

Perspectives on reggaeton

Edited by Vigimaris Nadal-Ramos and Dorsía Smith Silva

6 & 7 April 2016

College of General Studies

University of Puerto Rico, Río Piedras Campus

Table of Contents

| | |
|---|-----|
| Introduction..... | 3 |
| More than Just a Beat: The Phenomenon of Reggaetón..... | 8 |
| Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa' acá..... | 18 |
| Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón..... | 26 |
| Entre Cacos y Jípsters..... | 39 |
| Barruntos de salsa, reggaetón y calles (lindas): Márgenes y coincidencias en las propuestas de Gallego y Pirulo y la Tribu..... | 46 |
| Acelerando la feminidad en el reggaetón: La chapa que vibran de La Materialista..... | 59 |
| Rethinking Hip-Hop ED Through Intersectional Collective Identities..... | 67 |
| Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos /reguetoneros puertorriqueños..... | 76 |
| El ritmo y discurso del reggaetón en Guaya guaya de Rafael Acevedo..... | 102 |
| Representando al 'Barrio Fino': un análisis del video musical de Gasolina..... | 109 |
| Bibliographies of the Contributors..... | 117 |

Introduction

The Perspectives on Reggaetón Symposium started when Dr. Catherine Marsh Kennerley, Professor Vigimaris Nadal-Ramos, and Dr. Dorsía Smith Silva, professors in the College of General Studies at the University of Puerto Rico, Río Piedras decided to conduct a presentation on reggaetón on November 4, 2015. The presentation examined reggaetón and women, reggaetón and Ivy Queen, reggaetón and its international popularity, the history of reggaetón, popular reggaetón artists, reggaetón and sexuality, and reggaetón and salsa. After the presentation, Dr. Marsh Kennerley, Professor Nadal-Ramos, and Dr. Smith Silva held a question and answer session. During this session, several audience members expressed interest in learning more about reggaetón. They inquired about having another presentation and exhorted the activity be open to the larger academic community at the University of Puerto Rico, Río Piedras and the general public as well.

Buoyed by this great enthusiasm in the subject matter of reggaetón, Professor Vigimaris Nadal-Ramos and Dr. Dorsía Smith Silva decided to continue the discussion and have the *First Perspectives on Reggaetón Symposium* on April 6-7, 2016. The purpose was to have a forum, in which reggaetón could be explored in a variety of interdisciplinary and multidisciplinary disciplines, such as history, culture, race, social class, and gender. The pioneering event attracted presenters from a diverse array of independent scholars and scholars that represented the following academic institutions: University of Puerto Rico, Río Piedras; University of Puerto Rico, Cayey; University of Puerto Rico, Arecibo; University of Puerto Rico, Mayagüez; University of Puerto Rico, Bayamón; University of Texas, Columbia University, and Northwestern University. Attendees at the *First Perspectives on Reggaetón Symposium* also came from various locations, including Ponce, Puerto Rico; New York, France, and Chicago. In the two-day event, over 800 attendees filled the seats of the amphitheater.

The *First Perspectives on Reggaetón Symposium* had seven panels: 1) Race, Culture, and

Class in Reggaetón; 2) Matándolos con el “Boom Boom”: Reggaetón’s Discourse on Puerto Rican Society; 3) Reggaetón and Musical Connections; 4) Reggaetón: Legitimacy and Influence; 5) Explorations of Education, Gender, and Creativity; 6) Language and Reggaetón; 7) Reggaetón Representations and Identities: Videos, Acting, and Literature. In addition, Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva conducted a roundtable presentation entitled, “Exploring Reggaetón.” Throughout these panels and roundtable presentation, many salient themes and theories used for the analysis of reggaetón, such as literary and feminist theory, were examined. For several members of the audience, this was their first time interpreting reggaetón and assessing the critical issues about reggaetón in an academic setting. In fact, some were astounded at the existing scholarship on reggaetón and sought more information on the various texts about reggaetón: *Reggaeton* (1995) edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Mashall, and Deborah Pacini Hernandez, *The Reggaeton Phenomenon* (2007) by Carlos Velasquez, and *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico* (2015) by Petra Rivera-Rideau.

As the first academic activity on reggaetón at the University of Puerto Rico, Río Piedras, the symposium was the revolutionary catalyst that engaged people to analyze reggaetón through multiple representations, including cross-cultural, creative, and artistic explorations. Due to this profound engagement, many media outlets expressed interest in the groundbreaking Perspectives on Reggaetón Symposium. Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva were interviewed by several reporters and newspapers articles about the *First Perspectives on Reggaetón Symposium* appeared in various outlets: “[University of Puerto Rico to Hold First Reggaeton Symposium](#)”; “[Reggaeton is the subject of first scholarly event about the genre in Puerto Rico](#)”; “[El Reggaetón reclama su espacio en la academia](#)”; “[Simposio de reguetón se realizará en Puerto Rico](#)”; “[Expertos analizan la aportación cultural, creativa y artística del reguetón](#)”; “[Analizarán el Reggaetón en la UPR](#)”; “[Expertos analizan en Puerto Rico aporte cultural, creativo y artístico de reguetón](#)”; “[Primer simposio de reggeaton tratará el sexismo en sus letras](#)”; “[Discutirán los aspectos culturales y figura de la mujer en el reguetón](#)”; “[La fusión es y será clave en la pervivencia del reguetón, según expertos](#)”; and “[¿Cuál es el aporte cultural del reguetón?](#)”.

The selected essays in this text embody the rich diversity presented at the conference: “Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa’ acá” by Mell Rivera Díaz, “Acumulación subalterna: Cultura, clase, raza y reggaetón” by Angel Rodriguez, “Entre Cacos y Jípsters” by Guillermo R. Gil, “Barruntos de salsa, reggaetón y calles (lindas): márgenes y coincidencias en las propuestas de Gallego y Pirulo y la Tribu” by Mildred Candelario-Rodríguez, “Representando al ‘Barrio Fino’: un análisis del video musical de Gasolina” by Omar Ruiz, “Acelerando la feminidad en el reggaetón: *La chapa que vibran* de La Materialista” by Verónica Dávila, “Rethinking Hip-Hop ED Through Intersectional Collective Identities” by William Garcia, “Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos /reguetoneros puertorriqueños” by Doris Martínez, “El ritmo y discurso del reggaetón en *Guaya guaya* de Rafael Acevedo” by Alexandra Pagan Velez, and “El reggaetón y sus actores: Una mirada desde las mediaciones” by Olga Vega Fontánez. In addition, they illuminate issues concerning reggaetón and the range of qualitative and quantitative research approaches regarding the frameworks of exploring reggaetón. By crossing interdisciplinary and multidisciplinary boundaries and approaches, these essays extend our knowledge on reggaetón and encourage new pathways of research on reggaetón.

In organizing the Symposium and this publication, Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva sought to bring the discussion of reggaetón to the table as it has become not only a musical genre but a movement that has had worldwide reach and acceptance. A young genre that began as underground has become mainstream in a little over two decades of existence. As academics, they felt as though the phenomenon merits study and discussion that includes the genre itself as well as its contributions to culture. Furthermore, these efforts have taken a look at what the genre represents for Puerto Rico, from the eyes of its residents, its diaspora, as well as how other countries see Puerto Rico.

As a result of the Symposium, the Bachelor’s Program at the College of General Studies approved a seminar course titled “Perspectives on Reggaetón” which was offered for the first time during the Fall Semester of the 2016-2017 academic year by Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva. The course explored the musical connections between genres, reggaetón artists

and song lyrics, as well as elements of race, culture, gender, and language present in reggaetón. Students researched several aspects of reggaetón and presented posters of their visual interpretation of reggaetón which included attire, dance moves, and material possessions, among other elements. The final presentation during the course aimed at having each pair of students become an expert on a particular artist. In analyzing that artist, students presented their musical trajectory, personal lives, and analyzed some of the lyrics. In the end, students were able to apply critical thinking to their analysis of the musical genre. At the end of the semester, students were encouraged to participate in the *Student Research and Writing Conference* that will take place in Spring 2017 so that they may expand the work they did during class and present it to the academic community.

In studying reggaetón, one of the highlights Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva came across was the great musical connection between genres. As professors of general studies, it is impossible to look at things as being disconnected from each other; everything is intertwined and music is not the exception. Both the symposium and the subsequent course, reflected the connection between reggaetón and rap, salsa, and calypso, to name a few. Music is most certainly a universal language that connects the world, just as reggaetón has traveled the world and has influenced other genres, which is seen as more and more artists of other genres are featured in reggaetón songs.

In looking to the future, Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva hope to continue to explore the genre and broaden the conversation about reggaetón, since so many scholars and media outlets have come together on the topic. They have plans for repeating the *Perspectives on Reggaetón Symposium* in the future, perhaps every two years, as other academics and students of the course continue to do research on the genre, in which case the symposium would provide a venue to present their work. One area in particular that merits further attention is that of poster presentations, which was not included in the first edition, but would certainly be a nice addition to the event in the future.

Reggaetón has found its way into the world, into classrooms, and into academia. It is a young genre that has much more to be explored and artists are invited to the conversation in

order to further understand the genre. Professor Nadal-Ramos and Dr. Smith Silva are pleased with the results of the *First Perspectives on Reggaetón Symposium* and look forward to future editions. They thank the presenters and attendees for helping make the event a success. Furthermore, they are grateful to the contributors of this publication for sharing their work and to the English Department at the College of General Studies for the support in this endeavor.

More than Just a Beat: The Phenomenon of Reggaetón

By Dorsía Smith Silva

History of Reggaetón

Reggaetón is defined as “a Spanish-language fusion of dancehall reggae, hip-hop, salsa, cumbia, merengue and other Caribbean flavors” (Jones). Known for its beat, the origin of reggaetón is linked to the development of Panama in 1903 and the subsequent creation of the Panama Canal. According to Philip Samponaro in “‘Oye mi Canto’ (‘Listen to My Song’): The History and Politics of Reggaetón,” Panama’s initial population of the descendants of Hispanic Spaniards and diverse aboriginal groups of native Panamanians changed during the building of the Panama Canal (490). During this construction, “35,000, mostly English-speaking, black workers from the West Indies” came, “or more than 150,000 immigrants when families of workers are added” (490).

This new flux of black workers helped to create a sense of national consciousness in Panama, which in turn led to the intermingling of musical styles. This fusion “merged Colombian cumbia with Trinidadian soca, Jamaican reggae, calypso and Haitian kompa, and in the process created the first Latin American reggae recordings” (490). This early forerunner of reggaetón laid the foundation for the inclusion of Jamaican dancehall rap. As stated in “Jamaican Dancehall Censored: Music, Homophobia, and the Black Body in the Postcolonial World” by Johannes Frandsen Skjelbo, dancehall is “known for its danceability, the impressive vocal deftness of its performers, and its sometimes extremely sexually explicit and/or violent lyrics. The associated dance culture is characterized by a quite obsessive fascination with sex, bodies, and gender roles” (136). In this context, according to some critics, reggaetón adopted some of its characteristics. In particular, Zaire Zenit Disney-Flores argues that “the most popular themes in reggaetón songs are sex, dancing and partying, experiencing love, lyrical prowess, violence, and heartache” (47). Félix Jiménez, in addition, concurs and finds that “gender and sexuality ruled not only the content, but also the production of the genre [of reggaetón]” (236). Likewise, an article in the *Los Angeles Times* notes that reggaetón focuses on sexuality: “It also has its own dance, a sexually suggestive bump-and grind indelicately called el perreo—roughly translated, the doggie dance” (Gurza).

Representing the fusion of diverse musical forms, including hip hop brought from the U.S. military to Panama along with reggae and dancehall rap, reggaetón emerged with the founding figure of the genre, Panamanian DJ and rapper Edgardo Franco (known as El General) (Marshall 79). In 1990, El General released the “beatbox, baseline” hit “*Tu Pun Pun*” (“Tu pun pun, mami no me va a matar”) (Your boom-boom, mamma, doesn’t kill me”) (qtd. in Twickel 82), followed by “Te Ves Buena,” “El Caramelo,” “Muévelo,” “Las Chicas,” or the “Borinquen Anthem” with C&C Music Factory (82). As they played these popular hits by El General, U.S. airways took notice of rap in Spanish, especially by the pioneering Puerto Rican rapper and songwriter Luis Armando Lozada Cruz (a.k.a. Vico C). Vico C later demonstrated that hip hop is the precursor to reggaetón when he stated that reggaetón is “essentially hip hop but with a flavor more compatible to the Caribbean” (qtd. in Marshall 28). This “flavor” is the “3+3+2 cross-rhythms that underpin reggaetón,” which makes it highly danceable (28-29). Newspaper writer Agustin Garza adds that “the signature of reggaetón is based on the beat of Jamaica dancehall music, but with more muscle. It has the go-go energy of a clearleading chant, the menacing undercurrent of gangsta rap and the chug-a-lug ethos of a fraternity party.” As reggaetón artist Ramón Ayala Rodríguez (a.k.a. Daddy Yankee) further explained, “In the early Nineties, underground artists in Puerto Rico were rapping over US hip-hop and Jamaican dancehall beats. We mixed those sounds with Latin culture and got reggaetón. It’s a pumping, electronically-produced rhythm based on the ‘dembow’. . . pum-ka-pum-ka, pum-ka-ka. Reggaetón can be singing or rapping, but there has to be the ‘dem bow’” (qtd. in Bentley 9). He contends that, “It came from la kalle, the streets. We spoke about guns, drugs, beefs, women. Like gangster rap, it was raw in the early years” (9).

In 1999, DJ Coyote and DJ Nelson formed *The Mix 107.7*, Puerto Rico’s first 24-hour-a-day reggaetón station. After being on the air for three months, the Mix had 2 million listeners—more than half of the total population living in Puerto Rico (Bentley 9). Eventually, reggaetón dispersed to other places, especially the United States. The Puerto Rican and African-American rapper Victor Santiago, known as N.O.R.E., especially helped propel reggaetón into the mainstream when he collaborated with Gemstar and Big Mato on “Toma Reggaetón” in 2004.

The song became the first reggaetón track played on Hot 97, New York’s biggest urban music radio station (10). N.O.R.E.’s follow-up song “Oye Mi Canto,” along with Daddy Yankee, Nina Sky, Gem Star, and Big Mato, reached number 12 on the Billboard Top 100 chart (Castillo-Garstow 26) and became the Latino anthem with its chorus: “Boricua, morena, dominicano, colombiano, Boricua, morena, cubano, mexicano, oye mi canto” (26). According to Daddy Yankee, “‘Oye Mi Canto’ was the key to introduce *reggaetón* to the masses. It’s like what Rapper’s Delight (by the Sugarhill Gang) was for the hip-hop movement in the early ‘80s” (qtd. in Jones).

Reggaetón on the Move

Several harbingers of reggaetón’s widespread success occurred when Reggaetón Summerfest featured a sold-out concert at Madison Square Garden in August 2003. Another indicator was the first reggaetón documentary, *The Chosen Few*, in December 2004. The documentary featured interviews and live performances by Vico C, El General, Daddy Yankee, Don Omar, Tego Calderón, Lunny Tunes, and several others. The CD format sold over 500,000 copies and ranked on the Billboard charts for several months (Pacini Hernández 148). According to Deborah Pacini Hernández in “Dominicans in the Mix,” *The Chosen Few* thrust reggaetón into the spotlight, since it was a “success in disseminating reggaetón—as well as its associated images, spaces, fashions, and cultural ideologies” (148). Furthermore, the documentary “did for reggaetón what the films *Wild Style* accomplished for hip-hop in 1983 and *Our Latin Thing* for salsa in 1972” (148). Reggaetón was also propelled by MTV’s documentary *My Block: Reggaetón* in 2006. The documentary showcased the MTV V-jay Sway interviewing Daddy Yankee, Don Omar, Tego Calderón, Ivy Queen, Voltio, DJ Nelson, Calle 13, N.O.R.E., and Lunny Tunes. While it is limited to these popular artists, the documentary helped reggaetón garner national attention and several articles in significant U.S. newspaper and magazines such as the *New York Times*, *Los Angeles Times*, *Village Voice*, and *Rolling Stone*. In addition, at the international stage, the Latin Grammys acknowledged reggaetón’s rise in popularity when it started an award category for the genre at the November 2005 award ceremony (Samponaro

502).

This widespread interest in reggaetón has put many reggaetón artists into the national spotlight, such as Daddy Yankee, Tego Calderón, Don Omar, Wisin & Yandel, Zion & Lennox, Ivy Queen, Farruko, J Balvin, J Alvarez, and John Jay. While there is an extensive list of well-known reggaetón artists, one reggaetón singer has been considered El Rey, the King; this artist is reggaetón superstar Daddy Yankee, whose 2004 album *Barrio Fino* was the first reggaetón album to sell 1 million copies (qtd. in Jones). His concerts have sold out New York's Madison Square Garden several times and his smash song "Gasolina" was a "global hit from Australia to Switzerland" (Legrand). In an interview in December 2008, Daddy Yankee credited New York and the Puerto Rican population there with helping to make his music international. He said, "In the mid-nineties I started traveling to New York because there is a large Puerto Rican community there. They related to my music and little by little they began to share it with everyone. Suddenly you had everyone singing my music. I consider New York to be the bridge that took me to the rest of the world" (qtd. in Shayegan). In this light, Daddy Yankee viewed himself as part of the pioneering reggaetón movement. He further commented, "We're introducing *reggaetón* to the masses now. We've been doing this for the last 13 years, so for the Latin community this is not new. But my tours are not just for the Latin community. It's for everybody" (qtd. in Jones). Indeed, Daddy Yankee has worked with such diverse artists such as Fergie, will i. am, Akon, Enrique Iglesias, and Nicky Jam and starred in the Paramount movie *Talento de Barrio (Straight from the Barrio)* (2008), which used songs from his album of the same name.

Today, Daddy Yankee is still a well-known force on the reggaetón scene with his smash "Shaky Shaky." With its infectious beat, "Shaky Shaky" has been considered highly "contagious" to listeners: "'Shaky Shaky' has become one of the most contagious songs Daddy Yankee has released until now. It's not only catchy, but the lyrics are also easy to remember. If you repeat the song over and over while you're in your car, for example, you won't stop singing it the whole day" (Valdez). In fact, the song has become so popular that Walmart is using it in a children's commercial for Christmas called "Navidades con Walmart" ("Christmas with Walmart"). The commercial, which is primarily broadcast in Spanish-speaking areas, features

children shaking wrapped Christmas presents. While the music plays and the children eventually remove the wrapping paper from their gifts, the upbeat chorus of “Shaky Shaky” mimics the children’s smiles as they dance with their new toys. In addition, the catchy beat of “Shaky Shaky” has encouraged spinoff videos of the song with dance challenges and the extended remix version with Daddy Yankee, Nicky Jam, and Plan B.

According to Amaya Mendizabal from *Billboard* magazine, “Shaky Shaky” is Daddy Yankee’s “fourth No. 1 song on Hot Latin Songs” and “streams [of the song] soared 20 percent to 2.8 million”. In sum, Daddy Yankee has earned “44 hits [on Hot Latin Songs] since debuting in 2004—more than any other urban act. He previously crowned the chart with ‘Rompe’ (15 weeks in 2005), ‘Lovumba (Prestige)’ (one week in 2012) and ‘Limbo’ (15 weeks in 2013)” (Mendizábal). Daddy Yankee’s groundbreaking career shows no signs of slowing down, especially with his Kingdom Tour with former rival Don Omar in 2016, concert tour with Enrique Iglesias in 2016, and endorsement deals with several lucrative companies.

Reggaetón on an International Platform

The business world has also paid attention to the national spotlight of reggaetón and reggaetón performers. In May 2005, the cereal company Kellogg’s designed “ReggaetónTony,” “a reggaetón version of its trademark Tony the Tiger in an ad campaign promoting ‘Zucaritas’ (“Frosted Flakes”) in the Puerto Rican newspaper *Primera Hora* (Samponaro 503). Daddy Yankee, for example, signed an endorsement deal with Pepsi, developed his own cologne, and signed with Reebok to create a signature collection of athletic footwear, apparel and accessories called DY. According to Que Gaskins, Reebok’s Vice President of Entertainment and Lifestyle Marketing in 2005, “Daddy Yankee is a true trailblazer in the music industry and Reebok is excited to partner with someone that has such a strong connection and point of relevancy with today’s youth. We look forward to offering product that mirrors Daddy Yankee’s style and allows consumers to fully celebrate the culture of reggaetón” (“Reebok Signs”). The relationship with Reebok is a good partnership, remarked Daddy Yankee, because “they believe in what I believe in—being real and not being afraid to do something that sets you apart from the crowd.

I'm truly honored to be able to share my uniqueness and creativity with the rest of the world through my deal with Reebok" ("Reebok Signs"). Moreover, Burger King started the "My Music, My Style" promotion with Voltio in 2006 (Cobo) and Hennessy, Verizon, and First Bank Mortgage of Puerto Rico have used Tego Calderón in their ad campaigns. In addition, the reggaetón duo Alexis & Fido spearheaded AT&T's campaign in September 2009. More recent collaborations between corporate enterprises and reggaetón artists include Don Omar and Tego Calderón as actors in *The Fast and Furious* movies; and a reggaetón-fused Chips Ahoy commercial, Optimum commercial, and Footaction commercial with Nicky Jam.

The incorporation of reggaetón artists has also included politics. In particular, Daddy Yankee endorsed Republican Presidential nominee John McCain in 2008. He said, "Me personally, I choose him [McCain] as the best candidate because he's been a fighter for the immigration issue" (Inskeep). On the other hand, Don Omar supported President Barack Obama's campaign with the reggaetón song, "Como Se Dice," and collaborated with the Cuban band Yerba Buena and over a dozen other Latinx stars on "Podemos Con Obama" ("We Can With Obama"). Moreover, on October 13, 2009, Tito "El Bambino" performed at the White House in connection with honoring Hispanic Heritage Month. While they have not been linked to recent candidates in the U.S. presidential elections, reggaetón artists still have their music played at political rallies in Puerto Rico.

There are several other indicators that the appeal of reggaetón and reggaetón artists is universal and will continue to grow. One of the most predominant factors is reggaetón's affiliation with the exercise program of Zumba. Don Omar, for example, sings "Zumba" for the campaign video of Zumba. His songs "Danza Kuduro" and "Taboo" are also frequently played in Zumba studios. Daddy Yankee is another popular reggaetón artist whose work is heavily associated with Zumba, especially his song "Limbo" which is featured in a promotional video for Greek Zumba instructors (Spencer). With this emphasis on reggaetón music in Zumba classes, Zumba instructors are "creating new fans for artists such as [. . .], Daddy Yankee and Don Omar" (Gedan Spencer). Most significantly, they are showcasing the global appeal of reggaetón and the powerful influence of the genre.

Another significant factor is the increase of music festivals, which feature reggaetón performers. Headlining such reggaetón artists, such as Gente de Zona, Chino y Nacho, and Wisin, the Aruba Summer Music Festival in 2016 demonstrates the widespread followers of reggaetón. Building on the demand of reggaetón, Chiquito and Dominican Power will perform and have a reggaetón workshop as part of the Singapore International Latin Festival in January 2017. And with the growing audience of reggaetón fans that use technology, there is a website that lists all of the upcoming reggaetón music festivals (“Reggaeton Festivals”). These festivals include several international locations, such as Havana, Cuba; Oslo, Norway; and Munich, Germany. Enthusiasts can also find videos of reggaetón festivals on Youtube, such as the “I Love Reggaetón Festival” in Lausanne, Switzerland in 2013 and Moscow Reggaetón Festival in Russia in 2015.

The last major factor is the numerous amounts of artists that have embraced reggaetón and have collaborated with reggaetón artists. Justin Bieber, for instance, worked with J Balvin on the remix version of his smash hit song “Sorry” in 2015. He also broke into a spontaneous dance to Daddy Yankee’s “Gasolina,” while performing at the 2016 Purpose World Tour at the Staples Center on March 20, 2016 in Los Angeles, California. Likewise, Jennifer Lopez has danced to “Gasolina” at her performances at the Axis at Planet Hollywood Resort & Casino throughout 2016 in Las Vegas, Nevada. She also performed with Wisin & Yandel on “Follow the Leader,” sang with Don Omar on “Hold You Down,” and posted a highly popular video of herself dancing to J Balvin’s “Ginza” on Instagram. Another well-known collaborator is Enrique Iglesias who has worked with several reggaetón artists, including Wisin, Nicky Jam, Gente de Zona, Daddy Yankee, Farruko, and J Balvin. By embracing diverse singers, reggaetón artists have continued to expand the genre and experiment with the sounds of reggaetón. This is particularly appealing to their widespread fan base and to the genre’s continued success.

Future of Reggaetón

Reggaetón has come a long way, since Daddy Yankee exploded with the popular megahit “Gasolina.” According to Rocio Guerrero, Spotify’s head of Latin content management, “It’s

interesting because the reggaetón audience today is bigger than any other Latin genre. “The reality is this playlist [of reggaetón] is being played in Singapore, London and all over the world. There are Latin people all over the world, but it’s not just Latin people listening” (qtd. in Resto-Montero). As more successful reggaetón artists have developed, reggaetón has increased its universal appeal to global audiences. With the genre’s steady evolution and increased exposure, reggaetón will continue to be a powerful force in the record industry and beyond. This phenomenon of reggaetón’s popularity only continues to grow and push its sales to the multibillion dollar mark in the record industry.

Bibliography

- Bentley, Sarah. “Landing Big Hits with Reggaeton.” *Music Week*, no. 32, 6 Aug. 2005, pp. 9-11. *MasterFile Premier*. Accessed 1 Nov. 2016.
- Castillo-Garstow, Melisa. “Latinos in Hip Hop to Reggaeton.” *Latin Beat*, Mar. 2005, pp. 24-27.
- Cobo, Leila. “The Beat that Sells.” *Billboard*, 9 Sept. 2006, vol. 118, no. 36, pp. 54.
- “Chips Ahoy! ‘Reggaeton-Starstruck’ Commercial.” *YouTube*, uploaded by Loose Moose Productions, 11 June 2009, www.youtube.com/watch?v=VQcCOeJ7IB4.
- “Footaction Commercial (Old) Reggaeton.” *YouTube*, uploaded by [Jenni941 will be back soon...](#), 20 Oct. 2010, www.youtube.com/watch?v=w6pwmFsAhG4.
- Frandsen Skjelbo, Johannes. “Jamaican Dancehall Censored: Music, Homophobia, and the Black Body in the Postcolonial World.” *Dance Musicology Online Special Edition Researching Music Censorship*, 2015, www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_saernummer_2015/dmo_saernummer_2015_musikcensur_07.pdf. Accessed 1 Nov. 2016.
- Gedan Spencer, Gail. “Zumba is Creating a New Fan Base for Latin Stars.” *AP English Worldstream*, 20 Aug. 2013, www.yahoo.com/music/zumba-creating-fan-latin-stars-203753188.html. Accessed 1 Nov. 2016.
- Gurza, Agustín. “A Rowdy Sound Leaves Salsa Behind on the Dance Floor.” *Los Angeles*

- Times*, 30 Apr. 2005, <http://articles.latimes.com/2005/apr/30/local/me-reggaeton30/2>. Accessed 1 Nov. 2016.
- Inskip, Steve. "McCain Hits Celebrity Circuit as Democrats Convene." *Morning Edition (NPR)*, 26 Aug. 2008. *Regional Business News Plus*. Accessed 1 Nov. 2016.
- Jones, Steve. "Spanish-spiced Hip Hop." *USA Today*, 5 Aug. 2005, pp. 1e. *MasterFile Premier*. Accessed 1 Nov. 2016.
- Jiménez, Félix. "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words a Minute." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernández, Duke UP, 2009, pp. 229-51.
- Legrand, Emmanuel. "Beyond Gasolina." *Billboard*, vol. 118, no. 36, 9 Sept. 2006, pp. 58.
- Marshall, Wayne. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernández, Duke UP, 2009, pp. 19-76.
- Mendizábal, Amaya. "Daddy Yankee Celebrates 'Shaky Shaky' Hitting No. 1 on Hot Latin Songs Chart." *Billboard*, vol. 128, no. 28, 11 May 2016, pp. 92.
- "Navidades con Walmart" ("Christmas with Walmart.") *YouTube*, uploaded by Walmart Puerto Rico, 9 Nov. 2016, www.youtube.com/watch?v=Y5E1DYz1gUY.
- "Optimum Beauty Salon (HQ)." *YouTube*, uploaded by [ny050772](https://www.youtube.com/channel/UCny050772), 11 Mar. 2009, www.youtube.com/watch?v=C1s5Mb2OLMA.
- Pacini Hernández, Deborah. "Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race, and Reggaeton." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernández, Duke UP, 2009, pp. 135-64.
- "Reebok Signs Reggaetón Sensation Daddy Yankee." *PR Newswire*. 5 Dec. 2005, www.prnewswire.com/news-releases/reebok-signs-reggaeton-sensation-daddy-yankee-55287317.html. Accessed 16 Nov. 2016.
- Reggaeton Festivals*. Upcoming Festivals, 2006, www.festivalsero.com/styles/20-reggaetón. Accessed 16 Nov. 2016.
- "Reggaeton TV spot - Comercial de TV con reggaeton." *YouTube*, uploaded by [ny050772](https://www.youtube.com/channel/UCny050772), 15

- Oct. 2006, www.youtube.com/watch?v=DQe-o8hmL7c.
- Resto-Montero, Gabriela. "The Unstoppable Rise of Reggaetón." *Fusion*. 25 Jan. 2016, <http://fusion.net/story/258034/reggaeton-spotify-global>. Accessed 16 Nov. 2016.
- Samponaro, Philip. "'Oye mi Canto' ('Listen to My Song'): The History and Politics of Reggaetón." *Popular Music and Society*, vol. 32, no. 4, 2009, pp. 489-506.
- Shayegan, Dana. "The Big Boss News." 2008, <http://thebigbossnews.blogspot.com/2008/12/daddy-yankee.html>. Accessed 16 Nov. 2016.
- Twickel, Christoph. "Reggae in Panama: *Bien Tough*." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, and Deborah Pacini Hernández, Duke UP, 2009, pp. 81-88.
- Valdez, María G. "Daddy Yankee 'Shaky Shaky' Premiere: 5 Reasons Why You Have To Watch 'El Cangri' Music Video." *Latin Times*, 16 July 2016, <http://www.latintimes.com/daddy-yankee-shaky-shaky-premiere-5-reasons-why-you-have-watch-el-cangri-music-video-392998>. Accessed 16 Nov. 2016.
- Zenit Dizney-Flores, Zaire. "De la Disco al Caserío (From the Disco to the Projects): Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón." *CENTRO Journal*, vol. 20, no. 2, Fall 2008. pp. 34-69.

Pal Mundo: el mundo académico ante el reggaetón de los noventas pa' acá

por Mell Rivera

El reggaetón es un género musical que se desarrolla, en parte, en Puerto Rico en la década de 1990, pero que llega a fama a nivel internacional a mitades de la primera década del nuevo milenio. Rastrear los orígenes del reggaetón resulta complejo y las narrativas oficiales/preponderantes me parecen simplistas en cuanto frecuentemente vinculan el origen del reggaetón a una nacionalidad particular. Más bien, me parece que al reggaetón funciona conceptualizarlo, siguiendo a Wayne Marshall, como un género transnacional que se configura a partir de diversos intercambios entre elementos e influencias musicales provenientes de Panamá, Jamaica, Puerto Rico y Nueva York, entre otros. En este sentido, hablar de un reggaetón singular y unitario es, quizás, imposible, sino que este toma diferentes formas en diferentes lugares. Si bien esto anterior es cierto, también es cierto que la modalidad particular de reggaetón que alcanza entrar al mercado internacional, y así adquirir mayor visibilidad, es la modalidad del reggaetón que se desarrolla en Puerto Rico.

En este trabajo pretendo acercarme a los debates suscitados en Puerto Rico a raíz de la controversia causada por la entrada del reggaetón al mercado musical local para luego comparar estos debates y variedad de discursos que se generan en torno al reggaetón con los debates y discursos que se desarrollan a partir de la irrupción del reggaetón al mercado internacional varios años después.

Del *underground* al mercado *mainstream*

Durante la década de 1990, en Puerto Rico existe una comunidad *underground* de personas, generalmente vinculadas a residenciales, caseríos y el mundo clandestino en general, que se reúnen en discotecas para escuchar música, bailar, conocer otras personas y, en términos

generales, disfrutar de la vida en sociedad. *The Noise*, por ejemplo, es una de las primeras de estas discotecas que abren y comienzan a hacer este tipo de actividades. En estos ‘conciertos’ o ‘parties’ se tocaba música que combinaba elementos del rap y del hip-hop, comúnmente asociados con los Estados Unidos, pero también elementos del reggae y el *dance hall*, asociados más bien con Jamaica y Panamá. En aquel momento, esta música era llamada de muchas maneras, aunque posteriormente, luego de varias transformaciones, se le llegó a conocer más concretamente como reggaetón. Entre estos primeros nombres estaban nombres como *dembow*, *melaza*, y *underground*, por ejemplo.

Esta llamada comunidad o movimiento *underground* no se limitaba a estas actividades aisladas, sino que la música se difundía de una manera auto-gestionada a través de casetes hechos en las casas de los propios músicos. Esto parecerá un método ineficiente de difusión, pero funcionaba relativamente bien e incluso llegaban estos casetes a diversas partes de los Estados Unidos. Esta música *underground* solía ser relativamente cruda en cuestión del lenguaje empleado y de temáticas frecuentemente violentas y que algunos llamarían (y, en efecto, llamarán) obscenas. Sin embargo, esto no era un problema, pues esta música nunca transitaba a través de medios legítimos, sino que se mantenía circulando dentro de esta especie de sub-espacio clandestino.

Raquel Z. Rivera arguye, acertadamente, que la controversia en Puerto Rico sobre el reggaetón solo surge en cuanto este género musical escapa de su burbuja de marginalidad y se infiltra en la corriente principal del mercado musical local, o en lo *mainstream*. Esta música llamada obscena, cruda y violenta no se considera un problema social en cuanto se mantiene relegada a los espacios marginales de la sociedad. Evidentemente, todo este género y esta comunidad *underground* no se desarrollan de la noche a la mañana, sino que se pueden trazar sus orígenes al menos hasta la década de 1980. Sin embargo, la controversia pública y el, digamos, pánico generalizado no surge hasta que esta música empieza a adquirir visibilidad a través de las emisoras radiales y otros medios de difusión generalizada.

El reggaetón irrumpe en la escena musical *mainstream* a mediados de la década de 1990. La canción *Sin parar* de Wiso G. se utiliza frecuentemente como ejemplo de las primeras

canciones de reggaetón que logran alcanzar alguna difusión fuera de las comunidades clandestinas en el 1994. *Playero #38* es, también, un ejemplo notable. Este reggaetón que logra entrar al mundo *mainstream* es un reggaetón que debe ser ‘limpiado’ y editado para hacerse un poco más presentable a la audiencia general, pero, de todos modos, causa mucha controversia en diversos sectores de la sociedad.

El grupo conservador cívico-religioso *Morality in Media*, fundado y liderado por el pastor Milton Picón Díaz, pastor que seguirá presente en los asuntos político-jurídicos en el país en años posteriores, particularmente con el grupo *Puerto Rico por la Familia*, se señala por varias fuentes como uno de los grupos más vocales en su oposición al reggaetón. Muchos de los argumentos esgrimidos por este grupo planteaban que el reggaetón de alguna manera corrompería la sociedad, particularmente a la juventud de la sociedad, con su contenido, según ellos, obsceno y pornográfico. La oposición del grupo *Morality in Media* a la música *underground* llegó al nivel de que pidieron a la policía que llevara a cabo una investigación en cuanto a la supuesta situación de obscenidad en la música *underground*. Esta investigación policiaca desembocó en redadas a varias tiendas donde se vendía esta música en las cuales se confiscaron cientos de casetes de música *underground*. Estas redadas se llevaron a cabo en la primera semana de febrero de 1995. Se confiscaron sobre cuatrocientos casetes y discos compactos (Rivera, 116).

Además de este grupo prominente, hubo muchos otros grupos y personas que se levantaron en contra de este género musical y a favor de la ‘moralidad’ y la ‘protección de la juventud puertorriqueña’. Se escribieron varios artículos para diferentes periódicos del país y se habló en muchos programas de televisión sobre la degradación moral que podría causar el reggaetón al resto de la sociedad. Para propósitos de este trabajo particular, sin embargo, quisiera enfocarme en solo dos artículos de la revista *Claridad* a mitades de los noventa.

En su ensayo, publicado en marzo del 1995 en la revista *Claridad*, “*Rap Underground*”: *¿Nueva alternativa o pornografía?*, Liliana García Arroyo se pregunta, a partir de la psicología y algunas corrientes particulares del feminismo, si el reggaetón o «*rap underground*»¹, como se le

¹ Aunque el reggaetón y el rap son cosas diferentes, para propósitos de la discusión de estos artículos utilizo

conocía, más bien, en el momento, tenía posibilidades de, de alguna manera, trascender o rebasar su obscenidad para convertirse en un vehículo revolucionario que realmente retara el juego capitalista y promoviera una actitud de protesta que estuviera centrada en las necesidades del pueblo trabajador, como lo habían sido, según la autora, géneros musicales como la ‘nueva trova’, por ejemplo. Aunque la autora no asume un tono contundente, me parece que insinúa que si, en efecto, el reggaetón no podía lograr superar su obscenidad pornográfica, entonces debía ser censurado por el estado, como también debía ser censurada la pornografía, para proteger a la juventud. De esta manera, García Arroyo vincula el sistema industrial capitalista con el reggaetón y lo pornográfico, cosas que sirven, según ella, para promover una suerte de escapismo letárgico en la juventud, que impide la revolución y, además, propaga ideas machistas, sexistas y de cosificación de la mujer.

En enero de 1996 se publica en *Claridad* el artículo *Rapeo sobre el rap en Ciales* por Edwin Reyes, el fallecido poeta miembro del grupo Guajana. El artículo surge de una experiencia que tuvo el autor. Reyes cuenta que fue invitado a presentar, en una escuela superior pública en el pueblo de Ciales, un documental en el cual él había trabajado y se titulaba *Palés: Reseña de una vida útil*. Esta presentación surgía como parte de la celebración de la Semana de la Puertorriqueñidad en la escuela. Reyes narra su asombro y extremo disgusto cuando, justo después de la presentación de su documental, comienza a tocar una “banda de rap” como parte de las celebraciones de esa semana (25).

El problema con el rap, según Reyes, “es que el rap, como fenómeno comercial masivo es una expresión que tiende a fomentar esas actitudes antisociales y perversas que provienen del mundo de ‘la jodedera’” (25). Sin embargo, el autor reconoce el derecho de que “cada quien se rompa los oídos escuchando lo que entienda que es música” (25). Lo que sí no puede tolerar es que “las autoridades escolares le abran espacio privilegiado al rap escandaloso y máxime que lo hagan en detrimento de otras expresiones *verdaderamente artísticas y saludables*² para la

ambos nombres intercambiamente porque, en el particular contexto espacio-temporal de Puerto Rico a mediados de los noventa, no había mucha distinción, al menos en términos de los discursos elaborados sobre la música *underground*, entre una cosa y la otra. Sin embargo, dentro de la propia escena *underground* sí se desarrollaron diferencias entre rap y reggaetón.

² Énfasis mío.

formación de nuestros jóvenes” (25). Después de criticar la música *underground*, cuestionar su validez como música, vincularla al mundo de la ‘jodedera’ y criticar a la escuela y su administración por permitirle espacio a esta música, el autor culmina su artículo con un llamado a la verdadera Puertorriqueñidad:

Escribo estos apuntes en vísperas del centenario de nuestra bandera y a sólo unos días después de la muerte de Amaury Veray. Me estremece pensar en lo que nos espera si continuamos descuidando las mentes de nuestros niños y nuestros jóvenes. [...] El petróleo de Puerto Rico está en nuestras cabezas, en nuestra capacidad para hacer de este puntito en el planeta una bandera de vida para la especie. Y algún día, esos jóvenes que hoy se aturden con la tontería del rap, disfrutarán ellos, sus hijos y los hijos de sus hijos de la música que debió haber sonado aquel mediodía en Ciales, la música nuestra, erudita y popular, múltiple, bella, irreductible, la que cantó por siempre Juan Antonio Corretjer: la música sublime de la Puertorriqueñidad. (25)

Como vemos, las críticas al reggaetón se articulan, de una manera resumida, a partir de un discurso de la obscenidad/pornografía y un discurso que busca dictar cual es la verdadera Puertorriqueñidad con P mayúscula. (entiendase no el reggaetón, porque es muy ‘sucio’ y tiene demasiada influencia yanqui.) Todo esto en aras de defender una ‘juventud puertorriqueña’ (entiéndase una juventud blanca, de clase media pa’arriba, con ciertos valores).

De la marquesina a los premios *Billboard*

Quisiera situarnos a mediados de la década del 2000. Como he, quizás, insinuado anteriormente, en cuanto el reggaetón se incorpora en el mercado *mainstream* puertorriqueño, experimenta una progresiva transformación para acomodarse, cada vez más, a las expectativas del mercado. Esto se puede notar en el cambio de las temáticas, en el sentido de que sigue habiendo violencia, pero de alguna manera se idealiza o romantiza para disimularse. También se puede notar en el lenguaje utilizado, que es un lenguaje que va, progresivamente, ‘limpiándose’. Además, se puede notar el cambio en la instrumentación que se va incorporando en las canciones y en la estructura de las canciones mismas. Es decir, en los días de *The Noise*, por ejemplo, las canciones de reggaetón solían ser mezclas largas que se pensaban mayormente para bailar en el contexto de un concierto (o un party) y para que los raperos pudieran improvisar versos. Con la comercialización del reggaetón, sin embargo, las canciones se deben condensar en términos de

tiempo y estructura para acomodarse a las demandas de las emisoras radiales y la música popular.

Esta progresiva transformación del género, acompañada por su creciente popularidad, llevó a que, en el 2004, diez años después de la entrada del reggaetón al mercado puertorriqueño, el sencillo musical *Gasolina*, de Daddy Yankee, irrumpiera en el mercado internacional. Este es el primer sencillo de reggaetón que logra incorporarse en las emisoras radiales de los Estados Unidos, logrando el primer lugar en las listas *Billboard*, y de ahí progresivamente pasar a Europa y al resto del mundo. Después de este suceso se abren las puertas para muchos otros cantantes del reggaetón y me parece que supone un cambio drástico en la manera en que se estudia y se discute el reggaetón en cuanto este pasa a consumirse en y re-articularse desde diversos contextos a través del mundo.

El debate en el plano internacional y contemporáneo

Me parece que analizar comprensivamente el debate sobre el reggaetón a nivel internacional rebasa los límites de las pretensiones de este trabajo. Incluso mi acercamiento al debate en Puerto Rico es limitado, pues me enfoco en una revista particular en un breve espacio de tiempo. A razón de la amplitud y complejidad de las diversas posiciones en cuanto al reggaetón, pretendo echar un vistazo a algunos de los acercamientos más interesantes e imaginativos para proveer una idea general del estado de la discusión.

El cambio de contexto que le ocurre al reggaetón en cuanto sale de la burbuja insular de Puerto Rico es uno de los factores más importantes, en mi opinión, para el cambio en su recepción. Me parece muy interesante que en Cuba, por ejemplo, el reggaetón funciona o puede funcionar como un dispositivo subversivo en contra del estado. Según la lectura de Geoff Baker (en *The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba*), el rap en Cuba ha sido, de cierta manera, cooptado por el estado en cuanto el rap usualmente, al menos en el contexto de Cuba, incluye algún tipo de mensaje antimperialista. En este sentido, según Baker, el estado ha territorializado el rap al proveerle fondos y promoverlo culturalmente. El reggaetón, por su parte, no se ocupa de mensajes políticos concretos, sino que, más bien, funciona al nivel sub-discursivo

del baile. Al no ser un género ‘político’ en el sentido tradicional y tener letras que invitan al baile y el desenfreno, el reggaetón en Cuba no es apoyado por el estado, sino que es, en muchas ocasiones, censurado. De esta manera, el reggaetón subvierte el orden del estado al negarle incluso el diálogo y plantearse desde un lugar fuera del discurso sofisticado y retórico. Según Baker, el reggaetón en Cuba subvierte desde el baile, subvierte desde el cuerpo.

Además de las cambiantes y complejas implicaciones políticas y subversivas que puede tener el reggaetón según el contexto en el que se encuentre, se han desarrollado estudios y análisis más bien artísticos y propiamente musicales del reggaetón. Son diversos los acercamientos, pero se empieza a valorar la inmensa heterogeneidad que convive en el reggaetón. Los elementos y las diversas corrientes musicales que confluyen en el reggaetón solo se han ampliado desde que este llegó a una fama a nivel mundial. Se ha empezado a estudiar la fascinante y transnacional intertextualidad que logran muchas veces los cantantes del reggaetón, pero que también logran los DJs que componen las pistas. En su trabajo (*From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization*), Wayne Marshall traza todo el entramado de la tradición aural que llega al reggaetón a través de la influencia del hip-hop.

Estos nuevos acercamientos al reggaetón no se dan solo fuera de Puerto Rico, sino que en la isla también se han empezado a desarrollar nuevas maneras de leer e interpretar el reggaetón. El trabajo de Ivan Chaar, por ejemplo, me parece un análisis, aunque introductorio, muy bien logrado del reggaetón a través del lente de la historia. La celebración de este mismo simposio en el que nos encontramos ahora mismo me parece indicativa de una apertura cada vez mayor por parte de la academia para estudiar estos temas que, como hemos visto, se han abordado de una manera muy limitada y limitante en el pasado. Procuremos, propongo, acercarnos críticamente. Siempre con un ojo crítico a nosotras mismas.

Bibliografía

Baker, George. “The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba”. *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, Duke University

- Press, 2009, pp. 165-199.
- Bernabe, Rafael. "Rap: Soy boricua, pa' que tú lo sepas." *Claridad*, enero 19-25, 1996.
- Costa Cordero, Janina. *Reggaetón: un proyecto transnacional de clase, raza e identidad cultural, 1980-2005*. Tesis (M.A.), Universidad de Puerto Rico, 2011.
- Gabino, Iglesias. *Identidades, geografías y utopías: el discurso del reggaetón*. Tesis (M.A.), Universidad de Puerto Rico, 2007.
- García Arroyo, Liliana. "'Rap Underground': ¿Nueva alternativa o pornografía?" *Claridad*, marzo 24-30, 1995.
- Herzig, Nancy y Bernabe, Rafael. "Sobre sexo, sexismo y censura." *Claridad*, abril 7-13, 1995.
- Mashall, Wayne. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration and Commercialization". *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, Duke University Press, 2009, pp. 19-76.
- Negrón-Muntaner, Frances y Rivera, Raquel Z. "Nación Reggaetón." *Nueva Sociedad* N. 223 (septiembre-octubre 2009): 29-38.
- Reyes, Edwin. "Rapeo sobre el rap en Ciales." *Claridad*, 29 de diciembre – 4 de enero, 1996.
- Rivera, Raquel Z. "Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s". *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, Duke University Press, 2009, pp. 111-134.
- Vega Agosto, Zahira M. *El reggaetón: un análisis crítico del discurso*. Tesis (M.A.), Universidad de Puerto Rico, 2009.

Acumulación Subalterna: Cultura, Clase, Raza y Reggaetón

por Angel Rodríguez Rivera

Al interior de la sociedad de acumulación capitalista los procesos culturales se convierten en terrenos de juego en donde los desarrollos de resistencia social a patrones de explotación se manifiestan de manera cotidiana. Los sectores subalternos, en sus diversas formaciones se manifiestan, construyen y de-construyen su realidad social de manera cotidiana a través de los procesos culturales. Sus interacciones cotidianas le permiten a estos sectores establecer comuniones de clase, raza y género que la oficialidad de los espacios de participación no les permite.

La música popular es una de esas manifestaciones a través de las cuales podemos ver de manera clara las manifestaciones de la cultura popular subalterna en el contexto del capitalismo moderno. La música popular, en la medida en que es masificada, des-invisibiliza sectores sociales que los espacios de participación de estado burgués esconden dentro de la homogenización de los discursos oficialistas, tanto del estado como de la llamada sociedad civil (Rodríguez 2015).

Este trabajo hace un ejercicio reflexivo sobre el rap/reggaetón como manifestación cultural de sectores subalternos en Puerto Rico. Planteo que el rap/reggaetón es una manifestación subalterna en la medida en que es racializada. Es racializada en la medida en que es una expresión de sectores que representan la afro-puertorriqueñidad como elemento cotidiano y no folklórico. Es una manifestación de clase social en la medida en que surge, se desarrolla, produce y reproduce desde los sectores más empobrecidos de la sociedad. Es una manifestación de clase no en el sentido de la ortodoxia marxista de la clase obrera sino en el sentido de una ampliación acelerada de los márgenes sociales y económicos de la sociedad de acumulación

posfordista. Es una manifestación discursiva de lo que William Julius Wilson llama el “underclass” (Wilson 1993).

Desde este contexto este trabajo hace un análisis del reggaetón estableciendo como manifestación de una comunidad imaginada nación³ subalterna al interior de comunidad imaginada hegemónica que es Puerto Rico. Esta comunidad imaginada está basada en tres elementos fundamentales: la ilegalidad o extra-legalidad, sexualidad libre y una nueva ética de vida. Estos tres elementos se conjugan en unos procesos de acumulación subalterna de capital desde esos mismos sectores.

Un poco de historia

A mediados de la década del ‘80 la música popular representativa de sectores sociales subalternos en Puerto Rico entró en procesos de transición. La salsa, que había sido la manifestación principal de la subalternidad pobre en Puerto Rico, entró en un proceso de crisis y transición. La llamada “salsa gorda” comenzó a perder adeptos entre los sectores jóvenes en Puerto Rico. La llamada salsa romántica se convirtió en la expresión principal de la salsa. En la medida en que la salsa romántica ganaba adeptos, se grababan temas que venían de las baladas y los temas propios de las experiencias de vida de los márgenes dejaron de escucharse. La juventud proveniente de los, cada vez más amplios márgenes sociales, perdía espacios de manifestación sociocultural.

Dentro de ese contexto surge a mediados de esa década la música rap (Rivera, 2009). Es durante esta época que en Puerto Rico comienza a sonar con mucha fuerza unos de los representantes de esta música, Vico C. Esta música que era realmente “underground” no se escuchaba en la radio. Los cassettes se pasaban de mano en mano a través de las escuelas públicas de Puerto Rico y las fiestas de las comunidades pobres del país.

A pesar de que no se escuchaba en la radio y no existía el internet, el fenómeno de Vico C como artista reconocido en todas las áreas de Puerto Rico era evidente. En la medida en que la

³ Este concepto se desarrolla más adelante en este trabajo.

música de Vico C solo se conseguía a través de los procesos de “mercado negro” de la juventud, lo que escribía no tenía que ceñirse a los estándares de oficialidad hegemónica cultural. Vico C podía decir cosas como “pero adivina a quien yo vi por la ventana. La tipa me había perseguido por todo el camino. Venía a celebrar con una botella de vino. Tenía triple X, tenía profilácticos, revistas Playboy un bicho de plástico”.⁴

Para esta manifestación musical, la aceptación de las esferas de la oficialidad no era importante. Su mercado estaba definido por las experiencias de los sectores sociales pobres. Eran las generaciones subsiguientes de los salseros de los ‘70 que ya no tenían espacios de comunicación masiva cultural propia. Establecía un lenguaje y experiencias propias de estos sectores sin preocuparse por la aceptación de la oficialidad.

Sin embargo, para finales de la década del ‘80, estos raperos y su manifestación musical desarrollaron tanto arraigo que la oficialidad de los mercados musicales y televisivos le permitieron entrada. El resultado fue que la música empieza a ser cooptada por la oficialidad del mercado en Puerto Rico. Había ganado tantos adeptos que los canales de televisión comienzan a abrirle espacios. Esa entrada a los mercados televisivos y radiales vino a un precio. La “vulgaridad” no puede estar presente en las manifestaciones de sus letras. La sexualidad no puede estar presente en sus canciones. La violencia no puede estar presente en sus canciones. El rap se convierte no en una manifestación cultural de sectores particulares, pasa a ser una expresión musical folkclórica de jóvenes en Puerto Rico.

La música de Vico C deja de ser “underground” y graba discos que se venden en las tiendas. Comienza a llamarse “el filósofo del rap” estableciendo una música que se supone lleve un mensaje “positivo” para todos los jóvenes. En sus canciones habla del cristianismo y de ser “cristo-céntrico”. Dice ver “crímenes, violaciones, mucha malicia y no me entero de las buenas noticias... la culpa es de nosotros, el bajo mundo, el paraíso del señor vagabundo⁵”. Mientras en un principio se recuperaba un mundo social particular, su entrada al mercado oficial lo pone a responsabilizar ese mundo de los problemas sociales.

⁴ Canción “En Coma”, Vico C.

⁵ Canción “La Recta Final”, Vico C.

Al igual que Vico C, raperos como Rubén DJ encuentran un espacio de participación en esa oficialidad de un rap cooptado por la oficialidad. De hecho, Rubén DJ tenía un espacio permanente en un programa de televisión de mediodía en Puerto Rico. Dentro de ese espacio hablaba de “temas positivos” y establecía un mercado de preadolescentes a los que les hablaba de cómo comportarse con sus padres y mantenerse en la escuela. De hecho, su éxito principal fue “La Escuela”⁶. Este tema de gran difusión en Puerto Rico hablaba de las virtudes de mantenerse en la escuela. El rap, de ser ejemplo de rebeldía generacional, se convertía en un “after school special”. Ese fue el precio de entrar en los mercados masificados. Para los años 1992 y 1993 este fenómeno se estaba agotando. Se había convertido en moda pasajera en la medida en que perdía su carácter contestatario.

En este contexto, el género comienza una nueva transición. Se da un proceso de entrelazar las “líricas” del rap con el reggae jamaicano. Se regresa a los procesos de lo que se llamaba el “underground”. La música no se vende en las tiendas ni suena en la radio comercial. Se da a través de los desarrollos de espacios como la discoteca “The Noise”. En ese proceso comienzan a surgir exponentes de esta mutación del rap. Surgen exponentes como Daddy Yankee, Baby Rasta y Gringo, Lito y Polaco, entre otros.

Esta transición retoma temas “callejeros”. Las letras de las canciones se centran principalmente en los temas de violencia de los sectores pobres del país y el sexo. Además, integran de manera clara temas sobre la recuperación de un sentido lúdico de la vida. La entrada a los mercados oficiales no es tan importante como lo fue a finales de la década anterior. Lo que había sido cooptado por la oficialidad fue retomado por las subalternidades sociales en los barrios, residenciales y juventud. Este periodo marca el re-nacimiento de un nuevo mercado que se convertirá en la expresión popular de mayor difusión des-invisibilizando los discursos de los sectores empobrecidos del país.

⁶ Canción de Rubén DJ del año 1987.

Contexto económico y social del surgimiento y desarrollo del reggaetón ⁷

La década del 1970 implicó el comienzo del fin del régimen de acumulación fordista. El periodo de crecimiento y bonanza vivido desde el fin de la Gran Depresión se vino abajo. Un Nuevo régimen de acumulación se comenzó a desarrollar tanto en los Estados Unidos y de manera desigual como armadura regional en Puerto Rico (Benson, 1997). Sin embargo, contrario a la crisis de la Gran Depresión, en la cual hubo una crisis de sobreproducción, la nueva crisis se da en un contexto de excedente de capital. Una acumulación excesiva que elimina el equilibrio del régimen de acumulación.

Aglietta argumenta que los orígenes de la crisis iniciada a mediados de la década de 1960, como los de la crisis de entreguerras, se hallan en el desarrollo desigual del Sector I.

El punto de inflexión de 1958-1961 supuso una aceleración en la caída de los costes salariales [...] que impulsó la oleada más intensa de acumulación de toda la historia del capitalismo estadounidense, lo que pronto rompió el equilibrio dinámico de expansión entre los dos sectores. El Sector I se expandió más rápidamente que el Sector II y se hizo más diferenciado; el subsector que produce medios de producción reales experimentó un crecimiento espectacularmente rápido mantenido por la transformación general del proceso de producción. [...] De ahí se derivó una acumulación profundamente desequilibrada, que solo se mantenía en la medida en que el plusvalor relativo producido podía acumularse con un ritmo acelerado. Esta velocidad solo se podía mantener si el proceso de fabricación se alteraba cada vez más rápidamente para satisfacer la creciente demanda dirigida al subsector productor de medios de producción. En 1966 el bloqueo de ese modo de desarrollo era inminente (Brenner y Glick63).

Este excedente de capital trajo consigo un impulso en la inversión en nueva tecnología de producción. Esto nos llevó a lo que Mandel llamó la tercera revolución industrial: la revolución tecnológica. Este desarrollo de la tecnología supuso un nivel de flexibilización en la producción de bienes de consumo. Junto con este desarrollo de flexibilización en la producción también vino

⁷ Partes de este trabajo fueron presentadas en la convención del Colegio de Trabajadoras, y Trabajadores Sociales de Puerto Rico como parte de la conferencia presentada por el autor.

una flexibilización en los patrones de consumo.

La crisis de los sistemas de producción en masa y de su correspondiente paradigma organizacional, el «taylorismo» en el mundo industrializado desde los comienzos de la década del setenta, ha dado pie al surgimiento de empresas de producción flexible que han incorporado tecnologías computarizadas fácilmente reprogramables, dotándolas de una gran versatilidad operacional (Benson 2).

Junto a este proceso vino una flexibilización en el trabajo y las expectativas productivas con respecto a la fuerza trabajadora productiva. Lo que eran las reglas de juego del proceso de trabajo se modificaron. La rigidez de la producción y las reglas de trabajo se modificaron. Se introdujo el “flexitime”, se eliminaron leyes y reglamentaciones para acomodarlas a la flexibilidad de una nueva manera de producir. Es decir, el nuevo régimen cambió las bases de la producción capitalista.

Por otro lado, esto también implicó una reestructuración del modo de regulación social en este nuevo régimen de acumulación de capital. Los acuerdos sociales de mejores salarios, estado benefactor servicios sociales desde el estado keynesiano se han ido erosionando. El desarrollo de un capitalismo más amplio que cruza de manera transversal todos los sectores sociales cambia los parámetros desde los cuales hemos estado actuando. La subsunción formal y real del capital hace que no queden espacios que no estén penetrados por el capital y sus relaciones sociales.

El nuevo régimen de acumulación posfordista implica la des-invisibilización de las heterogeneidades escondidas detrás la estandarización excesiva del régimen de acumulación fordista. El régimen posfordista de acumulación implica el establecimiento de unos nichos de consumo flexible y particularizado. El desarrollo de la tecnología de producción flexible permite abandonar la idea fordista de la estandarización en el consumo de masas. Por el contrario, implica lo innecesario de ese tipo de consumo. El efecto de este proceso es que las masas de trabajadores que habían constituido un llamado ejército de reserva se convierten en márgenes permanentes. Grandes masas de sectores subalternos se reacomodan de manera involuntaria en los márgenes del proceso productivo y de consumo dando un desarrollo más amplio de la

ilegalidad y extra-legalidad económica, política y social para el mantenimiento de un nivel de vida. A partir de esta “nueva” situación se crea una sociedad paralela. Una comunidad imaginada (Anderson, 1991) dentro de la nación representada en lo que llamamos sociedad civil. Desde esa heterogeneidad que queda al descubierto dentro del contexto del régimen de acumulación posfordista y las grandes masas de sectores marginados que produce es que se desarrolla el reggaetón.

Nación/es imaginadas y el reggaetón

Benedict Anderson (1991) plantea que la nación es una “comunidad imaginada como inherentemente limitada y soberna”. En la mente de los miembros de esta comunidad imaginada existe un sentido de comunión. Dice Anderson que la comunidad es imaginada “como comunidad porque se concibe como una camaradería horizontal”. Es un sentido de igualdad entre los miembros de una comunidad en donde la identidad nación se constituye como un imaginario hegemónico.

En el caso de Puerto Rico esa identidad nacional imaginada se constituye como la Gran Familia Puertorriqueña (González, 1989). Una nación que es la mezcla de tres razas que se funden en una sola identidad. Esa identidad está basada principalmente en la tradición hispana que la hegemonía de clase en Puerto Rico establece como lo criollo puertorriqueño. Es una identidad de exclusión de sectores raciales y de clase que no estén atemperados a esa hispanofilia. Ese imaginario de nación es blanco, jibaro, católico y sin diferencias de clase o raciales.

El reggaetón se constituye como una nueva comunidad imaginada. Una comunidad sin pretensiones de convertirse en el consenso de lo que son los puertorriqueños. Es una comunidad imaginada subalterna que existe al interior y como resistencia y respuesta a la hegemónica. Es la renuncia a la pretensión de unidad para la celebración de la diferencia a partir de elementos de clase y raza que surge precisamente de los sectores que son invisibilizados de La Gran Familia Puertorriqueña: pobres, negros y sus manifestaciones socio-culturales.

Tego Calderón dice: “me quiere hacer pensar que soy parte de una trilogía racial donde to’ el mundo es igual sin trato especial... Es que tu historia es vergonzosa. Entre otras cosas otra. Cambiaste las cadenas por esposas... No todos somos iguales en términos legales y eso está probao en los tribunales”⁸. Se deja claro que esa comunidad imaginada que se manifiesta en su música es más que la diferenciación con lo hegemónico desde una perspectiva racial y de clase muy particular. Es también una diferenciación que surge como respuesta a los elementos de subordinación, explotación y exclusión económica, social y política a los que son sometidos desde el llamado consenso nacional (Pabon,2002).

Esto se pone en evidencia cuando dice en la misma canción que “nunca va a haber justicia sin igualdad. Maldita maldad que destruye la humanidad. Porque protesta, va a quitarme la libertad. Si yo no reconozco su autoridad... Si yo no pertenezco a su sociedad”. Establece la separación con la sociedad hegemónica y sus mecanismos de control y convivencia. No está buscando entrada a esa sociedad, está renunciando a la misma.

Esto se manifiesta con gran claridad en la canción “Censurarme por ser rapero” de Eddie D cuando dice: “Muchos me miran como si yo fuera un tipo sin arreglo. Como si nunca antes hubieran visto un negro. Como si fuera un delincuente... Pues tengo que joderme pa’ que mi noticia sea publicada. Y si mato a alguien, rápido me dan to’as las portadas. Y no me mires mal, cuida tu actitud. Yo solo soy un portavoz de la juventud. Un guerrero ante la adversidad. Y soy mejor que la mitad de la Universidad. Y cuando arranco, no tengo pausa. No importa si me dicen, rebelde sin causa. Firme como piedra. Y confío más en un tecato de Santurce. Que en un juez de Montehiedra. Tal vez mi música no sea sana. Pero yo no me inventé ni el sexo ni la marihuana. Pa’l carajo los que nos critican. Esta es la música con que los jóvenes se identifican.”

Eddie D establece un nuevo imaginario sobre quién es y qué representa. Representa una juventud negra. Representa una juventud que resiente y resiste la oficialidad. Representa sectores pobres de la sociedad que ven la vida de manera distinta a lo hegemónico. Se puede ver una comunidad imaginada al interior de la comunidad imaginada nación/Puerto Rico. El reggaetón representa así una comunidad imaginada subalterna alejada del consenso social dominante. Se

⁸ Canción Loiza

establece, como mencionara anteriormente, basada en tres elementos fundamentales: 1. Sexualidad libre; 2. Extralegalidad; 3. Nueva ética de vida.

Sexualidad libre

Cuando se habla de la sexualidad al interior del reggaetón no se está hablando de las relaciones románticas clásicas propio del estándar de la sociedad moderna burguesa. El paradigma de relaciones monogámicas de pareja se trasciende para dar paso a una concepción de la sexualidad mucho más centrada en el puro placer. Cuando Daddy Yankee canta: “a ella le gusta la gasolina. Lo que me gusta es que tú te dejas llevar. To’ los weekenes ella sale a vacilar... mi gata no para de janguear porque a ella le gusta la gasolina⁹”, está hablando de un disfrute, que no tiene mayores compromisos más allá de ese momento específico de disfrute.

Anuel dice “pa’ chingar no tienes que amar”¹⁰ dejando establecido que la relación sexual no es más allá de lo físico y placentero. Esta relación física de puro placer sin mayores compromisos se puede ver también cuando dice Bryant Meyers: “Hoy de nuevo te voy a ver, estoy bien bellaco. Quédate en pantys modelándome en tacos. Me quito el pantalón, por el boxer lo saco. Te gusta en la cama como te maltrato. Quieres que te lo meta a cada rato. En la cama jugamos al ratón y al gato. Yo bajo sí pero yo soy el bombero...” En ambos casos vemos una separación con el amor idílico. De hecho, se entrelaza la relación con el uso de la marihuana haciéndolo aún más centrado en el puro placer y estados alterados de conciencia. Sea este por la sexualidad o por la marihuana.

La relación sexual, además de ser parte de un vacilón más amplio, entrelaza unas relaciones de género interesantes. Por un lado, contiene todos los elementos patriarcales de subordinación de las mujeres. Por otro lado, al ser una relación de solo placer, establece mujeres activas en el proceso de esa sexualidad. Cuando Glory cantaba: “no me des más na’ que me duele la popola... dame por detrás que me duele la popola”¹¹ se ubica en una posición de participante

⁹ Canción “La Gasolina”.

¹⁰ Canción “Ayer”

¹¹ Canción “La Popola”

en un proceso placentero. No es solo la receptora de una acción masculina.

Si eso lo entendemos en el contexto de la música que está hecha no solo para escucharse sino para bailarse, el espacio de participación de las mujeres es más importante aún. En el baile de reggaetón, las mujeres son las que determinan cómo se baila y hasta dónde se llega con el baile. Esto es distinto a la salsa en donde el hombre tiene un control casi absoluto de lo que hace la mujer.

Como podemos ver en el reggaetón, la sexualidad trasciende las relaciones de pareja. Es parte de un vacilón más amplio fuera de consideraciones ético-morales religiosas. La sexualidad es cotidiana, aunque sea sexista y violenta. La participación de las mujeres es activa, a pesar de lo sexista del proceso. La participación femenina las convierte en objeto y sujeto al mismo tiempo, rompiendo con la dicotomía discursiva clásica de la cosificación de las mujeres.

Extralegalidad

En el establecimiento de la comunidad imaginada subalterna al interior del reggaetón, la recuperación de los márgenes sociales como elemento definitorio de la identidad es un asunto medular. La ilegalidad o extralegalidad es un elemento central en su proceso. “Yo soy bandolero como el míster politiquero que se robó to’ el dinero.. Oye compai yo me fumaría un bonsai, si tú sabes donde hay me trai..”¹². Podemos ver como la ilegalidad no es algo que se niega. Por el contrario, tanto Bonsai como Bandolero de Don Omar recuperan la presencia de los márgenes desde la extralegalidad o ilegalidad. No importa lo que pase en su vida, no importa si lo “apuntaron con el deo” que “ahora sea el tecato y otro posible reo” y que lo arrestaron “dos puercos; por pasar el rato” el va a seguir “con su tumba’o y los ojos coloraos”¹³.

Lo ilegal no solo se recupera. Lo ilegal se defiende y usa como elemento que define quién y a quién se canta. No solo es lo ilegal, en oposición a la representación de la oficialidad legal. Al referirse a la policía como “los puercos”, deja ver un desdén por las figuras de autoridad que lo tratan como el Otro y él asume esa posición. Ser parte de un margen ilegal es parte

¹² Canción “Bonsai” de Tego Calderón

¹³ Frases de la canción “Bandolero” de Don Omar.

fundamental de su identidad.

Nueva ética de vida

La base principal de lo que comprende la comunidad imaginada es el sentido lúdico de la vida. Canciones como “Pa que Retozen” que dice “esto es para ustedes pa’ que se lo gocen, pa’ que se lo gocen, pa’ que retocen”¹⁴. Deja claro que la importancia principal es el disfrute de la vida. Gallego dice “Mire mi hermano, celebremos que este pueblo siga bailando, gozando, sudando, existiendo como pueblo dentro de una disco, un residencial”¹⁵.

Dentro de la manifestación cultural que es el reggaetón se usan drogas, se consume alcohol y se tiene sexo dentro del marco de pasarla bien. No hay planteamiento articulado que no sea el de una manera de vivir distinta. La centralidad de todo el planteamiento es una reconceptualización de la vida desde el disfrute. Se viola la ética de trabajo capitalista en tanto y en cuanto lo más importante es disfrutar la vida. Eso en sí mismo implica un respuesta de resistencia a la ética de vida, religiosa y moral en la sociedad puertorriqueña. Es el planteamiento de que en el margen se vive distinto. Es otra sociedad.

Acumulación subalterna

El proceso de acumulación flexible de capital que se desarrolla en los años 1980 y que en Puerto Rico se constituye como una armadura regional del proceso de acumulación en los Estados Unidos (Benson, 1997), abre el espacio para convertir al reggaetón y los reggaetoneros en una mercancía capitalizable. Se da un proceso en que la personalidad de los reggaetoneros se convierte en la mercancía en el proceso de producción flexible de riquezas (Holmes, 2002). No es solo el producto musical lo que es una mercancía capitalizable. La comunidad imaginada se convierte en una mercancía en sí misma. La producción de la identidad es la potencialidad de producción y acumulación de riquezas.

La comunidad imaginada como un todo se convierte en mercancía fetichada (Marx,

¹⁴ Canción “Pa que retozen” de Tego Calderón.

¹⁵ Canción “Quítate tú pa’ ponerme yo”

2008). La imagen de la calle desarrolla capacidad capitalizable a partir de la separación de la oficialidad. Esa comunidad racializada, desposeída y marginada se convierte en la mercancía que se conjuga en la expresión cultural que es la música y el baile. Se establece, una autoexplotación desde los propios sectores. Son los propios reggaetoneros los que explotan su imagen, producen sus discos, venden su estilo de vestir, su estilo de vida. Es un proceso de auto-enajenación entre el producto y el productor. La propia comunidad establece los términos en los cuales se someten a la explotación y acumulación de capital. Su exclusión le permite este proceso.

El carácter subalterno de este proceso de acumulación permite que los sectores marginados se lo reapropien. En esa medida, la mercancía fetichada que es su identidad también se hace irreal y falsa. El proceso, igual que con otras mercancías, crea un imaginario de lo que es la mercancía. La diferencia es que es una autocreación. Es un proceso que se da desde los márgenes, desde lo extra social. Es un proceso de acumulación subalterna.

Conclusiones

El reggaetón es un fenómeno social altamente complejo. Este género musical se constituye como más que una simple expresión artística. Es la manifestación de unos patrones culturales de sectores particulares de Puerto Rico. Es una expresión racializada y de clase que se constituye como comunidad imaginada subalterna, en resistencia a la oficialidad hegemónica cultural en Puerto Rico. Esta comunidad imaginada pasa constantemente por procesos de cooptación y reapropiación por parte del proceso de acumulación de capital dominante.

En el proceso de resistencia, la marginalidad se convierte en mercancía capitalizable y rentable que es impuesta y reapropiada por los sectores desposeídos representados por la manifestación musical que es el reggaetón. En esa medida la subalternidad de la comunidad imaginada de acumulación subalterna se resignifica desde otra perspectiva. Se constituye como un planteamiento político de una manera diferente de vivir a través de lo lúdico.

Referencias

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. Verso/New Left Books, 1991.
- Benson, Jaime. "Puerto Rico: The Myth of the National Economy." *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*, editado por Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfóguel, University of Minnesota Press, 1991, pp. XX.
- Brenner, Robert. y Glick, Mark. *La escuela de la regulación: Teoría e Historia*. 1991. Accessed 27 Nov. 2016.
- González, José Luis. *El País de los Cuatro Pisos y Otros Ensayos*. Ediciones Huracán, 1989.
- Holmes, Brian. *The Flexible Personality: For a New Cultural Critique*. 2002. Accessed 27 Nov. 2016.
- Marx, Karl. *El Capital Tomo 1*. 2008. Accessed 27 Nov. 2016. Create Space Independent Publishing Platform.
- Pabón, Carlos. *La Nación Postmortem: Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. Ediciones Huracán, 2002.
- Rivera, Raquel. "Policing Morality Mano Dura Style: The Case of Underground Style Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid 1990's." *Reggaetón*, editado por Raquel Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, Duke University Press, 2009, pp. 111-134.
- Rodríguez, A. *Acumulación, Estado y Sociedad Civil: Mitos y Contradicciones de un Nuevo Contrato Social*. Conferencia dictada en la Septuagésima quinta asamblea anual del Colegio de Profesionales del Trabajo Social de Puerto Rico. Ponce. 2015.
- Wilson, William J. *The ghetto underclass: social sciences perspectives*. Sage, 1993.

Entre Cacos y Jípsters

por Guillermo Rebollo Gil

En segundo año de escuela superior (privada, de varones, jesuita, notoria) leí la autobiografía de Malcolm X. En tercero estaba lo suficientemente claro en cuestiones de raza y racismo que por nada del mundo se me hubiera ocurrido ponerme una t-shirt de “África habla en mí,” tan populares a finales de los noventa. En cuarto año leí *Down these Mean Streets* (1967) de Piri Thomas, y comprendí, con no muchisísima dificultad, que la experiencia de Piri como puertorriqueño negro en Nueva York distaba más de la mía por raza y clase social que por geografía.

En mi año prepa de universidad (pública, en el sur de los Estados Unidos) me vestí todo de blanco y me pinté la cara de negro para una fiesta de Halloween en el club latino. Éramos cinco: dos puertorriqueños, dos venezolanas y un colombiano. Todos blancos. Suponíamos estar haciendo de afro-brasileños. No recuerdo si al momento de optar por semejante disfraz traje a memoria mis lecturas de Malcolm o de Piri. Recuerdo que quería ir mucho a la fiesta y no tenía qué ponerme. En la fiesta, un muchacho afroamericano se me acercó y me preguntó si acaso no me daba vergüenza. Le expliqué, con no poca vergüenza pero con mucha más condescendencia, que no había razón para molestarse pues yo era puertorriqueño y estaba vestido de brasileño y el blackface en nuestra cultura no significaba lo mismo que en Estados Unidos. El muchacho me respondió dándome las gracias por la explicación pues ahora confirmaba que los blancos eran iguales en todos lados. Me hice el que no capté su sarcasmo y regresé a la pista de baile, donde el resto de mi comparsa bailaba en círculo. Alguien había traído un pollo de hule. Reían. Íamos.

En cuarto año de escuela graduada escribí mi tesis sobre raza y racismo en Puerto Rico. La misma tenía un componente auto-etnográfico—una reflexión más o menos crítica acerca de mi experiencia en la isla como un blanquito de Guaynabo City. No incluí esta anécdota porque

contrario a otros eventos donde podía descargar el peso del acto racista en otra persona o lo podía justificar como fruto de mi inmadurez o del “social learning” o la presión de grupo o loquesea, para el tiempo en que opté por hacer de mi Halloween 1997 un minstrel show en clave latinoamericana, ya yo sabía lo suficiente de raza y racismo en Puerto Rico y en Estados Unidos como para reconocer que los blancos podemos en efecto ser *tan y tan* iguales en todos lados que tenía a mi haber las herramientas intelectuales y éticas para simplemente salir vestido de mí mismo a la fiesta, a riesgo de aguar la fiesta. O simplemente no ir. En fin, que I should have known better. Pero había cambiado vergüenza por un papel protagónico en la historia del racismo en el imperio y la colonia.

Lo cierto es que no tenía planes de empezar este ensayo sobre jípsters y cacos en el Puerto Rico de hoy con este viaje nefasto y nostálgico, pero recién leí esto:

For many well-intentioned white people, writing or talking about race is hard, but not in the way I want to mean this word. It is hard for us because there is the feeling, back there in your mind that there might be a skeleton in the closet you don't know about, or one you don't remember. That you said or wrote or did something that someone will use against you. (Loffreda, 2015: 210)

Escribir sobre raza, desde el privilegio racial, es “difícil” en el sentido de que una admisión de culpa o complicidad con el racismo como sistema corre el riesgo de hacer las veces de auto-defensa, sobre todo cuando la auto-crítica a menudo se escribe [y se recibe] como un acto de valentía. Esto tiene el efecto de cerrar toda discusión pues la valentía, a saber cómo o por qué, suele quedar exenta de mayor indagación y crítica tanto por el hablante como por sus posibles interlocutores. Algo parecido pasa con cualquier conversación seria sobre raza y racismo en Puerto Rico. A menudo, alguien [yo, por ejemplo] con la mejor intención de entablar una discusión que con razón entiende es poco frecuente, dice racismo como un descubrimiento, como quien encuentra el esqueleto en el clóset de la nación y todos asentimos y decimos que es cierto, que de eso aquí no se habla, que Pedreira era un maldito, Blanco un apologista, que mira, si ahí ha estado *Narciso descubre su trasero* todo este tiempo, ya es hora de regresar a él y fracturar de una vez y por todas esa terrible idea de la gran familia puertorriqueña, así que vamos, quién se apunta para hacer el inventario de las agresiones y ofensas a las que aún—en pleno siglo 21—

están sujetos los y las afro-puertorriqueñas cotidianamente. El problema es que ese es tanto el punto de partida como el desenlace simpático y simplista de casi toda conversación sobre el tema.

Por tanto, propongo iniciar una conversación sobre racismo en Puerto Rico desde otras coordenadas; específicamente desde donde la raza no parecería estar. Cito de un blog colectivo de escritores y escritoras jóvenes del patio, agrupados bajo el lema de la Generación Jípster:

La esencia jípster de amar y seguir lo independiente, lo no descubierto, lo escondido o lo demasiado 'viejo' (*vintage* mejor dicho) se ha convertido en moda, dándole un giro sumamente irónico a la verdad sobre los jipsters y su estilo de vida. Ser jípster se ha hecho mainstream, para desgracia de aquellos verdaderos jipsters que, bueno, lo eran antes de que fuera mainstream...¿Somos nosotros verdaderos jipsters? No lo sabemos. Probablemente no, pero somos parte de esa generación transitiva; somos los que -poco a poco- comenzamos a odiar Hollywood y MTV para empezar a amar el cine independiente, europeo o latinoamericano que Netflix nos pone al alcance (otra ironía)...Somos de los que vivimos en el tiempo en que ser jípster no es nada nuevo y mucho menos interesante. Somos la Generación Jípster y, lamentablemente, somos igual que todos ustedes. (Generación Jípster)

Yo, para entretenerme, opto por leer este breve texto, intercambiando blanco por jípster: la esencia blanca, el ser blanco, los verdaderos blancos. Acto seguido, me siento un poco mal conmigo pues temo que estoy siendo injusto con mis colegas escritores. Pero entonces pienso que hay algo en extremo preocupante en que una promoción de jóvenes escritores se haga llamar jípster y olviden hacer mención alguna del componente racial. Después de todo, los “angel-headed hipsters” que andan los “negro streets” en el *Howl* de Ginsberg son blancos. Tan blancos como el “white negro” de Norman Mailer. Tan blancos como Hollywood y Netflix y MTV. Tan blancos [y de suburbio] como ese spanglish que responde más al cable TV que a aquellas calles bravas de Piri Thomas. Tan blanco como una orquesta de salsa compuesta por rockeros cantándole a Mama Inés en la nueva campaña publicitaria para el Café Yaucono.¹⁶ Tan blanco como *Santurce es Ley*, o como Santurce o al menos como esos rinconcitos de Santurce a donde cada vez se muda más y más gente blanca. Tan blanco como Manuel Natal en guayabera

¹⁶ Ver aquí: <http://www.metro.pr/negocios-metro/macabeo-revive-legendaria-cancion-de-cafe-yaucono/pGXpco!JkrVO7q4vaMk/>

recorriendo el país en un truck de mantecado, grabando videítos promocionales al estilo confesionario de *Real World, as seen on* la más reciente temporada de *House of Cards*.¹⁷ Tan blanco como la Carta Abierta a los Cuponeros,¹⁸ como aquella doctora en el Hospital Regional de Bayamón, despotricando contra beneficiarios de la Reforma,¹⁹ como Natalia Lugo y su performance de la yal.²⁰ Tan blanco como los cibernautas que disque hackearon la cuenta de Zaida Cucusa Hernandez y tildaron de “mono” a Rafael Cox Alomar.²¹ Tan blanco como el Such is life de la administración Fortuño.²² Tan blanco como Pedreira y como Blanco, y como el 80.5% de la población, según el censo.²³ Tan blanco, vamos, como leer la autobiografía de Malcolm X en San Ignacio y escribir poemas acerca de las calles de Villa Caparra en Guaynabo en clave de *Down these mean streets*. Tan blanco como Arcángel alegando que en su barrio él es más grande que Maelo.²⁴

Perdón, esa última no es de jípster. Esa es de caco.

Procede ahora preguntar quiénes son los verdaderos cacos, cuál es la esencia de los cacos, qué significa ser caco en el Puerto Rico de hoy. Sara Ahmed escribe:

[Los cacos]: eso que choca. Si seguimos a algunos filósofos y presumimos que la felicidad es aquello hacia lo que la voluntad va dirigida...entonces ser considerado [caco] es convertirse en un aguafiestas del futuro: ese que roba la posibilidad de felicidad, que impide que la felicidad se realice, que se coloca en el camino de una felicidad que supone estar de camino. Cuando una determinación de [caquería] torna una potencialidad en amenaza, [los cacos] surgen como el robo de ese potencial. (Ahmed, 2014: 47) [mi traducción]

¹⁷ Ver acá: https://www.youtube.com/watch?v=IRIk_9YTsEY

¹⁸ Ver aquí: <http://www.informatepr.net/2016/02/carta-abierta-a-los-cuponeros-de-puerto-rico-no-crearas-lo-que-dice/>

¹⁹ Ver acá:

<http://www.primerahora.com/videos/noticias/puertorico/doctorainsultapacientesenhospitaldebayamon-159835/>

²⁰ Por aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=oJDta8WyciE>

²¹ Por acá: <http://www.primerahora.com/noticias/gobierno-politica/nota/coxalomarsedefiendedeataqueracistaensucontra-641488/>

²² Aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=cI5rMKwBE34>

²³ Acá: <http://www.primerahora.com/noticias/puerto-rico/nota/censoreabreeltemaracialenpuertoricodonde80sereconoceblanco-374557/>

²⁴ Aquí: <http://www.salserisimoperu.com/arcangel-dice-ser-mas-grande-que-ismael-rivera-salsa-regueton-noticia-23-02-2016/>

Es falso. Ahmed no dice nada de los cacos. Está hablando de la voluntad y de aquellos sujetos que son etiquetados como voluntariosos porque no cumplen con las expectativas y/o exigencias normativas en una sociedad. Ahmed habla de la renuencia de ciertos sujetos a caer en tiempo y ocupar su lugar en la fila. Ser una voluntariosa, según la autora, es picar afuera del plato, si se quiere, salirse del lugar asignado, estar fuera de orden en el tiempo, en el cuerpo y en el gesto. Estorbar y estropear. O, en la alternativa, escandalizar. Cito de una breve crónica, publicada recientemente en *80grados*, acerca de un pasadía familiar en Boquerón:

Había pagado por la Villa de Boquerón II, VB2-D6. Se encontraba justo frente a la playa, por lo cual los apartamentos comenzaban en el segundo piso; supongo que por el peligro de que llegara la marea y pudiera ocupar un apartamento que hubiese sido construido en el primer nivel. Ese primer piso vacío estaba ocupado por una fiesta familiar que todavía tenía colgados adornos de Santa Claus y continuaba la celebración con altísimas bocinas de reguetón. Tenían un equipo técnico típico de una presentación para miles de reguetoneros. Quien puede comprar ese equipo podría pagar la estadía en el hotel más caro de la isla. En esos hoteles, sin embargo, no les hubiesen permitido celebrar la Navidad con altoparlantes que impidieran la conversación y descanso de todos los demás huéspedes. (Rabell, 2016)

Ahora sí, a partir de este fragmento, podríamos ensayar una definición—Los cacos: siempre son muchos, “miles.” O, en la alternativa, uno es demasiado. Tienen muy mal gusto [en la decoración, en la música]. Invaden los lugares que ocupan. No tienen consideración con los demás. Eso sí, parecerían tener recursos ilimitados. O al menos los suficientes para invadir espacios con sus malos gustos y sus malos cuerpos y su mala música y sus malos tratos y aguarle la fiesta al resto. El resto, de paso, somos aquellos y aquellas que permanecemos en fila, que ocupamos el lugar asignado y no nos quitamos y echamos pa'lante, o nos quedamos más o menos en el mismo lugar sin hacer mayores escándalos ni estorbar a nadie. Pues, a fin de cuenta, siempre nos escandaliza el que menos pertenece. Escribe Ahmed: “[w]illfulness might be what we do when we are judged as being *not*, as not meeting the criteria for being human, for instance.” (Ahmed, 2014: 15) Uno de estos criterios es raza, quiero decir blancura. Entiéndase que quienes no pueden reclamar pertenencia en dicha categoría racial, no pueden reclamar cabalmente su humanidad.

Acerca de la conexión entre raza, racismo y reggaetón en Puerto Rico, Petra Rivera-Rideau arguye que el reggaetón, por un lado, exhibe las marcas de los estereotipos de la negrura como peligrosa, descontrolada y/o de sospecha; mientras que, por otro, saca a la luz las contradicciones inherentes al discurso dominante en torno a la composición racial de la nación, según el cual las y los puertorriqueñas somos, cuando no fenotípicamente, al menos culturalmente blancos. (Rivera, Rideau, 2015) Todo esto para decir: ¡Pobrecito Arcángel! Olvidó que Maelo era jípster. Que diga, blanco. Que diga, lo suficientemente *vintage* como para que su raza no venga al caso y se defienda su memoria como patrimonio—no esqueleto en el clóset—de la nación. En fin, que nadie se queja demasiado porque alguien más está escuchando *Las Caras Lindas* demasiado de alto. Al menos tendría buen gusto, ¿no? Mientras que el reggaetón conmueve más por su renuencia a pasar de moda [aun cuando hace años que pasó de moda], que por su clara poesía [¿Acaso Vico será más grande que Don Tite?]. La caquería—en clave de Ahmed—podría pues pensarse como un “becoming crafty” [¿un devenir mañoso?]. O más bien, como una política accidentada, desagregada de la persistencia de aquellos y aquellas que la nación hace tiempo intentó quitar del camino, echar a un lado, pero ahí están [los cuponeros, los beneficiarios de la reforma, los de la tarjetita del PAN, los cacos y las yales de la vida], a saber cómo, en el mismo medio de la fiesta. Arruinándola. “[Reggaetón] might well be what we [listen to] when we are judged as being *not*, as not meeting the criteria for being human, for instance”

Siempre y cuando seas negro, claro. Si eres blanco, a lo sumo tienes mal gusto. O quizás estás siendo irónico. O es para un paper. Quiero decir, que no estarías fuera de lugar. O al menos no tan fuera de lugar como unas bocinas sonando en la playa como si llevaran miles de reggaetoneros por dentro. No tan fuera de lugar como los miles y miles de cuponeros que inspiran a que la gente buena (y blanca) del país a su salida del país publique sentidas cartas de despedida al resto del país que se queda a lidiar con ellos. No tan fuera de lugar como un reggaetonero fresco que osa a ofender el espíritu jípster de la nación y su particular afición por la música de comunidades *vintage* [quiero decir negras y pobres, pero que con el paso del tiempo se tornan en motivos de inspiración para murales en *Santurce es Ley*, siendo Santurce una comunidad mayoritariamente negra y pobre y ¡uy! medio peligrosa, claro, pero un fin de semana

al año no hace daño]. No tan fuera de lugar [ni tan valiente, ni tan necesario] como un muchacho afroamericano en un club latino en el sur de los Estados Unidos que se le acerca a un puertorriqueño blanco a exigir un explicación por su vergonzoso y violento performance de Halloween y el blanquito, como es de esperarse, defiende su lugar en la historia del imperio y la colonia desvergonzadamente. Pero bueno, “[w]hiteness might be what we do when we judge others as being *not*, as not meeting the criteria for being human, for instance.”

Caco, en cambio, es todo lo que padece—y choca con, y termina por robarle el potencial a—semejante adjudicación. En ese sentido, ser caco no es nada nuevo y mucho menos interesante. Pero es un obstáculo a la felicidad de aquellos y aquellas que hemos puesto a mover el esqueleto del privilegio racial con la arrogancia de pensar que todas las calles son iguales de bravas. O, más bien, de que aquellos y aquellas que pensamos que con nada más poner un pie en la calle, merecemos que nos griten ¡bravo!

Bibliografía

Ahmed, Sara. *Willful Subjects*. Duke UP, 2014.

Generación Jíster, <http://generacionjipster.weebly.com/>. Accedido 9 de nov. de 2016.

Loffreda, Beth. “Open Letter.” *The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind*, edited by Claudia Rankine and Beth Loffreda, Fence, 2015, pp. 208-11.

Rabell, Carmen. “El primer tercio del 2016: Villas de Boquerón.” *80grados*, <http://www.80grados.net/el-primer-tercio-del-2016-villas-de-boqueron/>. Accedido 9 de nov. de 2016

Rivera-Rideau, Petra. *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Duke UP, 2015.

Barruntos de salsa, reggaetón y calles (lindas): Márgenes y coincidencias en las propuestas de Gallego y Pirulo y la Tribu

Of course music is never just about music,
and the social judgments it faces are always about
the people who create it and love it.
(-Juan Flores, *Reggaeton*)

They are all spaces people are attached to in one way or another.
This is the most straightforward and common definition of place
-a meaningful location.
(-Tim Cresswell, *Place*)

por Mildred Candelario-Rodríguez

El proyecto musical *Calle linda* (2013), del salsero Francisco Rosado, conocido como Pirulo, y su Tribu mantiene una correlación con la propuesta poética urbana del intérprete y poeta, José Raúl González, conocido como Gallego. Así las cosas, a través de una selección de textos, comentaré ambos proyectos y destacaré lo que me parece son algunos de los muchos puntos de convergencia entre ambas expresiones artísticas: los discursos de la calle, la salsa y el reggaetón. De modo puntual, aunque tanto Pirulo como el hablante poético de la obra de Gallego, no narran la misma calle y no tienen la misma percepción sobre este espacio urbano, ambas representaciones comparten referentes y características.

Además, interpreto que de ambos discursos se desprende que el paso por la calle legitima y justifica los bienes y los males que acontecen a ambos exponentes, sujetos a los que considero simbólicamente centrales puesto que son capaces de narrar así como conocen y emplean estrategias para insertarse en el “mainstream.” Para tales fines, estimo pertinente mantener presentes los planteamientos de Tim Cresswell con relación al “lugar.” Según este geógrafo y

profesor, en su libro *Place* (2004), uno de los componentes del concepto “lugar” responde al sentido que se le confiere a este²⁵. Es decir, el “sentido del lugar” se alcanza a partir de los sentimientos y las emociones que evoca un lugar específico. También, se adquiere tomando en cuenta los significados que se producen y se asocian con un espacio determinado. Cabe destacar, tal como propone Cresswell, que el “sentido del lugar” se deriva de la mediación y la representación:

Sense of place refers to the more nebulous meanings associated with a place: the feelings and emotions a place evokes. These meanings can be individual and based on personal biography or they can be shared. Shared senses of place are based on mediation and representation. (1)

Asimismo, este estudioso señala que el colectivo relaciona un lugar con identidades particulares, por lo que procede a defenderlo contra las amenazas externas o con las identidades que entiende que no pertenecen a este: “People connect a place with a particular identity and proceed to defend it against the threatening outside with its different identities” (8).

Transitando las calles lindas de la legitimidad

En el proyecto *Calle linda*, de la agrupación salsera Pirulo y la Tribu, noto una propuesta que alude a los espacios urbanos como signos de identidad, origen y legitimidad del producto cultural. Es decir, Pirulo construye su discurso a partir de las narrativas que encierran los espacios que lo formaron; por ende, los lugares por los que transito mediante sus textos musicales representan los detonantes, tanto de la autenticidad como de la originalidad del sonido que produce el conjunto. En otras palabras, el discurso de Pirulo, figura que canta y toca el timbal para el “pueblo,” pretende alterar unas nociones así como evidenciar que su timba callejera emerge de ese entorno no privilegiado y, por eso, es auténtico.

²⁵ Sobre los aspectos necesarios para que se constituya el “lugar,” expresa: “While the word ‘place’ has been used as long as geography has been written, it is only since the 1970s that it has been conceptualized as a particular location that has acquired a set of meanings and attachments. Place is a meaningful site that combines location, locale, and sense of place. Location refers to an absolute point in space with a specific set of coordinates and measurable distances from other locations. Location refers to the ‘where’ of place. Locale refers to the material setting for social relations—the way a place looks. Locale includes the buildings, streets, parks, and other visible and tangible aspects of a place” (1).

En sus teorías culturales sobre las prácticas diarias de individuos ordinarios como estrategias para resistirse o eludir el orden que imponen los aparatos y las instituciones sociales, Michel de Certeau plantea que el espacio se concibe como tal por quienes lo significan²⁶. Seguramente, muy pocos querrían homologar esos espacios callejeros asociados, de modo frecuente, a posturas discriminatorias y estereotipadas. Entonces, parecería que estoy ante una especie de autobiografía de un ser marginal. Por lo tanto, es el mismo sujeto quien narra, señala y exalta los aspectos positivos de estos lugares que conoce de primera mano. Así, se autoriza a partir de la experiencia.

Precisamente, la canción “La calle linda” brinda la impresión de que el sujeto de la enunciación no se encuentra en ese espacio, sino que lo recuerda o imagina; a ello apunta cuando dice: “calle de los recuerdos que si te cuento te juro que entro en llanto, de ahí soy yo.” Por otra parte, cuando Pirulo expresa: “pa’ eso estoy yo aquí,” se proclama como portavoz que tiene que narrar ese espacio invisibilizado e ignorado con la finalidad de subvertir la normalización de los estereotipos, así como rearticular los discursos que reproduce la ideología dominante a través de los medios masivos de comunicación²⁷ con relación a los sectores menos favorecidos de la sociedad pues, “no hablan de ellos, y si hablan, es lo peor,” según el propio Pirulo.

Al principio del texto musical, Pirulo afirma: “soy de la calle,” estribillo que se repite a lo largo de la canción; en otras palabras, insiste en ratificar constantemente el lugar de donde viene. Sin embargo, a pesar de que Tim Cresswell plantea que el acto de nombrar es una de las formas a través de las que el espacio adquiere significación y se convierte en lugar²⁸, en el texto musical que estudio, Pirulo no nombra una calle específica, por lo que se trata de un lugar sin nombre. En vez de nombrar, le atribuye características a partir de sustantivos que aluden al sentimiento y a la

²⁶ “In short, *space is a practiced place*” (117).

²⁷ Según Keith Negus, “de las maneras más obvias en que pueden circular estas expectativas es a través del sistema institucionalizado de los medios de comunicación, sobre todo la radio el video, y el modo en que ello contribuye a definir y delimitar lo que se incluye o no en un género musical. Esto a su vez puede determinar lo que se produce y se consume, ofreciendo incentivos e imponiendo restricciones a los músicos y fomentando además las continuas discusiones sobre lo que constituye o no un tipo de música concreto (...)” (62).

²⁸ “Naming is one of the ways space can be given meaning and become place” (9). Más adelante, señala: “When humans invest meaning in a portion of space and then become attached to it in some way (naming is one such way) it becomes a place” (10,).

emoción; por ejemplo: calle sentimiento, calle alma, calle verdad, calle corazón, calle honestidad, calle paciencia, entre otros²⁹. De modo que se sugiere la “calle linda” como una sinécdoque de las comunidades desplazadas y olvidadas por el capitalismo tardío isleño, a las que este sujeto persigue que se les preste atención.

Sin duda, su testimonio adquiere una significación simbólica y sentimental, pues entiende que: “somos gente linda y como que se han olvidado de nosotros.”³⁰ Además, pretende que los receptores reconozcan que se produce cultura desde las esferas desfavorecidas. En este sentido, Juan Otero Garabís señala: “En su primera grabación en disco compacto, Francisco Rosado, mejor conocido como Pirulo, se monta sobre el tropos de la centralidad de las comunidades económicamente desfavorecidas como espacio privilegiado de la autenticidad” (Párr. 9). En tal dirección, es posible leer a Pirulo como una especie de traductor o intérprete que maneja dos códigos: el de la calle y el de las estrategias del “mainstream” o de la industria.

En el caso del código de la calle, como él mismo expresa en la canción: “si tú eres de esta calle, tú me entiendes.” Es decir, solo será accesible, entendido y compartido por aquellos que han transitado los mismos espacios o pertenecen a esa comunidad simbólica, compuesta por los habitantes de “la calle linda,” ya que el código se complementa con narrativas o referentes que se encuentran fuera del texto musical. A su vez, se enfatiza en el discurso de Pirulo a esos que son “inteligentes sin educación.” En otras palabras, acentúa la educación sentimental que se obtiene

²⁹ Otros sustantivos que menciona son: calle resignación, calle valor, calle humildad, calle vacilón, calle decencia, calle de los deportes, calle del musicón, calle respeto, calle del llanto, del dolor, del familión, del amor... No obstante, con nombres propios, solo menciona la calle Luna, la calle Sol y la calle Calma. A pesar de que es posible constatar la existencia de estas calles puesto que son lugares por los que Pirulo se ha desplazado, opto por pensar que las nombra con el propósito de apuntar a una tradición de la praxis salsera. Por su lado, ese afán de totalidad o de abarcar a partir de la enumeración, también se halla en la canción “Barrio y caserío” del disco *Calle linda*. En esta, persigue demostrar su afecto hacia los barrios y caseríos mediante su producto musical. Cuando afirma “Yo soy de allí,” se refiere a lugares concretos tales como: Embalse San José, Manuel A. Pérez, Las Margaritas, Barrio Obrero, Canales, Trastalleres, Lloréns, Villa Palmeras, Capetillo, Villa España, Monte Hatillo, Caimito, Juana Matos, Arecibo, Ponce, San Antón, Los Lirios, entre otros. A pesar de que reconoce que muchos lugares se le quedan fuera, expresa con sentimiento, que los lleva igual. Sin embargo, en el documental *Es cuestión de tiempo*, Pirulo nos muestra uno de los lugares en los que se formó: la calle Blanes en el Embalse San José en Río Piedras.

³⁰ El proyecto musical *Calle linda* alude constantemente a referentes propios de cantantes y canciones de salsa. Por ejemplo, “La calle linda” hace eco de “Las caras lindas,” composición de Tite Curet Alonso e interpretada por Ismael Rivera.

de ese espacio. No obstante, a pesar de que reconoce que la calle le ha dado tanto, exhorta a que el oyente salga de ella si puede; pero que salga ganando, ya que de ese espacio hay que salir durísimo, consejo que apunta a superar las luchas y partir, salirse de o desplazarse sin olvidar el lugar de procedencia.

Keith Negus, por su lado, se interesa en cómo las categorías de género, como método o forma de organización y sistema, definen y condicionan las compañías musicales, las prácticas creativas de músicos y las percepciones de los consumidores (18). Además, plantea que los productos culturales mediados por la industria, como la música popular, se ven influidas de distintas formas por patrones que organizan y por criterios comerciales (36). Esto, a su vez, podría implicar efectos directos sobre la creatividad, originalidad e individualidad. Entonces, a pesar de reconocer que la industria es un monstruo³¹, que conlleva reglas y adjudica etiquetas, Pirulo logra posicionarse y tener unos accesos. Aunque podría pensarse que la industria pudiera frenar la espontaneidad, su autenticidad radica en la amalgama de referentes, estilos y sonidos que evidencia su propuesta musical. En otras palabras, destaca su capacidad de dialogar con la tradición, apropiarse de ritmos, transformarlos y crear algo nuevo.³²

³¹ Accedí a dos vídeos de la compañía *Starving Artists*, a través de Facebook, el 19 de mayo de 2016. En el primero, Pirulo expresa que en su imaginario estaba presente la noción de las disqueras como unos monstruos que tienen el poder de posicionar un producto. Además, reconoce que al principio no tenía acceso a estas estrategias ni conocía los procesos que le permitirían la entrada. Manifiesta, también, que la Internet supuso una ventaja en la medida en que contribuyó a que se alejara de la mentalidad de depender de otro u otros para lograr el éxito. Afirma que aprendió posteriormente las dinámicas de la industria, mas reconoce que el punto cero o el inicio de su fama surgió a partir de la venta de sus discos, “como el que vende polvorones” en la calle. En el segundo video expresa que la gente fue la que lo mercadeó o posicionó mediante las redes sociales. No obstante, expresa que no hay excusas ni fórmulas para guisar ni conseguir el éxito. Estas expresiones de Pirulo entroncan con lo que observa Keith Negus con relación al “marketing callejero,” que “es un equivalente taquigráfico de la promoción de una canción o un artista mediante un largo proceso que puede incluir la distribución de discos a influyentes organizadores de fiestas, el uso de redes boca a boca y la colocación de pegatinas y octavillas en lugares públicos para que los vea el ‘sector demográfico’ en cuestión” (175). Es decir, según este estudioso, se trata de originar un “rumor” tan grande que las emisoras de radio crean que tienen que programar un disco si quieren ser consideradas una emisora “en contacto con las calles.” El desplazamiento de Pirulo se representa en el documental *Es cuestión de tiempo*. La audiencia transita por la calle Blanes y el Nuyorican Café en el Viejo San Juan. Después, se le ve guisando en varios eventos y obteniendo premios. También, se observa que su figura es la imagen de productos de consumo como Gasolina, Primera Hora y Church’s Chicken. Estos anuncios se presentaron tanto en el cine como en canales de televisión local.

³² En la canción “Ya llegó” se proclama como capaz de dar tanto salsa como mambo, guaguancó, cha cha cha y reggaetón. Además, a lo largo del disco son notables los coqueteos constantes con la bomba, el hip hop, la timba cubana, entre otros.

Otro aspecto importante del fenómeno Piruloco es que su proyecto afirma una puertorriqueñidad sin dejar fuera la experiencia nuyorican como una extensión cultural de nuestra geografía:

(...) su “aquí” que tipifica esas calles y esos barrios se extiende por Nueva York y otras ciudades del norte. Este hijo de La Perla reconoce la hermandad boricua como un gran barrio que trasciende el 100 X 35, pero para él lo que distingue la puertorriqueñidad de “los que viven fuera” es que “extrañan la patria, el terruño.” Sin embargo, como en 1971, el dúo Lavoe Colón paseaba por barrios isleños de Ponce y Manatí como en una luna de miel que conciliaba las incertidumbres amorosas de “Ah ah oh no,” Pirulo y su Tribu recorren barrios estadounidenses en similar paseo por los espacios de la cultura. ¿Será posible pensar en esas calles, parques y esquinas como parte de nuestro paisaje? (Párr. 9)

De ahí que dedique la canción “Más boricua” a aquellos que viven ‘fuera’ pero no se han olvidado de la tierra de Borínquen.

La calle que habito y me habita

Por su lado, *Barrunto* (2000), libro de poemas de Gallego, se monta sobre la sensación de que algo va a suceder. De hecho, el título y la dedicatoria funcionan como prolepsis o presentimiento de lo que el lector encontrará al transitar por los poemas:

Dedico *Barrunto* al abecedario, a la música salsa.

Al Barrio (a los barrios), a la gente de Caparra Terrace,

Puerto Nuevo, Reparto Metropolitano y caseríos cercanos.

Es pa’ Carmen, Sara, Maelo, Corrina, Andrea y Montes.

Pa’los Rodríguez, por los tíos, tías, primos, primas, huesos,

picnics, domingos en el desaparecido “Safari Park”,

por los días de sol y playa en el Escambrón, por el árbol

genealógico y las raíces (mis túneles). A Raquel, Sigfredo

Selva, Laura (por la tarde en Luquillo), pa’ Henry

Hernández (por tu gracia y estilo), pa Héctor Lavoe
(por su magistral calvario), pa Raphy Levitt (por la visión),
pa' "Charlie" Pérez (por que la muerte no la detiene el
agua), pa' mi abuelo (por la casa de madera que flota en
Palo Hincado, Barranquitas, por el único poema que
dejaste), pa' Mayra Santos (mi "Jeidi"), pa' los aires
acondicionados de Santurce, pa' la H isla, pa' Isla Negra,
pa' Vanessa López (la mujer de hierro).
Finalmente dedico este poemario a los pájaros,
al riesgo total; al que más palabras tenga. (5)

Precisamente, de la dedicatoria me interesa destacar cuatro aspectos. En primer lugar, el sinnúmero de alusiones musicales relacionados con la salsa, comenzando por el título que refiere a Tite Curet, Héctor Lavoe y Willie Colón; es decir, a una tradición. Segundo, el afán por la originalidad y ampliar el vocabulario, al dedicarle también el poemario "al que más palabras tenga." Tercero, las alusiones a Nueva York. Por último, la mención de los barrios. Como proyecto, del libro se desprende un choque constante entre el deseo de olvidar y la memoria persistente. Este hablante lírico, que aún se desplaza por el mismo espacio a partir del que articula su experiencia, no quiere recordar debido a que le provoca dolor el lugar que habita.

Asimismo, noto coraje, melancolía y nostalgia por la carencia, por lo que quizás nunca tuvo o por los sucesos que han ocurrido en ese espacio. Sin embargo, siente que debe escribir poemas pues supone un proceso de introspección que lo ayuda a sobrevivir, así deba dar cuenta de la violencia que ha formado parte de su historia. De modo puntual, la "calle" en *Barrunto* se configura partir de menciones directas al barrio y a la esquina, por ejemplo, en el poema "Chamaco's corner" (González 65), que para Otero Garabís representa un lugar conflictivo, sobre todo, espacios de encrucijadas, intersecciones y cruces.

Aquí y allá: entre salsa y reggaetón

Ambos textos a los que aludí sugieren que la música salsa y la calle han sido fundamentales en los procesos de formación de los sujetos que enuncian. No obstante, al analizar ambas figuras, me percaté de que incorporan o se apropian de ciertas tácticas de otro “modo de hacer música”³³ popular, siguiendo a Ángel Chuco Quintero, o de otra manifestación artística que emergió en las periferias de la ciudad, es decir, fuera del discurso oficial: el reggaetón.

En el artículo “Reggaeton Nation,” Frances Negrón–Muntaner y Raquel Rivera señalan que para muchos jóvenes puertorriqueños, el reggaetón supone en la actualidad lo que implicó el fenómeno de la salsa durante la década de los ’70. Así, algunos practicantes del reggaetón se piensan, en cierta medida, continuadores del legado salsero. Sin embargo, a pesar de que algunos reggaetoneros perciban a los salseros como los maestros, no necesariamente se considera o se piensa el reggaetón como ritmo nacional en el imaginario colectivo. Tampoco goza del prestigio o el estatus que tiene la salsa puesto que cuando se piensa en reggaetón, muchos sectores tienden a asociarlo con el crimen, la violencia y el sexo explícito. También, impera la percepción de que un mercado particular es el que lo consume y que corresponde a los jóvenes del caserío, que a su vez se estigmatizan como criminales.

De hecho, algunos llamados “salseros de la mata,” “cocolos” o detractores del género, entienden que el reggaetón no es música³⁴. No obstante, se debe señalar que uno de los paralelos entre ambas “maneras de hacer música” popular es que surgieron a partir de “momentos de libertad,” como propone Johannes Fabian³⁵, entre marginales en la marginalidad. En otras palabras, las circunstancias y el espacio propiciaron e invitaron tanto a la experimentación como

³³ “La *salsa* no es *un* particular ritmo o forma musical. Es más bien ‘una manera de hacer música’, una de cuyas características centrales es, precisamente, su libre combinación de *diversos* ritmos y géneros del Caribe (88-89). Quintero reconoce, en una nota al calce, que esta definición de la *salsa* la adelantó en la radio el disc-jockey puertorriqueño Mariano Artau.

³⁴ Para una anécdota sobre este particular, ver el prólogo del libro *Reggaeton*, “What’s All the Noise About?”, escrito por Juan Flores.

³⁵ También, Juan Flores utiliza este concepto al plantear: “Popular culture is energized in ‘moments of freedom’, specific, local plays of power and flashes of collective imagination. It is ‘popular’ because it is the culture of ‘the people’, the common folk, the poor and the powerless who make up the majority of society” (17).

a la espontaneidad³⁶. Entonces, en sus orígenes, la salsa y el reggaetón no fueron proyectos necesariamente organizados sino que han predominado las mezclas. De manera que en momentos históricos particulares, se necesitó una manifestación que contara la experiencia marginal ciudadana. Por ello, en la salsa y en el reggaetón es posible encontrar historias sobre las condiciones y las dinámicas que se dan en la calle.

Según Raquel Rivera, en su artículo publicado en el libro *Reggaeton* (2009) esta música se ha llegado a apreciar como inherente a un submundo en el que coexisten las categorías: pobre, joven, criminal y negro: “*Underground* was identified (from within this realm of musical expression, as well as from its outskirts) as the music of the poor, ‘black’, and young” (122). Por lo tanto, puesto que se vio amenazado el orden social, y por miedo a una posible contaminación, este modo de expresión se censuró y se criminalizó. No solo eso, sino que muchos vieron una amenaza contra la cultura nacional puertorriqueña pues se imaginó como una fuerza externa capaz de corromper las nociones que prevalecían. No obstante, tal como plantea esta estudiosa, las líricas del reggaetón le proveyeron a cierto sector de la juventud una voz y una plataforma que otros sectores como la oficialidad, se vieron en la necesidad de controlar³⁷.

Ahora bien, Pirulo y Gallego se apropian de la tradición salsera así como de ciertas estrategias o imaginarios de la salsa y el reggaetón para ofrecer su versión acerca de los contrapuntos de la calle. En el caso de Pirulo, asume todo un performance que se considera propio de la escena urbana en cuanto a gestos y al uso de un registro lingüístico coloquial. Destaca su aspecto físico puesto que representa una ruptura del imaginario del salsero tradicional pues su vestimenta y accesorios aluden más a los de un rapero, por la gorra, la cadena y la indumentaria de tamaño grande, o a la de un rastafari, por sus largos “dreadlocks.” Sin embargo,

³⁶ Según plantea Ángel Quintero: “los valores de cultura democrática predominan en las letras de las canciones que han alcanzado mayor prominencia en el movimiento salsero. Mas importante aun, a mi juicio, es que como música—como expresión sonora—la salsa se conforma alrededor de los principios de la libertad y la espontaneidad. Ello se manifiesta en las tres características centrales de esta ‘manera de hacer música’: la libre combinación de formas, la improvisación del virtuosismo instrumental o las *descargas*, y la improvisación en el cante o los *soneos*” (312-13).

³⁷ En su artículo que aparece en el libro *Reggaeton*, Raquel Rivera manifiesta: “In short, you are marginal if you break the social contract of order, but you must also belong to the lower, phenotypically ‘darker’ classes” (121).

este sujeto carga y defiende el discurso de la salsa cuando entra en escena o en performance.

De modo que, a través de la exhibición de sus prendas y su modo de vestir, refleja una conciencia y una intención de desestabilizar las nociones fijas, estereotipadas y homogéneas sobre la identidad pues, ¿quién esperaría que este “rapero” se trepe a la tarima, cante y toque el timbal? No obstante, Pirulo está muy consciente del juego en el que se embarca y de la confusión que provoca, así lo evidencia su canción “Cosa loca.” En este texto musical, dice: “Si tú me ves en la calle, te puedes equivocar, tú dices ese tipo es rasta pero ese tipo es salsa man. Soy una cosa rara, yo no soy normal, soy una cosa loca, soy fenomenal.” Así pues, hay una especie de goce cuando el sujeto se piensa anómalo e insólito; además, cuando imagina cómo otros lo perciben y lo juzgan por lo que parece que es.

Por su parte, el poeta Gallego incursiona en el reggaetón a través de varias colaboraciones; por ejemplo, recita su poema “Chamaco’s corner” en la intro del disco *El cartel de Yankee* (2000), de Daddy Yankee. Tal como señala Áurea María Sotomayor, la poesía del lugar “roza manifestaciones musicales como el rap y el reguetón, unida a la posibilidad de instalarse de pleno en la música, la grabación en disco compacto y otros modos de la cultura mediática” (137). También, lanzó el disco *Teatro de barrio* (2007), en el que hay fusiones de salsa, hip-hop, reggae, jazz y reggaetón³⁸. El disco, podría leerse como si se tratara de distintas puestas en escena o actos. Es decir, la propuesta alude a los cambios de máscaras según la escena de vida que toque interpretar. En ese sentido, el proyecto sugiere la vida como simulacro o si se quiere, como un espectáculo en el que resulta imposible hacer algo más que actuar. En el primer tema del disco, además de narrar varios sucesos de su vida, Gallego alardea de que no supone un producto creado por alguna disquera. Asimismo, de que maneja la oralidad.

A lo largo de *Teatro del barrio*, los textos musicales aluden a lo dura que puede ser, para algunos, la vida en la ciudad; además, da cuenta de situaciones cotidianas. Así, esta propuesta, plagada de crítica y conciencia social, exhorta tanto a la reflexión como al goce. Por ejemplo, “Lucky day” coquetea con “El día de mi suerte,” de Héctor Lavoe. “Nuyorrican Girl” trata el

³⁸ Sobre el reggaetón, en una nota por Jaime Torres, Gallego expresa: “El reguetón es el registro social de lo que está pasando y creo que es la línea más segura en que iba a desembocar esto. La mayoría de los exponentes de este género son descendientes de cocolos con alma. Yo me siento así.”

fracaso de un amor, mientras que “Un día,” sobre las migraciones. En “La calle” hay una incitación a los jóvenes a que se eduquen y trabajen dignamente. Entonces, Gallego es participante activo tanto en el registro literario como en el musical. De forma que, según los editores del libro *Reggaeton*: Raquel Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, este poeta reggaetonero sirve a manera de puente entre la esfera literaria-académica y la esfera de música popular³⁹, como supondría la figura de Rubén Blades en la salsa. Sobre esta incursión, Gallego manifiesta: “Se me hizo un poco difícil porque no es lo mismo pasar de la poesía y el verso libre que yo escribo, al esquema y la técnica de la composición” (Torres).

Vislumbres: Más na’

Sin duda, ambos proyectos son contestatarios en la medida en que hablan de la calle que conforma y atraviesa a cada uno. También, en sus respectivas descargas, Gallego y Pirulo subvierten y provocan a partir de sus propuestas y aspectos. Además, se acogen a la idea de que son figuras capaces de salirse de las concepciones tradicionales que imponen las disqueras, que requiere el mercado y de las expectativas de los receptores. De igual modo, los dos productos culturales se encargan tanto de deconstruir estereotipos como de invitar al goce, sin dejar fuera la experiencia nuyorican. Para tales propósitos, se sirven de intertextualidades, oralidad y fusiones de distintas manera de hacer música.

En fin, emplear estrategias y referentes así como asumir o coquetear con las prácticas, modos o imaginarios, particularmente del reggaetón y la salsa, resulta apropiado para las dos propuestas artísticas que comenté, debido a que los sujetos que enuncian se reconocen, se identifican y encuentran lugares comunes en lo que suponen ambos discursos musicales y es que “moverse dentro o a través de los géneros musicales es más que un acto musical: es un acto social” (Negus 309). Por su parte, Gallego convierte la vida en la calle en poesía urbana y se desplaza al performance y al reggaetón. Pirulo, por su lado, parte de su lugar de origen y lo transforma en el foco principal de su proyecto musical. Se trata de maneras reformadoras de

³⁹ “Chamaco’s corner” by Gallego (José Raúl González), a Puerto Rican poet and recent *reggaetonero*, serves as a bridge between the literary/academic world, and the sphere of popular music; this critically acclaimed poem is featured in Gallego’s award-winning first book, *Barrunto*, and served as the introduction to Daddy Yankee’s 2000 debut album *El cartel de Yankee*” (12).

representación urbana y social, que consisten en narrar la forma de entender así como la experiencia de pertenecer, haber pertenecido o tenido vínculos cercanos con comunidades que se ubican en los márgenes de un centro o núcleo urbano.

Bibliografía

- Cresswell, Tim. "Defining Place." *Place: A Short Introduction*. Blackwell,, 2004. pp. 1-7.
 "Place." Elsevier, 2009,
www.booksite.elsevier.com/brochures/hugy/SampleContent/Place.pdf . Accedido 9 de nov. de 2016.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. U of CA P, 1988. Impreso.
- Fabian, Johannes. *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. UP of Virginia, 1998.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia UP, 2000.
- Gallego. *Teatro de barrio*. Machete Music/VI Music, 2007.
- González, José Raúl. *Barrunto*. Editorial Isla Negra, 2006.
- Negrón-Muntaner, Frances y Raquel Rivera. "Reaggeton Nation." *Nacla*. Accedido 22 de marzo de 2016.
- Negus, Keith. Negus, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Ediciones Paidós, 2005.
- Otero Garabís, Juan. "Reimaginando la geografía." *80grados*, 14 de febrero de 2014. Accedido 9 de nov. de 2016
- . "Esquinas y/o encrucijadas: Una mirada al Caribe urbano en música y literatura." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 229, 2009, pp. 963-981. Accedido 9 de nov. de 2016
- Pirulo y La Tribu. *Calle linda (Golden Edition)*. JP Entertainment (Jorge Pino) / Universal Music Latino, 2015.
- Calle linda*. La Vida Records, 2013.
- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical."* Siglo

Veintiuno Editores, 1999. I

Rivera, Raquel, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández, eds. *Reggaeton*. Durham: Duke UP, 2009.

Rivera, Raquel. "Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s." *Reggaeton*, editado por Raquel Rivera, Wayne Marshal, and Deborah Pacini Hernández, Durham: Duke UP, 2009, pp. 111-134.

Sotomayor-Miletti, Áurea María. "Cartografía de prácticas y poéticas urbanas en la poesía puertorriqueña contemporánea: lugares pensados en futuro y 'poesía del lugar.'" *Escrituras en contrapunto: Estudios y debates para una historia crítica de la literatura puertorriqueña*, editado por Marta Aponte, Juan Gelpí y Malena Rodríguez, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2015, pp. 104-47.

Torres, Jaime. "Desafío cantado de un poeta." *El Nuevo Día*. 13 de febrero de 2007. *ProQuest*. Accedido 21 de abril de 2016.

Acelerando la feminidad en el reggaetón: *La chapa que vibran* de La Materialista

por Verónica Dávila Ellis

Al echarle un primer vistazo al video musical de “La chapa que vibran,” sencillo de la artista dominicana La Materialista, nos podríamos sorprender ante los cuerpos femeninos que se menean con poca ropa en la pantalla. Podríamos pensar que la artista y las bailarinas, que se sacuden frente un trasfondo blanco, reproducen casi exactamente las escenas de aquellos videos musicales del reggaetón clásico. Del reggaetón que pide más gasolina, del que convoca al “perrea, papi perrea.” Sin embargo, uno se pregunta ¿dónde está el “papi” aquí? Similar a los videos musicales de algunas aristas de hip hop afroamericanas como Nicki Minaj y Beyoncé, Yamiery Infante Honoret, La Materialista, presenta un espacio homosocial femenino donde las mujeres se manifiestan a través del baile, prescindiendo de la explícita mirada del hombre que acecha. Ciertamente, en la canción y el vídeo de La Materialista, se renuncia al *call and response* que se da entre el cantante y una mujer típico del reggaetón. Aquí, por el contrario, sólo hay un *call*.

En el siguiente ensayo quisiera detenerme a analizar varias instancias del video y la canción *Las chapas que vibran* de La Materialista. Propongo que al utilizar los estereotipos asociados con el sujeto femenino en el género de música urbana reggaetón, La Materialista subvierte la mirada objetificante del hombre y le ofrece un espacio femenino y feminizado al público. Si bien La Materialista se aleja de actos explícitamente feministas como el de Ivy Queen, dentro de la lógica del baile, a través de los subtextos de la letra y en los detalles que se hayan en el vídeo, la dominicana logra revertir los roles de género hegemónicos que el reggaetón tradicionalmente apoya. Mi análisis está informado por investigaciones acerca del *hip hop feminism* y las raperas afroamericanas, para mostrar de qué formas la sobresexualización de los

cuerpos femeninos que participan en la producción de estos géneros musicales sirve como arma de resistencia para las artistas y su fanática. Debemos recordar que el reggaetón es un ritmo afrocaribeño, cuando no afrolatino, cuyas raíces se extienden hasta el reggae y dancehall jamaicano y el hip hop y rap afroamericano. Así podemos referirnos a la práctica musical de La Materialista como afrodominicana o afrocaribeña, refozando a su vez, sus conexiones con las prácticas musicales afroamericanas.

Actos como este son un tanto exclusivos dada la escasa producción femenina en el reggaetón. Hay que aclarar, sin embargo, que La Materialista no es la única mujer en la República Dominicana que está teniendo éxito en este género. Otra artista notable es La Insuperable, cuya música merece su análisis propio. A parte de Ivy Queen, quien como su nombre anuncia, es “la reina” y pionera del género, son muy pocas las reggaetoneras que han logrado fama internacional a pesar de la breve visibilidad que algunas han recibido gracias a sus colaboraciones con artistas como Don Omar y Tego Calderón. A su vez, Yamiery forma parte de una reducida genealogía de mujeres dominicanas que han tenido éxito internacional en géneros de música popular. Por ejemplo, en el merengue, género popular dominicano, las mujeres han tenido poca visibilidad internacional a pesar de siempre haber estado activas en la producción local del género (Pacini Hernández 2013). Algunos nombres notables son los de Millie Quezada y Las Chicas del Can (Austerlitz 117). De igual forma, la bachata ha sido un género primordialmente masculino, dada la relación entre la bachata y los espacios marginales como la barra y el burdel. La incursión de La Materialista en el reggaetón implica un quiebre con la tradición masculina dentro de los géneros populares en la isla.

El reggaetón, a mediados de los 2000, popularizado por *La gasolina* de Daddy Yankee ayudó a promover una imagen de masculinidad excesiva. Como apunta Alfredo Nieves Moreno, a través del uso de ropa deportiva, gorras de los equipos de béisbol de las grandes ligas, las chaquetas de diseñador y la joyería o *bling bling*, los hombres en el reggaetón apropian detalles de la estética del rap y el hip hop comercial afroamericano para hacer alusión visual de la hipermasculinización de la que sus canciones alardean. Este exceso que recurre a protesis materiales con las que los reggaetoneros se trajean se apoya también del cuerpo femenino que los

acompaña, tanto en videos musicales como a través del *response* femenino que se oye en las canciones. Describe Félix Jimenez, que: “The recording studio is where gendered relations are established and regulated. For reggaeton performers, the structural dynamics of their act is predicated upon a visible subject, object, or both, in video and concert performances- in this case, a woman on the side” (Jiménez 232). De esta forma el reggaetón se encarga de fijar los géneros en posiciones heteronormativas, utilizando a la mujer como el objeto que estructura el performance musical. Además, la representación simultánea de la mujer recatada y decente en el espacio público, pero deshinibida y sumisa en el privado constituyen el objeto del deseo del reggaetonero. La Materialista por su parte reapropia estos tropos, por un lado, a través del quiebre con las practicas de respetabilidad femenina, y por otro, en su afirmación de movilización económica conferida por un género musical donde las mujeres sólo funcionan como posesiones manipulables. Reinventar su derecho a la movilidad social y económica a través de la práctica musical es otro reclamo importante dado el contexto laboral dominicano.

Las mujeres en el video manifiestan una femineidad excesiva de la misma forma en que los hombres en el reggaetón utilizan sus prendas para afirmar su masculinidad. En *La chapa que vibran* aparecen vestidas con sostenes, camisas y pantalones ajustados y cortos, y tacones altos. Esta vestimenta remite a los videos de reggaetón y underground de mediados de los 90, pero se aleja de ellos de formas importantes. A pesar de que a primera vista parecería que la vestimenta y baile son similares, en *La chapa* las mujeres no bailan al lado de un carro y no aparecen acompañadas de un hombre. El bling-bling que conforma el atuendo del reggaetonero es utilizado por La Materialista y sus bailarinas. Yameiry se engalana con cadenas de oro en las caderas, sortijas, brazaletes y collares, pero se destacan sus aretes gigantes en forma del símbolo de dólar. Estos detalles apuntan hacia lo que “La Materialista,” como nombre artístico, sugiere respecto al poder adquisitivo y el consumo femenino. Es decir que, La Materialista reclama su agencia en la adquisición de lujos y la participación de una cultura material particular.

Laura Harvey y Rosalind Gill, en su ensayo *Spicing it up: Sexual entrepreneurs and the sex inspectors*, afirman que “the modernization of femininity over the last decades ... has give rise to a new and contradictory subject position: the sexual entrepreneur [who] constitutes a hybrid of

discourses of sexual freedom for women, intimately entangled with attempts to recuperate this to consumer capitalism” (52). La figura de la *sexual entrepreneur* retoma el proceso de objetivización que el mercado y las industrias de la música popular imponen en los cuerpos femeninos para revertirlo. Al rechazar las políticas de respetabilidad que se impugnan desde algunas facciones del movimiento feminista y que se emplean a través del *black respectability*, la *sexual entrepreneur* abre un espacio para capitalizar su agencia sexual.

Sugiero entonces que La Materialista se posiciona como una *sexual entrepreneur* de la misma forma en que, como apunta Theresa Renee White, artistas como Missy Elliott y Nicki Minaj han hecho para tomar agencia dentro de la industria del hip hop afroamericano. Esta es una forma de reivindicación de un espacio laboral femenino que subvierte los roles estáticos de género que la sociedad patriarcal impone. Al utilizar su cuerpo y voz en un performance de sobresexualización femenina similar al que exhiben las producciones masculinas del reggaetón, La Materialista logra insertarse en la industria musical y tener éxito material en ella. La *sexual entrepreneur* juega con los procesos de auto-objetivización como una estrategia para afirmar su pertenencia en un campo laboral dominado por los hombres. Es además una forma de contrarestar el poder que tienen las imágenes de control, --utilizando el concepto de Patricia Hill Collins—hacia los cuerpos femeninos que participan de la industria del entretenimiento. Es decir que, si bien el género del reggaetón utiliza los cuerpos femeninos como prótesis y objetos de deseo sexual, el performance de La Materialista se autorepresenta con los estereotipos del género para subvertir el poder de representación que tienen las producciones masculinas. Al enfatizar su capacidad autorepresentación, la artista está avalando un espacio femenino en el reggaetón.

“La chapa que vibran” presenta un ambiente homosocial femenino. Sugiero que el elemento visual masculino del video aparece en la imagen de la motocicleta. Ésta es equivalente al carro deportivo en otros videos de música urbana y alude al poder adquisitivo del cantante. Aquí la motora tiene conexiones importantes tanto con el mundo masculino como con el espacio urbano dominicano. Por un lado, las motoras tienden a ser objetos de lujo para los hombres. Por otro, las motoras y específicamente el motoconcho en la República Dominicana son un medio de transporte común muy utilizado para recorrer las zonas urbanas del país. Sugiero que colocar una

motora de marca, y no un motoconcho, en escena junto a Yamiery apunta hacia la idea de una comunidad solidaria femenina—colocando a sujetos femeninos en los espacios de exhibición de motoras o carreras de motoras, típicamente masculinos,-y evoca la necesidad de visibilidad de las mujeres en el espacio público. Es decir que la motora simboliza una movilización urbana y económica de las mujeres en la República Dominicana. Como frase, “la chapa que vibran” alude a varias imágenes. En primer lugar, las chapas se refieren al trasero de una mujer cuando baila. Este baile tiene raíces musicales afrodiáspóricas. Por ejemplo, en el reggae jamaicano, el kuduro angolano, entre otros, donde el movimiento acelerado de la mujer es el paso principal. Además de la ilusión a la imagen visual del trasero que tiembla, la vibración hace referencia a la chapa de la motocicleta que vibra al acelerarse. Se transpone entonces el cuerpo femenino con el objeto de la motocicleta. Es aquí que ocurre un proceso de auto-objetivización por parte de la cantante. Superponer el trasero con la motocicleta evoca el acto de “montar” y hacer vibrar con placer a ambos “objetos”; uno en el acto de conducir y el otro en el acto sexual. Ambos remiten también a los espacios de competencia masculina.

Sin embargo, esta transposición de cuerpo femenino a objeto de posesión masculina es revertida cuando La Materialista menciona “el vibrador” en la canción. Si bien la canción es un *call* de la mujer hacia el hombre, es también un reto hacia la propia sobresexualización masculina; violenta y opresora. Aludir al vibrador es reivindicar el poder de auto placer sexual femenino para rechazar la sobresexualización masculina. Es decir que, el vibrador como artefacto de placer femenino sustituye al falo masculino que alardea de su poder sexual en las canciones tradicionales del reggaetón. El vibrador sustituye a la motocicleta como objetos que producen placer. Como énfasis, la voz de Yamiery que profiere sonidos de placer hace eco de la percusión de la pista. Este *loop* constante reitera que estamos ante un espacio de auto placer femenino. La subsiguiente pregunta que hace la cantante, “¿acelero?” acentúa esto al aludir a la carrera de motoras pero referirse a la vibración del trasero y posiblemente del vibrador. Acelerar el movimiento del trasero es una provocación en contra de la exuberancia masculina.

Un último reto a la dominación masculina y la objetivación del cuerpo femenino surge en la segunda estrofa de la canción de La Materialista:

“Soy peligrosa, tú me conoces,
entonces evitemos el roce.
Por favor evítame un problema,
tú siempre te apareces cuando bailo este tema” (La Chapa)

“Evitemos el roce” parece advertirle al sujeto masculino sobre la confrontación que surgirá al momento de este invadir el espacio de goce femenino. El hombre del reggaetón, que doma la sexualidad femenina (o al menos pretende hacerlo) es ordenado a controlarse. “No te pongas bruto y baila” es un reto a disfrutar del baile sin sobrepasar límites. “No te pongas bruto,” advertencia común entre hombres para evitar disputas violentas, es reapropiada por la Materialista para posicionarse en control.

Por último, propongo que la canción de Yamiery responde de maneras importantes a la canción “Gasolina” de Daddy Yankee. Recordemos que en “Gasolina,” Daddy Yankee afirma que “a ella le gusta la gasolina” y Glory le responde en el coro “dame más gasolina.” Mi interpretación del coro de “La chapa” es que la pregunta retórica “¿te gusta?” es un desafío a la aseveración anterior de Daddy Yankee. La afirmación “tu estás frustao con esta mamasota” de uno de los versos, alude a la imposibilidad masculina de controlar el cuerpo femenino, que Daddy Yankee expone. Por otro lado, la figura de la motora como símbolo de placer en la canción de La Materialista, evoca y refuta el control masculino que Daddy Yankee exhibe en el primer verso de “Gasolina”: “zúmbale el mambo pa’ que mis gatas prendan los motores.” (Gasolina)

El reto hacia la masculinidad del reggaetonero, vía las alusiones a la canción de Daddy Yankee es un desafío hacia el género en su totalidad. La Materialista marca un espacio femenino dentro de diferentes zonas de opresión y marginalización. Utilizar la sobresexualización del cuerpo femenino que baila, es decir, su *sexual entrepreneurship*, restituye agencia a las mujeres dentro del espacio del baile, la música e incluso en el espacio público de la zona urbana. El despliegue sexual del trasero que vibra y se menea, es un elemento útil para perturbar las nociones tradicionales sobre respetabilidad. De esta forma. El reggaetón de La Materialista abre un espacio para la mujer utilizando las convenciones del género de música popular. Es así que la

fanaticada puede identificarse con una figura que exhibe políticas feministas sin sacrificar, por ejemplo, el goce que proviene del baile o el placer sonoro de un género que explícitamente oprime a la mujer. La respuesta femenina a la afirmación de Daddy Yankee es que, en efecto, nos gusta la gasolina, pero, según La Materialista, cuando ésta se adquiere por cuenta propia y cuando permite que las chapas vibren según nuestra voluntad. ¿Aceleramos?

Bibliografía

- Austerlitz, Paul. *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*. Temple UP, 1997.
- Daddy Yankee. "Gasolina." *Barrio Fino*, El Cartel Records, 2004.
- Jiménez, Félix. "(W)rapped in Foil. Glory at Twelve Words a Minute." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez, Duke UP, 2009, pp. 229-51.
- Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge, 1990.
- "La chapa que vibran." *YouTube*, uploaded by LaMaterialistaVEVO, 12 mayo 2014, www.youtube.com/watch?v=jcAqAJgeYwM.
- La Materialista. "La chapa que vibran." *Trayectoria*, Rompiendo Records Music, 2015.
- Nieves Moreno, Alfredo. "A Man Lives Here. Reggaeton's Hypermasculine Resident." *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez, Duke UP, 2009, pp. 252-79
- Pacini Hernández, Deborah. "Dominicans in the Mix. Reflections on Dominican Identity, Race, and Reggaeton" *Reggaeton*, edited by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez, Duke UP, 2009, pp. 136-64.
- , "Musical Dialogues Between the Dominican Republic and New York: A Review Article." *Ethnomusicology*, vol. 57, no. 1, 2013, pp. 143-51.
- Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall, Deborah Pacini Hernandez, editors. *Reggaeton*. Duke UP, 2009.
- White, Theresa Renee. "Missy 'Misdemeanor' Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black

Female Sexuality in Hip Hop Culture- Girl Power or Overpowered?" *Journal of Black Studies*, vol. 44, no. 6, 2013, pp. 607-26.

Rethinking Hip-Hop ED Through Intersectional Collective Identities

by William Garcia

As a teenager, I recall routinely sitting in the group home living room. I was constantly surrounded by other black teenage residents who took pride in showing off their loose durags, fresh Jordans and fresh white tee's, while ecstatically watching hip-hop videos on the BET channel. In a day's time, this would go on for hours. That TV box which transmitted hip-hop sounds with moving images were venerated the same way religious relics were praised by priests, while dealing with the harsh reality of growing up without parents. For the same reason, not once did we question the messages in those hip-hop videos nor did we believe music corporations created these videos for our consumption in order to increase their profit. In school, the word "hip-hop" was never uttered by teachers and seemed dichotomous with the standardized exams we had to pass to graduate high school. Furthermore, it was through those hip-hop videos that Black identities were manifested and oftentimes made contradictory to other people of color equating hip-hop with being solely an African American genre. The contradiction created a lot of tension in the group home and in the neighborhood through gang rivalries and fights in schools where African Americans, Latinos, and Asians all wanted to claim hip-hop. Asian, Latinos and African Americans were displayed as different groups who lacked any relational identities and integrated histories of social activism.

I was oblivious to the connection between the Civil Rights Movement and hip-hop's origins, which began in the Bronx by marginalized people from the Caribbean alongside African Americans. Little did I know that hip-hop was a recurrence, due to the fact that many Caribbeans (including the Hispanic Caribbean) had traveled to Harlem almost half a century before during the Harlem Renaissance and had contributed to jazz, bebop, cubop, and soul along other Black

migrants who had arrived from the U.S South. Most importantly, little did I know that the media hardly ever mentioned these shared histories of struggle, which to my mind, caused the upheavals wrought in the group home and in my neighborhood. However, the media is not the only outreach capability that omits these shared inter-connected musical soundscapes and politics. As Raquel Rivera argues in her book, *Puerto Ricans from the Hip-hop Zone*, Hip-hop consists of fluid cultural spaces, zones whose boundaries are part of a century-old history of cultural richness, adaptations and joint productions between African Americans and Caribbean people—among them, Puerto Ricans—in New York City. Meaning, that unlike hip-hop becoming reducible to as an African American phenomenon, hip-hop derives from an afro-diasporic community in a diverse cosmopolitan New York.

Currently, it is not difficult to constantly overhear the term “diversity”, a concept, repeatedly used by many educators to highlight the importance of differences in cultures in order to avoid misconstructions. The idea of living in a single world and supporting new modes of cooperation can be referred to as a pedagogic approach to cosmopolitanism. Unceasingly, the proliferation of cosmopolitanism depends on placing people in certain categories of identities thereby creating essentialist identities despite shared history amongst marginalized peoples. Categories like African American, Latino, Asian, African, and so forth, facilitate diversity because it avoids questioning one’s own interpretations of identity. Although many of these groups create collective empowerments especially from those who share similar experiences of marginalization, identities tend to remain static. By way of contrast, black feminist lawyer, Kimberlé Crenshaw states in her article “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex” (1989): “The problem with identity politics is not that it fails to transcend difference, as some critics charge, but rather the opposite—that it frequently conflates or ignores intragroup differences” (142). In the same way, blackness along with the creation of hip-hop and activism has been conflated into the thought that these movements are pushed forward by people of color from one single group. Crenshaw’s claim pushes us to consider “intragroup differences” as prevalent to the creation and continuous development of hip-hop, diversity in education, and culturally-relevant pedagogy.

For example, the Caribbean influence in Hip-hop origins has been almost entirely ignored precisely because hip-hop is an eminently popular form of music without any single specifiable place of origin or even national setting from where it sprang, despite having knowledge of its origins in Panama, Jamaica, New York, the U.S South and Puerto Rico. Hip-hop pioneers were erroneously referred to as simply African American. These include Dougie Fresh (Barbados), Clive “DJ Cool Herc” Campbell (Jamaica), Joseph “Grand Master Flash” Saddyler (Barbados), and Afrika Bambaataa (Barbados/Jamaica) among others (Serwer). Other cultural studies have attempted to challenge this monolithic history in hip-hop culture such as Juan Flores’s *From Bomba to Hip-Hop* which defied the historical amnesia that circulated around popular culture in Puerto Rico and the United States by tracing the Afro-Puerto Rican, Afro-Cuban and Black American inter-cultural development, from the Harlem Renaissance, to the origins of salsa, up to hip-hop. Flores criticized the lack of acknowledgement of pan-Afro-Caribbean contributions to hip-hop, which lead to narrow outlooks of hidden historical stories of struggle, cultural productions, and collaborations that lead to numerous achievements visible through the glocal dissemination of hip-hop. Flores’ work on hip-hop needs to become part of hip-hop based education and hip-hop pedagogy otherwise students of color will continue to see their histories as dichotomous. Simply promoting hip-hop education without exploring its afro-diasporic history integrally linked to changing intersectional identities does a disservice to hip-hop based education and collective empowerment geared towards social justice.

This need to further explore the intersecting forms of identity, as a basis for understanding inequality is what I term *intersectional collective identities*. While this may hint at Crenshaw’s idea of “intersectionality” in black feminism, I am using “intersectional” as the intersecting of multiple groups of color to form a collective. I refuse to use “multicultural” because of its function to mix and conflate identities to the point that it becomes anti-black in its discourse. I argue that *Intersectional collective identities*, as a term, re-conceptualizes hip-hop education as a pedagogical framework that has these intersections at the center. A cognitive dissonance may be necessary in order to piece together the exigencies that reveal shared identities through historical understandings. In any case, intersectional collective identities can be defined as the process by

which one's own identity is porously inter-connected with other marginalized youth through an understanding of conjoined historical experiences between different groups. The continuous misunderstanding of hip-hop's multi-dimensionality will continue to restrict collective making. These identities in hip-hop pedagogy further reinforce bonds amongst marginalized youth who share intersectional collective histories. To provide an example of the changes that this term can do I will discuss the recent success of Ellis Prep Academy who won the 2015 Hip-Hop Science Genius competition with the intent of provoking a reconceptualization of hip-hop based education (HHBE) by focusing on the multiple and intersectional collective meanings of hip-hop.

Notably, the Hip-Hop Ed movement is pushing back against music corporations that control the hip-hop played in the airwaves. In the Hip-Hop Ed website, the founder Dr. Christopher Emdin talks about its origins on video saying:

Hip-hop Ed is a movement that began almost five years ago through a conversation on Twitter between Brandon Frame and myself around Jay Z's book *Decoded* and it was just an organic conversation about how you can bring that text into a classroom. We happened to be the only people on that chat online interested in what was going on with the book and how we can have real life implications in the classrooms. Since then, it has grown into a worldwide movement ("What is Hip-hop Ed?").

Since then, what started as a conversation online has expanded into an annual event that is changing minds and giving agency to young people all around the world. Most importantly, of course, Hip-Hop Ed is pushing for agency in a school system that fails to acknowledge the students' cultural backgrounds—hip-hop being a prime example. What makes Hip-Hop Ed compelling is that students are exploring the transformations of the global-local phenomenon of hip-hop, reggae and reggaetón. The Hip-Hop Ed movement has created the means to develop new identities precisely because hip-hop culture is composed of collective and different backgrounds. Students are re-creating multiple expressions of hip-hop culture by transcending the corporate influence on rap.

In 2015, the Hip-Hop Science Genius contest emerged once again in order to promote more science literacy through the language of hip-hop and cultural relevant pedagogy. One group that

stood out was the group from Ellis High School who was composed mainly of culturally and linguistically diverse students spanning mainly from the Dominican Republic and Nigeria. They won the 2015 competition through their hip-hop-reggaetón song “DNA.” It attested that the pedagogical practices, teaching techniques and designs for curricula based on music and rhymes can be (and have been) easily applied to reggaetón and other cultural expressions.

For those present in the Hip-Hop Science Genius competition, the sound of reggaetón and hip-hop combined conjured thoughts of hip-hop possibilities beyond from what is displayed through the airwaves. The students from Ellis High School were also re-creating an Afro-Latino space through hip-hop, thereby constructing a space that brings other people of color together. As many know, Afro-Latinos have a different experience than other black people in the United States simply because “Black” means being African American and being Latino means not being black or white. Through Hip-hop Ed, the students were able to invoke and connect with their Afro-Latino history in the United States and bringing us back to the true roots of hip-hop. Given the highly selective manipulation of corporate rap, it should come to no surprise that students from Ellis High School differed in their interpretation of hip-hop. When I asked the teacher Habiba Kokhar who worked with the students from Ellis High School about the need for Hip-Hop pedagogy to become more open to different people she responded:

So, for me it has to be. Going back to what hip-hop is. You have to recognize what’s going especially in urban education. What the American fabric looks like and what that is. If you don’t take time to appreciate and value multiculturalism. If you don’t take the time to appreciate that you have community that has diversity. Yeah, you know, we might not understand everything but we need to take time to learn, not just understand and be each other’s keeper. I think that more than anything else that came out of this whole experience for us that we walked out of it and we truly feel like a family. And, that whole experience is very much hip-hop. I think what this did for even for the Science Genius program was, wait, let’s take a look at how were defining it and how are we looking at this (Garcia).

Indeed, what is interesting about the Hip-Hop Ed movement is that it opens the possibility for expressing authentic avenues for learning. This is due because unlike other traditional forms of African American music such as jug bands, ragtime, and gospel spirituals,

hip-hop and reggaetón are fluid cultural spaces, zones whose boundaries are adaptable. Students from Ellis Prep are continuing the legacy of utilizing hip-hop as a means of generating solidarities and stronger links amongst marginalized groups. In this sense, students are re-visiting the shared history amongst marginalized youth in the United States through hip-hop aesthetics and social activism. When I asked one of the teens who participated in the DNA video about what she thought about those who say that hip-hop and education cannot go hand in hand she responded the following:

I would tell them that they are wrong because it can happen. One reflects what one lives in music. Since we're Latinos we incorporated reggaetón. Since we wanted to participate in the Science Genius competition we incorporated science as well. So yeah, it can happen. There are times when you see that learning in the classroom is boring, but if you make a song of a certain subject it is easier to remember (Garcia).

What I find compelling about her response is the way she expresses the need to incorporate reggaetón because they are Latinos. For them, leaving reggaetón out from the “DNA” video would limit the reflection of who they really are. In this sense, because of hip-hop’s fluid nature, the students from Ellis Prep were able to partake not only in the Science Genius but also win first place. Their different approach to hip-hop gave them a unique edge the same way that DJ Kool Herc’s incorporation of sound system culture from Jamaica formed the basis for hip-hop. Gaye Theresa Johnson’s *Spaces of Conflict: Sounds of Solidarity: Music, Race and Social Entitlement in Los Angeles* highlights the history of Black and Brown shared spaces and solidarity by placing importance on collective spaces as a way to articulate what she calls social citizenship. However, these multi-racial struggles that have historically changed structures of power is ignored in American history textbooks. Johnson suggests:

Yet while sharing the experiences of containment and confinement, Black and Brown people have also been continually pitted against one another, manipulated by a white power structure to compete with each other for jobs, housing, prestige, and political power. Sharing struggles, spaces, and sounds has enabled Black and Brown people to work together for social justice in Los Angeles over the decades. This is a story of both continuity and rupture (ix-x).

Johnson conveys a need for people of color to validate each other’s histories and come

together in turbulent moments of harsh disenfranchisement by the state apparatus and deleterious institutions. In a similar vein, these bi-cultural students from Ellis Prep have an incredible ability to sense different manifestations that forces hip-hop educators to explore beyond their conceptualizations.

Rendering visible the spaces of congregation, community and cultural production of underprivileged youth through hip-hop would further develop how we identify the multi-layers of urban youth of color. Whether one agrees with Emdin's conceptualization of neo-indigenous or not, the effort to highlight the histories of struggle of urban youth should further take into account the cultural citizenship that Johnson underscores. Impeding students from bringing their hip-hop cultural artifacts into schools creates more tensions amongst students in schools and diminishes the possibility of students working together against state violence against migrants, harsh detention centers, the incessant killing of Black youth by police authorities, and so forth—an insidious conglomerate which continues to criminalize youth of color.

An important point to consider here is how intersectional collective identities coalesce as a result of power relations caused by neo-liberal structures and cultural pluralism. For example, according to Arlene Davila's *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos and the Neoliberal City*, urban economic and political transformations of neo-liberal policies create rifts between Black and Latino communities (24). Davila also argues that neo-liberal policies and marketing forces envision culture as: "1) culture with manifestations of cultural of ethnic or racial identity, such as Black or Puerto Rican or Latino as boundaries of difference and 2) culture is treated as an object of entertainment and industry and a conduit of progress and development" (10). According to Davila, "This culture is 'masked' in attending discourses of globalization and treated as a medium of uplift, industry, entrepreneurship and progress" (10). These neoliberal discourses through commodification of African American culture and hip-hop create boundaries that avoid any type of true solidarity—or, at the very least, obscure them. It continues to create Black and Brown categories as dichotomous and in contention.

As Hip-Hop Ed continues to get more teens involved in hip-hop cultural production, it should also contribute to our understanding by elucidating how sonic spaces has the ability to

forge new collectives as it has in the past. Overall, Hip-Hop Ed is creating a space beyond corporate rap by overturning constricted spaces in schools and introducing an alternative approach to pedagogy that sharpens the perception and stresses a need to re-create new socio-political vehicles to address concerns in marginalized communities. Examining the efforts made by those who continue the hip-hop movement will continue to change many other subjects of study. Hip-hop was the cornerstone of the fight against the ill-fitted neighborhoods caused by segregation during the 1980s and beyond. Indeed, Hip-hop Ed forces us to see and question the images displayed in the airwaves and transform hip-hop pedagogy.

If any real efforts are to be made to unite diverse underprivileged youth, especially in urban settings, then hip-hop educators must have a clear understanding of intersectional collective identities. Neither hip-hop educators nor hip-hop academics can ignore the need to create greater solidarities by demolishing the wall that continues to constrain marginalized youth with similar backgrounds. Similarly, hip-hop educators need to distance themselves from oversimplifying the pluralism that exists within the youth they are supporting. In addition, framing these concerns in order to forge true solidarity begins when educators begin to envision issues of immigration, islamophobia, and violence against Black youth as inter-connected issues, which will connect educators to, live the realities of their students. Hip-hop has to become as multidimensional as the students who are performing it.

Bibliography

- Crenshaw, Kimberle. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics." *The University of Chicago Legal Forum*, vol. 140, 1989, pp. 139-67.
- Davila, Arlene. *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*. U of CA P, 2004.
- Emdin, Christopher. *For White Folks Who Teach in the Hood... and the Rest of Y'all Too: Reality Pedagogy and Urban Education*. Beacon, 2016.
- Emdin, Christopher. "5 New Approaches to Teaching and Learning: The Next Frontier." *The*

- Huffington Post*, 31 Jan. 2014, www.huffingtonpost.com/christopher-emdin/5-new-approaches-to-teaching-strategies_b_4697731.html?ir=India&adsSiteOverride=in. Accessed 2 Feb 2016.
- Emdin, Christopher. "#HipHopEd Website Introduction" uploaded by Edmund Adjapong, 12 April 2015, www.youtube.com/watch?v=47AAGRStAQE . Accessed 9 Nov. 2016.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia UP2000.
- Garcia, William. "IMG 6072," 5 April 2015, www.youtube.com/watch?v=lX9H02nU1OM. Accessed 9 Nov. 2016.
- Johnson, Gaye Theresa. *Spaces of Conflict: Sounds of Solidarity: Music, Race and Social Entitlement in Los Angeles*. U of CA P, 2013.
- Rivera, Raquel Z. *New York Ricans from the Hip-hop Zone*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Serwer, Jesse. "Top 10: Caribbean Hip-Hop Pioneers." *LargeUp*. September 2011, www.largeup.com/2011/09/20/toppa-top-10-10-caribbean-hip-hop-pioneers/11/. Accessed 12 Sept. 2014.

Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos /reguetoneros puertorriqueños⁴⁰

por Doris Martinez

Introducción

Una lengua o variedad lingüística, para emplear el término lingüístico utilizado para toda expresión lingüística (es decir, desde la llamada lengua estándar, ejemplo el español que aprendemos en la escuela hasta la jerga identificada en las canciones de rap-reguetón), como indica Joshua Fishman es medio y contenido. Medio porque a través de ella los hablantes transmiten mensajes y contenido porque en su constitución podemos identificar las marcas o características que identifican a los hablantes como individuos y como miembros de los diversos grupos sociales. Teóricos como John Gumperz y M.A.K. Halliday indican que en una variedad lingüística observamos las marcas que constituyen las complejas redes sociales y las constituciones de los diversos sociales. De manera que, en la variedad lingüística, como veremos en unos instantes, están marcadas o señalizadas elementos de carácter económico, social, político y cultural.

Tomando como punto de referencia la correlación de lo lingüístico y lo social, la variedad como elemento de identidad y claro poder de un grupo. Halliday postula una teoría sobre las variedades lingüísticas que será uno de los aspectos teóricos más importantes que enmarca la presente discusión sobre las estrategias lingüísticas de los raperos puertorriqueños y su relación con la apertura de esta actividad que celebra la universalidad y vitalidad del español.

Halliday en su libro *El Lenguaje como Semiótica Social* indica que la estructura social y lingüística de una sociedad, por ejemplo la puertorriqueña, puede dividirse en dos estructuras

⁴⁰ El artículo es parte del proyecto “Música y discurso”. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.

correlacionadas. La primera estructura es la llamada **Sociedad**, es decir el orden social legitimado e institucionalizado materializado en el gobierno, la escuela los medios de comunicación, las organizaciones profesionales, poder judicial la Escuela, la Universidad entre otros. En términos lingüísticos, la Sociedad maneja las variedades lingüísticas legitimadas por estos claros. Variedades cuyo proceso de legitimación y estandarización ha sido producto de un proceso político como todo proceso lingüístico, de codificación (es decir el desarrollo de gramáticas y diccionarios), construcción de historicidad (misma que al igual que la codificación está en manos de un grupo de poder, escritores, académicos de la lengua entre otros), y claro la generación de mecanismos (Escuela, la Universidad, las academias de la lengua) que mantengan y promuevan la legitimidad, vitalidad o funcionalidad de la variedad. A esta sociedad pertenece el español que mediante un proceso de normalización (la norma culta) institucionalizada aprendemos. Además a ese ámbito, también pertenecen otras variedades relacionadas con el estándar como los registros profesionales (jurídico, médico, lingüístico). Por otra parte en la conformación social existe una segunda estructura a la que Halliday denomina **Antisociedad**, cuya constitución y dinámica de relaciones está fuera de lo establecido por los que ejercen control sobre el producto económico y cultural. La antisociedad es constituida por la llamada marginalidad: los esclavos (antiguamente), las minorías étnicas, los inmigrantes, los pobres, las madres solteras, los adictos a drogas, los delincuentes, los deambulantes, los presos, los desertores escolares y, por supuesto, los raperos. Esta antisociedad maneja variedades lingüísticas a las que Halliday denomina antilenguajes o formas no estandarizadas, deslegitimadas por aquellos que constituyen la sociedad. Estos antilenguajes, a los que pertenece el rap, trasgreden las pautas morfológicas, sintácticas, léxicas, semánticas, fonéticas, fonológicas establecidas por las variedades de la sociedad. Esa trasgresión lingüística, claro es trasgresión de lo socialmente legitimado e implica también una trasgresión al orden social establecido. En este sentido, el rap como antilenguaje o variedad no grata es la manifestación de resistencia discursiva, de la conformación de una antisociedad o un antivisión o una antihistoria que continuamente los grupos dominadores intentan acallar (238-240).

En esta presentación se examina ese espacio lingüístico creado por los jóvenes de la

cultura Hip Hop en Puerto Rico. Analizamos cómo los raperos-reguetoneros puertorriqueños establecen un cambio lingüístico que conforma una nueva variedad lingüística, es decir cómo se apropian de las lenguas estándares (español-inglés) y variantes lingüísticas subestándares o antilenguajes (inglés negro citadino/ la lengua criolla jamaicana, “rasta-patois”, variedades del español manejados por clases marginales, jerga de los delincuentes). Analizamos, la alternancia de códigos, los préstamos (integrados/no integrados), elementos cacofónicos, el léxico tabú empleado por los raperos como estrategias de relexificación (apropiación lingüística/darle un nuevo nombre a las cosas que solo conoce el grupo), hecho que implica un proceso de comunicación cerrada, jergal (antilenguaje-sociolecto) de una comunidad lingüística marginada (Gumperz 10). Proceso que tiene dos propósitos, primero construir la identidad del grupo (es decir, nosotros somos así), segundo privatizar su conocimiento. Aclaro, que ambos objetivos son inherentes o propios de cualquier variedad lingüística (como el registro de los médicos).

El rap puertorriqueño como una respuesta de poder: una breve historia

El poder no solo lo identificamos en el Estado, está también o es la base de nuestras creencias y habilidades, y no conlleva dominación. En sociedad de paz, la construcción de la identidad es la principal manifestación de poder, la misma se articula en la construcción de las variedades lingüísticas (lenguas estandarizadas, registros profesionales, jergas entre otras). El contenido de la variedad está constituido por proyectos políticos-lingüísticos (entiéndase, representaciones del mundo, ideologías, valores, creencias, es decir discursos) que no son meramente acciones de fuerza o resistencia (negativa y represiva) también es productiva y constructiva.

El rap en Puerto Rico heredero del rap y reggae gestado en Nueva York por varios grupos y variedades lingüísticas (afroamericano, jamaicanos, panameños, puertorriqueños entre otros) es una respuesta a la Sociedad legitimada, una producción desde el consumo.

El rap tiene varias definiciones: forma de hablar potente y agresiva sobre tópicos morales y políticos. También se define como una conversación diseñada para ganar el favor sexual o cariño de una mujer. Aunque, originalmente se refería exclusivamente al ámbito de lo sexual,

pero cuando pasa al mundo de los blancos ese significado fue desplazado. Música basada en la tradición oral-hablando-cantando, afro, significando, uniendo ficción y realidad. Cantando sobre las condiciones actuales: la falta de trabajo, la pobreza y la falta de poder. El rap es una rebelión en contra de la cultura regidora blanca, el terrorismo blanco contra la gente negra que se ha reducido a prejuicios y conceptos estereotipados que se adquieren y se reproducen en el ámbito social. Por otro lado, el reggae llega a Panamá y de ahí pasa a Nueva York y Puerto Rico, en ese devenir se forma el reguetón hispano-caribeño cuyo tema principal es el sexual, es decir ganar favores sexuales de una mujer.

La cultura hip hop y sus diversas manifestaciones (graffiti, rap underground, regatón regemuffing, break dance, el baile del perreo) reconfiguraron el consumo de la cultura popular. Los mezcladores a través de nuevos usos del equipo electrónico reconfiguraron la música, trasgrediendo la estructura, poniendo en jaque el monopolio de la originalidad y los derechos de autor. Los movimientos del baile son una metáfora que trasguede ámbitos de comportamientos prohibidos. El movimiento de “running man” evoca el hombre negro o latino escapando de la policía. El perreo explicita el ámbito animal de la sexualidad o proceso de apareamiento de los hombres y mujeres. Destapa, con su uso de las palabras prohibidas elementos silenciados en la Sociedad como el sexismo, la homofobia, el materialismo extenso y la violencia. El rap puertorriqueño se mueve da voz a esos espacios prohibidos, silenciados en los que se encuentran sumergidos cientos de jóvenes. Lo que acabamos de señalar es lo que hace pertinente esta discusión en el día de hoy. Es decir, que la variedad lingüística que emplean los raperos-reguetoneros puertorriqueños, en su llamada “lírica” asesinan (de “lyrics” en inglés) es la variedad que manejan y es pertinente para cientos de cientos de estudiantes que diariamente recibimos en las aulas de las escuelas y universidades de nuestra isla. Los estudiantes, como sugieren Basil Bernstein y M. A. K. Halliday tienen conocimiento de la variedad prestigiada legitimada (el español estandarizado) por la Sociedad (conocimiento que recibe a través de diversas instituciones) y de la variedad de la antisociedad (la manejada en el rap). Lo que ocurre es que para ello la variedad estandarizada (el español estandarizado) tiene una funcionalidad limitada en su realidad, se reduce al mundo escolar, o a lo que escuchan en los medios y otras

instituciones de producción discursiva. Incluso, la perciben como un elemento que puede provocar exclusión de su grupo. Por otro lado, la variedad no prestigiada por la sociedad, es prestigiada por ellos, la perciben como instrumento de identidad, que refleja su día a día y les posibilita crear espacios de resistencia y exclusión de la mirada externa.

Análisis lingüístico

El estudio científico de las variedades no estandarizadas y sus gradaciones de legitimidad para la sociedad por parte de la disciplinas del lenguaje es reciente, tiene aproximadamente unos 30 años. No obstante, estos antilenguajes o variedades marginadas han sido conocidos de manera indirecta a través del discurso de la literatura. Por otro lado, los planteamientos teóricos iniciales sobre estas variedades llevados a cabo a fines del siglo XIX y principio del XX (es decir, no son recientes de 30 años...) no se interesan por el análisis de las mismas, más bien son escritos que señalan juicios de valor, los mismos se reducen a indicar que estas variedades son elementos que corrigen la lengua.

El corpus teórico generado en los últimos treinta años del siglo veinte sobre las estrategias lingüísticas empleadas por los hablantes en diversas variedades lingüísticas (teoría del lenguaje) permite el análisis del rap, como indicáramos, varias son las estrategias lingüísticas que encontramos.

El cambio de estilo, fenómeno que ocurre cuando se pasa de una variedad estandarizada (el español) a una variedad no estandarizada como el español empleado por los raperos puertorriqueño en sus canciones. Unido a este fenómeno se encuentran fenómenos de alternancia de códigos (cambio de una lengua a otra, como el caso del español al inglés sin mezclarlas). Esa conmutación en el rap puertorriqueño no es entre lenguas estandarizadas, más bien es entre variedades del español y el inglés marginales (inglés afro de las calles/ inglés de los jamaíquinos con elementos de lengua criolla-patois). Otro fenómeno ligado a lo mencionado es que se identifican préstamos lingüísticos (integrados/ los que adoptan la estructura del español) y préstamos no integrados (que mantienen la estructura de la variedad donante. En términos de la conmutación de códigos, elemento que refleja la habilidad del hablante bilingüe, se encuentran

canciones que claramente muestran este fenómeno, no obstante también se identifican elementos de préstamos no integrados: palabras, frases que conforman estribillos y no necesariamente son manifestaciones de una alternancia. No obstante, todos los fenómenos o estrategias son empleadas por los raperos-reguetoneros en sus procesos de relexificar (dar otro nombre) a objetos, sujetos y actividades rechazadas por la sociedad y relacionadas con la antisociedad. Un elemento lingüístico relacionado con el cambio de estilo que sobresale en la muestra y evidencia el cambio a otra variedad es el uso de lenguaje peyorativo o palabras tabú que destacan temas tabú y relexifican elementos relacionados con el sexo, entre otros, lexificados mediante eufemismos en la sociedad. Elemento también a considerar es el uso de palabras y fragmentos que cumplen una función de onomatopeya. Por último, en ese cambio de estilo es evidente el léxico del español coloquial puertorriqueño enmarcado en palabras y frases hechas.

Las gradaciones de conmutación de códigos, los préstamos integrados, no integrados y otros elementos sobre identidad que discutiremos en el análisis materializan el Puerto Rico de los últimos veinte años. Un Puerto Rico de masas empobrecidas fragmentadas y restringidas en el espacio de los residenciales públicos o el barrio y el consumo. Jóvenes que fluyen con las masas migratorias, jóvenes que entran en contacto con otros jóvenes marginados (afroamericano, jamaíquinos, panameños) y jóvenes que consumen la cultura popular estadounidense y entran en contacto con su lengua de manera mediatizada a través de productos mediáticos (películas, juegos).

Conceptos teóricos

La jerga como instrumento de transformación

Las funciones sociolingüísticas de las jergas: la lengua como reflejo de lo social

Halliday (1965-1982, citado en Martín Rojo, 1993: 7) con su concepto de antilenguaje rompe con las teorías clásicas sobre la jerga. Este define a la jerga como un discurso de resistencia, una variedad lingüística generada por la antisociedad. Halliday define a la antisociedad, como una sociedad que se constituye dentro de otra y es una alternativa consciente

a esta. La antisociedad es un modo de resistencia, que puede tomar la forma de una simbiosis pasiva, de hostilidad activa e, incluso, de destrucción. La tendencia al cambio, a la modificación de la lengua común por parte de los grupos, responde a su deseo de reducir los elementos homogéneos y los efectos homogeneizadores de la lengua estándar en sus actos de habla. Los hablantes crean para este propósito nuevas unidades lingüísticas o modifican las existentes por medio de alteraciones fonéticas, creaciones de morfemas y palabras, modificaciones en las estructuras sintácticas y la expresión de nuevos contenidos semánticos que contrastan con la lengua común.

Martín Rojo señala que los antilenguajes poseen dos características principales: Una, las variedades lingüísticas alteran el equilibrio normal entre las funciones internas del sistema lingüístico, trasladando los significados de los modos experimentados y compartidos socialmente hacia modos interpersonales y textuales; dos, los antilenguajes difieren de las lenguas estándar en la clase de intercambio de significados que realizan; realizan una particular orientación del significado y pueden ser considerados como patrones sistemáticos de tendencias en la selección de los significados expresados. Esta forma particular de codificar de los grupos marginados es su forma de ejercer el poder sobre la construcción de la realidad. Es decir, los antilenguajes (o jergas) tienen la función de crear una realidad alternativa, que es fuente de identidad para los miembros del grupo. Desde esta perspectiva, los antilenguajes no son registros profesionales debido a que su apariencia no está relacionada con diferentes actividades sociales, sino más bien con las características de sus hablantes (origen social, diferencias culturales). La jerga, contraria a otros sociolectos, no solo cumple una función de transformación del significado común sino también crea y mantiene un contra-realidad, por lo tanto, no es solo una variante subcultural (Halliday 18).

Esta posición teórica expresada por Halliday y Martín Rojo sugiere que la jerga, al igual que otras variaciones lingüísticas, es un instrumento mediante el cual los grupos (élites o marginados) construyen los espacios discursivos en los que funcionan. Los registros profesionales como el sociolecto de los delincuentes, definen o dan sentido a la realidad social a través de la lengua. Mediante sus usos, los grupos nombran, clasifican y evalúan a los actores y

las prácticas sociales. Evaluaciones que naturalmente responden a sus necesidades e intereses de grupo.

La jerga, como señalamos anteriormente, tiene una dimensión social y lingüística que se vinculan entre sí. Esa doble dimensión de la jerga la podemos identificar:

I. En sus funciones sociolingüísticas (defensa, identidad) y II. En las estructuras textuales o estrategias discursivas que emplean los hablantes jergales para la construcción de un vocabulario particular.

Las funciones sociolingüísticas:

Martín Rojo identifica cuatro funciones sociolingüísticas en la jerga de los delincuentes que pueden ser aplicadas a otros sociolectos o registros profesionales como el científico. Estos son i. La diferenciación y oposición; ii. la integración y creación del mundo privado iii. La liberación; vi. La estigmatización.

i. Diferenciación y oposición

Las jergas, al igual que los demás registros y sociolectos, es producto de un proceso de diferenciación lingüística que refleja y refuerza un proceso de diferenciación social. Desde una perspectiva sociológica esta ruptura o desviación lingüística de los hablantes permite un deslindamiento y la delimitación del grupo de hablantes y desempeña un papel esencial en la construcción de la identidad, mientras que desde un punto de vista lingüístico, puede ser considerada como un proceso de desterritorialización de la lengua estándar. En los individuos parecen coexistir dos tendencias sociolingüísticas: por un lado, aceptan y asimilan las formas sociales y lingüísticas dominantes, las cuales son adoptadas como normas; por otro lado, rechazan la homogeneización social y lingüística, y como resultado cambian la lengua. El proceso de diferenciación lingüística se ve favorecido por circunstancias no lingüísticas, como es la falta de instituciones lingüísticas que limiten la creación o el prestigio del que goza en algunas subculturas y grupos sociales la originalidad verbal. La jerga es el medio que emplea el individuo para situarse y situar a su grupo dentro del entramado social, es su forma de construir su

identidad individual y social.

ii. *Integración y creación del mundo privado*

Las jergas y los sociolectos, al igual que la lengua oficial, contribuyen a la cohesión y consolidación del grupo, a establecer roles y jerarquías, y actúan como un poderoso vehículo de comunicación y transmisión de valores e ideologías dentro del grupo y la comunidad con la que este convive. En otras palabras los discursos ya sean estándar o jergales, regulan la existencia del grupo y sus interacciones internas. En este sentido, , la jerga debe considerarse como una clase de territorialización debido a que crea un vocabulario propio que funciona como instrumento de conocimiento, de construcción y mantenimiento de una realidad alternativa, con sus propios actores sociales, jerarquías, estilos de vida y valores. Como instrumento de conocimiento posibilita el consenso sobre el significado del mundo social, hecho que refuerza la unidad social. En otras palabras, la jerga (como herramienta de conocimiento y comunicación) es un instrumento de integración social (Martín Rojo 11). El proceso de construcción lingüística de la realidad social que se realiza a través de la jerga (y otros sociolectos) también entraña un proceso correlativo de deconstrucción de la realidad dominante convencional. La deconstrucción es siempre una fuente de tensión, que se explica en términos de actitudes y estrategias defensivas. La jerga de los delincuentes, como la de los médicos, posee expresiones enigmáticas y oscuras que obstaculizan la comprensión desde el exterior y protege de la observación. Para lograr su propósito, los grupos crean a través de su lengua especial un mundo privado para el que acuñan nuevos vocablos, que emplean para denotar todas las actividades relacionadas con el grupo (técnicas, acciones profesionales), pero también para denotar todas aquellas actividades que conforman la forma de vida de sus creadores. El proceso de creación léxica, al que muchos autores atribuyen *función referencial*, no se limita a las actividades sociales profesionales, sino que engloba todos los ámbitos sociales de los hablantes. A través de la jerga, los hablantes son clasificados según las normas establecidas por el grupo. Esas normas se extienden también a los individuos extraños al grupo, en los que se incluyen enemigos y víctimas, sabios e ignorantes, pacientes y médicos, etc. Las jergas, al obstaculizar el flujo de información hacia el exterior y al señalar una distinción entre conocedores/participantes y desconocedores/extraños, crean un

ámbito privado, al que suele atribuírsele socialmente un intención de ocultamiento y secreto. En el caso de los grupos que realizan actividades que se oponen a los valores y a las normas de la mayoría y, que por ello son rechazados y sufren presiones sociales como es el caso de los delincuentes, se explica con mayor facilidad por qué los grupos utilizan estrategias discursivas defensivas como el bloqueo de información a personas de fuera del grupo, el "uso de apodos, de eufemismos, de metáforas, de hipérboles, la alteración de los significantes mediante la adición o eliminación de sílabas, del empleo gestos y rituales. Sin embargo, este conjunto de estrategias es empleado también en otros grupos y sectores sociales que han generado sociolectos y registros especiales. En este caso encontramos la misma voluntad de consolidar, reforzar la unidad y la comunicación grupal y, al mismo tiempo, el mismo deseo de proteger una forma de vida, un prestigio, un campo de saber como propio y particular, del que quedan excluidos quienes no pertenecen al grupo (Martín Rojo 12).

iii. La liberación

Las jergas son vehículos que posibilitan que los hablantes construyan y mantengan una realidad alternativa. Sus creadores utilizan la jerga para rechazar la norma o la normalización. Es decir, las jergas desacreditan el discurso dominante y previenen su internalización. Estos, mediante el empleo de una forma de habla propia, intentan liberarse (aunque simbólicamente) de la norma y lograr así un cierto grado de autonomía que permite mantener y reforzar una imagen positiva de sí mismos, al menos dentro de su grupo. En otros sectores y grupos sociales, menos afectados por el descrédito social, encontramos la misma función *liberadora*, ya que todo grupo puede ser desacreditado y todo grupo precisa mantener y defender su posición social, su prestigio y su autoridad, cuando esta puede verse amenazada. Este proceso es especialmente claro, en el caso de la jerga legal y médica, en cuanto que señalan a unos sectores sociales como poseedores de un saber y proyecta esta imagen en otros ámbitos sociales. La función liberadora de las jergas ratifica la dimensión social de las variaciones lingüísticas, al quedar indisolublemente unida a los conceptos de mayoría y minoría.

iv. La estigmatización

La percepción de la voluntad de diferenciación produce actitudes agresivas hacia los hablantes de las jergas, entre aquellos que por desconocimiento se ven excluidos por ello. Las variedades lingüísticas se convierten así en signos de estigmatización y descrédito, que transmiten información sobre el carácter diferente de sus creadores. Pero también actúan como signo de la existencia de un poder que se opone a otro; la jerga manifiesta para otros grupos y para el propio la existencia de diferencias sociales y rechaza la adopción de las formas dominantes de la lengua. El conocimiento generado por la jerga presenta así un doble valor para sus usuarios. Por un lado, es fuente de prestigio para sus conocedores dentro del grupo, pero también es fuente de peligro si esos discursos son detectados por extraños, ya que entrañan la identificación del hablante con un grupo que puede ser socialmente rechazado. Las élites no solo tienen el poder de hacer circular, de legitimar y normalizar su discurso sino que también tienen el poder de estigmatizar formas de habla de aquellos grupos que contradicen sus discursos (Martín Rojo 160).

Ruth Wodak indica que los enunciados jergales se pueden erosionar por el uso e incorporarse como parte del vocabulario común mediante tres formas:

1. El enunciado jergal recibe un *significado ideológico* y un contenido emocionalmente significativo, y así se convierte en una palabra para captar la atención del receptor ("*catch word*").
2. Cuando se incrementa el uso de un enunciado jergal, este se convierte en una palabra de moda sin significado.
3. El enunciado jergal puede incorporarse y enriquecer el vocabulario del habla cotidiana.

Las estructuras textuales

Wodak (140-143) señala que a nivel de la estructura del texto, se puede identificar el fenómeno de la creación jergal: (i.) a nivel del léxico, (ii.) a nivel semántico y (iii.) a nivel sintáctico.

- i. **A nivel de léxico:** en las jergas se acuñan y exhiben nuevas palabras aunque estas por lo

general provienen de alteraciones de palabras existentes como las abreviaciones, de palabras traducidas de otros idiomas o préstamos de otras variedades. Por ejemplo, AWACS, sigiloso "stealth".

ii. **A nivel semántico:** en las jergas es posible producir una "nueva palabra" cambiando su significado o restringiendo su sentido a un significado más abstracto o inusual. Por lo general este tipo de creación jergal se emplea cuando se quiere desviar el significado negativo de una acción, de manera que estos términos suelen poseer un valor eufemístico. Por ejemplo, "ablandar" o "debilitar" al enemigo.

iii. **A nivel sintáctico:** los cambios sintácticos también son una forma de establecer una frontera entre las jergas y la lengua común. Los mecanismos más característicos de la creación jergal mediante la sintaxis son:

- La complejidad de la frase nominal y verbal;
- El uso de la voz pasiva;
- El uso de negaciones dobles;
- Recapitulaciones positivas;
- Las frases de introducción, transición y conclusión que son superfluas para la coherencia del texto .

En el discurso de los raperos encontramos creaciones jergales propias (gata, girila entre otros) pero también observamos influencia de la jerga delincuente tanto del criollo jamaicano como del español puertorriqueño, además de elementos coloquiales del habla popular de los puertorriqueños.

Resultados

Estrategias empleadas por los raperos-reguetoneros:

1. La alternancia de códigos

La alternancia de códigos es una relación continua y equivalente de sistemas semióticos que se yuxtaponen. Es una yuxtaposición de oraciones o fragmentos de oraciones, cada una consistente con las reglas morfológicas y sintácticas de lexificación de la lengua a la que pertenecen (Shana Poplack y Marjory Meechman, 199-232). John Gumperz (1982) indica que la alternancia de códigos ocurre cuando los elementos en cuestión forman parte del mismo acto de habla y están relacionados sintácticamente y semánticamente. Es decir, que dentro de un enunciado los hablantes conscientes o inconscientemente conmutan códigos o sistemas gramaticales diferentes.

La alternancia de códigos de los raperos puertorriqueños no se desarrolla en una conversación, es decir no es espontánea ni arbitraria. Más bien la alternancia de códigos es un recurso lingüístico-poético controlado que el rapero emplea en su poesía. Los elementos frásticos y léxicos articulados mediante la conmutación de códigos (específicamente los procedentes del inglés negro citadino y la lengua criolla jamaicana) son recurrentes en las líricas examinadas. De manera que establece cierta regularidad en el uso de determinadas frases y palabras en el momento de la conmutación de códigos. Frases y palabras que conforman el registro jergal de los raperos-reguetoneros. En este sentido, la conmutación de códigos se convierte en un procedimiento jergal mediante el cual el rapero constituye su peculiar forma de hablar y su identidad.

2. La relexificación y la sobrelexificación: estrategias jergales

La relexificación y la sobrelexificación son las principales estrategias que emplean los hablantes jergales para crear formas particulares según Halliday, (1978: 217; citado en Martín Rojo, 1993:159). Por su parte, la sobrelexificación o proliferación permite la coexistencia en la jerga de voces creadas mediante diversos procedimientos y en diferentes Los hablantes, a través de la relexificación y la sobrelexificación territorializan, las zonas de conocimiento común en la que se desarrollan las prácticas sociales que les son propias. Martín Rojo aclara que la palabra común y la jergal que la sustituye no son sinónimas. Puede que compartan el mismo significado denotativo pero no el connotativo. Como señala Halliday (1978, citado en Martín Rojo, 1993: 8),

los enunciados jergales son variaciones metafóricas ya que no tienen nada que ver con los significados cotidianos. A través de la jerga los hablantes alteran metafóricamente el significado común en lo referente a aquellas actividades que se apartan de la moral o de los valores sociales establecidos. El rapero lo hace en su actividad musical, mediante elementos alternancia de códigos cuida sus intereses y garantiza la posesión de un conocimiento. Los procesos de relexificación y sobrelexificación se pueden dar a través de la innovación léxica mediante la alteración del significante, casi siempre morfológica, o mediante las alteraciones del significado, y el uso de figuras retóricas

3. El préstamo lingüístico:

El préstamo lingüístico es producto de la reproducción de patrones lingüísticos que un hablante hace en una lengua, mediante patrones lingüísticos anteriores encontrados en otra lengua. Más que una mezcla de lenguas es una alteración que sufre la lengua receptora del préstamo lingüístico. Yolanda Lastra indicai que un préstamo debe satisfacer cuatro criterios:

- i. Frecuencia de uso:** mientras más se emplee una palabra de otra lengua y mientras más personas la usen, será más razonable considerarla incorporada a la lengua receptora.
- ii. Desplazamiento del sinónimo equivalente en la lengua receptora.**
- iii. Integración morfofonémica y sintáctica.** Si el elemento en cuestión tiene la forma fonológica de la lengua receptora, se usa con los afijos apropiados y pertenecen a una categoría sintáctica al funcionar en oraciones como palabra nativa, se puede considerar integrado.
- iv. Aceptabilidad.** Si los hablantes nativos juzgan que una palabra de lengua donadora es apropiada para designar algo y si no se dan cuenta de su origen, es señal de que ya forma parte del léxico (189).

Sin embargo, como señala Lastra y como evidenciamos en este trabajo estos criterios muchas veces no se ajustan a los hallazgos identificados en el corpus que se examina. Además de los préstamos realizados por los monolingües, es decir los que se adaptan a la lengua receptora,

también están los préstamos momentáneos realizados por los bilingües. Los préstamos momentáneos son aquellos que realiza un hablante en un acto o situación de comunicación aislada. Son, como indica Lastra, “una especie de alternancias de una sola palabra” que “no siempre están fonológicamente integrados” (192). Los préstamos empleados por los raperos puertorriqueños no cumplen completamente con ninguno de los dos postulados teóricos sobre los préstamos mencionados. Los préstamos lingüísticos identificados en las líricas son recurrentes. Esa recurrencia permite constituir un registro jergal estable e identificable. Es decir, que los préstamos identificados cumplen con los requisitos de uso de frecuencia y aceptabilidad del grupo. El desplazamiento de significados también se evidencia, en especial, los préstamos (tomados de inglés negro citadino y la lengua criolla) empleados en la relexificación de las drogas (lala/marihuana; cocaína dura /toto). La integración morfofónemica y sintáctica es el requisito que no identificamos en el estudio de las líricas. Si bien encontramos préstamos que cumplen con este requisito (lala), son los menos. La mayoría de los préstamos identificados (girla, yale) aunque se acomodan morfológica y sintácticamente al español mantienen rasgos fonéticos de las lenguas donantes. Para diferenciar los tipos de préstamos, llamaremos integrados a los que se adaptaron completamente al español y no integrados a los que no.

4. El lenguaje peyorativo/obsceno, la onomatopeya y los coloquialismos puertorriqueños

El lenguaje obsceno, como sugiere Arthur Spears, ha entrado en la era de la postmodernidad en el ámbito público en un lenguaje no censurado. Muchas de estas expresiones se han normalizado y eventualmente se vuelven neutrales, sin valorización fija. La valorización va a depender de la situación comunicativa y los hablantes involucrados. En este sentido, una expresión de camaradería entre amigos-estudiantes como las que ustedes escuchan en los pasillos de la escuela o la universidad puede resultar insultante, molesta para el maestro/maestra, profesor/profesora que en esos instantes se encuentra con los estudiantes. Aquellas tradicionalmente catalogadas como tabú (de orden sexual o escatológico) si bien han perdido su valor para los jóvenes, para los raperos-reguetoneros en ciertas situaciones y se han adentrado a los ámbitos de la sociedad, en especial los medios de comunicación. Todavía existe una prohibición para ellas y esa prohibición percibida por los raperos y señalada en los CD, implica

resistencia. Por su parte, la onomatopeya, (la imitación, creación o recreación del sonido de algo en un vocablo para significarlo) la encontramos relexificando acciones prohibidas como el sexo y matar. Y finalmente se identifican en las canciones expresiones coloquiales puertorriqueñas.

5. La alternancia de códigos, los préstamos integrados/ no integrados, el lenguaje obsceno, la onomatopeya, las expresiones coloquiales la relexificación y la sobrerexificación como estrategias lingüísticas o procedimientos jergales

La alternancia de códigos y los préstamos no integrados, el lenguaje obsceno, la onomatopeya y las expresiones coloquiales son estrategias lingüísticas o procedimientos jergales que el rapero emplea para definir la identidad del grupo al que pertenece y del cual es cronista. El rapero al conmutar los códigos e insertar préstamos no integrados y emplear palabras prohibidas, onomatopeyas y expresiones coloquiales activa las estrategias lingüísticas o procedimientos (jergales) de la relexificación y la sobrerexificación. Es decir, mediante la alternancia, el rapero relexifica y sobrerexifica las actividades, los objetos y los sujetos sobre los que versa su lírica. Como consecuencia, los procesos de relexificación y sobrerexificación que se activan y articulan mediante la alternancia y los préstamos integrados/ no integrados involucran procedimientos de apropiación, privatización, defensa y territorialización de sus actividades, integrantes y espacios sociales. El rapero reinterpreta el espacio discursivo y físico que los grupos de poder han construido para él y su grupo. Reta el discurso de poder, produce un anti-discurso desde los márgenes. Canta desde la impotencia sobre las condiciones materiales, sociales y morales en las que vive (crimen, pobreza, falta de poder). Juega con los productos sociales (los medios de comunicación social), produce desde el consumo. Se expresa en el espacio de los desposeídos, el espacio de lo oral.

Tres son las situaciones en las que el rapero alterna, utiliza préstamos no integrados, relexifica y sobrerexifica: i. el duelo verbal-poético a. exaltación de la masculinidad y degradación del otro, b. la identidad, el origen ii. las actividades delictivas: el consumo de drogas/ el asesinato y iii. la mujer y la sexualidad

El duelo verbal

El duelo verbal-poético es un tipo de género definido de la tradición oral que podemos identificar en diversas culturas. Además, por lo regular es exclusivo del discurso masculino. Es por eso que el arte de improvisar o habilidad de hablar en rima está asociado a la masculinidad u hombría del improvisador. En los ataques verbales rítmicos el improvisador ataca la sexualidad de su contrincante, señala que es débil, afeminado e incapaz de contestar a su rima. El insulto o la habilidad para insultar característico de muchos grupos sociales (turcos, negros, puertorriqueños) en especial los jóvenes, es un simulacro de poder. Es el espacio en el que pueden mostrar su poder y masculinidad los hombres desposeídos y marginados del poder. En términos estructurales el rapero puertorriqueño articula su duelo verbal, su lírica asesina de dos formas: por un lado ataca su contrincante enfatizando su femineidad y la falsedad de su habilidad al rapear y por otro enfatiza sus orígenes, su identidad y lo peligroso que es.

El rapero emplea varios recursos discursivos y lingüísticos en su duelo verbal. Dependiendo del rapero, de su competencia así son los recursos que emplea. Estos son la alternancia de códigos no estandarizados, el uso de palabras obscenas en español, todo esto con el fin, como indico antes con el fin de destacar su masculinidad y destacar la femineidad de su contrincante para enfatizar su homosexualidad. En este sentido, con estos recursos él se relexifica y relexifica y sobre relexifica a su contrincante en un duelo-monólogo.

Uno de los elementos que emplea para relexificar a su contrincante degradarlo es la alternancia de códigos, la alternancia no obstante no se da entre variedades estándares, más bien se da entre variedades no estandarizadas: inglés negro citadino o de la calle/ el inglés jamaicano y el español, por decirlo de alguna manera, de la calle.

A. La expresión **mothafukaz** que se presenta en ejemplo (1.a), no se refiere a una persona que tiene sexo con su madre. El valor (negativo/positivo) de esta expresión depende del contexto en el que se expresa. Se emplea como halago o como insulto. En este contexto la expresión **mothafukaz** junto con la expresión **bitchass nigga** (que significa hombre débil y afeminado) se emplean como vocativos-adjetivos provocativos dirigidos a desafiar a un interlocutor que no

contesta. El destacar la feminidad del otro, su homosexualidad, el hecho de que es un falso hombre, frente a él que es sincero, peligroso, violento, asesino, es decir masculino. Son provocaciones-calificativos vocativos recurrentes, es decir, normalizados y neutralizados que forma parte del ritual de amenaza simulada del duelo verbal. Un duelo verbal que evoca una muerte simulada (**Time to kill**) a través de las palabras.

1.

1. a **Time to kill mothafukaz**

b Yo soy sincero, your bitchass nigga dan liga (Artista: Mc Ceja, Álbum: DJ Frank “Time to Kill”, Canción: No has oído).

Por otro lado destaca su peligrosidad, su masculinidad destacando lo asesino que es en su lírica. Conmuta y se relexifica como asesino de la lírica empleado frases de películas y juegos electrónicos (2.a, 2.b). Él se relexifica como el auténtico nacido para matar o asesino de la lírica (real natural born killah), el jefe (shogun) de los asesinos. Reafirma su habilidad en la lírica, en su flow (en su rapeo/préstamo no integrado) con el préstamo no integrado “mothafuckin man” que en el inglés de la calle negro se emplea para designar y distinguir la bravura, la virilidad de un hombre (2.c-2d). En términos de sonido son préstamos no integrados ya que no se españolizan.

2.a **Quieren competir contra un real natural born killah**

2.b **Muévanse ya llegó the shogun assassin**

2.c **Muchos quieren ser como el mothafuckin man, Ceja**

2.d Solo habrá un simple ganador y ese soy yo, Rey del innovador flow (Artista: Mc Ceja, Álbum: DJ Frank “Time to Kill”, Canción: No has oído).

En términos morfológicos los sufijos que se identifica en las palabras “mothafukaz, nigga, killah” son formas empleadas por el inglés negro de las calles y el inglés jamaikino.

Otra estrategia empleada por el rapero para destacar la masculinidad, los asesinos de su

lírca, y la falsedad y la homosexualidad de su contrincante es el uso de puertorriqueñismos coloquiales y malas palabras. El rapero más característico del uso de expresiones coloquiales puertorriqueñas y particulares de él es Tego Calderón. Palabras como guasa, que según el diccionario de la Real Academia significa persona incivil o poco civilizada, trangulara (hablador), guasibiri (el que dice guasa guasa), envuelve masa (mentiroso), tratar de meter las cabras (frase hecha), masucamba, masacote (material explosivo fuerte/lírca fuerte/ritmo sabroso), sandungueo (fiesta, vacilón) son características de este rapero, su marca de fábrica. Algunas como guasa (que significa en Puerto Rico hablar tonterías o mentiras), soplapote, masacote, meter las cabras y sandungueo son expresiones puertorriqueñas, las otras son expresiones que el cantante ha popularizado y ya conforman parte de las expresiones coloquiales de Puerto Rico.

Las expresiones las emplea para relexificar a su contrincante en términos coloquiales. Utiliza el guasa guasa como adjetivo (en la expresión común se suele emplear como sustantivo, sinónimo de mentiras, tonterías) y lo modifica también como sustantivo en guasibiri, es decir, el que habla guasa. Él se presenta como el sincero, el vengador, el enemigo de los mentirosos, los que no son nada hipócritas y abusadores. Los guasa, guasa que le temen a su lírica..

3.a. Tu eres guasa, guasa... guasa guasa

3. b Andan friolento, mi lírica los cohiba

3.c Esos nadie si no tiran me oyen y se arremillan

3. d A cada abusador le llega su Calderón (Guasa Guasa, Artista Tego Calderón).

La degradación del otro se presenta en términos sexuales indicando actos de carácter sexual relacionados con la humillación masculina, con el destaque de su homosexualidad. Pero más que un ultraje sexual por parte del rapero hacia su contrincante, es una acción de fuerza, de sometimiento (como en la prisión) del otro (4^a-4.b)

4.a Si te atreve a darme dame

4.b voy andar zipper abajo pa que antes me lo m... (Guasa Guasa, Artista Tego Calderón).

B . El origen o procedencia

El destaque de su origen o procedencia es la segunda situación en la que el rapero emplea la alternancia de códigos en su duelo verbal. En este caso, alterna el español e inglés estándar. Sin embargo, identificamos varios elementos léxicos del español que tiene un significado distinto. Es decir, que su significado pertenece al campo semántico de la variedad dialectal del español de Puerto Rico, específicamente la variedad del español de la calle.

En los ejemplos 5.a y 5.b la alternancia corresponde a los ámbitos físico-lingüísticos (el barrio y el residencial público [canal] Nemesio Canales) en los que se mueven los jóvenes puertorriqueños pobres y sus familias. La frase en alternancia inglés- español, **I come from de barrio** (2.a) es una frase jergal de los puertorriqueños nacidos en Nueva York. Mediante su uso (específicamente la última parte de la frase) los “neoyorricans” se apropian física y lingüísticamente (mediante la relexificación) de un sector de la ciudad de Nueva York. Otra particularidad de esta frase que los neoyorricans emplean, como lo hace el rapero, para destacar el carácter peligroso y agresivo de su personalidad. Además, dicha frase se suele emplear para amenazar a los puertorriqueños, específicamente a los que viven en la isla. El rapero señala que viene **del barrio**, de la gran ciudad, Nueva York y llega a **canal** (simplificación del nombre del residencial Nemesio Canales), la aldea en la que es rey. En este sentido, la masculinidad y el poder están unidos al territorio nacional. De manera que es en la isla donde puede ejercer su poder y ser señor. En este sentido, la masculinidad y el poder están relacionados con el territorio nacional [borikén, P. R.] (5c-5d). Cabe destacar que el énfasis en la masculinidad se presenta de manera indirecta tanto en inglés como en español (5.a-5.b). No obstante, observamos, como ejemplos anteriores, que la masculinidad-puertorriqueñidad se explicita en inglés.

5. a **I come from de barrio**

5. b **Y canal es mi aldea (Artista: Rey Pirin Blount, Álbum: D J Goldy 3).**

5. c **Que viva boriken where many men be men**

5.d **Representing P.R. to the fullest (Artista : MC Ceja, Álbum: Todo ha cambiado,**

Canción:Freestyle).

III. Las actividades delictivas

El consumo de drogas

El cantante de rap en su lírica se presenta como el narrador de su propia historia (rapero-adicto a drogas). No es cronista-espectador, más bien es el protagonista que canta y narra sus experiencias como adicto a las drogas. En la narración de sus actividades (consideradas delictivas por los grupos de poder) alterna códigos no estándares (inglés negro citadino/ la lengua criolla jamaicana “*rasta-patois*”) para relexificar y sobrerexificar sus actividades.

En los ejemplos 6.a. y 6. b. el rapero emplea los códigos no estándares (en los que alterna) para relexificar-sobrerexificar las drogas que consume (cocaína-“crack” [puffin toto] y marihuana [lala]). El rapero en su alternancia relacionada con el consumo de cocaína combina los códigos del inglés negro citadino y la lengua criolla (6a). **Puffin** (6a) proviene del inglés negro citadino y significa fumar crack. **Toto** (6a) del patois jamaicano, significa bizcocho de coco. No obstante, el rapero reinterpreta el sentido del concepto bizcocho blanco y le da la interpretación empleada en el inglés negro citadino (cake) para denominar al crack o a la cocaína en su forma dura. **Lala** (6.b) es un préstamo tomado del inglés negro citadino utilizado para relexificar el cigarro de marihuana. La expresión **L**, de la que se forma **Lala** también es un préstamo. Proviene de las expresiones españolas “**El** o “**El producto**” una marca de cigarrillos cuya hoja se emplea para hacer el cigarro de marihuana. **Savanna** es una zona de Jamaica donde se planta Marihuana y Ganya es Marihuana (6c y 6d). En resumen, el rapero emplea la alternancia a códigos cerrados cuando canta sobre las sustancias que lo inspiran. Relexifica, privatiza e imposibilita la comprensión de los espectadores.

6.a Cuando improviso, ando loco puffin totos

6.b Yeah prendo un lala ello no hacen lo que yo hago. (Artista:MC Ceja, Álbum: DJ

Frank “Time to Kill”, Canción: No has Oído)

6c. Antes de salir yo me voy para Savanna

6.d Para buscar las mejores de Ganya (The Legend, Artista: Maicol y Manuel, Underground Reggae Rap en español)

El asesinato

El asesinato es otra de las actividades en la que se emplea la alternancia de códigos para relexificar la acción de matar y el objetivo del asesinato. El arma, pistola, revólver o rifle se relexifica empleando el inglés negro de la calle (con el sonido onomatopéyico de pum, pum FIRE, y glock [un arma poderosa de 15 cargas, que se puede modificar para extenderlo a 19 cargas]. No obstante, el asesinato es más bien como lo construye el rapero, un acto que conforma parte de una guerra, esto hasta cierto punto suaviza aún más la acción de matar. Una guerra por el control de los puntos de droga donde matar o morir no importa. El rapero, quien le da voz, al traficante, habla sobre los peligros de patrullar su zona. Proteger su rolling, que significa su venta de drogas en su bloque o punto (7.a-7.b.).

Como indicamos, no solo el instrumento de muerte es relexificado y la acción que se protege con la acción de matar, también el objetivo, la víctima bajo amenaza, el babylon, que en la jerga del patois jamaiquino significa policía corrupto o sociedad corrupta (7.c-7.e)

7.a Con un glock ando desesperado, get ready to the battle

7.b Rolling with the block I maintain (Todo ha cambiado, MC Ceja: Free Style).

7.c I got the pump pum fire

7.d Para el Babylon

7.e Conmigo no te metas (Artista: Rey Pirin Blount. DJ Goldy)

Ese mundo de la amenaza y la acción violenta se explicitan en inglés como algo normalizado, algo que está aceptado y es parte de ser puertorriqueño del barrio o del residencial, de su día a día. No obstante, la amenaza de matar en la lírica se sigue construyendo en alternancia en inglés para relexificar la actividad y privatizar el conocimiento. No obstante, se puede observar, que la amenaza se reafirma en español.

8.a Boricua's State of Mind

8.b Niggaz gonna die

8. c This how we do we gonna take your life

8.d Queen a with the killa (la que canta es Ivy Queen)

8.e Blanco (objetivo)

8.f For realla

8.g Y acabamos con tu vida (Artistas Mc Ceja, Gran Omar, Bimbo, Dj Erick, Boricuas State of Mind)

III. La mujer y la sexualidad

El significado original de la palabra rap se refiere a una conversación diseñada para ganar los favores sexuales de una mujer. Ese elemento está presente en la lírica del rap puertorriqueño y en lo que denominamos regatón. En el proceso de relexificación y privatización de las zonas erógenas femeninas y masculinas y el acto sexual se presentan préstamos no integrados que en los ejemplos examinados no arrojan mucha evidencia sobre alternancia de códigos, más bien es relexificación con préstamos no integrados. Los préstamos no integrados tomados del inglés negro ciudadano se emplean para sobrerexificar a la mujer. **Yales** (9.a) proviene de Y'all, es el "yours" en plural, expresión heredada de las lenguas africanas y empleada para denominar el plural de la segunda persona. **Girlas**, (9.b) es otro préstamo tomado del inglés negro ciudadano (girlies) para denominar a las mujeres. Curiosamente, "girlas" está en un punto intermedio entre el préstamo integrado y el préstamo no integrado. Si bien "yales" y "girlas" se españolizan mediante morfemas flexivos de **-les -as**, permanece la pronunciación del inglés ciudadano en la raíz de la palabra.

9. a Para cantarle a todas las yales sin problem

9. b Cuando canto es para que lo muevan las girlas (Cantante: Don Chezina;

Canción El dueño de las girlyls; Producción Bien Guillao de Gangster).

Por otro lado se emplean coloquialismos puertorriqueños para relexificar a los hombres y a las mujeres y su comportamiento sexual en términos de animales en celo, perro y gata, que explícitamente se insinúan sexualmente al bailar. La danza como acto sexual-animal, sin sublimar (9a-9b). Perros y gatas que rebuleen y yaqueen, es decir, que bailen sexualmente explícito. Son elementos de la sexualidad relacionados con los bailes africanos del cortejo y el apareamiento.

9.a Perros, pónganse a rebuliar

9.b Gatas pónganse a yakaliar

9.c Gatas todos en la disco (Artista Alberto Style. Perros y gatas).

Las zonas erógenas también se relexifican mediante préstamos no integrados. Ese es el caso del ejemplo 10. b punani, que en patois jamaicano significa vagina.

10. a. tú me dices a

10. b. quiero que me toques todo el punani

10. c. para agitarte y moverte yo así (Artista Alberto Style, The Cream . vol 2)

Las expresiones coloquiales para el acto sexual y las zonas erógenas las encontramos en los ejemplos 11.a y 11.b. Ellas remiten al proceso fisiológico que involucra el acto sexual y es prohibido explicitar en la sociedad.

11.a. Mamasota muévela para el cielo y dile a la avena que lo que traigo es maicena.

11.b Si te pones fresca te guayo ese cayo (Artista Tego Calderón: Cosa Buena).

Las onomatopeyas, el famoso tra ca tra tra. tra, tra, bucu , bu cu tu no tan solo son la imitación del ritmo del baile sino también del ritmo sexual.

Conclusiones:

1. La alternancia de códigos y el uso de préstamos integrados/no integrados se produce en determinadas actividades del grupo (duelo, señalamiento de identidad, consumo de drogas, referirse a las mujeres) e implica la relexificación y sobrerexificación de los sujetos y las actividades del grupo. En este sentido la alternancia de códigos, los préstamos articulan los procesos de relexificación y sobrerexificación. Además que ambos (la alternancia y los préstamos) son estrategias lingüísticas que emplean los hablantes jergales para crear nuevas palabras y significados.
2. La alternancia del rap involucra más de dos códigos, y que estos códigos secundarios aportan frases y léxico que funcionan como elementos jergales del rap puertorriqueño y dificultan la interpretación desde el exterior del grupo. En este sentido, conforman parte del registro jergal o de un grupo definido.
3. El código se selecciona en función del valor que tenga la actividad para el grupo, el caso del duelo verbal entre los miembros del grupo y las actividades delictivas es cerrado mientras que se emplea código estándar inglés abierto por supuesto cuando se refiere al origen. Aunque también es una comunicación cerrada porque está marcada por elementos léxicos del español puertorriqueño.
4. El lenguaje obsceno y la onomatopeya se emplean en el duelo verbal para degradar, amenazar que al oponente y en la acción del baile para explicitar el elemento animal y fisiológico de la sexualidad, animalizando, retando de esta manera la sublimación de la sexualidad en la llamada sociedad.

Bibliografía

- Gumperz, John J. *Language and Social Identity*. Cambridge University Press, 1982.
- Halliday, Michael. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Fondo de Cultura Económica, 1998.

Lastra, Yolanda. *Sociolingüística para hispanoamericanos: Una introducción*. Colegio de México, 1997.

Martín Rojo, Luisa. “De la excepción al paradigma. Análisis de los fenómenos lingüísticos presentes en la jerga de los delincuentes españoles.” *Lenguas libertad vigilada*, editado por Margarita Torrione, Ibéricas Cahiers du Cric, 1993, pp. 155-195.

Poplack, Shana y Marjory, Meechan. “Patterns Of Language Mixture Nominal Structure Wolof- French An Fongue-French Bilingual Discourse.” *One Speaker, Two Languages*, editado por Lesley Milroy y Pieter Muysken, Cambridge University Press, 1995, pp. 199-232.

Wodak Ruth. *Language, power and ideology: studies in political discourse*. Walter Benjamin, 1989.

El ritmo y discurso del reggaetón en *Guaya guaya* de Rafael Acevedo

por Alexandra Pagan Velez

Aquí llego con mi Aikido
acabando con el flow aburrido,
con mi ultrasonido
carabina 30 30 te deja adolorido (99)
Rafael Acevedo. *Guaya guaya* (2012)

Luis Rafael Sánchez comienza su novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976), ya un clásico en nuestras letras, con un lema: “La vida es una cosa fenomenal. Lo mismo pal de adelante que pal de atrás” [Agregar el número de página.]. El estribillo funge como planteamiento que parodia la cultura popular. La narración goza de la musicalidad de su tiempo encarnada en la voz de un narrador que entona discursos en los que los medios masivos de comunicación, la cultura popular y los ritmos caribeños nos ofrecen la tragedia social que ocurre en medio de un tapón sanjuanero. La realidad sociocultural, el sonido de la ciudad y la gnoseología, o los modos de formar y buscar el conocimiento, en la cultura popular actual son también los ejes en los que nos configura su trama la novela *Guaya guaya* (2012) de Rafael Acevedo, pero en su caso, desde el ritmo, la jerga y los espacios particulares del reggaetón.

Se trata de una novela ligera, rimada y divertida, que interrumpimos para gozarnos las carcajadas, pero que paradójicamente nos deja sintiéndonos muy tristes. Su argumento trata de unos jóvenes que deciden asaltar un banco y desde el comienzo mismo todo se complica absurdamente por lo que terminan rodeados de policías y con las noticias cubriendo el robo, pero desde el sensacionalismo y espectacularización misma del evento. El relato se centra en los modos en los que se atiende esta situación por las instituciones oficiales y por los propios ladrones quienes buscan agenciarse un escape que resulta infructuoso. No obstante, toda esta

comedia sirve al narrador para ir develando una serie de críticas y tensiones que demarcan las insuficiencias del sistema social actual y a su vez, problematizan el discurso reggaetonero.

Desde el título, ‘guaya guaya’, alude al rose sensual que supone el baile del reggaetón; a una canción de Don Omar; así como al Guaya Guaya Fest, festival que presenta una muestra sustancial de los exponentes de este género. La novela, disfrazada de CD pirata de *underground*, comienza de en medio de la acción: “El Flaco seguía a la cuatro por cuatro bien cabrona montado en su motora verde chatré. Habían robado la todoterreno la noche anterior en el estacionamiento de Plaza Las Américas” (11). Se nos presenta la trama con un *flow* que parodia el reggaetón mismo, con un cinismo que se atreve a seguirle la línea a Sánchez: “Se robaron la cuatro por cuatro a punta de pistola. Ya tú sabes. No te pongas bruto. Entregó las llaves tranquilo. Una USV del año. Del año que sea. Una al año no hace daño” (11). Entre el refranero popular, el habla coloquial y las rimas se va encabalgando una novela que “nos las canta” literal y metafóricamente.

Cada línea juega con todo un imaginario con el que no tiene reparos. La novela se asienta en el discurso y la visión de mundo que nos ofrece el género del reggaetón. La foto del autor sacando el dedo al final del texto es el último gesto que nos regala subrayando así toda una actitud agresiva y prepotente. Esto hace que *Guaya guaya* se vea como un relajó, se disfrute como un chiste, pero la agresividad que mencioné nos lastima un poco, no por la mordacidad en sí misma, sino porque nos encara con una realidad social penosa que subsume en trincheras a los sectores marginados, que delimita los espacios del conocimiento, del poder y de la libertad a unos pocos; “No es que haya decidido. Es que no tiene otra oportunidad, porque el que no tiene dinga, no tiene mandinga, y no tiene con qué tomar decisiones” (17). Veremos que ese enfrentamiento de clase se soluciona de modo antropofágico.

Así, este texto persigue un discurso ya instituido en la literatura puertorriqueña: el que maneja la identidad y la configuración de lo puertorriqueño, pero lo retoma bajo nuevos ritmos y nuevas visiones. Es decir, nos topamos ante una narración que, en cierta medida, continúa un modelo discursivo (reconocido sobre todo en *La guaracha del Macho Camacho*), pero de manera deconstructora. [Añadir 3-4 frases de análisis.]

Zaire Zenit Dinzey-Flores analizó 179 canciones de reggaetón, 87 de las cuales estuvieron en los *Billboards*, y destacó los espacios más aludidos por este género. En su muestra prevalece el espacio de la discoteca, el barrio, el caserío, la calle, la casa, entre otros que figuran en menor escala. Esa delimitación o concentración en espacios como el barrio, la calle y la casa son los espacios por los que los personajes de la novela transitan. El Flaco, o Miremamao, como le llamaba su padre, es un sujeto de muy poca movilidad social restringido a la esquina de la casa de su madre:

[...] El Flaco le vendía un poco de marihuana y pastillas robadas de botiquines a cualquier tecatito o estudiante rebelde frente a la casa de la mai que lo parió. Era un nene de mamá aunque tenía un arma de fuego. Era un pendejito comoquiera que sea. Vendía yerba frente a la casa de su mamá. (154)

La limitación de los espacios en este personaje muestra de modo risible una parodia al bichote y al cantante que pretende ser más que “un pendejito.” No obstante, la novela le añade un espacio al discurso reggaetonero que merece nuestra atención y es el de la universidad. Wiso, el líder intelectual del robo, estuvo dos años como universitario, pero ese espacio le pareció inaccesible por su desventaja social y a su vez, parte de una gran farsa que lo que hace es mantener la misma inmovilidad social de la clase a la que pertenece. “Prefirió quedarse en su casa a leer, a jugar con la Xbox, Wii, Playstation y jugar a guardaespaldas de El Flaco. ¿Quién paga una carrera de abogado? [...] Del grupo es el único que puede leer y escribir. Pero eso es cosa de maricones, dicen los panitas” (27). El espacio académico o intelectual será constantemente parodiado en la novela porque justamente el acceso a la cultura letrada y al poder de la educación formal son las mayores carencias en estos personajes; y por su parte, el acercamiento intelectual a los temas sociales y ante la propia creación lírica es una carencia que le señala la narración al reggaetón.

En cambio, los dos años universitarios y la inteligencia de Wiso lo convierten en el personaje con mayor conciencia de clase, como señalé. Él reflexiona: “[...] en el juego de la vida vine con las cartas más flojas, marcadas, además [...] Yo era el único en el barrio en la universidad. Y pensé, hostia, ahora los chamacos van a creer que el sistema funciona [...]” (113).

Para Wiso el sistema privilegia a los ricos y a los bancos, y la gente espera y hasta exige la mayor carencia en los sectores marginados: “Pero la gente protesta si en los caseríos ponemos piscinas plásticas para aliviar el puto calor. Se encabronan si tenemos celulares, mientras los ricos se lo llevan todo” (114). [Añadir 2-3 frases de análisis.]

En esta coordenada de la carencia hay una gran diferencia entre el discurso del reggaetón y el de la novela. Mientras Dinzey-Flores plantea que en el discurso del reggaetón es esa carencia la que les brinda credibilidad y les permite lograr los sueños a los representantes del género (menciona, por ejemplo, a Daddy Yankee y a Tego Calderón), la novela reacciona adversamente: el desenlace nefasto y los personajes de Bonzo y Sesó, unos chicos que aspiran a convertirse en cantantes, establecen que ese tipo de “lograr los sueños” no es una constante. Leemos:

[...] Bonzo y Sesó, a pesar de que Reggaetón 69 ha desaparecido para dar paso a La Nueva 69 FM estarán a las diez de la mañana en el estudio de grabación grabando lo que los sacará de pobres. Ratones brinquen antes que el barco zozobre. Grabando su grabación. De ahí al video clip. De ahí a comprar un yate y un Maserati que eso no es gratis. Pensando en matar a un tipo para sentirse bien criminales. Para que la lírica les salga chuletona. (16)

El narrador mediante su sarcasmo y el desenlace de la historia nos muestran que al contrario, esos sueños son grandes simulacros mediáticos a los que los personajes simplemente no están destinados.

El estudio que he mencionado concluyó que el reggaetón traza la violencia y la masculinidad, entre otros elementos, como constructos vitales de la experiencia urbana. Precisamente, vemos que la temática de la novela sigue estas pautas, pero desde una distancia irónica. Por ejemplo, en el caso de la violencia, *Guaya guaya* enmarca un ambiente en el que esta tiene su carácter de supervivencia, de ritual iniciático y de manera de configurar los espacios sociales, pero los personajes del relato son “un corillo de títeres sin titiritero” (16), de Sesó nos dice: “Es un soberano pendejo, tan asustado que anda armado y es capaz de sonarle un tiro a cualquiera antes de terminar de cagarse encima” (15). Y aquí nos conviene hablar de la masculinidad, puesto que estos personajes buscan lograr un espacio de poder que es consagrado

por la violencia y el crimen organizado, por el reconocimiento de los pares, eso es lo que lleva al Flaco en su misión absurda de robar un banco:

Cuando uno va a cumplir tres décadas debe tener su futuro asegurado. [...] Vender yerba frente a la casa de la mai no es gran negocio [...] A menos que tengas a la División de Drogas de la zona metropolitana en nómina o que ellos te nominen a ti. A menos que la perrita experta en narcóticos te mee las piernas en una cafetería de Caimito en donde te matan por verte dar un brinquito. A menos que el juez que saca absuelto a los sicarios y el bichote se tome un wisquicito contigo. (25- 26)

La masculinidad exige también un performance de rudeza, porque “En la calle si usted tropieza, muere” (24). Mas vemos que en la novela se trata de una serie de sinsentidos que dan risa y duelen porque, como señalé, nos muestra unos vacíos sociales que también nos acusan como parte de este sistema opresivo y excluyente. Es en esta línea que corresponde tratar el tema de la mujer.

Los personajes de la novela en su fantasía reggaetoneada aspiran los espacios de los bichotes o grandes cantantes por el prestigio y poder social, sin embargo, como hemos visto, son meras caricaturas. Mas, Maripili, la novia de El Flaco y quien se suponía que guiara el carro en la ruta de escape malograda, refleja la cosificación y el abuso que padece la mujer que se ve no únicamente en el reggaetón, sino en la sociedad misma. La caracterización narrativa refleja ofensivamente todo un discurso que reproduce del reggaetón y de los medios masivos de comunicación:

Maripili es una muchacha bonita. Más y más si se queda calladita [...] Maripili también está rica. Tan rica que mortifica. [...] Maripili se llama Rosa y tiene un tío que la acosa [...] Rosa Nieves, quiere ser alguien. Lo va a lograr. Porque tiene buenas tetas. Porque tiene buen culo. (33- 35)

Maripili, modelo de videos de reggaetón y por consiguiente, mujer prototipo del discurso, es un sujeto vacío desprovisto de complejidad humana: “Si no fuera porque no hay nada en su cabeza que rime con lambe y besa, sería sexy” (111). Este personaje subraya el estereotipo y las prácticas de reducir la mujer a su cuerpo o aun a partes de su cuerpo que la desproveen de su humanidad. Es aquí que vemos que el *flow* reggaetonero que se reproduce en la novela apunta a

las fallas de los discursos, como cuando Wiso asume ser de un grupo de izquierda al momento de robar el banco. Para Wiso, ese era uno de tantos discursos vacíos (tanto como el de la educación universitaria), así que se apropia de consignas como aquellas destinadas a la excarcelación de los presos políticos en su momento de negociar con la policía, elemento que la prensa aprovecha para crear su propia narración sensacionalista del evento y que en cierta medida es la que los conduce al funesto final.

Asimismo, el texto ofrece una mirada profunda al proceso discursivo de novelar, de narrar una historia (¿la historia nuestra?). Concluye enunciando no saber de Bonzo y Sesó, quienes en el comienzo parecían ser importantes. “Ni me interesa, -nos dice- si quieres preguntale a Teresa. Lambe y besa” (156). No obstante, la omisión y el descuido en particular en el tratamiento de esos personajes es sintomático de una sociedad enajenante, antropófaga y salvaje que bien destruye y olvida despiadadamente a esos muchos que se tragaron el sueño de hacerse artistas, de hacerse protagonistas en la historia popular.

Así, en la novela el narrador, mediante sus refranes como pie forzado, y su mirada cínica de la cultura popular y académica actual, presenta la nación perreando (resonancia de la guachafita de Sánchez o hasta de la burundanga de Palés) en un abismo de concepciones llenas de sensacionalismos y carentes de sustancia que hiperbolizan una realidad mediatizada. Este texto con las alusiones directas a Farruko, Chino Nino, Ñengo Flow, Chezina, Alberto Stylee, Don Omar, entre otros; y su intertextualidad discursiva y formal del reggaetón; nos lleva a que repensemos cómo vemos los discursos que nos definen y deforman, es decir, la forma en que nos relatamos y nos cantamos.

Bibliografía

Acevedo, Rafael. *Guaya guaya*. La Secta de los Perros, 2012.

Dinzey-Flores, Zaire Zenit, “De la Disco al Caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón.” *Centro Journal*, vol. XX, no. 2, 2008, pp. 35-69.

Pagán Vélez, Alexandra. “*Guaya guaya* un evento contagioso”. *Revista Cruce* 30 de septiembre de 2013, <http://revistacruce.com/letras/item/1556-guaya-guaya-un-evento-contagioso>.

Accedido 9 de nov. de 2016.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Ediciones La Flor, 1976.

Representando al ‘Barrio Fino’: un análisis del video musical de Gasolina

Por Omar Ruiz Vega

Los artistas de reggaetón en Puerto Rico han cultivado desde los inicios del género un vínculo muy estrecho con las comunidades pobres de los barrios y residenciales públicos o caseríos de Puerto Rico (Rosa Thillet; Pérez). Es muy común escuchar en canciones de básicamente cualquier artista de reggaetón alguna referencia a un barrio o caserío de Puerto Rico, en ocasiones aquel en el cual el artista se crió o con el cual tiene algún tipo de vínculo emocional, como es el caso de Cosculluela y el residencial Jardines de Quintana en Hato Rey. Alusiones a la vida dentro de estos espacios marginados forman también un tema recurrente en las canciones del género, aun cuando estas tienden a enfatizar (y exagerar) los aspectos vinculados al narcotráfico y a la violencia en estos sectores (Ruiz Vega). Esta presencia tan marcada del barrio y el caserío puertorriqueño en el reggaetón ha ayudado a proyectar y a mercadear el género y a sus artistas como “la voz del barrio y el caserío”, o sea como símbolos identitarios de las comunidades más pobres de la isla. Muchos videos de reggaetón contribuyen grandemente a este discurso identitario promovido en el género a través de sus imágenes y mensajes visuales. En este artículo analizaré el video de la canción “Gasolina” de Daddy Yankee, una de las canciones más famosas en la historia del reggaetón (Cobo), y mostraré cómo el video representa a los sectores marginados y cómo se intenta establecer un vínculo emotivo con ellos.

Video Musical de la Canción “Gasolina”

“Gasolina” fue el primer sencillo del exitoso álbum *Barrio Fino* de Daddy Yankee. Francisco Saldaña y Víctor Cabrera, mejor conocidos en la industria musical como Luny Tunes,

compusieron la música de la canción y Daddy Yankee⁴¹ la letra. Carlos Pérez fue el director del video. “Gasolina” se puede categorizar de acuerdo con las categorías desarrolladas por Michael Altrogge, como un “Konzept-Performance Video”. En este tipo de videos el artista simula estar dando un concierto, pero en lugar de cantar en una tarima o en algún otro lugar apropiado para este tipo de eventos, canta en un espacio inusual (Altrogge 29). En este caso, vemos a Daddy Yankee cantar en una pista de carreras de autos y en un barrio pobre. En cada uno de los lugares, el cantante asume un personaje específico. En la pista de carreras, él es la persona que da el conteo para que comience la competencia. Estas escenas son importantes — entre otras cosas — para el efecto sinestésico en el video musical, especialmente durante la transición (o puente) en crescendo, en la cual Daddy Yankee canta varias veces: “súbele el bajo para que mi gata prenda los motores”. Esta sección está visualmente complementada con escenas de autos de carrera y motocicletas que, en preparación antes de la competencia, aceleran sus motores de manera paralela al crescendo hasta que la música alcanza su punto culminante y ambos arrancan de manera simultánea. También encontramos a varias mujeres bailando en las escenas en la pista de carreras, las cuales aparecen detrás del cantante o bailando solas en cambios de cámara que alternan de manera bastante rápida, en armonía con el tempo movido de la canción. Este tipo de representación de la mujer como un tipo de adorno y objeto de deseo sexual del hombre es muy común en los videos de reggaetón, en los cuales se tiende a reproducir la narrativa hiper-masculina que caracteriza muchas de las canciones del género (Nieves Moreno 256 y 267). Por otro lado en las escenas en el barrio, Daddy Yankee asume un personaje totalmente diferente.

Las escenas en el barrio se desarrollan de la siguiente manera: detrás de Daddy Yankee se encuentra un grupo de personas. Los niños tienen un papel protagónico entre ellos. Estas personas pueden verse como representantes de las clases marginadas de Puerto Rico, pero también de otras partes del mundo. El hecho de que en estas escenas predominen niños es muy significativo, pues a través de ellos se representa en el video de manera más efectiva una imagen positiva de las comunidades marginadas. Hay que tener presente que los niños tienden a connotar

⁴¹ Hay sin embargo cierta controversia en cuanto a la alegada contribución de Eddie Dee en la composición de la letra de la canción (“La reacción de Daddy Yankee cuando le preguntan por Eddie Dee y el tema ‘Gasolina’”).

atributos positivos como humildad, inocencia y bondad, entre otras cosas. De esta forma, ellos ayudan a contrarrestar en el video las nociones negativas predominantes en nuestra sociedad de las comunidades más desventajadas como meros espacios infestados de criminalidad y violencia. Por otro lado debemos considerar que los niños también pueden connotar vulnerabilidad. Esto es significativo cuando consideramos que opuesto a Daddy Yankee y a los niños hay un grupo de policías moviéndose en formación cerrada con macanas y escudos hacia el barrio. Los policías aparentan, de hecho, querer entrar al barrio de manera violenta. El rápido intercambio en el enfoque de las cámaras entre Daddy Yankee y los policías crea la ilusión de que estos se acercan cada vez más y Daddy Yankee, quien sujeta un bate de béisbol en sus manos, se coloca frente al barrio listo para defenderlo. Aunque no vemos ningún enfrentamiento entre los policías y el cantante el mensaje visual subyacente es transmitido eficientemente: Daddy Yankee debe ser considerado como un representante y defensor del barrio, o sea, de las comunidades pobres.

Cabe destacar que las escenas en el barrio no guardan ninguna relación lógica o directa con el tema de la canción “Gasolina”. Estas escenas están más bien relacionadas con el título del álbum, *Barrio Fino*. A través de ellas se crea un nivel de significación visual nuevo en el video, el cual opera independientemente del tema de la canción. Esta manera de crear niveles de significación visual nuevos es utilizado frecuentemente en los videos de música popular (Keazor y Wübenna 15). Por otro lado, es importante notar también que el barrio representado en este video no pretende querer identificarse de manera explícita con un lugar determinado. De esta forma se acentúa su valor simbólico como representante de todos los sectores pobres. En realidad, el barrio en el video de “Gasolina” hace referencia a ese ficticio y utópico “barrio fino” evocado por Daddy Yankee tanto en el título como en el “intro” y “outro” de su álbum. Según sugiere el artista en una entrevista, ese “barrio fino” que inspira el título y concepto de su disco intenta representar a todas las comunidades pobres de Puerto Rico (Cobo). Esto lo podemos apreciar muy bien en el “outro” del álbum en donde Daddy Yankee narra una historia a través de la cual hace referencia de manera indirecta a varias comunidades pobres de Puerto Rico.⁴² Los versos

⁴² Daddy Yankee afirma en relación al outro lo siguiente: “I wrote this story by putting a face to all the names of the neighborhoods in Puerto Rico. I wanted to bring them to life in a story that’s very humble but full of pride. It closes the album and brings together the sound and concept of the

iniciales comienzan, por ejemplo, de la siguiente manera: “Tú sabes que yo iba caminando por la calle y choqué con esmeralda [Residencial La Esmeralda, Carolina] que era la perla del barrio [Barrio La Perla, San Juan] y su madre se llamaba manuela [Residencial Manuel A. Pérez, San Juan] y su hermana Carola. Cuando la vi, fue una vista hermosa [Residencial Vista Hermosa, San Juan]. Me fui corriendo al campo, alegre, recogiendo lirios [Residencial Los Lirios, San Juan; Residencial Lirios del Sur, Ponce], laureles [Residencial Los Laureles de Cupey, San Juan], gladiolas [Antiguo Residencial Las Gladiolas, San Juan] amapolas [Residencial Las Amapolas, San Juan], margaritas [Residencial Las Margaritas, San Juan], magnolias [Residencial Magnolia Gardens, Bayamón] en el monte” (“Outro”). Por medio de estas sutiles alusiones a diversos sectores pobres de Puerto Rico (especialmente de la capital, en donde el cantante se crió), Daddy Yankee intenta darles voz a estas comunidades, quienes le sirvieron de inspiración para su álbum *Barrio Fino*.

Se debe mencionar, sin embargo, que a diferencia de otros videos de reggaetón como “Somos de Calle Remix”, “Mi Vida No Va a Cambiar” o “Nau Nau Nau”, los cuales realmente se filmaron en barrios pobres y residenciales públicos de Puerto Rico (Ruiz Vega), la representación de las clases marginadas puertorriqueñas en el video de “Gasolina” es más simbólica, y por lo tanto indirecta. Esto se debe a que el video musical contiene ciertos elementos que lo vinculan con otras partes de Latinoamérica. Primeramente encontramos en las escenas del barrio una sutil referencia a Colombia en las iniciales PM que tienen los guardias en sus escudos, las cuales aparentan hacer alusión a la Policía Militar colombiana. Por otro lado, el video no se grabó en Puerto Rico sino en la capital de la República Dominicana (C. Pérez). Es probable que estos aspectos del video que lo vinculan con otras partes de Latinoamérica intenten en primera instancia apelar a una población latinoamericana más amplia para de este modo promover una mejor acogida del video fuera de Puerto Rico. Pero del mismo modo, estos elementos ayudan a desvincular el barrio representado de cualquier lugar específico, resaltando así su simbolismo. Para nuestro análisis es importante considerar estos aspectos, ya que ellos hacen que la relación entre las escenas del barrio con las comunidades marginadas de Puerto Rico sea una relación más

production” (Cobo).

simbólica y por ende menos directa que la que encontramos en otros videos de reggaetón, como por ejemplo los mencionados previamente. Esta relación solo puede ser apreciada en su totalidad cuando analizamos el video musical junto con el concepto y contenido del álbum *Barrio Fino*, al cual este intenta promocionar. Por otro lado, podemos observar que el vínculo que establece el video con las clases marginadas de Puerto Rico no excluye otras interpretaciones, ya que el inherente simbolismo del barrio representado admite unos parámetros interpretativos muy amplios. Bien podría considerarse ese “barrio fino” como representativo de todas las comunidades marginadas de Latinoamérica. Una interpretación no excluye a la otra.

Como podemos observar, ese “barrio fino” evocado en el video a través de sus escenas es uno de los elementos principales que lo vinculan con las clases marginadas en Puerto Rico. Como ya mencioné, el barrio y el caserío han constituido tradicionalmente un importante motivo temático en las canciones de reggaetón⁴³ y constituyen a su vez una parte integral de la imagen mediática de los cantantes (Dinzey-Flores 40), quienes tienden a proyectarse como miembros de las comunidades marginadas de la isla (promoviendo así una identificación con ellos), independientemente de su estatus económico actual o de si realmente se criaron en esos sectores pobres. El video de “Gasolina” se inserta dentro de ese discurso identitario promovido sistemáticamente en el reggaetón por medio de estas escenas en el barrio, las cuales crean un elemento visual que por un lado complementa efectivamente la recurrente tematización del barrio y el caserío en las letras del género y concomitantemente ayudan a reforzar la imagen mediática de los artistas como personas “criadas en la calle”, o sea en los sectores más pobres de Puerto Rico.

En el caso específico del video de “Gasolina” es importante resaltar también la representación de Daddy Yankee como el defensor del barrio. Estas escenas, hay que tener presente, reflejan la actitud negativa que muchos residentes de las comunidades más pobres de Puerto Rico — y otras partes de Latinoamérica — comparten hacia la policía. En vez de visualizarlos como figuras de autoridad cuyo propósito es brindarles seguridad y protección, muchas personas en estas

⁴³ Un ejemplo emblemático es la canción “Perreando Remix” (Don Omar), cuyo texto se limita meramente a enviarle saludos o “shout outs” a varias comunidades pobres de Puerto Rico.

comunidades tienden a ver a la policía como una fuerza represiva que discrimina contra ellos (“La pintura azul no tapa el recuerdo de Coquito”; L. Pérez 6-7). La política de “Mano Dura Contra el Crimen” establecida en los años 90 ciertamente ayudó a cimentar esta noción negativa (Rivera 122; Fusté 54-55). En el video musical de “Gasolina” también podemos discernir en cierto modo esta noción negativa hacia la policía. Aquí, como pudimos observar, los policías son representados como “los villanos de la película” pues intentan entrar al barrio (en donde se encuentran niños) por la fuerza. Daddy Yankee por otro lado se proyecta como el héroe, ya que él se queda en el barrio y aparenta estar listo para defenderlo. Ese mensaje visual transmitido a través de estas escenas comunica un potente mensaje de solidaridad, simpatía y empatía hacia los sectores marginados en Puerto Rico, un mensaje que es cultivado y promovido de distintas otras maneras en el género del reggaetón, como por ejemplo en el final del video de “Gangsta Zone”, en el cual una niña pequeña fija su mirada hacia la cámara mientras desliza tres pancartas que leen: “los caseríos necesitan más materiales” (Daddy Yankee y Snoop Dogg). A través de este tipo de visuales se promueve una vinculación estrecha con las comunidades pobres de los barrios y residenciales públicos de la isla o, dicho de otra manera, se intenta proyectar al género y a sus intérpretes como símbolos identitarios de las comunidades marginadas en Puerto Rico.

Al final, sin embargo, son los fanáticos de reggaetón de los barrios y caseríos de Puerto Rico los que decidirán si aceptan ese discurso identitario promovido en las canciones de reggaetón y en sus videos musicales. Ningún género musical puede ser considerado simplemente como “la expresión del barrio y el caserío”; los artistas pueden únicamente hacer atractiva tal tipo de interpretación. También debemos tener presente, que ningún género de música popular puede ser visualizado como exclusivo representante de un grupo en particular, excluyendo o invalidando de este modo otras identidades colectivas construidas alrededor del género. Como afirma el musicólogo Keith Negus: “once in circulation, music and other cultural forms cannot remain bounded in any one group and be interpreted simply as an expression that speaks to or reflects the lives of that exclusive group of people” (121). Tan pronto el reggaetón trasciende los límites de su primera audiencia, a saber, los jóvenes de los barrios pobres y caseríos de Puerto Rico, y comienza a alcanzar nuevos oyentes dentro de otras clases sociales y nacionalidades, el género

comienza a su vez a ayudar a articular diferentes tipos de identidades, las cuales se desarrollan y expresan de manera paralela unas con otras. Esto levanta, sin embargo, ciertas interrogantes importantes: ¿por qué los artistas de reggaetón se esfuerzan tanto en fomentar un vínculo identitario especial con las clases marginadas de Puerto Rico? ¿Qué importancia tiene esta fanaticada para la industria reggaetonera? La contestación a estas preguntas nos ayudará sin duda a comprender mejor el papel que juega este género musical en la sociedad puertorriqueña contemporánea.

Bibliografía

- Altrogge, Michael. *Tonende Bilder. Interdisziplinäre Studie zu Musik und Bilder in Videoclips und ihrer Bedeutung für Jugendliche*, vol. 2 "Das Material". Berlín: Vistas, 2001.
- Cobo, Leila. "Daddy Yankee's Track by Track Review of His 'Barrio Fino', 10 Years Later". *Billboard*. 1 de agosto 2014, <http://www.billboard.com/articles/review/album-review/6205088/daddy-yankee-barrio-classic-track-by-track>. Visto 28 de junio de 2016.
- Daddy Yankee. "Gasolina". Director Carlos Pérez. *You Tube* 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=zOkBy-P-OVE>. Visto 23 de julio de 2016.
- . "Outro". *Barrio Fino*. Amazon Music. Machete Music y El Cartel Records, 2004.
- Daddy Yankee y Snoop Dogg. "Gangsta Zone". Director Carlos Pérez y Jessy Terrero. *You Tube* 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=OC8SbAID8mA>. Visto 30 de junio de 2016.
- Dinzey-Flores, Zaire Z. "De la Disco al Caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón". *Centro Journal*, vol. 20, núm. 2, 2008, pág. 35–69.
- Don Omar. "Perreando Remix". *The Last Don*. Spotify. VI Music, 2003.
- Fusté, José I. "Colonial Laboratories, Irreparable Subjects: the Experiment of '(B)ordering' San Juan's Public Housing Residents". *Social Identities*, vol. 16, núm. 1, 2010, pág. 41–59.
- Keazor, Henry y Thorsten Wübenna. *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: transcript, 2007.
- "La pintura azul no tapa el recuerdo de Coquito". *Primera Hora*. 12 de mayo de 2010,

- <http://www.primerahora.com/noticias/policia-tribunales/nota/lapinturaazulnotapaelrecuerdodecoquito-386647/>. Visto 22 de julio de 2016.
- “La reacción de Daddy Yankee cuando le preguntan por Eddie Dee y el tema ‘Gasolina’”.
Rapetón. 2 de junio 2016,
<http://www.rapeton.com/la-reaccion-de-daddy-yankee-cuando-le-preguntar-por-eddie-dee-y-el-tema-gasolina/>. Visto 22 de julio de 2016.
- Negus, Keith. *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Nieves Moreno, Alfredo. “A Man Lives Here: Reggaeton’s Hypermasculine Resident”
Reggaeton, editado por Raquel Z. Rivera et al., Durham et al.: Duke University Press, 2009, pág. 252–279.
- Pérez, Carlos. [Mensajes acerca del video de Gasolina]. *Facebook*, 25 de septiembre de 2016.
- Pérez, Luz A. *Reggaetón: Manifestación Artística de los Marginados*. Tesis de maestría Universidad de Texas, San Antonio, 2008.
- Rivera, Raquel Z. "Policing Morality, Mano Dura Stylee: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s." *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera et al., Durham et al.: Duke University Press, 2009, pág. 111–134.
- Rosa Thillet, Ana. *La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico*. Tesis de maestría, Universidad de La Habana, Habana, 2006.
- Ruiz Vega, Omar. “Representando al caserío: narco cultura y el diario vivir en videos musicales de Reggaetón”, manuscrito sometido a publicación, 2016.
- Tirado, Frances. “Daddy Yankee se une en el barrio con Snoop Dogg”. *Primera Hora*. 28 de enero de 2006,
<http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=AD4CC60DE60248E3A2B1D27E65589D7B&year=2006&keyword=>. Visto 22 de julio de 2016.

Bibliographies of the Contributors

Mildred Candelario-Rodríguez is from Guayama, P.R. She is a graduate student in Hispanic Studies at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus. She teaches and for her doctoral thesis, she is researching the interactions between Puerto Rican popular music and contemporary literature.

Verónica Dávila Ellis is currently in her second year of the Ph.D program in Spanish and Portuguese at Northwestern University. She holds an M.A. in Spanish Literature from the University of Florida and a B.A. in Comparative Literature from the University of Puerto Rico, Río Piedras. Her interests include contemporary Caribbean literature, popular culture, and music. Specifically, her dissertation project will examine performances of reggaetón by Caribbean female artists.

William Garcia is an Afro-Nuyorican raised between New York and Puerto Rico. He has a BA and an MA in History from the University of Puerto Rico-Río Piedras. His research interests are Afro-Latino history, hip-hop and reggaeton in the Caribbean and Puerto Rican transnational migration. He is currently an MA student in Curriculum and Teaching at the Teachers College of Columbia University in New York City focusing on historical literacy in schools. Garcia has also published for *Latino Rebels*, *UPLIFTT*, and *La Respuesta*.

Doris Martínez is Full professor of Media and Discourse analysis at the University of Puerto Rico, Mayaguez Campus. Her research interests are the media discourse of the war, visual discourse and the discourse on migration in U.S.

Vigimaris Nadal-Ramos is an English Professor at the College of General Studies at the University of Puerto Rico, Río Piedras Campus. She has recently completed her doctoral degree in Curriculum and Teaching of English as a Second Language at UPR-RP. She holds a master's in translation and a bachelor's in communications, both from UPR-RP.

Alexandra Pagán Vélez is a professor at the University of Puerto Rico (UPR) in Río Piedras

and the UMET in Cupey and editor at Calamar. In 2014 she was a guest at the Festival de la Palabra, the main literary event in Puerto Rico. She is the author of “*El diccionario y el Capitán*”, “*Del Alzheimer y otros demonios*”, “*Relatos de domingos*”, “*Amargo*” and “*Cuando era niña hablaba como niña*”. In 2000 she won *El Nuevo Día*’s short story prize for “El cisne” and in 2005 a Mention in Poetry for “*Vitrinas, altoparlantes y espejos*”. The Academia Puertorriqueña de la Lengua awarded her with a doctoral thesis in Puerto Rican Literature.

Guillermo Rebollo Gil PhD JD. is Assistant professor and researcher at Biblioteca y Centro de Investigación Social Jesús T. Piñero at Universidad del Este. His academic work has appeared in *Sargasso*, *The Postcolonialist*, *The University of Puerto Rico Law Review* and *American Behavioral Scientist*, among others. He is also the author of several poetry and essay collections.

Mell Rivera Diaz is an undergraduate student at UPRRP. He studies Comparative Literature, History of the Americas and Women & Gender Studies. He has presented his work in LASA (Latin American Studies Association) and is a contributor for Cruce. His work as a history student focuses on different aspects of Reggaetón both in Puerto Rico and around the world.

Angel Rodríguez has a BA in Psychology from the University of Puerto Rico, a MSW in Community Social Work from the UPR, and a Ph.D. in Sociology from Purdue University in Indiana. His research revolves around three main elements, race relations, political economy and cultural studies. He has also written about labor/capital relations in a postcolonial setting, popular music and race, class and gender relations and, racism and race categories in Puerto Rico and resistance and social movements in contemporary capitalism.

Dorsía Smith Silva is an Associate Professor of English at the UPR-RP. She is the co-editor of the *Caribbean without Borders: Caribbean Literature, Language, and Culture* (2008), *Critical Perspectives on Caribbean Literature and Culture* (2010), and *Critical and Feminist Perspectives on Caribbean Mothering* (2013), and editor of *Latina/Chicana Mothering* (2011). She is currently co-editing three books: *Travelin’ Mama; Mothers, Mothering, and Globalization*; and *Mothers and Daughters*. In addition, she has published articles in the *Journal of Caribbean Literature*, *Journal of the Association for Research on Mothering*, and *Sargasso* and poetry in *POUI*.



Perspectives on reggaeton edited by Vigimaris Nadal-Ramos and Dorsía Smith Silva is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Based on a work at <http://umbral.uprrp.edu/>.