

Universidad de Tartu
Colegio de Lenguas y Culturas del Mundo
Departamento de Estudios Románicos
Filología Hispánica

**EL HIP-HOP DE PUERTO RICO COMO UNA REPRESENTACIÓN DE SU
IDENTIDAD CULTURAL**

*Transculturalidad y nacionalismo a través del lente de las letras y las imágenes de
videos musicales del hip-hop puertorriqueño*

Tesina de grado

Autora: Maarja Lutsar

Directora: Virginia Rapún Mombiola

Tartu 2020

Índice

Introducción	3
1. Comprender la importancia del transculturalismo en el mundo contemporáneo	4
2. La música hip hop como fenómeno transcultural	6
3. El nacimiento de la nación y la formación de la identidad nacional puertorriqueña.	8
4. El hip hop como representante de la cultura puertorriqueña contemporánea.....	12
5. El análisis lírico y visual de las obras de Calle 13.....	15
5.1. Latinoamérica.....	16
5.2. El Aguante	20
5.3. Querido F.B.I.....	23
5.4. René.....	25
6. El análisis lírico y visual de las obras de Tego Calderón	27
6.1. Loíza.....	28
6.2. Robin Hood	31
6.3. Cosas Que Pasan	33
Conclusión	36
Eestikeelne resümee	37
Bibliografía	37
Apéndice	49
Fotogramas de los videos musicales de Calle 13 y Tego Calderón	49

Introducción

La cultura popular es popular porque es una cultura hecha por y para la gente: el público en general, los pobres y a menudo sin voz dentro de la estructura política y judicial de un país, que constituyen la mayor parte de la sociedad. A menudo se le conoce como subcultura, para distinguirla de la cultura "alta" de la élite de la sociedad (Flores, 2000:17). Por lo tanto, en este estudio argumentaremos que el examen de los movimientos artísticos populares, particularmente la música hip-hop, nacidos de los representantes de las subculturas, que a menudo son personas de color y migrantes de la clase trabajadora, nos ofrecerá el mejor ejemplo disponible para ilustrar los procesos de comprensión de las luchas políticas, sociales y raciales actuales de las sociedades.

La importancia de usar el lenguaje y, por extensión, la canción, como una herramienta importante para expresar, así como para crear afiliaciones culturales, se remonta a las ideas del siglo XVIII del filósofo y pensador Johann Gottfried von Herder, quien escribe: "Un poeta es el creador de la nación que lo rodea, les da un mundo para ver y tiene sus almas en su mano para guiarlos a ese mundo" (Irmcher, 1974:800). Esta concepción del uso de la música como dispositivo de expresión cultural y el uso del lenguaje, la historia común y las tradiciones como base para la pertenencia nacional y unión, en oposición a solo los límites geográficos, es particularmente relevante para el caso de Puerto Rico.

En este estudio examinaremos cómo el uso de las pautas del transnacionalismo y el transculturalismo en las letras de las canciones y las imágenes de videos musicales puede crear un interés externo en la cultura, la historia y las luchas sociales de otros países, en este caso particular, de Puerto Rico, ya que la incorporación de técnicas transnacionales en las canciones puede ayudar a los extraños a identificarse con las luchas que enfrentan otras naciones, así como ayudar a luchar contra las nociones de deshumanización y generalización de los representantes de las culturas externas.

Para llegar a nuestras conclusiones, investigaremos las letras y las imágenes presentadas en los videos musicales de dos de los actos de hip-hop contemporáneo posiblemente más exitosos de Puerto Rico: Calle 13 y Tego Calderón.

1. Comprender la importancia del transculturalismo en el mundo contemporáneo

El término "transculturalismo" fue acuñado por primera vez por Fernando Ortiz (1940: 186), quien lo definió como "El producto de un encuentro entre una cultura o subcultura existente y una cultura migrante, recién llegada, que transforma las dos y crea en este proceso una neocultura, también sujeto de transculturación [...]". Los académicos contemporáneos han elaborado la idea y la han ampliado, agregando que el objetivo de los estudios transculturalistas es definir los intereses comunes y los valores compartidos que superan las fronteras nacionales (Slimbach, 2005:206) y han enfatizado la importancia de comprender la fluidez de la cultura, ya que los procesos de fusión y absorción de diferentes elementos culturales crean condiciones adecuadas para la transferencia y transición cultural (Lewis, 2002:24). En otras palabras, el transculturalismo se define por la forma en que "[...] los individuos encuentran formas de trascender su cultura inicial, a fin de explorar, examinar e infiltrarse en culturas extranjeras" (Grunitzky, 2004:25).

Lewis (2002:24-27) ha caracterizado la ética del transculturalismo en las siguientes declaraciones:

- El transculturalismo busca iluminar diferentes aspectos de la cultura y las formas en que se crean y distribuyen sus significados;
- El transculturalismo busca iluminar los métodos en los cuales la tensión cultural o económica se expresa y maneja dentro de los grupos sociales, enfatizando así la naturaleza volátil de la cultura y su capacidad de transformación;
- El transculturalismo enfatiza la importancia del lenguaje, ya que podría usarse de forma estratégica para erradicar otros colectivos culturales para controlarlos o destruirlos;
- El transculturalismo considera las relaciones del lenguaje y la historia como factores importantes en la formación de la identidad cultural secular;

- El transculturalismo acepta que las comprensiones culturales interactúan dentro de una comprensión inestable de las condiciones históricas;
- El transculturalismo es imparcial hacia diferentes perspectivas morales y las examina en el ámbito del relativismo moral y la concurrencia metaética.

Estos métodos de estudio basados en la ética del transculturalismo podrían ser herramientas útiles para conocer el mundo contemporáneo en constante cambio, que se define por la mezcla de diferentes idiomas y culturas.

Los elementos transculturalistas de cualquier sociedad pueden ser especialmente visibles en su música, ya que se ha convertido en un medio subjetivo y colectivo de expresar las percepciones sociales y la identidad cultural, ya que, sin la noción de identidad, la transculturación perdería su relevancia (Guerra, 2012:7).

2. La música hip hop como fenómeno transcultural

Las principales voces del cambio cultural y el activismo político siempre han sido los jóvenes (Clay, 2014:3). Estudios previos sobre el tema indican que uno de los factores más importantes en la participación en el movimiento político son las identidades culturales preexistentes, por esta razón, ciertos grupos sociales ya están predispuestos a él, debido a la cultura compartida y el contexto sociohistórico de las comunidades de sus padres (Gamson, 1989:351; Morris 1984:40).

El discurso y la representación, que durante mucho tiempo se han considerado como medios populares de autoexpresión, a menudo se convierten en recursos valiosos para un cierto grupo social marginado y sus miembros (Fine, 1995:127). Por lo tanto, la música hip-hop, que es vista como la principal forma para que los grupos culturales marginados de la juventud urbana aborden las persistentes desigualdades que los afectan (Clay, 2012:93), así como un medio para que se humanicen (Molina, 2015:127), se considera una de sus principales herramientas de autoexpresión. A menudo actúa como una base para la protesta social y la expresión cultural, de manera similar al blues, el rock and roll y la música folklórica en la década de 1960 (Ards, 2005:25-26; Lewis, 2002:327-333). También, hip-hop es visto como un instrumento poderoso cuando se trata de comunicar las experiencias culturales, históricas o personales a una audiencia externa (Clay, 2012:93).

Mientras las investigaciones recientes han enfatizado el papel clave de la cultura popular afroamericana en los Estados Unidos para el desarrollo de la cultura hip-hop (Petchauer, 2012:2), aún debe considerarse un fenómeno cultural que integra muchos aspectos transculturales y expresiones subculturales, que no han sido ampliamente investigados.

Los migrantes y sus descendientes de herencia hispana representan aproximadamente el 18,4% de toda la población de los Estados Unidos (Noe-Busmante, Flores, 2019), en comparación con la población afroamericana que comprende el 12,7% de la población, según las estimaciones de La Oficina de Salud de las Minorías de EE.UU. Como ambos grupos sociales se consideran marginados, podemos ver por qué las comunidades de la diáspora de origen hispano, especialmente mexicano, puertorriqueño y jamaicano,

también han sido fundamentales en la producción de la cultura hip-hop (Büschges, Sweers, 2018). En este contexto, hace del hip-hop un fenómeno transcultural donde los elementos musicales, el lenguaje y los símbolos culturales de ambos grupos están representados y entrelazados. Se utiliza como un medio para externalizar el dolor y la revolución, según lo elaborado por el historiador argentino Luis Vitale (2001:141):

La Música Popular es [...] una fuente para reconstruir el pasado. Sin ser una prueba histórica prioritaria, es un testimonio invaluable para evaluar la forma de sentir y danzar de los pueblos. Refleja la vida cotidiana de segmentos mayoritarios de la sociedad. De manera directa expresa las alegrías y tristezas, amores y desencantos; el transcurrir urbano o rural; la vida de cafés y bares; la protesta étnica y de clase; en fin, la música popular, sobre todo con letra, expresa una forma de ver y sentir la realidad de un momento histórico determinado.

3. El nacimiento de la nación y la formación de la identidad nacional puertorriqueña

Como una de las pocas colonias que quedan en un mundo poscolonial, Puerto Rico se destaca como una anomalía entre otras naciones contemporáneas y desafía nuestra visión de la idea de nación. Por lo tanto, proporciona un estudio de caso interesante para el nacionalismo transcultural al examinar sus luchas para formar una identidad cultural secular a lo largo de la historia.

La población contemporánea de Puerto Rico se compone principalmente de tres grandes cepas genéticas, que originalmente descendieron de indios americanos, negros africanos y antepasados españoles europeos (Siegel, 1953:163). La mezcla racial de los varones españoles, que constituían el grupo más grande de migrantes y mujeres indígenas, comenzó al origen de la conquista original en 1493 y continuó hasta que los aborígenes desaparecieron de la isla menos de un siglo después, debido a la introducción de enfermedades europeas y el maltrato general por parte de los conquistadores (Mathews, etc., 1999). Por lo tanto, podemos concluir por qué la herencia española en Puerto Rico es palpable hoy en día en sus costumbres, sus tradiciones y su idioma.

El transporte de esclavos africanos comenzó en la segunda mitad del siglo XVI, cuando el cultivo de la caña de azúcar y los granos de café adquirieron una importancia económica significativa y la necesidad de trabajadores de campo creció exponencialmente. Durante este período, los españoles tenían relaciones con las esclavas de la raza negra, así como con la progenie femenina mixta de esas relaciones previamente mezcladas. (Siegel, 1953:163)

El siglo XIX vio el nacimiento del sentido de distinción cultural y conciencia nacional en Puerto Rico, ya que los puertorriqueños nacidos en la isla que constituían la mayoría de la sociedad, se veían a sí mismos como distintos, no solo de clase y rango, sino también en cultura, de los terratenientes, comerciantes y formuladores de políticas nacidos en España. Esto dio paso a la compleja relación entre la comunidad nacida en la isla y los españoles blancos que a cambio excluyeron a las personas de color de ser parte de su identidad cultural y étnica europea. (Ayala, Bernabe, 2007:74) De esto podemos concluir

que esta oposición social entre los dos grupos desempeñó un gran papel en la insatisfacción con el dominio colonial español, especialmente dentro de las comunidades de color, y fue un factor identificable en la razón por la cual España perdió a Puerto Rico.

Puerto Rico se convirtió en una colonia de los Estados Unidos en 1898, junto con Cuba, Guam y las Islas Filipinas, como consecuencia directa de la Guerra Hispanoamericana. Se cree que, durante los eventos reales en el momento de la invasión de los Estados Unidos, la toma de posesión militar fue recibida favorablemente por el público puertorriqueño y, en general, se vio como una ruptura positiva del pasado debido a los sentimientos de descontento generalizados con la administración española anterior (Ayala, Bernabé, 2007:15). Este sentimiento de optimismo comenzó a cambiar a comienzos del nuevo siglo cuando la Ley Foraker de 1900 instituyó una nueva estructura colonial en la que Puerto Rico debía ser una posesión de los Estados Unidos y no una república independiente o un estado de la unión. Las ramificaciones de la Ley Foraker se mitigaron cuando se aprobó la Ley Jones en 1917, que otorgó a los ciudadanos puertorriqueños una ciudadanía estadounidense y una declaración de derechos completa. (Murray, 2020)

A principios del siglo XX se produjo un aumento en el interés local por la identidad nacional de la isla a medida que el descontento con el gobierno de los Estados Unidos creció y comenzó a tener un impacto negativo en la cultura puertorriqueña y en el sentido de identidad que los isleños ya habían desarrollado (Dávila, 1997:66). Las autoridades coloniales llevaron a cabo un proyecto de idiomas que impondría el inglés como idioma principal de educación en todo el sistema de escuelas públicas de la isla, aunque el uso del español y las expresiones de otras formas culturales no estaban prohibidos ni sometidos a persecución institucionalizada (Ayala, Bernabe, 2007:75-76). Este cambio lingüístico afectó a todos los sectores sociales puertorriqueños, pero principalmente a los intereses de los antiguos terratenientes dominantes, quienes, en respuesta al colonialismo, ahora comenzaron a confiar en el legado hispano de la isla como medio de oposición (Dávila, 1997:26). Por lo tanto, el uso del idioma español se volvió muy significativo, ya que se convirtió en la característica más evidente y ampliamente disponible de una identidad puertorriqueña distinta (Ayala, Bernabe, 2007:76).

En la década de 1930, Estados Unidos sufrió la Gran Depresión, que vio el final de la vasta prosperidad económica y financiera de la década anterior. Puerto Rico también sintió los efectos devastadores de la crisis económica (Ayala, Bernabe, 2007:96), debido a su subordinación económica y política a la metrópoli. La crisis provocó un aumento exponencial de la tasa de desempleo y una disminución inmediata de los precios y el volumen de los bienes exportados (Maldonado, 2014). El país experimentó una escalada aguda en la pobreza crónica (Ayala, Bernabé, 2007:96) ya que el ingreso per cápita cayó alrededor del 30% y el desempleo aumentó al 36% entre 1930 y 1933 (Rodríguez, 2010). Esto sacudió los cimientos de la sociedad puertorriqueña y llamó la atención sobre la necesidad de ver un cambio en su relación con los Estados Unidos.

La necesidad de delinear y distinguir la identidad puertorriqueña de los colonizadores, cuya influencia se hizo cada vez más impopular dentro de la mayoría étnica de la isla, ganó impulso y presentó proyectos de identidad que describieron la noción de Hispanidad como la personificación de la civilización. Se asoció con valores positivos como "fuertes lazos de parentesco, hospitalidad, respeto por los mayores y un fuerte sentido de religiosidad cristiana", que se consideraban en contraste directo con los americanismos. (Dávila, 1997:26) Como resultado, muchos nacionalistas fabricaron una imagen del campesino noble y trabajador (el jíbaro), un hombre de origen español europeo, para actuar como un icono romántico, que conceptualiza el significado del verdadero espíritu puertorriqueño, idolatrando así la era preindustrial de la isla como una colonia española (Guerra, 1998:67).

Puerto Rico alcanzó un estatus de Estado Libre Asociado en 1952 después de que Luis Muñoz Marín, el primer gobernador electo de Puerto Rico, propuso pedir al Congreso de los Estados Unidos que permitiera a Puerto Rico adoptar su propia constitución. Esto dio lugar a revueltas dirigidas por el Partido Nacionalista, que vio el resultado del referéndum como una farsa política, ya que no ofrecía opciones de voto a favor de un estado independiente. (Ayala, Bernabe, 2007:162)

Esas tácticas y creencias políticas fueron percibidas como una amenaza al sistema político incipiente de la isla, lo que provocó la implementación de una ley que hizo ilegal la defensa de acciones violentas contra el gobierno, tanto en el discurso como en

la escritura (Morris, 1995:47), esencialmente convirtiéndola en una ley que promovió e implementó la idea de censura.

Durante las siguientes décadas, Puerto Rico experimentó una rápida industrialización, debido en gran parte a la Operación Manos a la Obra, con la intención de transformar las principales afiliaciones económicas puertorriqueñas de la agricultura a la manufactura en un intento de proporcionar empleos a sus ciudadanos (Ruiz Toro, s.f.). Como resultado, muchos de los intelectuales puertorriqueños más influyentes adoptaron diferentes marcas de socialismo como su punto de vista político preferido (Ayala, Bernabe, 2007:316). La cultura se definió por la diáspora como otra migración masiva al continente que tuvo lugar en los años ochenta y noventa (Dunay, 2000:13). En el año 2017, un estudio realizado sobre el origen puertorriqueño en los Estados Unidos encontró que 5.6 millones de personas de ascendencia puertorriqueña viven en los Estados Unidos, a diferencia de los 3.1 millones de puertorriqueños que viven en la isla (Noe-Bustamante, etc. 2019). Esto destaca el fuerte elemento transcultural y transnacional dentro de la diáspora.

El énfasis y la aceptación de la identidad cultural actual de Puerto Rico ha experimentado un desarrollo significativo al considerar el hecho de que las indicaciones, así como las demostraciones de su identidad, se consideraron subversivas en el pasado y se afiliaron principalmente a sectores abiertamente nacionalistas y anti- establecimientos de la sociedad (Dávila, 1997:1). Su identidad se ha mantenido distinta después de un siglo de conflictos culturales e ideológicos con los Estados Unidos por cuestiones como el idioma, la estructura política y la educación. Así, el ejemplo de identidad cultural puertorriqueña, aunque maleable y moldeable por influencias transnacionales, sugiere que la presión externa sobre cualquier identidad cultural colectiva puede fortalecerla en lugar de disminuirla (Morris, 1995:7).

4. El hip hop como representante de la cultura puertorriqueña contemporánea

Los escritores de La Generación de 1930, un movimiento nacionalista, compuesto por varios poetas y autores notables, definieron las cinco premisas ideológicas, en las que se basa la identidad cultural puertorriqueña, de la siguiente manera: el lenguaje español; la isla es la entidad que contiene la nación, más allá de la cual la herencia puertorriqueña está amenazada de contaminación; un sentido de origen común dentro de su gente; su composición única de genes europeos, africanos e indios americanos; y folklore (Dunay, 2002:21). El énfasis en el idioma español como la primera y principal característica de su lista, nos ayuda a entender por qué la música ha sido uno de los medios principales en los que se ha externalizado el nacionalismo cultural puertorriqueño.

Algunos críticos de la escalada generalizada de la exportación de la cultura hispana argumentan que, debido a la multimedia, el concepto de hispanidad se ha convertido en un medio de comercialización global para vender la cultura latina como un bien consumible (Dávila, 2001:23). Sin embargo, la multimedia, y especialmente la música, como la exportación cultural más visible de Puerto Rico, sigue demostrando ser un campo de estudio expansivo y es una herramienta útil para conceptualizar la nación y su lucha contra la amenaza de asimilación en los Estados Unidos.

La música en Puerto Rico se ha convertido en un producto heterogéneo y un recurso único para su cultura. Géneros como la bomba, que fueron cantados por los esclavos africanos para rebelarse contra el régimen que promovió la esclavitud, y la plena, un género popular cantado originalmente por los jíbaros, cuyas canciones estaban destinadas a acentuar su lucha contra los males sociales, demuestran que la música se ha utilizado durante mucho tiempo como una salida creativa para los movimientos de resistencia para comentar sobre diferentes problemas sociales (Reichard, 2019). Como la plena fue producida originalmente por el jíbaro, agricultores de ascendencia hispana que tradicionalmente eran vistos como las realizaciones románticas y autosuficientes del verdadero puertorriqueño, su música también fue considerada como un producto que exuda la cultura y la ideología puertorriqueña (Heuser, 2016:7). Sin embargo, algunos estudiosos contemporáneos han argumentado que las percepciones de la herencia puertorriqueña, así como la composición

étnica de su gente, han cambiado. Por lo tanto, la música tradicional no debe considerarse como un representante principal de la escena cultural de la isla y el enfoque debe cambiar a las corrientes musicales emergentes de la clase trabajadora, en su mayoría compuestas por personas de ascendencia afroamericana y afrocaribeña. (Quintero Rivera, 1999:62-63; Flores, 2000:69)

Los representantes predominantes de esas corrientes son el hip-hop, el reggae y el reggaetón, que es una fusión de los dos géneros mencionados anteriormente. La insurgencia y la popularidad de esos nuevos géneros musicales desafiaron la forma en que muchos preferían pensar en Puerto Rico en la década de 1990, como una nación que todavía era fundamentalmente hispana y blanca (Ayala, Bernabe, 2007:324). Debido a eso, las autoridades y los representantes del estado a menudo consideraban estos géneros clandestinos como inherentemente inmorales, misóginos y violentos, y una amenaza para la identidad nacional del país (Bilby, Bilby 2012:150).

Hoy en día, el hip-hop y el reggaetón se han convertido en los medios de expresión musical más populares entre los jóvenes puertorriqueños y se consideran movimientos subculturales poderosos, no solo en la isla sino también en la diáspora (Hohman, 2018). En los Estados Unidos hay alrededor de 57 millones de personas que consideran que su herencia es hispana y se espera que su poder adquisitivo supere los 1,8 millones de dólares para el año 2021 (Fritz, 2018). Como consecuencia, los anunciantes y los productores de música han tenido una motivación sustancial para acceder a estos mercados y, al hacerlo, lanzar la música latina de hip-hop al público para monetizarla. También debe destacarse que los fabricantes de música puertorriqueña no solo existen en la isla y la cultura musical de la gente decente puertorriqueña que vive en los Estados Unidos no debe ser excluida de la antología.

En este estudio nos centraremos en el hip-hop como nuestro intermediario principal a través del cual se disputan las peculiaridades nacionalistas y culturales de Puerto Rico. Las razones son que el hip-hop es visto en general como un fenómeno inherentemente cultural que refleja las realidades sociales extremas de las culturas urbanas (Shah, 2015); que los artistas de hip-hop son conscientes del potencial de su música para actuar como mediadores de cuestiones sociopolíticas y culturales a través de las letras o la estética de

sus videos musicales (Heuser, 2016:1), que a menudo transmiten un sentimiento de orgullo por ser puertorriqueño (Ayala, Bernabé, 2007:317); y el hip-hop podría considerarse un representante más viable de Puerto Rico en comparación con el reggaetón, que está neutralizado políticamente debido a sus asociaciones de raza y clase (Heuser, 2016:13).

Concentraremos y examinaremos dos artistas contemporáneos de hip hop puertorriqueño: Calle 13 y Tego Calderón porque muchas de sus letras, así como imágenes de videos musicales, tienen elementos altamente nacionalistas, junto con motivos de crítica social. Por lo tanto, proporcionan un punto focal interesante para este estudio como los principales representantes del género hip-hop puertorriqueño. Su popularidad entre el público en general demuestra que su antología refleja las actitudes actuales sobre la nacionalidad y la cultura que existen actualmente dentro de la sociedad progresista puertorriqueña.

5. El análisis lírico y visual de las obras de Calle 13

Calle 13 es uno de los grupos musicales más exitosos de Puerto Rico, tanto en la isla como en el extranjero. La banda está compuesta por dos músicos principales, los hermanastros René Pérez Joglar, que es el vocalista principal, y Eduardo Cabra Martínez, el compositor e instrumentista, mejor conocidos por sus nombres artísticos Residente y Visitante. (Heuser, 2016:39)

A diferencia de muchos otros actos de hip-hop puertorriqueño, Calle 13 se ha descrito como la voz de la clase media; personas que son "demasiado pobres para ser ricas y demasiado ricas para ser pobres" (Morales, 2009), lo que se refleja en sus nombres artísticos, ya que los seudónimos aluden a los residentes y visitantes de las comunidades cerradas que separaron la clase media de los barrios más pobres de San Juan (Heuser, 2016:39). También podría verse como un juego de palabras sobre el estado de ciudadanía de muchas personas de ascendencia hispana que viven en los Estados Unidos, ya que la legalidad de su presencia allí se cuestiona constantemente (Molina, 2015:129).

Calle 13 a menudo comenta sobre los problemas políticos, económicos y sociales de América Latina y de Puerto Rico a través de sus canciones, que están llenas de ofensas directas contra el régimen actual. A menudo cantan sobre los problemas de desigualdad, discriminación y represión que los latinoamericanos aún continúan enfrentando, que apelan a la identidad regional e histórica similar que comparten. (Hernández Prieto, 2018). También usan instrumentos poco convencionales en su música, lo que los aleja aún más del popular género de reggaetón (Vigliar, 2016).

En este estudio examinaremos cuatro de sus canciones: "Latinoamérica" y "El Aguante" por su naturaleza transcultural, ya que ambas se dirigen a un público más amplio a través de referencias a las similitudes culturales y eventos históricos compartidos que todas las culturas sudamericanas, y por extensión, todas las culturas una vez oprimidas comparten, así como porque existe una investigación previa que se ha realizado sobre las canciones. "Querido F.B.I." y "René" por sus temas altamente nacionalistas y autobiográficos que hablan de eventos culturales y políticos que han moldeado la nación y resaltan los problemas actuales que afligen a la nación puertorriqueña en su conjunto.

5.1. Latinoamérica

"Latinoamérica" es la séptima canción de su álbum de 2010 "Entren los que Quieran". La canción representa un viaje por América Latina, resume su pasado y especula sobre su futuro, ya que destaca las explotaciones históricas de su gente y los llama a la acción contra la opresión gubernamental actual (Mitchell, 2016; Heuser 2016:38).

Estilísticamente, la canción pertenece al subgénero del movimiento social llamada nueva canción (Heuser, 2016:45), que es el tipo de música que se produce para el bien social y se utiliza para abogar por el cambio sociopolítico, ya que se centra en enviar mensajes sociales y políticos a través de sus letras (Farley, 1984:107). También es reconocida como una canción que defiende los derechos y la historia de los pueblos africanos e indígenas, ya que las dos colaboradoras de la canción, Susana Barca y Totó la Momposina, son ampliamente consideradas como artistas que promueven la discusión sobre las culturas subalternas ya que atrae su historia y supervivencia como colectivo (Heuser, 2016:45). Esto ejemplifica aún más la naturaleza inclusiva de su música, ya que no rehúye la representación multicultural y transnacional.

El video musical comienza con la presentación de la Calle 13 a través de la voz de un locutor de radio que habla en quichua, que es el idioma de muchos grupos indígenas de América Latina (Rivero-Zaritzky, 2014:145). Residente, el vocalista principal del dúo, responde al locutor en quichua también, representando así la transculturalidad del continente mediante el uso de voces translingüales. A lo largo del video podemos ver un grupo diverso de caras que representan una mezcla de pueblos indígenas, europeos y africanos (Díaz, 2012), que podría verse como una representación simbólica de las muchas caras del héroe de la clase trabajadora.

Las letras se cantan en primera persona como si América Latina estuviera confesando su propia historia y describiendo en sus propias palabras lo que hace a una persona latinoamericana (Martínez Arias, 2017:204), como se puede ver en la primera línea de la canción:

Soy
Soy lo que dejaron

Soy toda la sobra de lo que te robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima [...] (Calle 13, 2010)

El objetivo de este verso es afirmarse como parte del colectivo cultural a través de la historia compartida basada en la explotación, ya que las letras se refieren a la historia de los individuos latinoamericanos de la clase trabajadora que a menudo han sido considerados como productos desechables en el equipo de producción (Bomfim, 2018:82). Por extensión, describe la falta de respeto por sus vidas que han presenciado durante años de maltrato dentro de las esferas económica y política. La lucha contra este tratamiento se explora más a fondo en las letras “[...] soy el desarrollo en carne viva, un discurso político sin saliva [...]” (Calle 13, 2010).

Las letras continúan llamando al oyente a reconocer los elementos nacionales y culturales que comparten los habitantes del continente que trascienden las fronteras estatales, y a ver las similitudes que comparten. También muestra aprecio por las diferentes prácticas culturales y se refiere a las injusticias políticas que el continente ha presenciado como colectivo (Vigliar, 2016), en consecuencia, la canción trasciende la cultura puertorriqueña nativa de los escritores, al enfatizar las similitudes que comparten con el otro:

[...] soy la fotografía de un desaparecido.
Soy la sangre dentro de tus venas,
soy un pedazo de tierra que vale la pena.
soy una canasta con frijoles,
soy Maradona contra Inglaterra anotándote dos goles [...] (Calle 13, 2010).

Estas letras podrían aludir a las desapariciones de cientos de miles de personas que fueron víctimas de la CIA y las dictaduras militares de derecha, muchas de las cuales llegaron al poder en algunos países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX (Cleary, 1997:54). La gran mayoría de estos desaparecidos se han perdido en la historia, según lo declarado por el dictador general argentino Jorge Rafael Videla en 1979 (a través del Frente Nacional de ex Conscritpos, 2008): “[...] mientras sea desaparecido [...] no tiene entidad. No está muerto ni vivo, está desaparecido”. Las imágenes de algunas de estas personas perdidas también se pueden ver en el video musical (ver apéndice fig. 1-2). Hasta el día de hoy, muchas personas siguen siendo víctimas del cultivo burocrático de la cultura

de la desaparición debido a sus afiliaciones a pandillas, conflictos armados o tráfico de drogas (Landaeta, 2018). Según las estimaciones del comité internacional de la Cruz Roja:

En México, se reportó la desaparición de más de 40,000 personas entre 2006 y 2019, y en Brasil, se reportaron más de 80,000 casos en 2017. Se estima que al menos 83,000 personas han desaparecido en Colombia, más de 20,000 en Perú, más de 45,000 en Guatemala y más de 5,000 en El Salvador en relación con los conflictos armados que han tenido lugar en la región durante las últimas décadas. (icrc.org, 2019)

El verso también ejemplifica otros elementos transculturales que comparten las naciones. La línea "una canasta con frijoles" podría referirse a los alimentos básicos típicos de los pueblos indígenas, celebrando así su capacidad para preservar las tradiciones contra las culturas invasoras (Díaz, 2012; Vigliar, 2016). La letra también presenta el amor por el fútbol en el que participan muchos latinoamericanos, ya que ilustra un momento histórico de orgullo colectivo al referirse a la Copa Mundial de 1986, celebrada en México, donde el futbolista argentino Maradona marcó dos goles contra Inglaterra (Díaz, 2012). El fútbol también es ampliamente considerado como una oportunidad para igualarse con los países que son económicamente más viables. América Latina ya es conocida por exportar una gran cantidad de bienes consumibles al norte y las estrellas del fútbol no son diferentes, ya que numerosos equipos de fútbol europeos dependen de la importación de jugadores latinoamericanos para su éxito en el campo de fútbol (Branford, Green, 2012:230). La imagen del fútbol también está presente en el video musical (ver apéndice fig. 3).

La canción sugiere además que la latinoamericanidad puede ser impugnada en su mayoría a través de su gente, ya que es su activo más importante y significativo, así subrayando la importancia del sentido de unidad y patriotismo para su tierra compartida, cantando:

[...] Soy lo que me enseñó mi padre:

“El que no quiere a su patria, no quiere a su madre”

Soy América Latina, un pueblo sin piernas, pero que camina [...] (Calle 13, 2010).

Esta idea se solidifica en la última línea del verso, ya que alude a que son las personas que representan al continente, ya que son los pies y el alma de la comunidad, quienes son capaces de caminar hacia adelante (Díaz, 2012), por lo tanto, son los únicos capaces de lanzar la tierra hacia un futuro más próspero.

Otro sentimiento importante que abarca la canción es la topofilia (Bomfim, 2018:83), ya que las imágenes del video musical muestran una variedad de puntos de referencia geográficos, mientras que las letras expresan la ternura y el orgullo que se siente por ellos, así como en la variedad de climas que se pueden encontrar en diferentes rincones del continente:

[...] Tengo los lagos, tengo los ríos
[...] La que maquilla mis montañas
Tengo el sol que me seca y la lluvia que me baña
Un desierto embriagado con peyote
[...] La altura que sofoca
[...] El otoño con sus hojas desmayadas
[...] Un cañaveral bajo el sol en Cuba
Soy el mar Caribe que vigila las casitas [...] (Calle 13, 2010)

Los elementos del clima, como la lluvia, el viento y el calor, son vistos como únicos y especiales, no contaminados e inalcanzables por los sistemas opresivos (Bomfim, 2018:83), como se canta en el estribillo en español y luego en portugués:

[...] Tú no puedes comprar el viento, tú no puedes comprar el sol
Tú no puedes comprar la lluvia, tú no puedes comprar el calor
Tú no puedes comprar las nubes, tú no puedes comprar los colores
Tú no puedes comprar mi alegría, tú no puedes comprar mis dolores [...] (Calle 13, 2010)

Desarrolla la noción de América Latina por su relación y oposición a un gran otro, más probablemente los Estados Unidos, a quienes se refieren como "usted". Ese otro se describe por su naturaleza capitalista como el estribillo lucha contra la lógica del mercado capitalista donde todo tiene un precio y se puede comprar. El estribillo describe a América Latina como gobernada por fenómenos geológicos, pero también por sus valores humanos intangibles como la alegría y el dolor, volviendo posteriormente a la importancia de las personas como los principales significantes de su ambiente. (Martínez Arias, 2017:205)

Residente continúa con esta idea en el último verso de la canción mientras continúa cantando sobre los lazos comunitarios que son el verdadero cuerpo de fuerza para los

latinoamericanos, lo que les permite sobrevivir a la explotación extranjera (Bomfim, 2018:83). El discurso busca eliminar las diferencias de las personas y las llama a considerarse una comunidad armoniosa y homogénea (Martínez Arias, 2017:205) al referirse a la fuerza del carácter, que es un atributo que comparten todos:

[..] Trabajo bruto, pero con orgullo
Aquí se comparte, lo mío es tuyo
Este pueblo no se ahoga con marullo
Y si se derrumba yo lo reconstruyo
Tampoco pestañeo cuando te miro
[...] Perdono, pero nunca olvido [...] (Calle 13, 2010)

En las líneas finales de la canción, Calle 13 intenta derrocar la concepción generalizada de que la palabra "América" solo se refiere a los Estados Unidos, declarando que este nombre no solo pertenece a los más ricos del continente, sino también a muchos otros países (Díaz, 2012), mientras que el video musical muestra una vez más los rostros de las personas regulares latinoamericanas (ver apéndice fig. 4-6).

La canción describe a las naciones latinoamericanas unidas por sus luchas compartidas y sus esperanzas individuales, ya que enfatiza la necesidad de conocer la historia de uno para comprender su cultura y su lugar en el mundo. Según Pérez Joglar (a través de Diario26, 2011), el intérprete y coautor de la canción: "Latinoamérica es el tema más importante que hemos hecho. Me parece que fortalece nuestra identidad, nos ayuda a recordar y nunca olvidar".

5.2. El Aguante

Otro ejemplo de la "nueva canción" en la discografía de Calle 13 es una canción llamada "El Aguante", que se lanzó por primera vez en 2014 en su álbum "MultiViral". La letra se tambalea entre comentarios sociales severos y descripciones de luchas cotidianas, hiperbolizadas en un grado cómico, todo mientras suena una melodía de carnaval en el fondo. Por lo tanto, "El Aguante" aligera los asuntos subversivos y pesados del discurso social, que a menudo caracterizan el género, añadiendo humor y repetición, ya que sirven para crear un ambiente más festivo. (Zepeda de Alba, 2016) Este contraste también se

ilustra en una de las escenas iniciales del video musical, ya que muestra a un bufón tocando una flauta junto a un hombre que está a punto de ser ahorcado (ver apéndice fig. 7).

La naturaleza duplicada de mezclar imágenes de temas pesados y sufrimiento humano con el ambiente de una fiesta, también está presente en el video musical de la canción donde se perciben representaciones de violencia física severa a través de la lente de un estupor borracho. Diferentes identidades que están destinadas a representar ciertos grupos ideológicos, sociales y raciales pelean o festejan, creando así un espacio de conflictos y contradicciones donde el otro se ve como una amenaza o se abraza felizmente, sin dejar espacio para la indiferencia o la apatía. Esto sirve como un reflejo de la totalidad de la experiencia humana en este mundo, que a veces se narra con dolor y otras con humor (Cabrera, 2018:111). El intento de describir las similitudes que comparten la mayoría de las facciones del sufrimiento humano se puede ver en el primer verso de la canción:

Nacimos para aguantar lo que el cuerpo sostiene
Aguantamos lo que vino y aguantamos lo que viene
Aguantamos, aunque tengamos los segundos contados
Nuestro cuerpo aguanta hasta quince minutos ahorcado
Aguantamos [...] fracturas en cualquier hueso, tres semanas con un yeso [...] (Calle 13, 2014)

Contrariamente a "Latinoamérica", esta canción no solo trata de la unificación de las culturas latinoamericanas, sino que pretende ser transcultural a escala global, ya que las letras hablan de las dificultades diferentes que varias naciones del mundo han tenido que soportar. Esta idea se transmite a través de letras que retratan la pobreza y la hambruna en Burundi (Prieto, 2018), mientras se mezclan con los ejemplos del sufrimiento cotidiano, común a una escala cómica:

[...] Aguantamos todo el tiempo las ganas de ir al baño
Pa' ver el cometa Halley hay que aguantar setenta años
Aguantamos la escuela, la facultad, el instituto
A la hora de cenar, nos aguantamos los eructos
El pueblo de Burundi sigue aguantando la hambruna [...] (Calle 13, 2014)

A través de varios versos, Calle 13 nos cuenta una historia de un mundo lleno de guerras, represiones sociales y religiosas, modelos económicos, afiliaciones políticas, bombardeos atómicos, esclavitud, dictaduras y abusos de poder, todo mientras trata de despertar el humor a través de la recreación del ambiente de un bar irlandés en el video musical, donde la gente bebe para hacer más llevaderas las presiones de nuestra vida diaria (Cabrera, 2018:116), ya que deciden "brindar por el aguante" (Calle 13, 2014). Este consumo excesivo de alcohol representado a través de muchas imágenes (ver apéndice fig. 8-10) de personas que beben alcohol hasta que algunas colapsan porque ya no pueden soportarlo más (ver apéndice fig. 11), podría verse como una analogía de la resistencia humana al sufrimiento, ya que varía de persona a persona, al igual que la resistencia al alcohol.

La exploración de los roles e ideologías de género es otro tema que está presente en el video musical. Muchas teorías sobre el discurso social y cultural destacan la importancia de las ideologías, ya que dictan nuestras vidas a través de su capacidad para organizar nuestro comportamiento social (Moreno Pineda, 2012). Por ejemplo, la teoría marxista sobre el discurso social, que pinta las ideologías como creadas en el imaginario, afirma que muchos de los sistemas de creencias que a menudo tenemos no reflejan la realidad del mundo, ya que se basan en una ilusión compartida (Althusser, 1970). Las imágenes en el video musical reflejan esa idea ya que las mujeres protagonistas ilustran los desafíos que existen en la vida no solo para los hombres sino también a causa de los hombres. Pasan de atacar y derrotar a hombres en peleas (ver apéndice fig. 12) para rebelarse contra la cultura que a menudo las domina, aunque su comportamiento también podría verse como una simulación de fragilidad antes de un ataque para obtener el control y dominar a los opositores. (Cabrera, 2018:122)

Aunque se puede considerarse una canción inherentemente transcultural que trata de resaltar nuestras similitudes como especie a través de experiencias de dolor compartido, también trata eventos históricos que hablan principalmente a puertorriqueños y a otros representantes de naciones latinoamericanas. Por ejemplo, Calle 13 rinde homenaje a Víctor Jara Martínez, pionero del género de la nueva canción de Chile, quien fue torturado y asesinado por el régimen de Pinochet en 1973 (Prieto, 2018) cantando: "Aguantamos la

muerte de Lennon, la de Víctor Jara” (Calle 13, 2014), ya que se combina con letras que tocan los temas del desempleo y las guerras de las Malvinas entre las fuerzas argentinas y británicas (Prieto, 2018):

[...] Aguantamos el salario mínimo y el desempleo
Aguantamos las Malvinas y la invasión británica [...]
De nuestra humanidad, nos creemos la mentira de que nadie aguanta la verdad [...] (Calle 13, 2014)

Según la Oficina de Estadísticas Laborales de EE. UU. (2020), la tasa de desempleo en Puerto Rico es del 8.8%, a partir de febrero de 2020, que es el doble de la tasa de desempleo en los EE. UU., que es 4.4% a partir de marzo de 2020. El salario mínimo en Puerto Rico a partir de 2020 es de 7.25 dólares por hora. Sin embargo, los empleadores que no están cubiertos por la Ley de Normas Laborales Justas tienen que pagar a sus trabajadores 5.08 dólares por hora y los empleados que pueden recibir propinas, como las personas en la industria de servicios de alimentos, tienen un salario mínimo de 2.13 dólares por hora (Hand, 2020). Estas cifras muestran una dicotomía clara entre las naciones y aluden al problema de la pobreza aguda que existe en Puerto Rico.

Aunque la canción describe la violencia como el único medio para luchar contra las injusticias y las ideologías opresivas que uno enfrenta en la vida, el estribillo refleja una esperanza latente para el futuro (Prieto, 2018), ya que cambia la perspectiva de espantosa a esperanzadora y celebra una vez más la capacidad humana de soportar y perseverar:

[...] por lo que fue y por lo que pudo ser
por lo que hay, por lo que puede faltar
por lo que venga y por este instante
a brindar por el aguante! (Calle 13, 2014)

5.3. Querido F.B.I.

"Querido F.B.I." es una de las primeras canciones de la banda, que saltó a la fama en 2005, poco antes del lanzamiento de su primer álbum (Heuser, 2016:35), que marcó el comienzo

de la reputación de Calle 13 como un grupo con mentalidad política con temas centrados en la conciencia nacionalista (Molina, 2015:129). La canción se inspiró en el asesinato de Filiberto Ojeda Ríos (Heuser, 2016:61), que fue el líder de Los Macheteros, un grupo independentista puertorriqueño radical que denunciaba la soberanía de los Estados Unidos en la isla (Levinson, 2003:93). Fue asesinado el 23 de septiembre de 2005 durante una redada del FBI en su casa. La influencia y la reacción pública de este incidente no se extendieron mucho más allá del periodismo doméstico en ese momento. (Heuser, 2016:61)

La letra de "Querido F.B.I." se dirige al gobierno federal de EE. UU., ya que Residente los amenaza, rechaza a sus representantes, así como a las autoridades locales por no protestar enérgicamente contra el gobierno colonialista (Rother, 2010), e insta al público puertorriqueño a unirse a él en la resistencia (Heuser, 2016:61) mientras rapea:

[...] Por mi madre que hoy me disfrazo de machetero
Y esta noche voy a ahorcar a diez marineros [...] (Calle 13, 2005)

La letra, junto con los mensajes de violencia y enojo que algunos podrían considerar como la llamada de la banda a un golpe de estado, lo convierten en una pieza muy controvertida. Especialmente cuando se considera que los Macheteros, que han asumido la responsabilidad de matar soldados de la armada e instigar numerosos ataques con bombas en Puerto Rico, así como en el continente en el pasado, están clasificados como una organización terrorista por el gobierno federal de los Estados Unidos (Rother, 2010).

El tema de la independencia puertorriqueña también es controvertido entre los ciudadanos de la isla, así como en la diáspora de la parte continental, ya que las opiniones sobre los movimientos posnacionalistas e independentistas varían enormemente. Si bien los miembros del dúo musical han abogado por mucho tiempo para que la isla se convierta en una nación soberana (Lenore, 2017), es una opinión impopular, ya que, de acuerdo con la Comisión Estatal de Elecciones de Puerto Rico, las encuestas de referéndum de 2012 y 2017 tuvieron respectivamente solo el 5.5% y el 1.5% de los votos para la independencia de la isla sobre las opciones de estadidad y Asociación libre.

Sin embargo, "Querido F.B.I." se ha convertido en una poderosa herramienta política, ya que permite a la audiencia experimentar momentáneamente la liberación a través de ataques directos contra la opresión y la colonización, lo que hace que los oyentes sean más receptivos al mensaje implícito en la letra (Heuser, 2016:68). Mientras que los temas del rap están inspirados únicamente en los acontecimientos políticos de Puerto Rico, el mensaje de la lucha contra los sistemas opresivos puede resonar en audiencias multinacionales y multiculturales. Ergo, se puede argumentar que el rap podría funcionar como una herramienta para la conciencia, ya que un oyente externo podría llegar a comprender mejor la difícil situación de la nación puertorriqueña, relacionándose con el otro a través de sus propias experiencias con el ostracismo y opresión.

5.4. René

Una de las canciones más recientes de la discografía del vocalista de Calle 13, René Pérez Joglar, es una composición autobiográfica llamada "René", que se lanzó en 2020 (Cipolla, 2020). La canción es una de sus obras más personales que explora los temas de su vida, la depresión, la adolescencia, mientras describe sus experiencias al crecer en un suburbio de clase media baja de San Juan (Heuser, 2016:39), y temas de brutalidad policial, que sigue siendo un problema importante en el Puerto Rico contemporáneo.

Numerosos periodistas han criticado a la policía de Puerto Rico por su patrón de abuso sistemático (Seper, 2011), junto con corrupción, tiroteos, impunidad (Vicens, 2015) y por tener actitudes racistas y clasistas, ya que a menudo se dirigen a barrios pobres con una alta tasa de población dominicana o afrocaribeña (Alford, 2019). Estas acusaciones fueron afirmadas por un estudio realizado por El Departamento de Justicia de Los Estados Unidos División de Derechos Civiles en 2011, ya que concluyeron, basándose en sus hallazgos, que la fuerza policial puertorriqueña ha estado involucrada en prácticas de fuerza excesiva y mala conducta, así como registros ilegales, confiscación de bienes, detenciones y arrestos, que violan la Primera y la Cuarta Enmienda. Residente explora este tema en su canción, ya que fue personalmente afectado por la brutalidad de su pasado. Canta:

[...] Me críe con Christopher, mi pana
Tiramos piedras juntos, rompimos un par de ventanas
Corríamos por la calle sin camiseta en las parcelas de Trujillo
[...] éramos inseparables hasta que un día lo mataron entre cuatro policías [...] (Residente, 2020)

La imagen de su amigo también está presente en el video musical, ya que muestra una instantánea de un santuario dedicado a él (ver apéndice fig. 13). Describió el evento de su muerte en una entrevista a *La Nación*:

A él lo mató la brutalidad policial, lo detuvo la policía, parece que él se puso a contestarles y lo encontraron muerto en una celda. El caso se resolvió después de años, le pagaron un dinero a la mamá, y una semana después ella se murió. Los hermanitos de él están huérfanos, sin papá ni mamá y sin hermano. (Pérez, 2020)

"René" también maneja temas de nostalgia, ya que el video fue filmado en Trujillo Alto, que es el suburbio donde creció Pérez, y muestra muchas instantáneas de los lugares en los que estuvo rodeado cuando era un adolescente (Mag, 2020) (ver apéndice fig. 14-16). Las imágenes, así como el comentario social presente en esta canción, pueden considerarse como elementos nacionalistas fuertes, a través de los cuales Residente transmite sentimientos de nostalgia y amor, pero también críticas de Puerto Rico, al mundo exterior. El interés público en esta canción ha sido amplio, y ha cosechado un gran éxito, ya que el video musical tiene más de 100 millones de visitas en YouTube, a partir de mayo de 2020 (Residente, 2020). Esta popularidad puede explicarse por el tema dominante de la tristeza existencial de la canción que llena a esta generación (Imaginario, 2020), que es inusual para el género hip-hop. Sin embargo, el reconocimiento público también podría ser prevalente debido al interés externo en la sociedad y la historia de Puerto Rico, atribuido a la representación de la banda y las respuestas culturales a varios temas sociales debatidos actualmente (Molina, 2015: 129).

6. El análisis lírico y visual de las obras de Tego Calderón

El discurso sobre la clase y la raza funciona como una pieza imprescindible en la discusión sobre las identidades transnacionalistas. A diferencia de Calle 13, cuya raza pasa desapercibida, Tego Calderón se involucra en la conversación que rodea la política racial, ya que sus canciones a menudo llaman la atención sobre su negrura, así como sobre la experiencia compartida en la que participan las personas de las minorías raciales de la isla. (Heuser, 2016:12)

En una entrevista de 2008 a NPR Radio, Calderón confirma estos postulados diciendo: "Empezar a hacer música de un ritmo negro, para que los negros se sientan orgullosos de ser negros". Esta conciencia de su origen racial se cuestiona aún más a través de su inclusión de los elementos tradicionales de la bomba, una variedad musical de música folklórica afro-puertorriqueña, en su música hip-hop, como ha declarado la importancia de reconocer esa cultura al popularizar las tradiciones musicales más antiguas entre las generaciones más jóvenes, que de otro modo podrían verlas como obsoletas y pertenecientes exclusivamente al pasado (Heuser, 2016:31).

Calderón se aleja aún más de la cultura reggaetón convencional, tanto retóricamente como estéticamente, porque lo ve como de naturaleza misógina, donde cualquier espacio que quede para las mujeres solo está allí para la objetivación (Heuser, 2016:30). Sin embargo, todavía produce algunas canciones que podrían etiquetarse como reggaetón, ya que cree que el alcance de estas canciones comercializadas lo ayudará a llegar a más personas y presentarles sus obras de hip hop más socialmente conscientes (Mesa Muñoz, 2014).

Similar a Calle 13, Tego Calderón también es conocido como un independentista, que habla sobre sus afiliaciones políticas a través de su arte, ya que apoya la formación de un estado nación puertorriqueño independiente (Heuser, 2016:32). Su raza lo distingue de la mayoría de los otros independentistas, que generalmente son hispanófilos blancos con seguridad y movilidad socioeconómica, así como con vínculos con la política (García, 2015).

En este estudio examinaremos tres de sus canciones: "Loíza", "Robin Hood" y "Cosas que pasan", debido a su fuerte elemento racial de hablar sobre las experiencias y las luchas continuas de afro-puertorriqueños y migrantes afrodescendientes en el Puerto Rico contemporáneo. La última de estas canciones es notable por su naturaleza transcultural, ya que reconoce y ayuda a representar a otros grupos minoritarios raciales afrolatinos a través de sus letras.

6.1. Loíza

"Loíza" es la séptima canción del álbum de 2004 de Tego Calderón "El Abayarde". Fue nombrado después de la ciudad de Loíza, históricamente considerado como un puesto de avanzada popular para esclavos liberados, por lo que el nombre se ha convertido en una metonimia para la representación de la cultura afro-puertorriqueña en la isla (Heuser, 2016:31). La ciudad es también conocida por actos violentos de brutalidad policial, la más conocida de las cuales tuvo lugar en 2001 y se conoció como el Loizazo. Sin embargo, no es el único caso de abuso sistemático de los derechos humanos por parte de la policía, que potencialmente ha sido alimentado por dogmas racistas, que ha sucedido en esa ciudad en particular. (García, s.f.)

La canción desafía el mito de la democracia racial y la armonía al exponer cómo los puertorriqueños de ascendencia africana aún están sujetos a la discriminación racial, tanto en el sistema judicial como en el económico, a pesar de la retórica generalizada que establece lo contrario (Heuser, 2016:31; Rivera-Rideau, 2018:15). Calderón apoya esas dudas sobre las supuestas creencias que rodean a la raza, mientras rapea:

[...] Me quiere hacer pensar
Que soy parte de una trilogía racial
Donde to' el mundo es igual, sin trato especial [...] (Calderón, 2004)

En este verso se refiere a no estar de acuerdo con el dogma social que rodea a la raza que dice que todos son tratados de la misma manera, a pesar de su raza u otro determinante externo. Algunos académicos que han estudiado las actitudes que rodean la raza, especialmente en Puerto Rico, han encontrado perspectivas similares en personas que ven

la negrura como un rasgo físico inferior y menos deseable, lo que a su vez ha provocado una discriminación y segregación generalizadas, si no por la ley, por la costumbre (Godreau, 2011:27-32; Siegel, 1953:165). Según sus hallazgos, muchos puertorriqueños, típicamente de orígenes de clase media, son conscientes del color y están preocupados por su raza y color, ya que ven los rasgos físicos de la negrura, como el color de su piel y la textura de su cabello como menos deseables (Siegel, 1953:165). Por lo tanto, la jerarquía de valores externos asocia la blancura con la belleza y vincula la negrura con la fealdad y la vulgaridad, que es un mensaje que a menudo se aprende de manera informal e inconsciente, a través de mensajes e imágenes subliminales presentes en la cultura actual de los medios de comunicación de masas (Godreau, 2011:27-32). Calderón apoya esa hipótesis en uno de sus versos:

[...] A quien más
Se le ocurriría
Saturar la mente a niños inocentes
Con educación inconsistente
Manipulada viciosamente [...] (Calderón, 2004)

Los académicos también ven una fuerte correlación entre raza y clase, ya que esos prejuicios socioculturales preexistentes a menudo influyen en las situaciones socioeconómicas de las personas (Mesa Muñoz, 2014). Al estudiar la correlación de cómo la raza y el lugar de residencia pueden afectar la distinción de clase económica de una persona al comparar el pueblo de Loíza con otros municipios predominantemente hispanos y blancos, los investigadores encontraron que los barrios predominantemente negros tienen porcentajes significativamente más bajos de indicadores socioeconómicos, como educación o ingresos medios, y porcentajes más altos de indicadores como las familias que viven en la pobreza. Por lo tanto, concluyen que a medida que aumenta el porcentaje de inquilinos negros en una ciudad o un vecindario, su estatus socioeconómico disminuye. Atribuyen esto a la pobreza generacional y las creencias racistas internalizadas que rodean a los afro-puertorriqueños, ya que evitan que se sientan seguros de sí mismos y atribuyen a su falta de fondos monetarios, que a menudo se requieren para adquirir una educación superior. (Denton, Villarrubia, 2007:52) La canción también actúa como una

fuerte crítica de la historia de la esclavitud en la isla. Calderón toca ese tema con frecuencia, mientras canta:

[...] Cambiaste las cadenas por esposas
No todos somos iguales en términos legales
Y eso esta probao en los tribunales
En lo claro la justicia se obtiene con cascajos
Por eso estamos como estamos [...] (Calderón, 2004)

En este verso en particular, se alinea con la comunidad de Loíza al llamar la atención sobre los prejuicios estructurales y políticos que funcionan en contra de los intereses de la comunidad negra (Heuser, 2016:31), como la brutalidad policial y las sanciones penales más severas que los puertorriqueños negros de la clase trabajadora a menudo enfrentan, especialmente cuando se compara con representantes de mayorías raciales que tal vez puedan pagar por una mejor representación en la corte o recibir castigos más indulgentes. Por ejemplo, un estudio sobre las disparidades raciales cuando se trata de la tasa de encarcelamiento en los Estados Unidos encontró que, mientras que los hombres negros representan el 6% de la población adulta del país, constituyen el 35% de la población carcelaria, ya que son seis veces más propensos a enfrentar cargos criminales en su vida que los hombres caucásicos (Starr, Marit, 2014:1320).

Calderón rechaza aún más la idea de la igualdad racial como una ideología prevalente dentro de algunos círculos académicos puertorriqueños que creen en las identificaciones nacionales o regionales sobre las identidades raciales, afirmando que las discusiones sobre la raza se han vuelto irrelevantes para su política social contemporánea, y se debe prestar más atención a las disparidades que rodean el género y la clase (Dávila, 1997:84). Calderón considera prejudicial ignorar la raza como un identificador social, ya que quita el poder de los grupos racialmente marginados de Puerto Rico. Espera transmitir sus creencias al seguir rapeando sobre la importancia de no olvidar la raza, especialmente cuando se trata de la discusión sobre la igualdad. (Heuser, 2016:32)

En una entrevista de 2007 al *New York Post*, Calderón comentó la importancia de aceptar la negrura como un rasgo positivo y una herramienta importante en la lucha de su comunidad contra el racismo institucionalizado, al decir:

No se trata más bien de rechazar la blancura; se trata de aprender a amar nuestra negrura, amarnos a nosotros mismos. Tenemos que decir basta ya, es suficiente, y encuentra una manera de amar nuestra negrura. Nos han confundido, y nos han enseñado a odiarnos a nosotros mismos y crear divisiones en tonos y características. [...] Necesitamos educar a las personas cercanas a nosotros. Lo hago una persona a la vez.

6.2. Robin Hood

Otra canción de Tego Calderón que trata el tema de la expresión de la raza y la lucha racial se llama "Robin Hood", que se lanzó en 2012 en un mixtape "El Original Gallo del País". De manera similar a su discografía anterior, los temas principales de esta canción involucran el esfuerzo continuo de crear y promover la conciencia negra al vincularlo con la historia compartida y con la identidad puertorriqueña. (García, s.f.)

El vínculo de la canción con la historia negra se disputa aún más por la inclusión de ritmos de bomba en su interludio, mientras Calderón canta continuamente "si yo fuera usted, me quedo por allá" (Calderón, 2012). A menudo utiliza diferentes características de la bomba en su trabajo, para aumentar la conciencia pública sobre las contribuciones culturales del folclore africano a la cultura puertorriqueña dominante (Godreau, 2015) y presentar el género como relevante para la cultura puertorriqueña contemporánea (Rivera-Rideau, 2015:616-632). Sin embargo, en "Robin Hood", Calderón usa ritmos de bomba no solo para enfatizar la importancia de la cultura negra en la sociedad puertorriqueña sino también para expresar las conexiones entre los afro-puertorriqueños y los afro-dominicanos (Rivera-Rideau, 2018:15).

En apoyo de esta teoría, la narrativa que acompaña al video musical promueve aún más la conciencia social sobre el tema, al enfocarse deliberadamente en contar una historia visual de la inmigración dominicana sobre las fronteras de Puerto Rico. Muchos de los migrantes son a menudo traídos ilegalmente por la frontera del país a través del Pasaje de

Mona, conocido por sus aguas traicioneras, en pequeñas embarcaciones llamadas yolas (Bishop, 2015). El video musical visualiza ese viaje, mostrando instantáneas de refugiados afro dominicanos que llegan a la isla en una lancha motora (ver apéndice fig. 17-18). Además, las personas que llegan en el bote se representan como fenotípicamente negras, lo que confirma la impresión generalizada de que los inmigrantes dominicanos en Puerto Rico son predominantemente vistos como negros. A través de estas representaciones, el video de "Robin Hood" nos presenta formas alternativas de imaginar el lugar y la importancia de los afrolatinos dentro de las esferas culturales y sociales de Puerto Rico, ya que pinta las experiencias y perspectivas de los afro-dominicanos y afro-puertorriqueños como inherentemente similar, lo que exige un espacio para la inclusión de la diáspora africana en la teoría de las identidades nacionales del Caribe español, donde generalmente se enfatiza la blancura. (Rivera-Rideau, 2018:2)

Estos sentimientos de humanizar a las personas negras se exploran más en la letra del rap, ya que cuenta la historia de "un Robin Hood moderno" (Calderón, 2012), que trabaja para una operación de contrabando. Aunque nunca se expresa con franqueza, las letras sugieren que el protagonista de la canción es un traficante de drogas (Rivera-Rideau, 2018:13) que se puede entender a través de letras como estas:

[...] Los tiroteos espantan a los clientes
No tan fácil no, alguien tiene que hacerlo
Soy un Robin Hood moderno, [...] sentí que para ser alguien
Había que tener moneda de la forma fácil
Era mi manera poco a poco fui subiendo la escalera [...] (Calderón, 2012)

En la superficie, estas letras pueden verse como una glorificación de la actividad criminal y la cultura de las drogas, así como también imponen estereotipos negativos sobre los afrolatinos, describiéndolos como delincuentes. Sin embargo, Calderón implica en su canción que los arquetipos modernos de Robin Hood, que están involucrados en actividades criminales, a menudo ayudan a las personas más que los representantes del estado (Rivera-Rideau, 2018:13), como también se puede ver en el video musical a través de la narrativa donde el protagonista, interpretado por Calderón, ayuda a dos de los refugiados a escapar (ver apéndice fig. 19).

Además, la decisión de Calderón de retratar al protagonista, que actúa como el equivalente moderno de Robin Hood, como un criminal, coincide con su creencia de que las personas que participan activamente en actividades delictivas, como el tráfico de drogas, a menudo lo hacen debido a que el gobierno no ha brindado el apoyo adecuado a las comunidades empobrecidas (Rivera-Rideau, 2018:13). En una entrevista de 2012 a *El Colombiano*, Calderón tocó el tema de humanizar a las personas que forman parte de las redes criminales e ilegales, al afirmar: "Este personaje lo hay en todas las comunidades [...] he conocido muchos, tenemos ese denominador común de que no son malos, han sufrido".

El video musical también exhibe imágenes de la naturaleza puertorriqueña al tener la mayor parte de su acción en escenarios primitivos, como un bosque o una playa desierta, que Calderón también usa como telón de fondo de los interludios de él rapeando (ver apéndice fig. 20). La inclusión de la vegetación en tal grado podría considerarse como un homenaje a la historia de la esclavitud en Puerto Rico, ya que los bosques aislados eran los lugares más comunes para que los esclavos fugitivos escaparan (Godreau, 2015:71-73). Por lo tanto, Calderón podría estar asimilando el sufrimiento de muchos puertorriqueños negros contemporáneos a sus antepasados esclavos, al hacer que el protagonista de la historia se mueva a través del mismo espacio que históricamente ha estado relacionado con la resistencia y el sufrimiento humano causado por la tradición de la esclavitud en la isla.

6.3. Cosas Que Pasan

"Cosas que pasan", que se lanzó al público en 2012, es otro ejemplo de nueva canción de la discografía de Tego Calderón. De manera similar, en muchos de sus trabajos anteriores, donde el músico centra en la experiencia de ser una minoría racial dentro de la sociedad de la diáspora puertorriqueña, esta canción también se enfoca en el racismo, ya que Calderón lo ve como uno de los reveses sociales más profundos de Puerto Rico (Heuser, 2016:31).

De manera análoga a su canción anterior "Loíza", uno de los temas principales de esta canción es el discurso sobre dejar bien parado a los blancos de la historia puertorriqueña

y la sociedad actual, además de erradicar la vergüenza que conlleva reconocer la herencia y el origen de uno, cuando se pertenece a una minoría racial, que es una tendencia a la que Calderón se opone fuertemente (Mesa Muñoz, 2014). Esta oposición y disgusto se puede ver en las letras en las que culpa a la vergüenza inherente como una razón para volverse dócil:

[...] Un pueblo esclavo
Descendiente dócil, mansito,
Que no se siente africano
Dicen que son trigueñitos
Otros por una herencia [...] (Calderón, 2012)

Al contrario de muchos de sus trabajos anteriores, Calderón no solo aborda las injusticias raciales a través de sus letras, sino que también se enfoca en hablar sobre otros problemas compartidos, que prevalecen en la sociedad puertorriqueña contemporánea, como la corrupción política generalizada, mientras rapea:

[...] Políticos honorables
Y engabana'os
A nadie ya le sorprende [...] (Calderón, 2012)

Las instantáneas de los políticos arrestados también se pueden ver en el video musical que acompaña a la canción (ver apéndice fig. 21-22).

"Cosas que pasan" exhibe un fuerte carácter transnacional y transcultural, ya que las letras de cierre establecen una conexión con otros miembros de la comunidad afrolatina al reconocer y representar a los países latinoamericanos donde los afrodescendientes constituyen un gran porcentaje de la población (Mesa Muñoz, 2014):

[...] dominicana, Cuba
Borinquen y Nueva York
Buenaventura, Colombia
Panamá e El Choco
Que fue! [...] (Calderón, 2012)

Dichos reconocimientos funcionan para crear escrutinio y conciencia sobre los problemas actuales con el tratamiento de los afro-puertorriqueños, ya que ayudan a los oyentes de ascendencia africana o de luchas similares y antecedentes históricos de otros países, a identificar y reconocer las similitudes entre ellos y los afro-puertorriqueños. Este patrón de reconocimiento lucha contra la desconexión moral y la deshumanización, ya que verse a sí mismo en otro e identificarse con su lucha, nos ayuda a reconocer sus cualidades humanas, humanizarlas y reconocer su lucha, ya que puede ser comparable a la nuestra (Bandura, 1999; Livingstone Smith, 2011).

Conclusión

Algunos filósofos contemporáneos que han estudiado y desarrollado las ideas de la capacidad humana de humanizar y deshumanizar a otras naciones y culturas, han llegado a la conclusión de que la mejor herramienta para luchar contra la deshumanización de otras personas es a través del acto de identificarse con los demás.

En este estudio descubrimos que escuchar y analizar las canciones de los artistas contemporáneos de hip-hop nos ayuda a identificarnos con los demás, ya que la música hip-hop nos ofrece una perspectiva única para comprender las experiencias culturales, políticas o personales de los representantes de estas culturas externas. Por lo tanto, al examinar algunas de las obras de la discografía de los artistas de hip-hop más populares en Puerto Rico, como Calle 13 y Tego Calderón, podemos comprender y crear conciencia sobre algunos de los problemas que la nación isleña enfrenta actualmente.

Para exhibir su cultura y experiencias personales, tanto Calle 13 como Tego Calderón usan las técnicas de transculturación en su música. Por lo tanto, al cantar sobre las similitudes y las luchas personales que la mayoría de los latinoamericanos comparten, como lo hace Calle 13 en su canción "Latinoamérica", aumentan la aceptación de la puertorriqueña como una cultura inherentemente latinoamericana. Los métodos de transculturalismo son más extensos en su canción "El Aguante", que intenta abarcar a toda la población al referirse al sufrimiento que es parte de toda la experiencia humana. En sus canciones "Querido F.B.I" y "René", Residente crea conciencia sobre algunos de los problemas críticos actuales en Puerto Rico, como el abuso sistemático del poder por parte de la policía y los funcionarios del gobierno y la cuestión de la independencia, que es un tema muy debatido en la diáspora.

De manera similar a Calle 13, Tego Calderón usa voces transnacionales y transculturales para llegar a los afrolatinos y, por extensión, a todos los oyentes afrodescendientes, al enfatizar las similitudes históricas y económicas que comparten. Al centrarse en el problema del racismo institucionalizado en la isla en sus canciones "Loíza", "Robin Hood" y "Cosas que Pasan", ayuda a crear conciencia sobre el problema del racismo que afecta la vida de muchos afrolatinos en la actualidad.

Eestikeelne resüme

Puerto Rico hip-hop muusika kui rahvuse kultuurse identiteedi representatsioon:

Transkulturalismi ja natsionalismi tunnused nähtuna läbi Puerto Rico hip-hop muusikazhanri laulusõnade ja muusikavideo visuaalsete kujundite

Hip-hop muusika on viimaste aastakümnete jooksul muutunud globaalseks fenomeniks. See on pälvinud tähelepanu mitmetes sotsiaal-kultuurilist antropoloogiat uurivates akadeemilistes ringkondades, kus seda vaadeldakse kui transnatsionaalset ja transkultuurilist nähtust, mida peetakse nii individuaalse sotsiaalse identiteedi väljendusviisiks kui ka nähtuseks, mis ühendab endas erinevaid rasside-, ühiskonnakihtide- ja rahvustevahelisi elemente.

Tänu oma laialdasele populaarsusele marginaalsete sotsio-ökonomiliste ühiskonnagruppide seas on hip-hop muutunud meediumiks, mille läbi väljendatakse arvamusi aktuaalsete sotsiaalsete ja poliitiliste probleemide kohta, ning rahvusliku identiteedi representatiiviks. Selles uurimustöös keskendutakse Puerto Rico hip-hop muusikamaastikule, milles on põimunud saare kolonialismivastase võitluse ajalugu ning tänapäevane intrigeeriv poliitiline kliima.

Käesoleva uurimustöö eesmärgiks on uurida Puerto Rico hip-hop muusikat kui iseseisvat žanri, mis paralleelselt sisaldab rahvuslike ideid ja võitlust opressiivsete süsteemide vastu. Uurimustöö metodoloogia keskendub Calle 13 ja Tego Calderóni transkultuurilist elementide sialdavale muusikale, mis aitab välismaa kuulajatel mõista, ning selle läbi inimlikustada, Puerto Rico ühiskonda ja selle esindajaid.

Uurimustöö tulemus toob esile Puerto Rico diasporaad iseloomustavad sotsiaalsed ja poliitilised probleemid ning rahva ühise uhkustunde oma juurte üle, andes samas ülevaate transkultuurilistest ja rahvuslike võtetest ja kujundite edukast kooskasutamisest tekstis ja videos. Puerto Rico hip-hop muusikas kasutatavat ajaloo ja kultuuri esindamise ja edasiandmise kogemust saavad rakendada ka teiste riikide muusikatööstused.

Bibliografía

- Alford, S., N. (2019): “Police violence against Dominicans in Puerto Rico suggests systemic problem” *The Guardian*. [en línea]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2019/oct/10/police-violence-against-dominicans-in-puerto-rico-suggests-systemic-problem> [Consulta 27.04.2020]
- Althusser, L. (1970): “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)” [en línea]. Disponible en: <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> [Consulta 27.04.2020]
- Ards, A. (1999): “Organizing the Hip-Hop Generation”. *The Nation*, vol. 269, no. 4, pp. 25-26
- Ayala, C., Bernabe, R. (2007): “Puerto Rico in the American Century: A History since 1898”. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Bandura, A. (1999): “Moral Disengagement in the Perpetration of Inhumanities”. *Personality and Social Psychology Review [Special Issue on Evil and Violence]* vol. 3, pp. 193-209
- Bilby, K., Bilby, K. (2012): “Reviewed Work: *Reggaeton* by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez”. *The World of Music*, vol. 1, no. 1, pp. 149–151
- Bishop, M. (2015): “The Other Border: Unauthorized Immigration to Puerto Rico” [en línea]. Disponible en: <https://www.latinousa.org/2015/01/02/border-unauthorized-immigration-puerto-rico/> [Consulta 3.05.2020]
- Bomfim, I. (2018): “No Puedes Comprar Mi Vida: Calle 13, as representações do continente na narrativa musical de Latinoamérica e o ambíguo contexto porto-riquenho”. *Contracampo: Brazilian Journal of Communication*, vol. 37, no.1, pp. 70-90
- Branford, S., Green, D. (2012): “Faces of Latin America”. New York: Monthly Review Press

- Büschges, C., Sweers, B. (2018): “Hip-Hop as a Transcultural Phenomenon: Jamaican and Latin American cultural signifiers in US Hip-Hop (New York and Los Angeles, c.1970s – 1990s)” [en línea]. Disponible en:
https://www.cgs.unibe.ch/research/externally_funded_projects/hip_hop_as_a_transcultural_phenomenon/index_eng.html [Consulta 15.04.2020]
- Cabrera R. (2018): “Encuentros y desencuentros en clave videográfica: el carácter transnacional de El Aguante de Calle 13” *Artefacto visual*, vol. 3, no. 4, pp. 110-128.
- Calderón, T. (2004): “Loíza: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.letras.com/tego-calderon/414216/> [Consulta 3.05.2020]
- Calderón, T. (2012): “Cosas que pasan: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.cancioneros.com/letras/cancion/563900/cosas-que-pasan-tego-calderon> [7.05.2020]
- Calderón, T. (2012): “Robin Hood: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.musica.com/letras.asp?letra=2098129> [4.05.2020]
- Calle 13 (2005): “Querido F.B.I.: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.letras.com/calle-13/626919/> [Consulta 29.04.2020]
- Calle 13 (2010): “Latinoamérica: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.letras.mus.br/calle-13/latinoamerica/> [Consulta 20.04.2020]
- Calle 13 (2014): “El Aguante: letra” [en línea]. Disponible en:
<https://www.letras.com/calle-13/el-aguante/> [Consulta 27.04.2020]
- Cipolla, A. (2020): “La historia detrás de la impactante canción nueva de Residente” [en línea]. Disponible en: <https://latinamericanpost.com/es/32244-la-historia-detras-de-la-impactante-cancion-nueva-de-residente> [Consulta 27.04.2020]
- Clay, A. (2012): “The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism, and Post-Civil Rights Politics”. New York: New York University Press
- Cleary, L., E. (1997): “The Struggle for Human Rights in Latin America”. Westport, CT: Praeger Publishers

Comisión Estatal de Elecciones de Puerto Rico (2012): “Opciones No Territoriales: Resultados Isla” [en línea]. Disponible en:
http://168.62.166.179/eg2012/REYDI_Escrutinio/index.html#es/default/OPCIONES_NO_TERRITORIALES_ISLA.xml [Consulta 28.04.2020]

Comisión Estatal de Elecciones de Puerto Rico (2017): “Consulta de Estatus: Resultados Isla” [en línea]. Disponible en:
http://resultados2017.ceepur.org/Noche_del_Evento_78/index.html#es/default/CONSULTA_DESCOLONIZACION_Resumen.xml [Consulta 28.04.2020]

Comité Internacional de la Cruz Roja (2019): “The missing in Latin America: Families will not stop searching, nor will we stop helping” [en línea]. Disponible en:
<https://www.icrc.org/en/document/missing-latin-america-families-will-not-stop-searching> [Consulta 23.04.2020]

Dávila, M., A. (1997): “Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico”. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Dávila, M., A. (2001): “Latinos, Inc: The Marketing and Making of a People”. Berkeley, CA: University of California Press.

Denton, A., N., Villarrubia, J. (2007): “Residential Segregation on the Island: The Role of Race and Class in Puerto Rican Neighborhoods.” *Sociological Forum*, vol. 22, no. 1, pp. 52-77

Diario26 (2011): “Calle 13 se inspiró en Negra Sosa para "Latinoamérica" [en línea]. Disponible en: <https://www.diario26.com/139825--calle-13-se-inspiro-en-negra-sosa-para-latinoamerica> [Consulta 24.04.2020]

Díaz, T. (2012): “Latinoamérica” Blog Essay” [en línea]. Disponible en:
<https://calpalabras12.wordpress.com/2012/04/27/latinoamerica-blog-essay/> [Consulta 24.04.2020]

Dunay, J. (2002): “The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island & in the United States”. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.

El Colombiano (2012): “El cantante Tego Calderón hará desde hoy reggaetón pensando en sus hijos” [en línea]. Disponible en:

https://www.elcolombiano.com/historico/el_cantante_tego_calderon_hara_desde_hoy_reggaeton_pensando_en_sus_hijos-FFEC_207705 [Consulta 7.05.2020]

El Departamento de Justicia de Los Estados Unidos División de Derechos Civiles (2011): “Investigation of the Puerto Rico Police Department” [en línea]. Disponible en:

https://www.justice.gov/sites/default/files/crt/legacy/2011/09/08/prpd_letter.pdf

[Consulta 27.04.2020]

El Residente (2020): “René: letra” [en línea]. Disponible en:

<https://www.letras.com/residente/rene/> [Consulta 27.04.2020]

elvecindariocalle13 (2011): “Calle 13 – Latinoamérica” [en línea]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8> [Consulta 20.04.2020]

elvecindariocalle13 (2014): “Calle 13 - El Aguante” [en línea]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=LUK73pUe9i4> [Consulta 27.04.2020]

Farley, J. (1984): "La Nueva Canción Latinoamericana". *Bulletin of Latin American Research*, vol. 3, no. 2, pp. 107–115. Madrid: Alianza Editorial

Fine, G., A. (1995): “Public Narration and Group Culture: Discerning Discourse in Social Movements”. *Social Movements and Culture*, Minnesota: University of Minnesota Press, pp. 127-143

Flores, J. (2000): “From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity”. New York: Columbia University Press.

Frente Nacional de ex-Conscritpos (2008): “Ni vivo ni muerto... desaparecido.-“ [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CgDFSQUjgP0> [Consulta 20.04.2020]

Fritz, D. (2018): “Four Reasons Why Your 2019 Marketing Budget Should Target Hispanics” [en línea]. Disponible en:

<https://www.forbes.com/sites/forbesagencycouncil/2018/11/27/four-reasons-why-your-2019-marketing-budget-should-target-hispanics/#5bc6c9497f02> [Consulta 10.04.2020]

- Gamson, J. (1989): "Silence, Death, and the Invisible Enemy: AIDS Activism and Social Movement "Newness"". *Social Problems*, vol. 36, no. 4, pp. 351–367
- Garcia, W. (2015): "The Political Courage of Tego Calderón". *Latino Rebels*. [en línea]. Disponible en: <https://www.latinorebels.com/2015/08/30/the-political-courage-of-tego-calderon/> [Consulta 1.05.2020]
- Garcia, W. (s.f.): "Remember the Loizazo: Racial Violence and Police Brutality Against Afro-Puerto Ricans" *Upliftt*. [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/20233549/Remember_the_Loizazo_Racial_Violence_and_Police_Brutality_Against_Afro-Puerto_Ricans [Consulta 1.05.2020]
- Godreau, P., I. (2011): "La tercera raíz en tercer grado: racismo y currículo en Puerto Rico." *Decisio. Saberes para la acción en educación de adultos*, vol. 30, no. 1, pp. 27-32
- Godreau, P., I. (2015): "Scripts of Blackness: Race, Cultural Nationalism, and U.S. Colonialism in Puerto Rico (Global Studies of the United States)". Champaign, IL: University of Illinois Press
- Grunitzky, C. (2004): "Transculturalism: How the World is Coming Together". New York: True Agency
- Guerra, L. (1998): "Popular Expression and National Identity in Puerto Rico: The Struggle for Self, Community, and Nation". Gainesville, FL: University Press of Florida.
- Hand, B. (2020): "What Is the Minimum Wage in Puerto Rico?" [en línea]. Disponible en: <https://www.fiscaltiger.com/what-is-the-minimum-wage-in-puerto-rico/> [Consulta 24.05.2020]
- Hernández Prieto, E., C. (2018): "Calle 13 y su discurso social". *Investigación y Desarrollo*, vol. 26, no. 2. Barranquilla: Fundación Universidad del Norte
- Heuser, B. (2016): "What kind of nation? What kind of music? Genre, aesthetics, and nationalism in Puerto Rican hip hop". Universidad de North Carolina, Facultad de Artes

y Ciencias, Departamento de Música, Programa de Posgrado en Musicología.

<https://doi.org/10.17615/27qb-jz48>

Hohman, H. (2018): “The rise of reggaeton” [en línea]. Disponible en:

<https://www.stanforddaily.com/2018/04/27/the-rise-of-reggaeton/> [Consulta 10.04.2020]

Imaginario, A. (2020): “Canción René de Residente”. *Cultura general*. [en línea].

Disponible en: <https://www.culturagenial.com/es/cancion-rene-de-residente/> [Consulta 27.04.2020]

Irmcher, H. D. (1974): “Herder” en “The New Encyclopedia Britannica”. Chicago, IL: Macropaedia

La Oficina de Salud de las Minorías (2019): “Profile: Black/African Americans” [en

línea]. Disponible en: <https://minorityhealth.hhs.gov/omh/browse.aspx?lvl=3&lvlid=61> [Consulta 7.04.2020]

La Nación (2020): “René: "Todo lo que aguanté por años me explotó en una noche"” *La Nación*. [en línea]. Disponible en:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/rene-todo-lo-aguante-anos-me-exploto-nid2339802> [Consulta 27.04.2020]

Landaeta, V. (2018): “The Culture of the Disappeared in Latin America” [en línea].

Disponible en: <https://thestandrewseconomist.com/2018/10/11/the-culture-of-the-disappeared-in-latin-america/> [Consulta 23.04.2020]

Lenore V. (2017): “¿Por qué se separaron Calle 13? Coches de alta gama, egos y vidas

separadas” [en línea]. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-05-05/residente-rene-perez-calle-13-separacion-disco_1377460/ [Consulta 28.04.2020]

Levinson, N. (2003): “Outspoken: Free Speech Stories”. Berkeley, CA: University of California Press

Lewis, H., G. (1973): “Social Protest and Self-Awareness in Black Popular Music”.

Popular Music and Society, vol. 2, no. 4, pp. 327-333

Lewis, J. (2002): "From Culturalism to Transculturalism". *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, pp 14-32

Livingstone Smith, D. (2011): "Less than human: why we demean, enslave, and exterminate others". New York: St. Martin's Press

Mag (2020): "René" de Residente: todo sobre su canción más íntima y conmovedora" [en línea]. Disponible en: <https://mag.elcomercio.pe/fama/residente-todo-lo-que-cuenta-en-rene-su-cancion-mas-intima-y-conmovedora-letra-de-la-cancion-nnda-nnlt-noticia/> [Consulta 27.04.2020]

Maldonado, M., Y. (2014): "La crisis de los años treinta" [en línea]. Disponible en: <https://enciclopediapr.org/encyclopedia/la-crisis-de-los-anos-treinta/> [Consulta 4.04.2020]

Martínez Arias, J. (2017): "Entren los que quieran: Calle 13 y la construcción de lo latinoamericano". *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 35, pp. 195-209. Austin, TX: University of Texas Press

Mathews, T., Wagenheim, K., Wagenheim, O. (1999): "Puerto Rico" [en línea]. Disponible en: <https://www.britannica.com/place/Puerto-Rico> [Consulta 3.04.2020]

Mesa Muños, D. (2014): "Tego Calderón: defendiendo lo negro desde Loíza" [en línea]. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-2014/essays1/mesa-munoz.html> [Consulta 29.04.2020]

Mitchell, S. (2016): "Calle 13's 'Latinoamérica' Takes on The Government" [en línea]. Disponible en: <https://theculturetrip.com/caribbean/puerto-rico/articles/calle-13-latinoamerica/> [Consulta: 20.04.2020]

Molina, S., M. (2015): "Calle 13: Reggaeton, Politics, and Protest". *Journal of Law & Policy*, vol. 46, pp. 117-147. Seattle, WA: University of Washington Press

Morales, E. (2009): "With the people, without a map" [en línea]. Disponible en: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-aug-02-ca-calle2-story.html> [Consulta 16.04.2020]

Moreno Pineda, A., V. (2012): “Latinoamérica para los latinoamericanos: Análisis del discurso ideológico latinoamericano en las canciones de Calle 13” *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, no. 20, pp. 99-107. Tunja-Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Morris, D., A. (1986): “The Origins of the Civil Rights Movement”. New York: Simon & Schuster

Morris, N. (1995): “Puerto Rico: Culture, Politics, and Identity”. Westport, CT: Praeger.

Murray, P. (2020): “Foraker Act” [en línea]. Disponible en: <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/foraker-act> [Consulta 3.04.2020]

New York Post (2007): “Black Pride” [en línea]. Disponible en: <https://nypost.com/2007/02/15/black-pride/> [Consulta 3.05.2020]

Noe-Bustamante, L., Flores, A. (2019): “Facts on Latinos in the U.S.” [en línea]. Disponible en: <https://www.pewresearch.org/hispanic/fact-sheet/latinos-in-the-u-s-fact-sheet/> [Consulta 7.04.2020]

Noe-Bustamante, L., Flores, A., Shah, S. (2017): “Facts on Hispanics of Puerto Rican origin in the United States, 2017” [en línea]. Disponible en: <https://www.pewresearch.org/hispanic/fact-sheet/u-s-hispanics-facts-on-puerto-rican-origin-latinos/> [Consulta 5.04.2020]

NPR Radio (2008): “Tego Calderon: Reggaeton On Black Pride” [en línea]. Disponible en: <https://www.npr.org/2008/09/03/94243997/tego-calderon-reggaeton-on-black-pride> [Consulta 29.04.2020]

Oficina de Estadísticas Laborales de EE. UU. (2020): “Economy at a Glance: Puerto Rico” [en línea]. Disponible en: <https://www.bls.gov/eag/eag.pr.htm> [Consulta 26.04.2020]

Oficina de Estadísticas Laborales de EE. UU. (2020): “The employment situation – April 2020” [en línea]. Disponible en: <https://www.bls.gov/news.release/pdf/empisit.pdf> [Consulta 26.04.2020]

- Ortiz, F. (2002): “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”. Madrid: Cátedra.
- Petchauer, E. (2012): “Hip-Hop Culture in College Students' Lives: Elements, Embodiment, and Higher Edutainment”. New York: Routledge
- Quintero Rivera, G., A. (1998): “Salsa, sabor y control!: sociología de la música "tropical"”. Mexico City: Siglo XXI.
- Reichard, R. (2019): “In Puerto Rico, Protest Music Becomes Essential Part of a New Movement Against Corruption” [en línea]. Disponible en:
<https://remezcla.com/lists/music/puerto-rico-protest-music-essential-against-corruption/>
[Consulta: 20.04.2020]
- Residente (2020): “Residente - René (Official Video)” [en línea]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=O4f58BU_Hbs [Consulta 27.04.2020]
- Rivera-Rideau, R., P. (2015): “Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico”. Durham, NC: Duke University Press. doi:
<https://doi.org/10.1215/9780822375258>
- Rivera-Rideau, R., P. (2018): “If I Were You”: Tego Calderón’s Diasporic Interventions” *Small Axe*, vol. 22, pp. 1-23. doi: <https://doi.org/10.1215/07990537-4378924>
- Rivero-Zaritzky, C., Y. (2014): “La música de contenido social y el videoclip, el caso de Latinoamérica de Calle”. *Literatura y Cine. En el Bicentenario de la Independencia de Iberoamérica y de la Constitución de Cádiz*, pp. 141-149. Turlock, CA: Editorial Orbis Press
- Rodriguez, R., M. (2010): “A New Deal for the Tropics: Puerto Rico During the Depression Era, 1932-1935”. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers.
- Rohter, L. (2010): “Continuing Days of Independence for Calle 13”. *The New York Times*. [en línea]. Disponible en:
<https://www.nytimes.com/2010/04/11/arts/music/11calle.html> [Consulta 28.04.2020]

- Ruiz Toro, J. (s.f.): “Puerto Rico’s Operation Bootstrap” [en línea]. Disponible en: <https://library.brown.edu/create/modernlatinamerica/chapters/chapter-12-strategies-for-economic-developmen/puerto-ricos-operation-bootstrap/> [Consulta 4.04.2020]
- Seper, J. (2011): “Feds Cite Puerto Rico Police for Pattern of Abuse; Probe Faults Use of Excessive Force, Improper Searches”. *The Washington Times*. [en línea]. Disponible en: <https://www.washingtontimes.com/news/2011/sep/8/feds-cite-puerto-rico-police-for-pattern-of-abuse/> [Consulta 27.04.2020]
- Shah, V. (2015): “The Role of Hip Hop in Culture” [en línea]. Disponible en: <https://thoughtconomics.com/the-role-of-hip-hop-in-culture/> [Consulta 10.04.2020]
- Siegel, M. (1953): “Race Attitudes in Puerto Rico”. *Phylon (1940-1956)*, vol. 14, no. 2, pp. 163–178.
- Simbach, R. (2005): “The Transcultural Journey” [en línea]. Disponible en: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ891470.pdf> [Consulta 11.04.2020]
- Starr, B., S., Rehavi, M., M. (2014): “Racial Disparity in Federal Criminal Sentences” *J. Pol. Econ*, vol. 122, no. 6, pp. 1320-54
- Tego Calderón (2012): “Tego Calderon - Cosas Que Pasan” [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MPhYKAcEJEE> [7.05.2020]
- Tego Calderón (2012): “Tego Calderon - Robin Hood” [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=nksJyLzyCK4> [4.05.2020]
- Vicens, A. (2015): “You’ve Probably Never Heard of America’s Worst Police Force”. *Mother Jones*. [en línea]. Disponible en: <https://www.motherjones.com/politics/2015/02/puerto-rico-police-department-abuses-reform/> [Consulta 27.04.2020]
- Vigliar, V. (2016): “Latinoamérica- Calle 13: A journey through Latin America's social and political context” [en línea]. Disponible en: <https://www.wordsinthebucket.com/latinoamerica-calle-13> [Consulta: 20.04.2020]

Vitale, L. (2001): "Música Popular e Identidad Latinoamericana. En La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana: de Bolívar al Che Guevara". *Archivo Chile: Documentación de Historia Político y Social y Movimiento Popular contemporáneo de Chile y América Latina*, pp. 136-153

Zepeda de Alba, S. (2016): "Sexo puerco, sucio: Calle 13 y la poesía subversiva" [en línea]. Disponible en: <https://espora.udlap.mx/sexo-puerco-sucio-calle-13-y-la-poesia-subversiva/> [Consulta 26.04.2020]

Apéndice

Fotogramas de los videos musicales de Calle 13 y Tego Calderón



Fig. 1. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (4:26)



Fig. 2. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (4:31)



Fig. 3. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (1:34)



Fig. 4. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (4:54)



Fig. 5. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (4:57)



Fig. 6. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – Latinoamérica* (5:05)



Fig. 7. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (0:14)



Fig. 8. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (1:36)



Fig. 9. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (3:47)



Fig. 10. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (2:04)



Fig. 11. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (2:04)



Fig. 12. Fotograma de elvecindariocalle13, *Calle 13 – El Aguante* (3:12)



Fig. 13. Fotograma de Residente, *Residente - René (Official Video) (2:11)*



Fig. 14. Fotograma de Residente, *Residente - René (Official Video) (0:10)*



Fig. 15. Fotograma de Residente, *Residente - René (Official Video) (0:15)*



Fig. 16. Fotograma de Residente, *Residente - René (Official Video) (0:11)*



Fig. 17. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Robin Hood (1:14)*



Fig. 18. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Robin Hood (1:15)*



Fig. 19. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Robin Hood* (2:36)



Fig. 20. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Robin Hood* (1:19)



Fig. 21. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Cosas Que Pasan* (0:50)



Fig. 22. Fotograma de Tego Calderón, *Tego Calderon - Cosas Que Pasan* (0:53)

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Maarja Lutsar

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose El hip-hop de Puerto Rico como una representación de su identidad cultural: Transculturalidad y nacionalismo a través del lente de las letras y las imágenes de videos musicales del hip-hop puertorriqueño, mille juhendaja on Virginia Rapún Mombiela, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Maarja Lutsar

26.05.2020