo pretende ocultar la subjetividad del término, cuya definición ha estado mediada por la perspectiva de los sectores sociales dominantes, aquellos sectores “que se ven a sí mismos como capacitados para hablar valorativamente acerca del cambio [tecnológico y cultural] y sus efectos” (Mintz 1975:353).

Al igual que la cultura nacional, las tradiciones son un producto premeditado. Diversas manifestaciones populares del siglo XX, ahora comúnmente clasificadas como pilares de la tradición nacional, en su momento fueron tildadas de vulgares o expresiones del lumpen—hoy en día, dos acusaciones frecuentemente dirigidas hacia el rap. Tales fueron los casos de la plena, el jazz, los blues, el son y el calipso (Flores 1993:94). En nombre de la tradición, ciertos sectores sociales han batallado e intentado silenciar las expresiones que atentan contra su posición de privilegio. Ramírez escribe:

al igual que en el proyecto de cultura nacional desarrollado por el sector autonomista del P.P.D., en el proyecto anexionista la cultura es dirigida desde arriba, y de claro corte clasista. Los gobernantes establecen su definición, descartando todo rasgo o manifestación cultural que atente contra sus intereses de clase (Ramírez 1985:54).

El proyecto cultural independentista, aunque muy diferente de los proyectos estadolibristas y anexionistas en su relación con el poder económico-político de la colonia y su posición ante el imperialismo, también ha forjado una mitología homogenizadora sobre la cultura nacional. Esta mitología se ha visto como necesaria en la presentación de un frente unido ante el imperialismo (Gil 1994; Pabón 1995). La categoría cultura ha sido delimitada y fosilizada con el propósito de adelantar diversos proyectos políticos.

Por lo general, todo planteamiento (ateneísta, tecnocrático, barrocista, nacionalista, hoytiano, etc.) del tema ideológico sobre la "cultura puertorriqueña" concibe esa "cultura" en unos términos muy parecidos: se reifica el concepto de la cultura, colocándole en un plano abstracto; se coloca a la "cultura puertorriqueña" como algo pretérito al hombre de hoy, como algo muy presto a fosilizarse y exhibirse en un museo; en una palabra, se trata de la "cultura" como un fetiche. Fetichización compartida por igual entre posiciones anti-imperialistas, colonialistas, neo-colonialistas y pseudo-asimilistas; burguesas y pequeño-burguesas y aun semi-feudales (Lauria Perricelli 1980:297).

El empeño nacionalista en definir la "verdadera" cultura puertorriqueña debe entenderse como una estrategia de lucha ante el embate del imperialismo. La lucha cultural cobra tanta importancia que, hasta cierto punto, actúa como sustituto de la lucha revolucionaria por el poder político. George Yúdice señala que éste es un fenómeno generalizado en toda Latinoamérica pues "la cultura parece ser la única esperanza ante el fracaso de la política moderna y las revoluciones izquierdistas" (Yúdice 1992a:10).

Ramírez describe los esfuerzos por preservar la "verdadera" cultura puertorriqueña como fundamentados en el "análisis idealista de la cultura" pues proponen la cultura como una característica colectiva esencial. Según el análisis idealista,

nuestra cultura es nuestro monumento singular y un monumento a nuestra singularidad. Ella sola nos otorga nuestra identidad y sin ella estamos indefensos ante el colonialismo (Ramírez 1974:VII).

Este análisis idealista propone una dicotomía que enfrenta al sujeto independentista, consciente y liberado contra el sujeto asimilista, vendepatria y enajenado (Gil 1994). Esta polaridad está basada en la suposición de que existe una cultura genuina que se enfrenta a una cultura enajenada o falsa. La identidad nacional, sin embargo, no es un

A pesar de que el rap reclama espacios dentro de la puertorriqueñidad, le otorga mayor importancia a construir identidades de clase, sexuales, generacionales o de raza que a afirmar una prescrita identidad nacional.

ámbito de autenticidad o falsedad, sino de articulación. A pesar de que la cultura popular usualmente se celebra como una admirable resistencia cultural basada en la tradición, Néstor García Canclini propone que “[una] comprensión más matizada del proceso mediante el cual la cultura popular negocia su posición lleva a una visión más descentrada y compleja de cómo la hegemonía se alía con la subalteridad en las prácticas del poder” (García Canclini 1992:34).

La dicotomía centro-periferia que plantea la tesis del imperialismo cultural no es útil pues ésta presupone que el poder fluye predeciblemente en círculos concéntricos. García Canclini sostiene, por el contrario, que el poder se entiende mejor como un sistema de circuitos y fronteras. Es preciso entender la contienda cultural contemporánea como una compleja interrelación de sistemas políticos, económicos y sociales, en lugar de una simple polaridad colonia-metrópoli.

Dick Hebdige señala que las manifestaciones culturales que atentan contra el mito de la unidad cultural nacional representan “gestos, movimientos hacia un habla que ofende a la ‘mayoría silenciosa’, que silencia el principio de la unidad y la cohesión, el cual contradice el mito del consenso” (Hebdige 1980:18). Esto es precisamente lo que acontece en el caso del rap, pues desde él se elabora una serie de planteamientos sobre identidad, cultura y arte que atentan contra la homogeneidad promovida tanto desde el campo independentista como desde la esfera oficial que dominan estadolibristas y anexionistas.

A pesar de que el rap reclama espacios dentro de la puertorriqueñidad, le otorga mayor importancia a construir identidades de clase, sexuales, generacionales o de raza que a afirmar una prescrita identidad nacional (Rivera 1996b; Santos 1996). El rap ha sido pues acusado de ser antinacional por subrayar divisiones y “subculturas” en lugar de hablar en nombre de la nación. El rapeador Vico C. reconoce la subjetividad del concepto de “cultura nacional” señalando: “Hay unas líneas del rap ‘Explosión’ que son directas para padres de clase alta—*high class*—que van enseñándole a sus hijos una tradición, *según su punto de vista*” (Vico C. 1993). Vico C. también elabora una idea

relacionada en su rap "Tradición" (1991) donde alude, no a una tradición nacional homogeneizada, sino a la tradición del barrio y del caserío.

*Yo soy del pueblo con filosofía callejera
No político con etiqueta de primera
Te hablo con frases que se usan a diario
¡Ajúh! con el diccionario del barrio
Todos somos iguales, diferente clase social
Pero tú sabes, el issue de mi canción
Mi definición es cada cual con su tradición.*

El afán purista de preservar la cultura nacional está ausente en el rap, pues aquí el concepto de ésta es abarcador. Como categoría fluida que se transforma con el tiempo, la cultura no se pierde, sino que cambia. Así lo afirma Vico C., para quien "hay cultura establecida y cultura estableciéndose". Lo anterior remite a las ideas de José Luis González, quien arguye que la mayoría del pueblo, en su práctica diaria, no comparte la preocupación de sectores de la élite puertorriqueña sobre el supuesto deterioro o pérdida de la cultura (González 1989:35).

La noción de pureza y homogeneidad cultural que supone la tesis del imperialismo cultural no tiene sentido en el contexto contemporáneo (si alguna vez lo tuvo), pues vivimos en una era donde reinan el intercambio cultural y la diseminación global. Yúdice ofrece el caso brasileño como ejemplo:

El toma y dame [cultural] es inevitable, especialmente en una época de reproducción electrónica que hace inevitable la diseminación global. Bajo tales circunstancias, cualquier noción de puerza cultural tiene poco sentido. ¿Son la samba-rap o el roforengue—una mezcla de rock, forró y merengue—menos brasileños porque incorporan formas musicales inventadas en otras partes? (Yúdice 1992b:208).

El canibalismo cultural, es decir, el adoptar aspectos de diversas culturas para enriquecer la propia, se visualiza dentro del rap como un proceso natural y poco traumático. Es por eso que D.J. Carlos, del grupo Three to Get Funky, puede declarar sin necesidad de justificaciones que sus principales influencias musicales incluyen a James Brown, Celia Cruz, Boyz II Men y Michael Jackson (J. Meléndez 1993). Esta es la misma razón, también, que permite al rap celebrar simultáneamente las llamadas cultura de masas (Bule Buzzy Bee 1989; Eddie Dee 1994; Vico C. 1989) y cultura popular (Latin Empire c.1994; Rubén D.J. c.1990; Vico C. 1991).

Este debate en torno a las tradiciones y la cultura no es privativo de

nuestra Isla. Dada su condición como producto comercial internacional, el rap ha sido acusado de corromper las tradiciones nacionales en diversas partes del globo, desde Guinea⁴ hasta Brasil (Yúdice 1994). Los autoproclamados defensores de las culturas nacionales temen verlas corrompidas, desplazadas u homogeneizadas por los productos promovidos por la industria transnacional de comunicaciones. Sin embargo, dichos productos no se reproducen de manera idéntica en todas las sociedades, pues éstas los moldean según su cultura y circunstancias históricas particulares (García Canclini 1992). Este ha sido indudablemente el caso del rap; el brasileño Gabriel O Pensador así lo manifiesta en su rap "...e você?":

*Brasileño es lo que soy
Soy un rapero brasileño [...]
Puedo asimilar la cultura del mundo entero
Pero sé que nací en Río de Janeiro, Brasil
Entonces no sea tan imbécil de pensar
Que yo no podría cantar así o así
Porque yo me voy a expresar en la forma
Y a la hora que yo escoja (Gabriel O Pensador, 1993).⁵*

La importancia de las especificidades locales que han caracterizado al rap desde sus comienzos se mantiene vigente aun cuando el rap se internacionaliza. Las referencias temáticas a las circunstancias locales y la incorporación de la música local son dos maneras en las cuales el rap queda marcado por especificidades geográficas y/o culturales. Los eventos que rodean al rap en Puerto Rico no podrían reproducirse con fidelidad en ninguna otra parte del mundo. ¿Qué resulta más revelador de la especificidad histórica, política y cultural puertorriqueña que el siguiente comentario de Vico C. durante su presentación en el fiestón del 4 de julio de 1994 en el Viejo San Juan?

A la chamaquita que me dió la bandera de EE.UU. para firmar, que perdone. Esto no es algo personal, pero yo prefiero firmar las de una sola estrella.

De haber estado allí, ni el más rábido purista cultural podría haber evitado sentir un malicioso orgullo y satisfacción. La ironía es escandalosamente hermosa: un rapeador participa de la celebración en la colonia del Día de Independencia de la metrópoli y declara que él, como independentista, autografía sólo la bandera isleña.

Lo popular vs. el pop

La existencia de un aparato comercial transnacional que domina los medios de comunicación y afecta de diversas maneras la producción cultural dentro de la nación-estado es innegable. Lo anterior no justifica, sin embargo, el trazar una correlación automática entre la comercialización y la anulación de los méritos artísticos y/o autenticidad cultural de una expresión.

Las dicotomías conceptuales entre lo popular y lo comercial (lo popular vs. el *pop*) empañan el análisis del rap como parte de ambas categorías. Mientras que “lo popular” se ha estudiado y valorado como representante de las tradiciones de un pueblo, la música comercializada frecuentemente se visualiza como un elemento negativo que sólo beneficia a los grandes intereses comerciales. Este juicio sobre la música comercial se intensifica cuando se considera dicha música como una importación, pues entonces se alude al interés del imperialismo de transculturar a los pueblos sometidos. De esta manera, la popularización (léase popularidad entre el público consumidor) de esta música se despacha como consecuencia inevitable de la enajenación promovida por el comercio: “[e]l puertorriqueño de hoy, enajenado por un fenómeno de transculturización, se fascina con la música rock, el merengue y otros géneros del extranjero” (L. Meléndez 1993:4).

El musicólogo mexicano Jas Reuter contrapone la música popular como expresión “surgida del pueblo” a la música comercializada, explicando la última como derivada del “concepto anglosajón ‘popular’ (‘pop’), que se refiere a la popularidad alcanzada a través de los medios de comunicación masiva [...] impuesta al pueblo por una oligarquía comercial” (citado por Dufresne González 1985). Siguiendo la misma línea de análisis, Luis Santiago Alvarez distingue entre la cultura popular como parte de “las respuestas creadas por el pueblo para solucionar los problemas que surgen de su cotidianeidad” y la cultura de masas que “es una invención del complejo corporativo-industrial” (Santiago Alvarez 1996:29).

Nicholas Garnham critica posiciones como las de Reuter y Santiago Alvarez que pretenden distinguir entre “la cultura, localizada en la vida mundana y una expresión de los valores humanos auténticos, y el mercado capitalista, localizado en el sistema mundial y un portador de enajenación” (Garnham 1993:256). Estas distinciones tan tajantes no son útiles, tomando en cuenta la profunda influencia de la comercialización de la música popular desde principios de siglo (Pérez 1991). El rap, al igual que otros géneros tan diversos como los blues, la samba y la plena, no puede estudiarse ignorando las consideraciones y exigencias comerciales. Del mismo modo, tampoco pueden obviarse

las raíces históricas de estos géneros musicales como expresiones surgidas en comunidades marginadas que luego fueron cobrando popularidad hasta convertirse en productos de consumo de masas. La comercialización no significa una desvinculación automática de los orígenes, sino que los orígenes siguen formando parte de las versiones comercializadas (Frith 1988:475).

García Canclini coincide con Garnham en que no hay una contradicción fundamental o automática entre la creación de un proyecto político democrático y la cultura de consumo. Para García Canclini, la cultura de consumo no se reduce a la recepción pasiva, la apatía y la despolitización, sino que es un espacio donde distintos sectores sociales luchan entre sí por la definición de significados simbólicos y por la distribución de bienes materiales (García Canclini 1992).

Es cierto que el rap es promovido como un artículo de consumo por los grandes intereses comerciales, para los cuales poco importa el origen histórico o la función cultural de esta música. El rap, desde sus comienzos en los Estados Unidos, ha sido una expresión contestataria a la hegemonía "blanca" de clase privilegiada y dando voz a una realidad urbana marginada que contradice los discursos formulados desde el poder (Cross 1993; McLaren 1995; Rose 1994). El control que ejercen actualmente los intereses económicos de la industria musical sobre este género, sin embargo, ha contribuido sin querer a que las ideas subversivas promovidas por el rap se propaguen más allá de las fronteras del gueto. Antes de su comercialización, el rap no tenía amplia difusión y simplemente no le era accesible a muchos sectores. Así lo explica Tricia Rose, autora de uno de los estudios más incisivos y completos sobre la cultura *hip hop* en los Estados Unidos: "[y] sin embargo, al mismo tiempo, estos códigos alternativos mediados por los medios de comunicación y distribuidos masivamente, así como sus significados camuflajeados, también se hacen inmensamente más accesibles a grupos oprimidos y simpatizantes alrededor del mundo y contribuyen a desarrollar puentes culturales entre tales grupos" (Rose 1994:101).

Debe quedar claro, además, que no fueron los intereses comerciales y otros sectores dominantes los que crearon el rap para enajenar a jóvenes incautos. Al contrario, esta cultura musical surgió de la juventud y luego fue capitalizada por los grandes intereses comerciales. Los intereses a corto plazo del aparato comercial han propiciado la difusión del rap. Este, por su parte, lejos de enajenar a las masas, ha fungido como puente entre comunidades marginadas y como un instrumento vital de expresión, reconstrucción y cuestionamiento para una generación. Según George Lipsitz,

La conversación diaspórica dentro del *hip hop*, el *afrobeat*, el jazz y muchas otras formas musicales negras ofrece una ilustración poderosa del potencial del ocio comercializado contemporáneo para transmitir imágenes, ideas e íconos de enorme importancia política entre las culturas. Independientemente del papel que desempeñen en los cálculos de lucro de la industria musical, estas expresiones también sirven como ejemplares de cultura poscolonial con una pertinencia directa para el surgimiento de nuevos movimientos sociales en respuesta a los imperativos del capitalismo global y su consecuente austeridad y opresión (Lipsitz 1997:27).

Negociando con el mercado

El mercado es indudablemente uno de los factores que ha intervenido en el desarrollo de la música rap. El rap puertorriqueño manifiesta la interacción entre las exigencias de serle fiel a “la calle” y responder a intereses comerciales. “La calle”, en el rap de la Isla, representa el espacio donde se desarrollan las vivencias cotidianas de la mayoría de los jóvenes urbanos de las clases más pobres. La importancia de este término adquiere proporciones míticas dentro del imaginario rapero.

Raperos, raperas y *diyeis* (“discjockeys”) sostienen una relación compleja con el mercado capitalista. Aunque el mercado es el instrumento de su éxito, forma parte del sistema que les mantiene en la marginalidad (Shusterman 1991). El mercado oficial y los medios de comunicación de masas ofrecen el reconocimiento y la remuneración deseados; pero negociar con éstos puede significar para los rapeadores la pérdida de control sobre su espacio discursivo.

Puerto Rock y Krazy Taíno sostienen una turbulenta relación con el mercado. Lo ideal para estos jóvenes sería que su música vendiera bien y se popularizara. Sin embargo, ellos no desean “comercializarse”, lo que significa que no están dispuestos a perder lo que ellos mismos definen como su autenticidad. Estos rapeadores se rehusan a alterar su producción musical para hacerla más atractiva en el mercado. Rodríguez critica de la siguiente manera a algunos rapeadores que, para él, están siendo manipulados por intereses comerciales:

Nosotros no nos estamos tratando de vender. We're trying to keep it real. Ningún boricua aquí va a salir con algo como “Rico, suave...” [de Gerardo]. *None of that wack shit. [...] Gotta keep it real. All the boricuas gotta keep it real. You know what I'm saying? Word up! Represent!* (Rodríguez y Boston 1994).

Otros artistas del rap han intentado manipular la comercialización,

para no tener que rendirse ante sus exigencias. En lugar de criticar la explotación comercial desde los márgenes, estos artistas intentan invalidarla al asumir una posición de poder dentro del mercado. Una de las tácticas ha sido aumentar su control sobre el proceso comercial a través de la organización de sus propias compañías de producción. Vico C. (V.C. Productions), Rubén D.J. (EMPAKK), D.J. Negro (House of Music) y D.J. Playero (Play Ground) figuran entre los artistas que lo han logrado.

Es crucial notar el desbalance de género dentro del rap (tanto de participación como de poder) que hace más difícil aún las negociaciones femeninas con el mercado. Asegurar una posición estable o de relativo poder se hace mucho más difícil en el caso femenino. Son pocas las mujeres que han logrado obtener visibilidad (Lisa M., Francheska, Ivy Queen y D.J. Issa figuran entre las pocas que han logrado lanzar grabaciones como solistas o como figuras principales). Ninguna mujer es líder de los múltiples corrillos que pueblan el rap y ninguna ha logrado establecer su propia compañía de producción.

El desarrollo y explotación de un mercado subterráneo fungen como otra táctica para escapar a las exigencias y distorsiones del mercado formal. Este mercado alcanza un público más reducido. Sin embargo, posee la ventaja de que no hay que negociar con administradores, publicistas e intermediarios en casas disqueras y distribuidoras, quienes pueden restringir la libertad artística en cuanto a imagen, temas o lenguaje. Estas producciones usualmente se realizan en estudios caseros y venden una cantidad limitada de ejemplares. Las copias vendidas, no obstante, circulan de mano en mano entre amistades para ser reproducidas informalmente. Este circuito de diseminación resulta muy eficiente en cierto sentido, pues la difusión es considerablemente alta, aunque los ingresos de venta no lo son (D.J. Playero 1994).

Antes de 1995, dada la ausencia o limitada presencia de censura comercial en el mercado subterráneo, estas producciones, también conocidas como *underground*, se caracterizaron por un lenguaje sexualmente explícito, vulgar y violento. Entre 1994 y 1995, estas grabaciones comenzaron a venderse en tiendas (con el consabido sello, "Parental Advisory Explicit Lyrics"), aunque sus controvertidas letras no se escucharon por radio ni televisión. Varias empresas disqueras como Prime (BMG), MC Records (BMG) y Musical Productions se interesaron en la producción de las mismas. El *underground* dejó de ser simplemente una categoría económica, para convertirse en una categoría estilística dentro del rap.

Fue precisamente la creciente visibilidad del *underground* en el mercado formal lo que propició la famosa redada de febrero de 1995 por parte del Escuadrón de Control del Vicio de la Policía a varios establecimientos comerciales que vendían esta música. Estas

grabaciones, según la Policía, violaban las leyes contra la obscenidad del código penal puertorriqueño. Estas redadas lanzaron al *underground* al mismo medio de un debate público sobre la moralidad, la censura y la libertad artística (García Arroyo 1995; Oquendo y Rivera 1995; Ramos Escobar 1995; Rivera 1996c).

La Corte Superior de San Juan finalmente absolvió a estas tiendas de los cargos que se les imputaron. Sin embargo, la paranoia desatada por la censura estatal no pudo ser igualmente erradicada por dictamen judicial. Las redadas y el debate público que les siguió han tenido un efecto considerable en la producción de rap, pues la estética violenta y vulgar que caracterizó al *underground* en su época dorada se ha atenuado visiblemente.

La explotación del mercado subterráneo y la circulación del género *underground* en el mercado formal son ejemplos de cómo los y las exponentes del rap han intentado apropiarse de la tecnología y recursos del mercado (y viceversa). En lugar de proponer una negación del capitalismo, el rap celebra la reapropiación del mismo. Señala Greg Tate, reconocido por sus escritos sobre la cultura *hip hop*:

A diferencia de los movimientos artísticos de vanguardia del pasado, el *hip hop* no enseña el anticapitalismo sino más bien el übercapitalismo. En una vuelta extraña, el *hip hop* se ha resistido a las fuerzas del mercado al subvertir las herramientas del mercadeo capitalista para sus propios fines (Tate 1994).

Críticos como Andre Craddock-Willis interpretan esta táctica de buscar una posición de poder dentro del capitalismo, en lugar de cuestionarlo, como “una afirmación del estatus quo [...] desprovista de visión y análisis” (Craddock-Willis 1989:36). Estos críticos olvidan que insertarse dentro del sistema no es un mero capricho materialista, sino un instrumento indispensable para sobrevivir y/o salir de la marginalidad. Vico C. explica que su reconocimiento comercial y las ganancias que éste genera le permiten “recoger lo que pertenece a Vico C.” (Vico C. 1993a). Por tanto,

*Aunque no quieras voy a vencer
Me voy a meter
Voy a convencer
Lo voy a vender
[...] Sube, baja
No hago rebaja
Si quieres mi show
Entonces paga
¿Okei? (Vico C. 1993b).*

Conclusión

El rap está fuertemente mediado por el mercado y los medios de comunicación. Su impacto en la vida colectiva, sin embargo, se extiende más allá de las estructuras comerciales. La historia y desarrollo del rap revelan que éste no es simplemente una expresión creada y promovida por el mercado. El impacto del rap en la vida cultural juvenil está estrechamente vinculado a sus raíces históricas.

El proceso evolutivo del rap dentro de la cultura puertorriqueña es vivo ejemplo de que nuestra tradición cultural está en constante cambio. El rap también manifiesta las relaciones de poder y las luchas internas que caracterizan una cultura. Además, el rap evidencia la creación cultural de la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos y la fertilización mutua entre las diversas culturas que componen la diáspora africana en las Américas.

El rap ha tenido un impacto considerable en la cultura puertorriqueña contemporánea. No sólo se ha popularizado y resultado altamente lucrativo en el mercado musical, sino que se ha convertido en un elemento regular en actividades tan diversas como festivales de pueblo, eventos religiosos y fiestas de vecindario. Este género también forma parte integral de la actividad cotidiana en esquinas, patios de escuelas, iglesias y parques.

El rap es el género poético-musical que más intensamente han desarrollado los adolescentes y veinteañeros(as) puertorriqueños(as) en las últimas dos décadas del siglo. La juventud de las comunidades más pobres, en particular, ha utilizado el rap para articular sus identidades y experiencias. La música rap es actualmente uno de los vehículos de expresión artística más importantes de la juventud puertorriqueña.

NOTAS

1. Un fragmento del presente trabajo fue publicado previamente en inglés (Rivera 1997).
2. El rap-reggae y su vertiente *underground* figuran dentro de lo que en este trabajo llamaré "música rap".
3. Para un análisis más detallado del rap en Puerto Rico, véase Rivera (1996b).
4. Programa radial AfroPop World-Wide, Radio Universidad de Puerto Rico, mayo de 1994.
5. La traducción del portugués es mía. A continuación la estrofa original: "Brasileiro é o que eu sou Rapper brasileiro [...] Posso assimilar a cultura do mundo inteiro/ Mas sei que nasci no Rio de Janeiro Brasil/ Então não seja imbecil de pensar que eu não poderia cantar assim ou assado/ Porque eu vou me expressar na forma e na hora que eu escolher".

REFERENCIAS

Bibliografía

- Alegria, Ricardo. (1971). Puerto Rico y su cultura nacional. Discurso pronunciado en Ponce, 23 de mayo.
- Appadurai, Arjun y Carol A. Breckenridge. (1988). Why Public Culture? *Public Culture Bulletin* 1, 1 (otoño):5-9.
- Clemente, Fernando. (1994). Entrando por la salida. *Claridad*, 18 al 24 de febrero:10.
- Craddock-Willis, Andre. (1989). Rap Music and the Black Musical Tradition: A Critical Assessment. *Radical America* 3, 4:28-38.
- Cross, Brian. (1993). *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*. Londres: Verso.
- de Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- del Barco, Mandalit. (1996). Rap's Latino Sabor. En William Eric Perkins (ed.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Filadelfia: Temple University Press.
- Delgado Burgos, Jesús. (1994). Del cable TV a la cultura del 'heavy metal'. *Claridad*, 21 al 27 de enero:38.
- Dufrasne González, José Emanuel. (1985). *La homogeneidad de la música caribeña: sobre la música popular y comercial de Puerto Rico*. Tesis doctoral, Universidad de California, Los Angeles.
- Fernández Méndez, Eugenio. (1970). *La identidad y la cultura: críticas y valoraciones en torno a la historia social de Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Flores, Juan. (1993). *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press.
- Flores, Juan. (1992-93). "Puerto Rican and Proud, Boyee!" Rap, Roots and Amnesia. *Centro* 5, 2 (invierno):22-31.
- Flores, Juan. (1988). Rappin', Writin', & Breakin'. *Centro* 2, 3 (primavera):34-41.
- Foucault, Michel. (1980). *Power/Knowledge*. Nueva York: Pantheon Books.
- Frith, Simon. (1988). Art Ideology and Pop Practice. En Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- García Arroyo, Liliana. (1995). Rap underground: ¿nueva alternativa o pornografía? *Claridad*, 24 al 30 de marzo:30.
- García Canclini, Néstor. (1992). Cultural Reconversion. En George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores (eds.), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Garnham, Nicholas. (1993). The Mass Media, Cultural Identity and the Public Sphere in the Modern World. *Public Culture* 5, 2 (invierno):251-265.
- Gil, Carlos. (1994). Intellectuals Confront the Crisis of Traditional Narratives in Puerto Rico. *Social Text* 38 (primavera):97-104.
- Glasser, Ruth. (1991). The Backstage View: Musicians Piece Together a Living. *Centro* 3, 2 (primavera):24-49.
- González, José Luis. (1989). *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Séptima edición. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Hall, Stuart. (1994). Encoding, Decoding. En Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson. (1991). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hebdige, Dick. (1988). *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen.
- Laing, Dave. (1986). The Music Industry and the "Cultural Imperialism" Theory. *Media, Culture and Society* 8, 3 (julio):331-342.
- Lauria Perricelli, Antonio. (1980). Reflexiones sobre la cuestión cultural y Puerto Rico. En Rafael L. Ramírez y Wenceslao Serra Deliz (eds.), *Crisis y crítica de las ciencias sociales en Puerto Rico*. Río Piedras: Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico.
- Lipsitz, George. (1997). *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. Londres: Verso.
- Manuel, Peter. (1995). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Filadelfia: Temple University Press.
- McLaren, Peter. (1995). Gangsta Pedagogy and Ghetto-centricity: The Hip Hop Nation as Counterpublic Sphere. *Suitcase* 1, 1-2:74-87.
- Meléndez, Jorge. (1993). La casualidad y la suerte. *El Nuevo Día*, 13 de abril:69.
- Meléndez, Luis. (1993). Música popular. *Ojo* 3 (julio):4.
- Mintz, Sidney. (1990). *Caribbean Transformations*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mintz, Sidney. (1975). Puerto Rico: An Essay in the Definition of a National Culture. En Status Commission, *The Puerto Rican Experience*. Nueva York: Arno Press.
- Oquendo, Carmen Luisa y Raquel Z. Rivera. (1995). Rap: censura o represión. *Diálogo*, marzo.
- Pabón, Carlos. (1995). De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad. *Bordes* 1:22-40.
- Pérez, Jorge. (1991). La plena puertorriqueña: de la expresión popular a la comercialización musical. *Centro* 3, 2.
- Quintero Rivera, Angel y otros. (1979). *Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales (coloquio de Princeton)*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Ramírez, Rafael L. (1985). El cambio, la modernización y la cuestión cultural. En Eduardo Rivera Medina y Rafael L. Ramírez (eds.), *Del cañaveral a la fábrica: cambio social en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Ramírez, Rafael L. (1974). La liberación de la cultura y cultura de la liberación. En Taller de Cultura, *Los puertorriqueños y la cultura: crítica y debate*. Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños, City University of New York.
- Ramos Escobar, Jorge Luis. (1995). Rap underground: entre la censura y la ingenuidad. *Diálogo*, abril.
- Reyes, Edwin. (1995-96). Rapeo sobre el rap en Ciales. *Claridad*, 28 de diciembre a 3 de enero.
- Rivera, Raquel Z. (1997). Rapping Two Versions of the Same Requiem. En Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel (eds.), *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rivera, Raquel Z. (1996a). Boricuas from the Hip Hop Zone: Notes on Race and Ethnic Relations in New York City. *Centro* 8, 1-2:202-217.
- Rivera, Raquel Z. (1996b). Para rapear en puertorriqueño: discurso y política cultural. Tesis de maestría, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- Rivera, Raquel Z. (1996c). Policing Morality: The Case of Underground Rap in Puerto Rico. *Against the Current* (mayo/junio):49-51.

- Rose, Tricia. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Santiago Alvarez, Luis Francisco. (1996). Cultura puertorriqueña: imposición y creación. *Contornos Caribeños* (Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe) 1, 1:26-31.
- Santos, Mayra. (1996). Puerto Rican Underground. *Centro* 8, 1-2:218-231.
- Schiller, Herbert. (1976). *Communication and Cultural Domination*. Nueva York: M.E. Sharpe.
- Seda Bonilla, Eduardo. (1970). *Requiem por una cultura*. Río Piedras: Editorial Edil.
- Shusterman, Richard. (1991). The Fine Art of Rap. *New Literary History* 22, 5 (verano):615-632.
- Taller de Cultura. (1974). *Los puertorriqueños y la cultura: crítica y debate*. Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños, City University of New York.
- Tate, Greg. (1994). Above and Beyond the Decibels: A Defense of Rap. *The New York Times*, 6 de marzo:1 (Sección 2).
- Williams, Raymond. (1965). *The Long Revolution*. Londres: Penguin Books.
- Yúdice, George. (1994). The Funkification of Rio. En Andrew Ross y Tricia Rose (eds.), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. Nueva York: Routledge.
- Yúdice, George. (1992a). Postmodernity and Transnational Capital in Latin America. En George Yúdice, Jean Franco y Juan Flores (eds.), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1-28.
- Yúdice, George. (1992b). We Are Not The World. *Social Text* 31/32.

Entrevistas

- D.J. Playero, entrevista telefónica, diciembre de 1994.
- José Escoda, poeta, Santurce, julio de 1994.
- Pedro Merced, dueño de B.M. Record Distributors, Santurce, 10 de enero de 1995.
- Rick Rodríguez (Puerto Rock) y Anthony Boston (Krazy Taíno), rapeadores del grupo Latin Empire, Bronx, 6 de mayo de 1994.
- Vico C., rapeador, Santurce, marzo de 1993.

Discografía

- Bule Buzzy Bee. (1989). Los muñequitos. En *Bule Buzzy Bee*, Ochoa.
- Eddie Dee and the Ghetto Crew. (1994). TV's in Da Ghetto. En *El comienzo*, Noise Graphix.
- Gabriel O Pensador. (1993). ...e vóce? En *Gabriel O Pensador*, Sony.
- Latin Empire. (c.1994). Puerto Rican and Proud (unreleased).
- Master Joe. (1995). *Underground Masters*, Nuvo records.
- Rubén DJ. (c.1990). Feliz Navidad, casa disquera desconocida.
- Vico C. (1993a). Así es que va a sonar. En *Explosión*, Prime Records.
- Vico C. (1993b). Base y fundamento. En *Explosión*, Prime Records.
- Vico C. (1991). Bomba para afinar. En *Hispanic Soul*, Prime Records.
- Vico C. (1989). Viernes Trece. En *La recta final*, Prime Records.

RESUMEN

La música rap es una de las múltiples unidades que coexisten e interactúan dentro de la cultura puertorriqueña contemporánea. El éxito y la aceptación comercial que ha obtenido contrastan con el aura de sospecha y marginación que le rodea. Desde sus comienzos, aquellas personas que han participado como artistas, público, productores o de otra manera en el rap se han visto enfrascadas en una constante lucha por el reconocimiento de esta música como fenómeno artístico y expresión cultural. Este trabajo discute uno de los factores que alimenta el silencio y/o desprecio con que este género musical es muchas veces recibido: el rap rebasa los límites de lo que tradicionalmente se ha definido como "cultura nacional puertorriqueña". El rap es el género poético-musical que más intensamente han desarrollado los adolescentes y veinteañeros(as) puertorriqueños(as) en las últimas dos décadas del siglo. Por tanto, resulta de suma importancia repensar los límites analíticos de diversos acercamientos a la cultura puertorriqueña que excluyen de la discusión al rap tildándolo de "sonsonete embrutecedor y agresivo", enajenante o extranjerizante. [**Palabras clave:** música rap, música popular puertorriqueña, cultura puertorriqueña, juventud.]

ABSTRACT

Rap music is one of the multiple units that coexist and interact within contemporary Puerto Rican culture. Its commercial success contrasts with the aura of suspicion and marginality that surrounds it. From its beginning, those who have participated in rap as audiences, artists, producers, or in any other way have had to struggle constantly for this music's recognition as an artistic phenomenon and cultural expression. This essay discusses one of the factors that nourishes the silence and/or rejection with which this genre is often met: rap exceeds the limits of what has traditionally been defined as "Puerto Rican national culture." Rap is the poetic-musical genre that has most intensely been developed by Puerto Rican teenagers and twentysomethings in the last two decades of the century. It is thus of utmost importance to rethink the analytic limitations of various traditional approaches to Puerto Rican culture that exclude rap music as unworthy of discussion, dismissing it as an alienating, "brutalizing and aggressive nonsense." [**Keywords:** rap music, Puerto Rican popular music, Puerto Rican culture, youth.]