

El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural

Arlene B. Tickner

Profesora. Universidad de los Andes, Colombia.

La música es un factor básico de la política cultural, dado que articula formas colectivas de identidad a partir de su empleo en diversos contextos cotidianos y así, participa activamente en la construcción del espacio cultural.¹ Sin embargo, como producto de consumo masivo, también desempeña una función homogeneizadora usufructuada regularmente por el mercado capitalista. La masmediación y el movimiento intensivo de personas, imágenes, ideas y productos característicos del orden global actual, aceleran la migración de símbolos culturales como la música de un lugar geográfico a otro, y configuran nuevos espacios geoculturales fluidos y desterritorializados.

En la actualidad, la música rap —elemento sonoro del hip-hop—² constituye uno de los sectores de mayor crecimiento dentro de la industria musical global. Su comercialización se ha basado principalmente en la explotación de estereotipos sobre la cultura afro, la experiencia de la violencia y la pobreza en el gueto, y la autenticidad de las expresiones culturales que surgen de estos lugares marginales. A pesar de ello, el hip-hop también ha sido un instrumento de movilización de juventudes marginales a nivel internacional, ya que ofrece

herramientas musicales, lingüísticas y corporales para reflexionar sobre problemas cotidianos como la miseria, la exclusión y la discriminación, y criticarlos.

Tanto la producción del hip-hop por distintos artistas, como su mercantilización y consumo, participan en la creación de una red de símbolos culturales cuya circulación es de alcance global. Este espacio de interacción multicultural y multiétnico, denominado la «zona hip-hop» por Raquel Z. Rivera,³ se distingue por un constante des- y re-dibujamiento de fronteras, dadas las fuertes tensiones que existen en su interior. El propósito principal de este artículo es analizar los procesos de negociación y conflicto que tienen lugar en esta zona, entre la producción comercial de bienes musicales y su reapropiación y utilización por distintas comunidades locales. Al privilegiar una estrategia hablada como el rap, que problematiza la experiencia vivida, y prácticas espaciales como el breakdance y el graffiti, que se apropian de los lugares públicos, el hip-hop ofrece una forma interesante de observar cómo los espacios globales y locales se construyen y el tipo de los que son construidos por redes culturales como este.⁴

La primera sección del texto busca explicar los antecedentes del hip-hop como una expresión cultural espontánea de jóvenes afroamericanos, puertorriqueños y caribeños en los barrios marginales de Nueva York. En particular, se mostrará que el hip-hop formaba parte de un conjunto de prácticas sociales surgido de la interacción permanente entre distintos grupos, y que encuentra sus raíces precisamente en el carácter pluriétnico, pluricultural y diaspórico de estos.⁵

En la segunda sección se analiza el hip-hop como una red cultural transnacional. Por su movilidad y facilidad de transmisión, la música es uno de los vehículos idóneos para construir espacios culturales transnacionales y formas colectivas de identidad. Si bien varios tipos de expresión musical cumplen dicha función —entre ellos la salsa, el tango, y crecientemente, el reggaeton—, el hip-hop constituye un caso de particular interés, dados sus orígenes en la «cuenca de los huracanes» y sus amplios niveles de circulación global, que han facilitado la inserción de diferentes comunidades de jóvenes dentro de una misma red informal de prácticas culturales similares. Estas consisten, principalmente, en letras que narran experiencias comunes de marginalidad, bases rítmicas compartidas, y un tipo de baile y de expresión escrita, el breakdance y el graffiti, respectivamente, que ocupan y transforman el espacio público local.

La tercera y cuarta secciones de este texto ponen en evidencia las tensiones que existen entre la mercantilización y exportación del hip-hop por los circuitos capitalistas globales y su reapropiación y vernaculización en contextos locales específicos. Al contrario del caso estadounidense, en donde el hip-hop nace literalmente en la calle, sus comienzos en el resto del mundo son consecuencia de la industria musical capitalista, la cual posibilita su movilidad y transporte. Al establecer criterios sobre lo auténtico y lo real, y al desvincular la cultura hip-hop de sus raíces sociales y políticas originales, esa industria condiciona el desarrollo del género a nivel internacional. Sin embargo, el hecho de que en la mayoría de los países, a una primera etapa de mimesis de los estilos estadounidenses le siga la adaptación e incorporación de rasgos locales musicales, lingüísticos y estilísticos,⁶ sugiere la existencia de procesos de negociación más complejos entre las tendencias homogeneizadoras del capitalismo global y su apropiación y consumo por parte de grupos de jóvenes ubicados en diferentes lugares del mundo.

La última sección intenta precisar estas intersecciones entre lo global y lo local al describir la evolución del hip-hop en tres países distintos de la «cuenca de los huracanes»: Colombia, Cuba y México. A pesar de llegar a cada uno de ellos de forma similar y de evidenciar algunas similitudes líricas y musicales, el hip-hop sufrió un proceso distinto de inserción y adquirió niveles variados de visibilidad e importancia en los tres, dependiendo de

una serie de factores, entre ellos los niveles de influencia cultural de los Estados Unidos, el interés de los medios de comunicación nacionales e internacionales, de los Estados nacionales, y de otros actores externos,⁷ de promover y/o estudiar el género, la composición racial y étnica de cada país, y las condiciones políticas, económicas y sociales locales.

Antecedentes del hip-hop como expresión cultural

El nacimiento del hip-hop coincidió con cambios significativos en las condiciones económicas y sociales características de Nueva York en los años 70.⁸ Según Tricia Rose,⁹ expresiones culturales como el breakdance, el rap y el graffiti constituían prácticas de afirmación y resistencia cultural que permitieron a los habitantes de guetos urbanos, como el South Bronx, reconstruir su identidad y reterritorializar su entorno local, que se había vuelto opresivo para ellos. Los orígenes inmediatos del género fueron las fiestas al aire libre (*block parties*) que se llevaban a cabo en estos barrios. Dado que muchos jóvenes afroamericanos y latinos no tenían recursos suficientes para ir a las discotecas, ni se identificaban totalmente con la música disco, de moda en esa época, empezaron a armar sus propias fiestas callejeras.

El llamado *sound system*, consistente en la ubicación de bocinas gigantes en las calles, la mayoría de las veces con electricidad «robada» del alumbrado público, se difundió en Nueva York a través de migrantes jamaicanos,¹⁰ y de música grabada en casetes que llegaba de ese país. El papel del maestro de ceremonias (MC) en los *block parties* era presentar a los *disk jockeys* (DJ), quienes mezclaban la música, y mantener animada la audiencia. El rap emergió espontáneamente cuando los MC empezaron a hablar o a saludar al compás de la música.¹¹ En la medida en que esta costumbre informal fue evolucionando y perfeccionándose, los MC comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas. Algunos autores asocian el rapeo con las tradiciones orales africanas y caribeñas del *griot* y el *toasting*, basadas en las historias narradas en la comunidad como forma de transmisión de la cultura, los valores y el conocimiento del mundo.¹² Ambas se basan en las habilidades líricas y verbales y en la capacidad de improvisación, al tiempo que acuden a discursos y códigos culturales disfrazados para criticar las relaciones de dominación y discriminación sociales.¹³

Además de brindar un sentimiento colectivo de comunidad a través del entretenimiento, el hip-hop creó espacios alternativos para «estar» en la ciudad. Por ejemplo, la práctica del breakdance que acompañaba a los *block parties*, ofrecía un mecanismo no violento de

competencia entre grupos de jóvenes afroamericanos y latinos de distintas comunidades. En efecto, el simbolismo corporal que acompaña al *breakdancing*, consistente en la demostración de las habilidades físicas del bailarín, llegó a constituir una parte fundamental de la retórica de la calle. Afrika Bambaataa, uno de los fundadores del hip-hop y ex miembro de una de las pandillas más temidas del South Bronx en los años 70, también confirma la centralidad del hip-hop para la reconfiguración del espacio urbano al señalar que creó la organización Zulu Nation, justamente para cultivar una cultura de convivencia entre los habitantes del gueto, sin importar su color, y para ofrecer a los pandilleros la posibilidad de involucrarse en actividades distintas a las delictivas y violentas.¹⁴

A pesar de su nacimiento como un fenómeno espontáneo y local, en 1979, con la producción del disco *Rapper's Delight* —que vendió más de dos millones de copias—, el hip-hop sufrió un proceso paulatino de inserción dentro del *mainstream* musical de los Estados Unidos. Entre 1979 y 1984, el rap, el breakdance, el graffiti y la moda asociada al hip-hop se comercializaron dentro y fuera del país. Durante la segunda mitad de los años 80, el espíritu fiestero y apolítico que había caracterizado a los *block parties* fue reemplazado por un rap más crítico —protagonizado por el grupo Public Enemy— que en sus letras problematizaba las vivencias del gueto, así como la discriminación de las élites, la policía y las instituciones del Estado contra el hombre negro. En contraposición a este gueto rap de corte «progresista», nació el llamado gansta rap en la costa oeste, primordialmente en Los Angeles, cuyas letras obscenas generaron airadas controversias públicas en torno a los peligros que revestía para los valores de la sociedad estadounidense este género musical.

El hip-hop como red cultural transnacional

Al estar arraigado en las relaciones sincréticas que existían entre afroamericanos, puertorriqueños y caribeños (especialmente de Jamaica) habitantes del gueto, el hip-hop ejemplifica el flujo de recursos culturales que ha existido históricamente entre los Estados Unidos y el Caribe, resultado del constante movimiento de personas e imágenes mediáticas en esta zona. Paul Gilroy relaciona la existencia de este tipo de música popular de origen afro con un espacio identitario transnacional denominado «el Atlántico negro», compuesto por descendientes africanos del Nuevo mundo. El autor afirma que a pesar de su distanciamiento espacial, las comunidades de la diáspora comparten experiencias comunes que trascienden las fronteras geográficas tradicionales y se

basan en el desplazamiento, la explotación y la discriminación.¹⁵

Esta perspectiva contrasta con los análisis tradicionales sobre las dinámicas internacionales en cuanto argumenta que la principal fuente de identidad de un considerable número de grupos sociales dispersos en el mundo no es el Estado-nación, sino un espacio intermedio creado metafóricamente por el comercio de esclavos. Para Gilroy, los barcos negreros no solo facilitaban el tránsito de personas, sino también la transmisión de conocimientos entre múltiples nodos geográficos sobre los terrores de la esclavitud. Las identidades y las innovaciones culturales del Atlántico negro comparten como base principal la memoria de la opresión racial y étnica.¹⁶

Más que cualquier otra práctica cultural, la música ofrece fuertes evidencias sobre la existencia de un espacio transfronterizo de expresión simbólica y de construcción de valores culturales que circula entre África, las Américas, el Caribe (y Europa).¹⁷ Integra varios modos fluidos de expresión que facilitan el movimiento e interacción trasatlántico y transétnico, incluyendo el canto, la danza, el drama, la oración, la gesticulación y la vestimenta. Así, «la identidad, la cultura política y las prácticas estéticas que distinguen a las comunidades negras han sido construidas frecuentemente a través de su música»,¹⁸ lo cual también ha permitido la articulación de nuevos deseos y nuevos tipos de relaciones sociales menos opresivas. En el caso específico del rap, la representación musical de los problemas cotidianos constituye un mecanismo de afirmación cultural y de identidad colectiva que trasciende las localidades específicas donde se practica. Más aún, las narrativas del rap son un instrumento que permite reflexionar sobre la experiencia de la marginalidad y, de esta forma, ganar control sobre ella. En esta medida, los raperos se conciben a sí mismos como relatores de un mundo que aún no ha sido descrito por los que están en el poder.

El movimiento y migración de personas, símbolos e ideas que constituyen el Atlántico negro, ha dado lugar a otras configuraciones sociales del espacio que coexisten y se entrecruzan con este. Tal es el caso, por ejemplo, del sistema atlántico occidental, descrito por Orlando Patterson como un sistema dinámico de flujos que conecta la costa este de los Estados Unidos con el Caribe y Centroamérica.¹⁹ Otros dos espacios, el cosmos tejanomexicano, y el del sur de California, aunque evidencian grados menores de integración y un volumen y velocidad de flujos culturales, económicos y demográficos menos intensos, interactúan con el sistema atlántico occidental y son influenciados por este.²⁰ Juntos, los tres espacios conforman lo que el autor denomina el «cosmos regional», descrito como un sistema de flujos entre centros metropolitanos y satélites en donde la gente, las ideas y las prácticas culturales se mueven en ambas

direcciones. Al contrario de Gilroy, quien no contempla explícitamente las diferencias de poder que pueden existir entre las partes norte y sur del Atlántico negro, el análisis de Patterson prevé que dentro del cosmos regional la influencia cultural ejercida por puntos hegemónicos como Nueva York, Los Ángeles o Miami será mayor que la de sus satélites. Por ejemplo, aun cuando South Bronx o Compton sean guetos de las ciudades de Nueva York y Los Ángeles, la cultura hip-hop allí producida incide de forma asimétrica en las prácticas musicales de nodos satelitales ubicados al sur del sistema, al difundirse a través de los circuitos globales del capitalismo, sobre los cuales Estados Unidos ejercen un mayor control.

La industria musical y la comercialización del hip-hop

La inserción de expresiones culturales como el hip-hop dentro del mercado capitalista tiene el efecto paradójico de ponerlas a circular entre distintas comunidades, pero también de convertirlas en mercancías cuyos significados simbólicos e ideológicos son otros. Un cambio básico es la desvinculación de distintas prácticas de sus raíces locales originales y su inserción dentro de una red cultural transnacional que emplea los estereotipos y la exotización de la diferencia racial y étnica, entre otros, como estrategias de comercialización.

La importancia de la industria cultural para el circuito de producción, mercadeo y consumo capitalista ha sido ampliamente tratada en la teoría social occidental. Por ejemplo, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno argumentan que una de las claves del éxito del capitalismo avanzado es la colonización del tiempo libre de los individuos, a los cuales el sistema productivo considera como simples consumidores. Para ellos, el aparato cultural es fundamental, ya que reproduce a los individuos en sus costumbres para así controlar sus hábitos de consumo.²¹ Según Gilles Lipovetsky, el cambio básico que promueve el capitalismo avanzado en el individuo es que «los valores hedonistas que animan a gastar, a disfrutar de la vida, a ceder a los impulsos» toman prelación sobre otro tipo de valores, con lo cual la cultura se centra en el consumo, el placer, el individualismo y la espontaneidad.²² En consecuencia, dentro de las sociedades modernas la relación entre los consumidores y los objetos consumidos cambia en la medida en que las imágenes publicitarias reemplazan a los productos de consumo con las emociones y los imaginarios asociados con objetos específicos.²³

El gangsta rap es un buen ejemplo. Al referirse a este género, bell hooks afirma que los valores materiales,

sexistas y misógenos que encarna reflejan el entorno cultural de los Estados Unidos, caracterizado por el consumismo hedonista y la supremacía blanca patriarcal, ambos perpetuados por el capitalismo.²⁴ Al celebrar el dinero, los carros, las joyas, las mujeres y las drogas, entre otros, el gangsta rap ratifica dichos valores y los transforma en un producto consumible que se revende a través de estrategias de publicidad de la industria musical y los medios de comunicación.

En la etapa postfordista del capitalismo, las marcas han adquirido una importancia preponderante dentro del proceso descrito, dado que la desterritorialización de la producción a nivel global ha tenido el efecto de abaratar los costos de manufactura de los bienes de consumo y de concentrar las ganancias corporativas en sus respectivas campañas publicitarias. Dado que lo que se vende en la sociedad de consumo son conceptos —el prestigio, la familiaridad, la audacia y el estatus, entre otros—, las marcas han sido pioneras en la usurpación de distintos entornos culturales y su conversión en identidades y significados que se pueden comerciar.

A pesar de sus cimientos transculturales, la música rap se etiquetó principalmente como un fenómeno afroamericano.²⁵ La cultura afro ha ocupado un lugar primordial en el imaginario de Occidente desde el período del comercio de esclavos entre los siglos XVI y XIX. Como en el caso del orientalismo, descrito por Edward W. Said como una práctica discursiva que ha permitido la articulación occidental de Oriente en términos de inferioridad, subordinación y diferencia, lo afro ha sido construido a partir de los estereotipos que los blancos occidentales han empleado para hablar de este.²⁶

En el contexto específico de los Estados Unidos, la simultánea estigmatización y romantización del hombre negro tiene una larga historia en la representación de lo racial dentro de la cultura popular de ese país.²⁷ Así, una de las estrategias más efectivas de mercadeo del hip-hop en los años 80 fue su asociación con la experiencia «real» y cruda del hombre negro en el gueto. Según Rivera, el hecho de que el éxito comercial del hip-hop dependiera de la representación exotizada de lo afroamericano tuvo el efecto de excluir a los artistas latinos, quienes al no ser considerados lo suficientemente negros, no reflejaban los estereotipos predominantes.²⁸ De forma similar, el concepto de lo latino o lo hispano en los Estados Unidos se utilizó tradicionalmente para diferenciar a los emigrantes latinoamericanos y caribeños de sus contrapartes afroamericanas.

Entre finales de los años 80 y comienzos de los 90, la representación del rap por parte de la industria musical como una práctica exclusivamente afroamericana se reemplazó por una aproximación comercial basada en la centralidad del gueto y la experiencia cotidiana de la

violencia, la pobreza y la discriminación.²⁹ Uno de los efectos más visibles de este cambio fue que las rígidas fronteras establecidas antes entre lo latino y lo negro comenzaron a relajarse, en la medida en que el rap, al venderse como una expresión cultural propia del gueto, pudo incorporar a los grupos latinos, cuya vivencia de la marginalidad era similar a la de los afroamericanos.³⁰

Dos tipos de narrativa surgieron del carácter guetocéntrico del rap. Por un lado, la progresiva o el gueto rap, sintetizado por las actividades de la organización Zulu Nation y las propuestas artísticas de grupos como Public Enemy, busca empoderar a los jóvenes marginales mediante textos críticos del *status quo*, el trabajo comunitario y la reivindicación de lo afro. En contraposición, el gansta rap utiliza narrativas que giran en torno a la violencia, la obscenidad, las armas, las drogas, la brutalidad policial, la riqueza material, y las mujeres. Los artistas de este género representan la violencia como un rasgo inevitable de la práctica cotidiana en el gueto, presentan la misoginia como principio básico de las relaciones entre el sexo masculino y femenino, y atribuyen la patología enfermiza y agresiva del hombre negro o latino pobre al entorno racial, económico, político y social de los Estados Unidos.

La mercantilización de la estética ruda del gueto, en particular en el caso del gansta rap, obliga a los raperos a probar su «autenticidad», al volverse más violentos y obscenos: «van armados, procuran acabar en la cárcel, hasta se meten en algún tiroteo, con tal de demostrar que no son “delincuentes prefabricados”». ³¹ Dado que, además, el gansta rap festeja la riqueza material que han acumulado muchos artistas negros y latinos, sus enunciados tienen el efecto de confirmar el orden social dominante en vez de condenarlo.³² En consecuencia, no debe sorprender el hecho de que esta sea la versión del hip-hop más visible dentro de la industria musical global.

A pesar de su compromiso político con la concientización de los jóvenes y la alteración del orden dominante, el gueto rap construye sus propias nociones de autenticidad, como versa uno de sus enunciados principales: «*keep it real*». Lo «real» consiste justamente en representar la experiencia cotidiana de la marginalidad, la pobreza, la violencia y la discriminación con el fin de habilitar un sentido de activismo entre los jóvenes practicantes del hip-hop. Sin embargo, la rebeldía cultural que estas expresiones enarbolan también forma parte de los circuitos capitalistas, y como tal es consumida y recreada en función de su supuesto carácter progresista y emancipatorio,³³ entre otros por la academia y por la comunidad activista en los Estados Unidos y Europa.

Paralelamente al hip-hop, la comercialización de la llamada *world music*, a partir de los años 80, se basó en la construcción de ideas sobre la autenticidad y las bases tradicionales étnicas de las prácticas musicales de origen

afriano y tercermundista, y en la inscripción de sus sonidos y ritmos en un formato estético occidental.³⁴ Según esta representación folklórica, consumir el *world music* era un gesto de tolerancia y reconocimiento cultural que también señalaba una actitud crítica ante el mercado musical dominante.³⁵

Dado que la industria de música latina, consistente básicamente en la salsa y el merengue, carecía, en ese momento, de referencias explícitas a sus raíces africanas y acudía más bien a una imagen de homogeneidad cultural blanca o mestiza, esta no cumplía con las expectativas de autenticidad proyectadas por la *world music*.³⁶ Sin embargo, como ocurrió con el rap, la década de los 90 se caracterizó por la eliminación de las divisiones entre la música latina y la *world music*. Para ello, la incursión de la música cubana, y en particular la aparición, en 1996, del álbum *Buena Vista Social Club*, que vendió entre 5 y 6 millones de copias a nivel internacional, resultó fundamental.³⁷ En América Latina, músicos de distintos géneros empezaron a experimentar con tradiciones musicales derivadas de la diáspora africana, en consecuencia con lo anterior.

La apropiación de diversos estilos musicales periféricos y el consumo de sus símbolos y estética acrecentaron el papel de la cultura afro como fetiche dentro de la industria cultural global. De hecho, algunos músicos que habían contribuido inicialmente a la visibilización de artistas no occidentales han criticado la forma como el mercado musical los ha usurpado y explotado. Tal es el caso de David Byrne, ex integrante del grupo Talking Heads, quien publicó un artículo en *The New York Times* en donde afirmó que la *world music* «es una forma de relegar esa “cosa” a un mundo exótico y por tanto bonito, extraño aunque inofensivo, porque lo que es exótico es agradable, pero irrelevante». ³⁸ José Jorge de Carvalho documenta este proceso en el caso del grupo brasileño Olodum, que Paul Simon utilizó en su disco *Rhythm of the Saints*. En Olodum venía participando un colectivo de artistas de Bahía cuyo trabajo giraba en torno a los problemas del racismo y la pobreza. Luego de convertirse en un «logo» de consumo internacional, no solo el contenido reivindicatorio de su música empezó a matizarse, sino que su trabajo político en el colectivo disminuyó.³⁹

Lo que sugieren los casos del rap y la *world music* es que al inscribirse en los circuitos culturales transnacionales manejados principalmente por el Primer mundo, la protesta social característica de algunas prácticas musicales «se transforma en un simulacro estético inofensivo» que cosifica a los artistas y libera a los consumidores de la necesidad de simpatizar con las condiciones económicas, políticas y sociales que caracterizan a sus lugares de origen.⁴⁰

Lo que sugieren los casos del rap y la *world music* es que al inscribirse en los circuitos culturales transnacionales [...] la protesta social característica de algunas prácticas musicales «se transforma en un simulacro estético inofensivo» que cosifica a los artistas y libera a los consumidores de la necesidad de simpatizar con las condiciones económicas, políticas y sociales que caracterizan a sus lugares de origen.

Las estrategias de reapropiación del hip-hop

Así como la mercantilización tiene un efecto cosificador y despolitizador sobre productos culturales como el hip-hop, por otro lado, los mismos circuitos capitalistas posibilitan su movimiento de un lugar geográfico a otro. Lo llamativo de este proceso es que el uso otorgado a los bienes culturales puede variar según los contextos específicos en los que estos se insertan, lo cual sugiere que el efecto homogeneizador del mercado global capitalista puede ser contrarrestado parcialmente por prácticas locales de vernaculización.⁴¹ En particular, el anclaje de la cultura en los problemas de la vida cotidiana produce variaciones importantes en las formas locales que el hip-hop adquiere en diferentes países, según su entorno político, económico, social y cultural.

La creciente hibridez de los flujos culturales locales y globales, definida por Néstor García Canclini como «la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales»,⁴² es un resultado de la velocidad, alcance y volumen de flujos globales irregulares de personas, finanzas, tecnología, imágenes e ideas, los cuales han producido un orden global altamente desterritorializado, pero a la vez interdependiente.⁴³ Los amplios grados de interconexión que implica la globalización han facilitado la apropiación y folklorización de culturas populares tradicionales dentro de los circuitos comerciales capitalistas, como lo atestigua el caso ya aludido de la *world music*.⁴⁴ Sin embargo, la hibridación, al deslocalizar la cultura, posibilita formas complejas de interacción entre lo global y lo local que escapan parcialmente al control de los circuitos capitalistas. Las comunidades locales, que acomodan los productos culturales de forma espontánea dentro de sus propios saberes y hábitos, reconvierten los significados e imágenes creados por las redes de consumo hegemónicas.

Por ejemplo, García Canclini analiza el graffiti como un medio transcultural e híbrido, cuyo uso constituye una forma de visibilizar la vivencia cotidiana y el pensamiento de grupos sociales que no tienen acceso a

los modos públicos tradicionales de expresión.⁴⁵ Como elemento del hip-hop, el graffiti afirma el derecho de escribir la historia de los grupos marginados, de inscribir dichas historias en lugares públicos de alto tránsito y visibilidad, tales como trenes, paredes y carreteras urbanas, y de apropiarse simbólicamente del espacio.

De forma similar, el significado específico de la música rap se construye a partir de la interacción entre actores locales y los símbolos e imágenes que la industria musical transnacional atribuye a este género. Como resultado, su circulación en distintos contextos geoculturales produce una variedad de usos culturales, didácticos, intelectuales y lingüísticos, dependiendo de las necesidades propias de cada lugar. Rose y Gilroy argumentan que el rap opera como un discurso oculto que, mediante narrativas y códigos culturales disfrazados, similares a otras prácticas culturales africanas, cuestiona la desigualdad, la discriminación y la opresión, produce formas comunitarias de conocimiento sobre las condiciones sociales que caracterizan a lugares determinados y transfigura las relaciones sociales.⁴⁶ Además, al producir representaciones líricas de la vida cotidiana de jóvenes que, en su mayoría, son residentes pobres de barrios urbanos marginales, el rap constituye una herramienta de control y dignificación.

Al precisar el impacto de las prácticas locales de resignificación, García Canclini concluye que los grados relativos de descolonización que estas generan resultan insuficientes para contrarrestar el impacto de las lógicas de consumo cultural, con las cuales el orden global se reproduce sistemáticamente.⁴⁷ A pesar de ello, sugiere que las luchas metafóricas que libran los actores sociales marginales no son necesariamente inertes. Estas se desenvuelven sobre todo en la imaginación, descrita por Appadurai como un espacio de negociación en donde los individuos y los grupos sociales buscan insertar lo global dentro de sus propias prácticas.⁴⁸ En este sentido, la imaginación es uno de los mecanismos principales que utilizan los seres humanos para dar sentido a sus vidas dentro de un mundo globalizado. El autor sostiene que donde hay imaginación existe la posibilidad de construir los medios propios de placer,

lo cual, a su vez, puede fundamentar la *praxis* social y política.

Gilroy confirma esta apreciación en el caso de la música rap, la cual enuncia nuevos deseos y relaciones sociales alternativas.⁴⁹ La mayoría de las veces, ello denota la falta de interés de los practicantes del hip-hop de confrontar directamente las relaciones de poder en la sociedad. En su lugar, evidencia sus intentos por «estar» en la ciudad, construir nichos dentro del sistema y experimentar placer. En consecuencia, se podría afirmar que los espacios reconfigurados por el hip-hop son, básicamente, de carácter cultural y social. Sin embargo, a veces los efectos de estas prácticas trascienden el ámbito cultural y adquieren significados políticos inesperados.

El desarrollo del hip-hop en Colombia, Cuba y México

El hip-hop llegó a puntos específicos de la «cuenca de los huracanes», como Colombia, Cuba y México, en el mismo momento histórico, a través de dos canales; a saber, los medios masivos de comunicación y el transporte físico de elementos culturales por parte de emigrantes de los tres países. Asimismo, evidencia un conjunto de significados y expresiones similares que confirma la existencia de una red informal de prácticas culturales transnacionales en la zona. Jacqueline Urla considera que los contenidos del rap, en particular, ofrecen un lenguaje, unos recursos y un conocimiento que permiten la articulación de problemas semejantes, pero no idénticos, en distintos lugares geográficos. Un común denominador de la red es, precisamente, la experiencia compartida de la marginalidad, entendida como la discriminación racial y étnica, la pobreza, la violencia y/o el sufrimiento en localidades específicas. De este modo, grupos de jóvenes que pueden o no tener lazos históricos con lo afro, y entre quienes, la mayoría de las veces, no existen vínculos directos, construyen expresiones compartidas de pertenencia que permiten hablar incluso de una «comunidad imaginada» translocal. El acceso creciente a las computadoras en la zona ha afianzado esta comunidad, en la medida en que ha dado lugar al uso creativo de Internet para establecer interconexiones virtuales entre sus distintos puntos.

La alusión reiterada al gueto o al barrio en las letras del rap colombiano, cubano y mexicano, como el lugar donde transcurre la vida cotidiana y desde el cual la realidad se interpreta, constituye un ejemplo de lo anterior:

Les quiero rapear / cómo es el gueto / Es oscuro, es peligroso, / mejor dicho, es un infierno / a veces ni el mismo diablo / asoma por

aquí sus cuernos / Aquí en el gueto / no abunda el dinero, / existen por montones pordioseros y limosneros, / gente que se la rebusca trabajando / en basureros, víctimas inocentes / del nocturno patrullero / de aquí del gueto.

(«Gueto», Ashanty, Colombia)

En un barrio bajo una mujer sufriendo está / pues su hijo en las calles no más visto pa cuetear / Su maestra es la droga. / Su escuela la violencia. / Su vicio la pandilla. / En un barrio bajo un niño está llorando. / Él está solo pues su madre en una esquina siempre ella está trabajando. / Las klicas y delitos se miran por todas partes...

(«Barrios Bajos», Don K-fé y Virus, México)

Si tu bare bare (mala vida nunca paga...) / Cayo Hueso si tu bare (a una calle...) / Si tu bare bare (sin salida) / Cayo Hueso si tu bare / ...Se levantó bien temprano, y voló con mala fama, / lleva su arma escondida, / preparado a la pelea, / sin pensar con quién ni dónde, / sin saber dónde se esconde, / Son las cosas de la calle, sí, / una calle sin salida.

(«Barrio», Orishas, Cuba)

Por su parte, distintas representaciones de la pobreza y de la violencia ponen de manifiesto tanto las particularidades de esos fenómenos en cada lugar, como los aspectos comunes que unen a los raperos en toda la zona:

Viviendo en Colombia, juegue vivo / Es un mundo subversivo la cocina del cultivo / Secuestros, corrupción y el estado es asesino / Desplazamientos a nivel masivo / El más peligroso país de este siglo / Agresivo como la vida de un guerrillo / La vida del colombiano nunca ha sido muy sencillo / Con la guerra que atormenta all of my people / ...Un pueblo entero sometido que solo la fe ha mantenido / Opresión, código exterminación, desalojo, posesión, / arrebatando la nación. / Condena sin audiencia, se pierde la evidencia, / se muere la fe en la verdad en un pueblo en decadencia. / Una guerra sin cuartel, conexiones con el cartel. / Trabajando en las sombras activando carro bombas / Lágrimas de sal por inocentes en sus tumbas, dura realidad / Cien años de impunidad.

(«Criminales», Asilo 38, Colombia)

Mexican curios no me vas a decir que no sabías / que también somos humanos y nos llaman hermano mexicano, / ...frente a la mirada de mi gente y de mis hijos. / Y si crees que es sencillo deshaberte de mí, / no soy paciente y no respondo por mis reacciones!! / Si te pones agresivo en la frente un solo tiro, pa!! / Si te pones muy al brinco, / si recuerdas yo desciendo y tengo sangre Pancho Villa, / y a caballo o en la troca tengo mi puntería / (cuando quieras echarte unos plomazos tu sabes compadre / que si nos vemos en algún lado para agarrarnos a chingazos).

(«Humanos mexicanos», Control Machete, México)

La llaman puta. / Para todos no es más que una mujerzuela / disfrutando el hecho de ser bonita. / ¡Loca! Carne que invita, que excita, provoca. / Menudo oficio el que le toca. / Esa chica ambulante, / ese look evidente que hace proposiciones indecentes, / es un cuerpo de cuerda que se agita traduciendo fuego interior que no siente / ...Imagina que todo se vuelve contra ti, mujer. / No hay dinero. No es que no alcance para nada el poco que tienes. / Es que no tienes. Estás en baja, / como siempre, pero esta vez más de costumbre. / Tu cabeza se raja buscando soluciones. / El padre del niño mejor ni lo menciones...

(«La llaman puta», Obsesión, Cuba)

Asimismo, las letras sobre la discriminación racial buscan visibilizar el problema del racismo como causa fundamental de la marginalidad y la pobreza, al tiempo que representan la identidad racial como fuente de dignidad y orgullo.

Recuerdo que de chico / mi madre me decía muchas cosas / que yo no entendía. / Que por ser negro me iban a discriminar. / Que mucha gente me iba a rechazar. / Que estudiara que eso era lo importante / para que el negro saliera adelante. / La educación es la base del futuro, / es la verdad y por eso te lo juro. / Pues hay caminos que muchos escogemos / y yo opino que no son muy buenos. / La sociedad siempre nos está mirando / y lo malo de nosotros está sacando. / Y nos critican y nos atacan / y muchas veces puro PUM
(«Reflexiones», Ashanty, Colombia)

¿Quién tiró la tiza? El negro ese. / ¿Quién tiró la tiza? No fue el hijo del Doctor, no. / ¿Quién tiró la tiza? El negro ese. / Porque el hijo del Doctor «es el mejor». / ...El hijo del Doctor da ropa, zapato. / El hijo del Doctor merece un buen trato. / El hijo del constructor, / ese negro es delincuente / Por eso este año va ser repitente... / ...Y en clase, si levanto la mano, / sale del aula negro / Si discuto con la jefa, / tenía que ser el negro. / Si sacaba buenas notas, / sé que te fijaste negro. / Y si desaprobaba, / no estudiaste, me alegro. / Por eso no es lo mismo el hijo de un Doctor / que el hijo de un constructor.
(«¿Quién tiró la tiza?», Clan 537, Cuba)

Café la sociedad / que vengo y represento. / Café es el color que llevo muy adentro. / Somos herederos de cultura pura, sabia, envidiable, / raza criolla, / hecha de bronce, / respetable, piel morena. / Con orgullo represento a los cuatro vientos, / expresando lo que llevo adentro.
(«Sociedad Café», Sociedad Café, México)

A pesar de estas similitudes, el hip-hop ha sufrido un proceso de inserción, apropiación e hibridización diferente en los tres casos. Mientras que se convirtió en un fenómeno nacional de alta popularidad y visibilidad en Cuba, adquirió un nivel intermedio de aceptación en Colombia, concentrado en algunos de sus centros urbanos principales; en México terminó siendo un fenómeno básicamente del *underground* cultural en unas pocas ciudades. Asimismo, en los tres países los recursos rítmicos y de contenido del hip-hop denotan considerables grados de diferenciación, que varían de la mimesis pura de los estilos estadounidenses, hasta incluso en el uso del inglés, y la experimentación con géneros musicales e instrumentos propios.

Un conjunto de factores permite entender estos patrones variados de desarrollo del hip-hop dentro de tres naciones distintas del área: los niveles de influencia cultural y económica ejercidos por los Estados Unidos, la composición racial y étnica de los países y su identificación con la cultura afro; las condiciones políticas, económicas y sociales locales; y los espacios y niveles de visibilidad de los cuales goza el hip-hop entre los medios de comunicación nacionales e internacionales. Sin pretender ser exhaustivos en la descripción de los tres casos, estos se discutirán en función de los aspectos señalados.

Desde finales de los años 70, con su comercialización en los Estados Unidos, el rap comenzó a llegar a México y Colombia a través de la industria musical. En los centros urbanos de los dos países, la cultura hip-hop se experimentó mediante películas como *Wild Style* (1982), *Flashdance* (1983) y *Beat Street* (1984), que narraban el fenómeno del breakdance y la cultura hip-hop en general. Por otra parte, el conocimiento del rap y el hip-hop operó a través de las redes de emigrantes legales e ilegales mexicanos y colombianos en el país del norte. En ambos casos, los emigrantes entraron en contacto con las comunidades latinas y negras en lugares como Nueva York y Miami, en el caso de los colombianos, y Los Ángeles, en el de los mexicanos, y a su regreso traían elementos distintos de esta cultura.

En el caso cubano, el bloqueo impidió el ingreso directo del hip-hop al país por la industria cultural. A pesar de ello, programas de televisión como *Soul Train*, junto con múltiples otros programas radiales captados en los años 80 por antenas caseras fabricadas en ciudades como La Habana, animaban el baile en las fiestas. En otros sitios —por ejemplo, Santiago de Cuba, más alejado de Miami—, la influencia de la música caribeña (el reggae, en particular) fue mayor que la de los Estados Unidos. A su vez, la emigración por el Mariel, en 1980, creó mayores puentes por donde fluían productos culturales como casetes y videos de música.

La primera etapa de evolución del hip-hop en los tres países consistía en la imitación del baile, en particular el breakdance, en las viviendas privadas y en sus calles, sin que este estuviera integrado con los otros elementos del rap: DJ y graffiti. Sin embargo, entre mediados de los 80 y comienzos de los 90, no solo el breakdance se había asimilado en estos lugares, sino también se comenzaban a imitar las letras de las canciones de rap. Estos primeros intentos de mimesis se daban en inglés o en *spanglish*, dado que en ese período aún no se había comercializado el rap en español.

Con el surgimiento del gangsta rap en Los Ángeles y su amplia difusión mediática, este constituyó un referente básico para el hip-hop latinoamericano (y global). La cercanía física y cultural de México a esa ciudad hizo particularmente visible su influencia en ese país, aunque también en Colombia y Cuba adquirió altos niveles de popularidad por ser el género que más se transmitía en televisión y radio. Además de lo anterior, el gangsta rap cantado en español por grupos como Kid Frost, Cypress Hill y La Raza, ofrecía una base lingüística a partir de la cual crear textos propios, y versaba sobre factores como la violencia y las dificultades de la calle con las que se identificaban jóvenes marginales mexicanos y colombianos. En contraste con el gangsta rap, el rap progresivo o gueto rap de grupos como Public Enemy ofrecía un comentario político y social sobre las mismas

vivencias del gueto, pero desde una postura crítica de denuncia. En Cuba, y en menor medida en Colombia, este se consideraba más propicio para sentar las bases de un hip-hop más «real» y «auténtico», menos comercial y más arraigado en la experiencia vivida de los jóvenes «desposeídos» de dichos países.

Hasta mediados de los años 90, la producción y el consumo de la cultura hip-hop en Colombia, Cuba y México constituían un fenómeno disperso, concentrado principalmente en las distintas comunidades locales. En Colombia, en sectores marginales de Bogotá, Cali y Medellín se organizaban festivales barriales a los que asistían distintos grupos. En 1994, en Cuba, se llevó a cabo el primer festival de rap, al este de La Habana. Tanto las letras como el estilo musical eran imitaciones de las canciones estadounidenses. Por su parte, algunos grupos mexicanos de breakdance, ubicados en los barrios marginales aledaños al DF, se convirtieron en practicantes del hip-hop, al tiempo que el graffiti, aunque desvinculado de este, también crecía en importancia.

De la misma forma en que la inserción del hip-hop dentro de los circuitos globales fue una condición indispensable para su difusión mundial, los países estudiados sugieren que la visibilización de la cultura local de hip-hop, en particular en los medios de difusión, resultó determinante en su proliferación y desarrollo. En el caso cubano, el Festival de Rap de La Habana, que se trasladó al barrio oriental de Alamar a partir de 1995, colocó al rap en el radar nacional e internacional. A partir de 1997, la Asociación Hermanos Saíz, una organización de jóvenes artistas, comenzó a hacerse cargo del festival. Este proceso de institucionalización del movimiento rapero coincidió con un creciente interés por este en la comunidad progresiva de hip-hop de origen afro en los Estados Unidos, que lo vio como un prototipo de hip-hop revolucionario y empezó a participar en el festival anualmente.⁵⁰ Por su parte, los medios internacionales de difusión hallaron en sus contenidos —que giraban muchas veces en torno a los problemas de la raza, la discriminación racial y la desigualdad— indicios de una protesta cuya cobertura periodística resultaba llamativa.⁵¹ Lo anterior cobra una enorme importancia, dado que, en su gran mayoría, las narrativas mediáticas sobre el festival provenían de la prensa extranjera, la cual, al imprimir sus propios esquemas interpretativos, no solo influenciaba la visión externa que se tenía del rap en Cuba, sino también la de la población cubana.

Con la liberalización de la inversión extranjera, a partir de mediados de los 90, y el auge de la *world music*, algunas compañías discográficas comenzaron a contratar grupos musicales cubanos y su industria musical comenzó a adquirir un carácter transnacional. El éxito internacional que adquirió el grupo Orishas, cuyo primer disco, *A lo cubano*, vendió alrededor de

cuatrocientas mil copias y cuyo segundo, *Emigrante*, le ameritó un premio Grammy, intensificó aún más la visibilidad externa del rap cubano e incentivó la continuación de su desarrollo interno.

El interés de los medios de difusión en socializar la producción local de hip-hop ha sido escaso en México, con lo cual sus niveles de desarrollo y acogida entre la población han sido mucho menores. Según David Anselmo Cortés, el antes y después del rap mexicano fue marcado por la aparición del grupo Control Machete, el cual no solo adquirió fama nacional e internacional, sino que fue caracterizado por los rasgos de realidad y autenticidad propios del gueto rap y por un interés en imprimirle a este género un contenido identitario propio.⁵² A pesar de que han surgido muchos otros grupos raperos después de Control Machete, el hip-hop de manufactura local nunca ha alcanzado el mismo éxito que el que se hace en los Estados Unidos, ni otros géneros como el rock en español.⁵³ En contraste con lo que ha sucedido en México, el rap latino en los Estados Unidos ha asimilado crecientemente aspectos líricos y musicales propios de la producción cultural de emigrantes mexicanos.

En Colombia, aunque el hip-hop cuenta con espacios regulares de difusión mediática a nivel nacional, el fenómeno no ha suscitado el mismo entusiasmo ni en los medios internacionales ni en los sellos discográficos transnacionales. Además de existir programas radiales y televisivos regionales y nacionales dedicados al hip-hop, desde hace varios años el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y su Alcaldía Mayor patrocinan el evento «Hip-Hop al Parque», conciertos y bailes de artistas nacionales e internacionales, en particular de los Estados Unidos. Asimismo, en algunas ciudades se han creado casas que promueven la cultura hip-hop y realizan talleres gratuitos con jóvenes de bajos recursos. Sin embargo, en contraposición al caso cubano, la falta de visibilidad internacional del rap colombiano ha repercutido en un desarrollo más moderado del género.

Además del papel fundamental desempeñado por los medios de difusión, la evolución del hip-hop en Cuba y Colombia ha correspondido a las transformaciones políticas, económicas y culturales que ambos países han experimentado desde comienzos de los años 90. En el caso cubano, el inicio del Período especial hizo que temas como la desigualdad, la discriminación racial, la dolarización de la economía, los efectos del turismo y los cambios de valores entraran a formar parte de los discursos cotidianos.⁵⁴ Según Alejandro de la Fuente, después de la Revolución cubana el tema de la raza desapareció casi del todo del debate público, no solo porque los indicadores económicos y sociales básicos mostraban que el problema de la desigualdad y discriminación racial se había superado, sino también

porque las prácticas culturales de origen africano, entre ellas la Santería, se consideraban problemáticas en un contexto de contradicciones entre un Estado atea y las religiones.⁵⁵

En la medida en que la crisis experimentada por el país aumentaba, los límites entre lo permitido y lo prohibido sufrieron cambios importantes. Así, lentamente el silencio sobre la discriminación racial se rompía; los raperos se convirtieron en los portavoces más visibles de este problema.⁵⁶ En un país en el cual más de 40% de la población es negra, la mayoría se veía afectada directamente por esta situación. Un amplio sector del movimiento rap comenzó a ocuparse de la narración y el comentario crítico de tales problemáticas, «con la desgarradora autenticidad que los raperos, más que denunciarlas, las testimonian».⁵⁷

En gran medida, la creación de la Agencia Cubana de Rap en el Ministerio de Cultura, en septiembre de 2002, obedeció a una estrategia oficial de negociación con el movimiento de rap que buscó ofrecerle la posibilidad de profesionalización, reconocimiento y promoción a cambio de su mayor integración.

La década de los 90 coincidió, en Colombia, con una nueva Constitución que subrayaba el carácter pluricultural y pluriétnico del país y otorgaba nuevos derechos de participación a su población, pero también marcó la introducción del modelo neoliberal y la apertura económica, el crecimiento del narcotráfico, la intensificación del conflicto armado, y múltiples formas conexas de violencia. Las narrativas del hip-hop progresivo o «real» —que se consolidó hacia mediados de esa década— consistían en representar la experiencia del sufrimiento de las poblaciones marginales del país y las vivencias en las calles de sus zonas urbanas.

Los grupos raperos progresivos pueden diferenciarse básicamente entre los que se apegan a posturas anticapitalistas y revolucionarias sin hacer alusión al tema racial, y los que, además de versar sobre problemas sociopolíticos, celebran la herencia africana y su estética musical, y se refieren a la raza.⁵⁸ De manera similar a lo sucedido en Cuba, en donde se creó una escisión entre los raperos en función de los efectos corrosivos del gangsta rap o rap comercial, en Colombia las organizaciones progresivas del hip-hop comenzaron a denunciar la representación de la droga, la violencia y las mujeres de dicho género por considerarla dañina para el movimiento.⁵⁹

En los centros urbanos de Bogotá, Medellín y Cali, los textos del hip-hop tienden a construirse alrededor de la experiencia cotidiana de las juventudes pobres, la cual se ve fuertemente influenciada por la guerra, el narcotráfico, los grupos armados, el hambre y la miseria, entre otros. Para el caso de las agrupaciones afrocentristas de la costa pacífica de Colombia, en donde se concentra

la mayoría de su comunidad negra (representativa de 26% de la población nacional), Peter Wade encuentra que se torna borrosa la línea divisoria entre las condiciones de pobreza y violencia características de los barrios populares y el racismo como dos experiencias de marginalidad, dado que ambos problemas se experimentan a un tiempo.⁶⁰

El discurso de la identidad nacional colombiana ha invisibilizado explícitamente las categorías de raza y etnia. A pesar de que la Constitución de 1991 reforzó los conceptos de equidad social y cultural, se siguen desconociendo las múltiples formas en que los grupos negros e indígenas colombianos, entre otros sectores de la población, han sido marginalizados y discriminados. Sin embargo, las denuncias que se han hecho desde el hip-hop sobre este y otros problemas no han tenido las mismas implicaciones que en Cuba.

A pesar de que en Colombia el hip-hop ha transitado de la simple mimesis de los géneros estadounidenses hacia la reapropiación y la introducción de contenidos musicales y textuales propios, como sucede en México, el gangsta rap tiene un fuerte arraigo entre las juventudes. Ello no solo es efecto de la difusión masiva de este género por los circuitos culturales globales, sino también puede explicarse por la afinidad existente entre el estilo gangsta, con sus textos crudos y ritmos fuertes, la cultura chola y los narcocorridos de origen local. Similarmente, el hecho de que el narcotráfico, la violencia asociada a este y la narcocultura constituyan aspectos básicos de las vivencias cotidianas de muchas zonas marginales urbanas de ambos países, hace al gangsta rap afín a esos lugares.

Conclusiones

El argumento principal que se ha esbozado a lo largo de este artículo es que la red de hip-hop constituye, en gran medida, un producto de la comercialización y la difusión de este género musical por los circuitos globales capitalistas, los cuales producen una mercancía homogeneizante y desnaturalizada respecto a la expresión cultural «original». Sin embargo, esa tendencia se ve parcialmente contrarrestada por las prácticas de reapropiación y vernaculización efectuadas por distintas comunidades locales en función de su respectivo contexto social, cultural, político y económico. En consecuencia, los imaginarios culturales del hip-hop atraviesan los espacios geográficos, se rearticulan con experiencias cotidianas locales y participan en la construcción de sentimientos colectivos de pertenencia e identidad.

Al existir procesos intensivos de mercantilización u homogeneización en el campo musical, se evidencia que existe una interacción asimétrica entre los puntos

hegemónicos de esta red informal, entre ellos Nueva York y Los Ángeles, y aquellos más periféricos. Sin embargo, estos últimos, a pesar de ser receptores de las influencias culturales externas, también negocian sus contenidos en función de lo local y devuelven al circuito transnacional un producto resignificado y distinto. Si bien este proceso no repercute necesariamente en la alteración de las asimetrías de poder existentes dentro de la red de hip-hop, ni en el empoderamiento de actores sociales situados en los puntos marginales de este, al crear nuevos imaginarios deslocalizados en torno a la marginalidad, la red de hip-hop participa activamente en la reconstitución del espacio.

Lo anterior sugiere la existencia de una cartografía transnacional en la «cuenca de los huracanes» cuyos rasgos y dinámicas principales aún están por precisarse de manera sistemática. En el caso específico del hip-hop, por ejemplo, el hecho de que esta expresión cultural constituya un instrumento de formación identitaria de sectores juveniles significativos ilustra el carácter translocal y fluido de la identidad, un concepto tradicionalmente asociado a lugares geográficos específicos y fijos. Asimismo, la presencia de complejas lógicas de movimiento espacial, negociación e hibridización de los contenidos específicos del hip-hop pone en entredicho las distinciones entre lo auténtico y lo no auténtico, lo real y lo no real, lo comercial y lo no comercial, normalmente utilizados para clasificar distintas manifestaciones del hip-hop, como el gangsta rap y el rap progresivo o gueto rap. En su lugar, esta red informal resalta el hecho de que la cultura es un sistema de significados en constante transformación con altos niveles de movilidad y mutabilidad.

Notas

1. Andy Bennett, «Theorizing Music and the Social», *Theory, Culture & Society*, v. 17, n. 3, Nueva York, 2000, pp. 181-4.
2. El hip-hop es una cultura que integra cuatro elementos, incluyendo el rap, el *disk jockey* (DJ), el breakdance y el graffiti. El rap consiste en hablar o contar historias en rima acompañado de un ritmo. El DJ construye las canciones que acompañan a las letras del rap a partir de una base rítmica (*beat*), encima de la cual se graba una secuencia melódica, compuesta por voces o instrumentos, tomada de canciones preexistentes (*sample*). El breakdance y el graffiti son los elementos bailable y visual, respectivamente, del género.
3. Raquel Z. Rivera, *New York Ricans from the Hip-Hop Zone*, Palgrave-Macmillan, Nueva York, 2003, pp. 15-6.
4. Murray Forman, «Represent: Race, Space and Place in Rap Music», en Murray Forman y Marc Anthony Neal, eds., *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, Nueva York, 2004, p. 202.
5. Juan Flores, «Puerto Rocks: Rap, Rotos and Amnesia», en Murray Forman y Marc Anthony Neal, ob. cit., p. 70.
6. Tony Mitchell, «Introduction. Another Root – Hip-Hop Outside the USA», en Tony Mitchell, ed., *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, 2001, p. 11.
7. El análisis del hip-hop en los circuitos académicos globales no será tratado a profundidad aquí. Sin embargo, es importante tener en cuenta que estos también participan activamente en la representación de la cultura hip-hop y en la creación de «verdades» en torno a ella, al poner en circulación sus propias interpretaciones sobre factores como la autenticidad de ciertos artistas, las raíces afro del género, y su contenido emancipatorio o subversivo.
8. Durante este período la ciudad experimentó una recesión, al tiempo que la economía metropolitana empezó a especializarse en los sectores financieros y de servicios. La pérdida de trabajos en el sector manufacturero afectó principalmente a las comunidades afroamericanas y latinas (puertorriqueñas y caribeñas) de clase baja. En el caso específico del barrio South Bronx, la disminución de puestos de trabajo y la eliminación de opciones de vivienda impulsadas por los proyectos gubernamentales de renovación urbana repercutió en un severo deterioro en las condiciones de vida y las perspectivas futuras de sus habitantes. Véase Raquel Z. Rivera, ob. cit., pp. 50-5.
9. Tricia Rose, «A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip-Hop», en Avery F. Gordon y Christopher Newfield, eds., *Mapping Multiculturalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 424-44.
10. Esta práctica ya era común en la música *dub* de Jamaica, un estilo influenciado por el soul, el R&B y el reggae. Además del *sound system*, con el *dub* se introdujo la práctica del DJ de hacer comentarios personales e incorporar el ritmo propio por encima de los discos tocados.
11. Nelson George, «Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth», en Murray Forman y Marc Anthony Neal, ob. cit., pp. 45-55.
12. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993; Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994.
13. Véase Cora Agatucci, *African Storytelling. An Introduction with Works Cited and Sources for Further Study*, <http://web.cocc.edu/cagatucci/classes/hum211/afirstory.htm>, consultado el 5 de mayo de 2005.
14. Véase entrevista con Africa Bambaataa del 23 de septiembre de 1996, en <https://www.daveyd.com/whatisbam.html>, consultado el 14 de mayo de 2005.
15. Paul Gilroy, ob. cit.
16. *Ibidem*, pp. 73 y 55.
17. Ingrid Monson, «Introduction», en Ingrid Monson, ed., *The African Diaspora. A Musical Perspective*, Garland Publishing, Inc., Nueva York, 2000, pp. 1-19.
18. Paul Gilroy, ob. cit., p. 102.
19. Orlando Patterson, «Global Culture and the American Cosmos», *Paper Series on the Arts, Culture and Society*, n. 2, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., Nueva York, 1994.
20. *Ídem*.
21. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid 1998.

Arlene B. Tickner

22. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 84.

23. Jean Baudrillard, «The System of Objects», en *Jean Baudrillard. Selected Writings* (editado e introducido por Mark Poster), Stanford University Press, Stanford, 2001, pp. 13-31.

24. bell hooks, «Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap?», *Z Magazine*, febrero de 2004, <http://eserver.org/race/misogyny.html>, consultado el 1 de julio de 2005.

25. Paul Gilroy, ob. cit.; Rachel Z. Rivera, ob. cit.; José Jorge de Carvalho, *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*, Colección Sincondición, n. 3, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, abril de 2005.

26. Edward W. Said, *Orientalismo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2002.

27. bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992.

28. Rachel Z. Rivera, ob. cit., pp. 82-6.

29. Christopher Holmes Smith, «Method in Mandes: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop Performativity», *Social Identities*, v. 3, n. 3, Londres, 1997, p. 345.

30. Rachel Z. Rivera, ob. cit., pp. 98-9.

31. Joseph Heath y Andrew Potter, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Taurus, Bogotá, 2005, p. 26.

32. Christopher Holmes Smith, ob. cit.

33. Joseph Heath y Andrew Potter, ob. cit., pp. 11-8.

34. Deborah Pacini Hernández, «Amalgamating Musics. Popular Music and Cultural Hybridity in the Americas», en Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez, eds., *Musical Migrations*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2003, pp. 13-32; José Jorge de Carvalho, ob. cit.

35. Vincenzo Perna, *Timba: The Sound of the Cuban Crisis*, Ashgate Publishing, Hampshire, 2005.

36. Deborah Pacini Hernández, ob. cit., p. 22.

37. Ibídem, pp. 24-5; Vincenzo Perna, ob. cit., p. 41.

38. Véase David Byrne, «I Hate World Music», *The New York Times*, Nueva York, 3 de octubre de 1999.

39. José Jorge de Carvalho, ob. cit., pp. 22-8.

40. Ibídem, p. 25.

41. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

42. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, DF, 1989, p. 288.

43. Arjun Appadurai, ob. cit.

44. Néstor García Canclini, ob. cit., p. 200.

45. Ibídem, pp. 314-6.

46. Tricia Rose, *Black Noise...*, pp. 100-1; Paul Gilroy, «It Ain't Where You're From, its Where You're At...», *Third Text*, n. 13, Londres, invierno de 1990-91, pp. 3-16.

47. Néstor García Canclini, ob. cit., pp. 325-6.

48. Arjun Appadurai, ob. cit., p. 4.

49. Paul Gilroy, «It Ain't Where You're From...», ob. cit.

50. En diciembre de 1997, un productor estadounidense de rap se reunió con un nutrido grupo de raperos cubanos, dos de cuyos resultados fueron la desmitificación de muchos de los estereotipos que existían de lado y lado, y la creación de nuevos puentes de interlocución entre la comunidad de rap de los dos países. En diciembre de 1999, un encuentro entre Harry Belafonte y miembros de lo que para ese entonces se autodenominaba el «movimiento», resultó en que el primero diera sus impresiones a Fidel Castro sobre la importancia de apoyar al rap en Cuba. Posteriormente, en 2002, fue creada la Agencia Cubana de Rap, adscrita al Ministerio de Cultura. Véase Roberto Zurbano, «Se buscan: textos urgentes para sonidos hambrientos», *Movimiento*, n. 3, La Habana, tercer trimestre de 2004, pp. 6-12.

51. Tal fue el caso de la polémica canción del grupo Clan 537, «¿Quién tiró la tiza?» (2002) y de una réplica a esta, «Tiza 2», producida al poco tiempo por Hoyo Colorao. Ambas versan sobre la discriminación de raza y las diferencias de «clase» surgidas de esta y ninguna fue presentada en radio. Sin embargo, las dos se convirtieron en grandes éxitos que se oían en todo el país.

52. Otro grupo mexicano comercial de rap, Caló, precedió a Control Machete por unos años pero desapareció al poco tiempo de crearse.

53. Aunque está fuera del alcance de este trabajo analizar por qué el rap, al contrario del rock mexicano, no ha tenido el mismo éxito comercial en este país, es interesante observar que algunos de los grupos más populares de rock —por ejemplo, Molotov— hacen amplio uso del rap en sus letras, pero acompañadas de un estilo sonoro propio del rock.

54. Rafael Hernández, «Hacia una cultura del debate», Prólogo en *Último Jueves. Los debates de Temas*, Ediciones Unión-Revista Temas, La Habana, 2004, pp. 5-14.

55. Alejandro de la Fuente, «Un debate necesario: raza y cubanidad», *La Gaceta de Cuba*, n. 1, La Habana, enero-febrero de 2005, pp. 62-4.

56. Es importante tener en cuenta que tales denuncias no solo provenían del rap. La música timba, cuyo nacimiento también coincidió con el Período especial, reivindicaba los cultos afrocubanos, en particular la Santería (Véase Emir García Meralla, «Hágase la timba», *Temas*, n. 39-40, La Habana, septiembre-diciembre de 2004, pp. 49-59). Además de la música, hubo una proliferación de publicaciones culturales no oficiales que comenzaron a reflexionar sobre una multiplicidad de temas que anteriormente eran tabú.

57. Roberto Zurbano, ob. cit., p. 12.

58. Lena Irina Barrios, Milena Carolina Castellanos y Jorge Andrey Castillo. «El hip-hop y rap afrocolombianos: globalización, música popular e identidad étnica», Grupo de investigación de las tribus urbanas, <http://www.zonahiphop.net>, 2004, consultado el 1 de mayo de 2005.

59. AuNO, «VI Festival de Hip-Hop al Parque», <http://www.zonahiphop.net>, 2004, consultado el 14 de mayo de 2005; Omar Chávez, «Líricas explícitas», <http://www.zonahiphop.net>, 2004, consultado el 10 de abril de 2005.

60. Peter Wade, «Working Cultura: Making Cultural Identities in Cali, Colombia», *Current Anthropology*, v. 40, n. 4, Chicago, 1999, pp. 459-60.

© TEMAS, 2006