Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
Facultad de Ciencias Sociales
Programa de Maestría en Sociología

Bryan Negrón Torres

843-09-4533

SOCI 6001

Prof. Madeline Román

¿De dónde y cuándo aparece el reggaetón?: Un análisis al surgimiento del reggaetón en Puerto Rico a través del concepto de relación espacio – temporal de Mikhail Bakhtin

Una de las interrogantes principales a la hora de estudiar el fenómeno del reggaetón es de dónde y cuándo surge este género musical. Ciertamente el reggaetón como lo conocemos hoy en día es muy diferente al tipo de ritmos que le desarrollaron. Podemos trazar sus orígenes debido a que muchos de los artistas relevantes en la actualidad en este género surgen de las primeras generaciones de música urbana en Puerto Rico. Pero ¿dónde y cuándo surge el reggaetón? El objetivo de este ensayo es contestar esta pregunta analizando el desarrollo del reggaetón a partir del concepto del cronotopo propuesto por Mikhail Bakhtin o las relaciones espacio – temporal que influyen en la manifestación de un género artístico.

Introducción

Definiendo brevemente al reggaetón, decimos que es un género musical acuñado en Puerto Rico a partir de los años noventa que surge de comunidades pobres y marginales como los caseríos y barrios de la Isla. Son varios ritmos los que conforman al reggaetón destacándose el raggamuffin y dancehall jamaiquino, el reggae en español proveniente de Panamá y el rap estadounidense (Negrón – Muntaner, Rivera, 2008). La salsa, el merengue, la bomba y la bachata también han formado parte en el desarrollo de esta música. Una breve revisión basta para

identificar al reggaetón como un género musical producto de la interacción de ritmos de la diáspora africana que convergen en el Caribe y Estados Unidos. Este espacio geográfico históricamente ha sido un espacio de gran intercambio cultural que parte de la experiencia de la esclavitud por parte de personas negras que fueron traídas al Caribe y Estados Unidos desde África a partir del siglo XVI con la conquista de América. Por su ubicación, Puerto Rico a pesar de desarrollar un hegemónico imaginario de identidad nacional basado en la democracia racial que privilegia a la raza blanca (Rivera, 2010), tiene una esencial influencia cultural por parte de la raza negra que va más allá de la negritud folklórica que se presenta en el discurso de democracia racial.

En el trabajo de Petra Raquel Rivera, "Orgulloso de mi Caserío y de Quien Soy": Race, Place, and Space in Puerto Rican Reggaetón (2010) se señala que además de la negritud folklórica identificada como la "tercera raíz" racial en Puerto Rico y que es limitada a espacios como Loíza y a la bomba (género musical afropuertorriqueño), existen otros tipos de entendimientos sobre la negritud que se centran en espacios urbanos como los caseríos y barrios del país. Ella define este tipo de manifestación de la negritud como "abject blackness". Precisamente es en los caseríos y barrios de Puerto Rico donde se desarrolla la música underground en la década de los noventa que luego llegaría a conocerse como reggaetón. Artistas renombrados como Daddy Yankee de Villa Kennedy en San Juan o Baby Rasta y Gringo de los residenciales Las Monjas y Las Gladiolas respectivamente, son solo algunos de los artistas de la primera generación del reggaetón que dan cuenta de los orígenes de este género musical en Puerto Rico.

La juventud y el reggaetón como medio de expresión

Como un espacio marginal, los caseríos y barrios en Puerto Rico, similar a la experiencia de *"the projects"* en Estados Unidos, carecen de representación en los discursos de desarrollo sociocultural, por no decir representación política. Uno de los grupos que están en constante desarrollo en la sociedad son los grupos de adolescentes, entre estos, los que se desarrollan en comunidades de clase pobre trabajadora. Para Raquel Z. Rivera (1996) "la juventud puertorriqueña, particularmente la perteneciente a las clases más pobres, es uno de los sectores que menos posee tanto en la esfera económica, como en la política y cultural" (p. 124). Es preciso subrayar la importancia que la producción cultural representa para una sociedad y lo que representa la desposesión de los procesos de su producción para los grupos más desventajados en esta. Aquellos grupos que representan la otredad y que son privados de los canales convencionales de difusión cultural encuentran tarde o temprano diversas formas de expresión. En lo referente a este trabajo decimos que a principios de la década de los 90 los y las jóvenes en comunidades marginales en Puerto Rico encontraron en el rap y reggae (como se le llamaba antes además de *underground*) un canal de expresión que obviaba las concepciones formales y legitimadas de identidad cultural. A través de esta música básicamente se expresaban las preocupaciones de la juventud puertorriqueña denunciando asuntos sobre clase y cuestiones de raza, violencia en las calles y por parte del Estado, y otras experiencias y dinámicas manifestadas en estos espacios. En palabras de Mayra Santos Febres (1996): "Rap takes up [its experiences] as a lifestyle and develops aesthetic and thematic strategies to incorporate it. It is the genre that

represents life in the streets… Rap gives a collective response to daily life as it is lived by "the people in the streets".

El Cronotopo

Nos parece preciso detenernos a comentar sobre la importancia de los espacios que vieron surgir la música underground (y eventual reggaetón) pues hay quienes en el campo de la Sociología plantean que los espacios son fundamentales en la formación de identidades colectivas. Mikhail Bakhtin (1925), filósofo del lenguaje, desarrolló el concepto de "cronotopo" para establecer las relaciones intrínsecas entre tiempo y espacio; "Chronotope [as] the intrinsec connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature" (Emerson, Holquist, Trans., 1981). Para Bakhtin, quien analizó la novela greco-romana a través del cronotopo, la relación (e interacción) entre el tiempo y el espacio "becomes artistically visible, likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot, and history… This… fusion of indicators characterizes the artistic chronotope" (Emerson, et al., 1981, p. 84). Según Bakhtin esta fusión espacio – temporal es muy cuidadosa y completa en el desarrollo de un todo concretizado. El cronotopo define el género artístico y sus distinciones sobre otros géneros. Da forma también a la imagen de quienes participan en determinadas manifestaciones artísticas, como la música por ejemplo. En su estudio sobre la literatura greco-romana, este filósofo concluye que la forma en que el cronotopo influye en el desarrollo de un canal de expresión está fuertemente ligada a "descriptions, often very detailed of specific features of countries, cities, structures of various kinds, works of art, the habits and customs of the population…" (Emerson et al., 1981). En adición a la influencia del cronotopo sobre una

manifestación artística, Bakhtin (1925) menciona que los cronotopos también se manifiestan en la vida diaria y están constantemente presentes en organizaciones sociales donde todos y todas están familiarizadas a la asociación y cómo estas asociaciones intraindividuos e intragrupales influyen en la vida diaria de las personas.

Analizando la representación juvenil[1] en la música urbana puertorriqueña a finales del siglo XX y ahora en el siglo XXI a través del concepto de cronotopo, lo primero que nos viene a la mente son las imágenes de los espacios que vieron desarrollar al reggaetón en relación al tiempo en el que se encuentran al momento de producir música. Ya hemos apuntado a que el reggaetón es un género desarrollado por jóvenes en Puerto Rico que provenían mayormente de residenciales públicos en el Área Metropolitana principalmente. Por ejemplo Negrón – Muntaner y Rivera (2008) comentan que el reggaetón "is a stew of rap en español and reggae en español, cooked to perfection in the barrios and caseríos in Puerto Rico". Esto es esencial para nuestro objeto de estudio. Según estas académicas la música que se insertaba a estas comunidades a finales del siglo pasado era producida por la diáspora africana en el Caribe y los Estados Unidos. Particularmente la música y cultura hip hop estadounidense es fundamentalmente una práctica de

[1] Quiero notar aquí que el género del reggaetón ha sido un género musical históricamente asociado a la juventud. Trabajos como "Para rapear en puertorriqueño: discurso y política cultural" de Raquel Z. Rivera, 1996. "La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico" de Ana Rosa Thillet, 2006. o "Orgulloso de mi Caserío y de Quién Soy": Race, Place, and Space in Puerto Rican Reggaetón" de Petra Raquel Rivera, 2010. A pesar de esta asociación con la juventud debemos reconocer que aquellos primeros grupos que surgieron con la primera generación del reggaetón, hoy día son adultos y adultas. La presencia constante del reggaetón en la historia reciente de Puerto Rico supone que estos grupos aún siguen viéndose representados/as en el reggaetón contemporáneo o trap en español.

la diáspora africana "trough wich globalized signifiers of blackness are adapted for local processes of identification and self-making" (Perry, 2008, citado en Rivera, 2010). Por su relación histórica con Estados Unidos, el intercambio cultural de Puerto Rico con este país es constante y de mucha importancia si nos interesa comprender ciertas dinámicas que se manifiestan en la Isla.

La diáspora africana y su relevancia en el underground – reggaetón

El resultado principal de la relación política entre Estados Unidos y Puerto Rico ha sido el movimiento migratorio de puertorriqueños y puertorriqueñas entre la Colonia y el Imperio. Este movimiento que ha estado presente a través de todo el siglo XX desarrolló una comunidad sólida en la Ciudad de Nueva York con alrededor de 700,000 boricuas para el 1970, concentrándose en el Bronx. El Bronx, específicamente South Bronx se señala como la comunidad en la que nació el hip hop en los setenta. La experiencia social de los grupos de puertorriqueñas/os en Nueva York (Niuyoricans) fue similar a la de los y las afroestadounidenses, esto porque dado el discurso de democracia racial, la persona puertorriqueña no encajaba a la perfección en los entendidos binarios sobre la raza. Niuyoricans entonces no eran ni blancos/as anglosajonas ni negro/as afroestadounidenses. Su racialización como grupo sin embargo los acercó más a las experiencias de afroestadounidenses en Estados Unidos. Las personas negras y las boricuas ambas eran sujetos y sujetas coloniales (Georas, 2000, en Rivera, 2010). Son esas experiencias de la diáspora puertorriqueña las que (al regresar a la Colonia) se insertan en las comunidades pobres en Puerto Rico y estas las asimilan a la vez que van desarrollando nuevos entendimientos sobre la negritud. La negritud en estos lugares era

(y aún es) asociada con pobreza, desigualdad sociopolítica, violencia callejera e institucional, incluso la hipersexualización de los cuerpos. Una vez fueron comprendidos estos *issues*, los mismos fueron plasmados en canciones.

Paralelo a la importación del rap y la cultura hip hop a Puerto Rico comenzaban a llegar grabaciones en español de ritmos afrocaribeños como el reggae, el raggamuffin y el dancehall, todos de Jamaica pero que fueron asimilados en Panamá, precisamente por personas negras jóvenes de clase pobre trabajadora y proveniente de comunidades marginales. Según Petra Raquel Rivera (2010) el intercambio musical entre Puerto Rico y Panamá también tomó forma en Nueva York. Según ella detalla, citando a Wayne Marshall, "Puerto Ricans recieved reggae en español and Jamaican dancehall recordings through communications with individuals in New York" (2009). A su vez, en Puerto Rico dado que las presentaciones de artistas panameños como El General, Nando Boom o Renato no eran frecuentes, los jóvenes comenzaron a grabar encima de pistas de música de estos géneros musicales afrocaribeños.

En entrevista con Rivera (2010) el rapero Vico C, uno de los personajes más influyentes en la historia del rap y la música urbana en Puerto Rico, da lo que hasta ahora nos parece una de las definiciones más acertadas sobre el underground y reggaetón que denota la hibridez cultural que se da en la vida cotidiana del Puerto Rico a finales de los 80 y principios de los 90 y que se manifiesta a través de la música. Él plantea que "you can't call something reggaetón without the hip hop elements, at least the lyrical expressions when it comes to making lyrics, you know, and you can't call something reggaetón if you don't have the dancehall element" (2008). Por esta definición al reggaetón, podemos inferir que la representación del puertorriqueño y la

puertorriqueña a través de este género musical (que presentamos en este ensayo como la exportación artística principal de Puerto Rico de al menos los últimos 15 años) en un contexto global es una representación basada en las aportaciones culturales afrocaribeñas y afroestadounidenses hacia la cultura puertorriqueña.

¿En qué espacio surge el reggaetón?

Nos es preciso volver al tema central de este escrito ¿De dónde y cuándo sale el reggaetón? ¿Cuál es la relación cronotópica que le desarrolla como género? Pudimos establecer brevemente un contexto espacio – temporal en el que surge el reggaetón, sin embargo, debemos abundar sobre algunas especificidades para comprender cómo interactúa el cronotopo en favor del reggaetón. El elemento que primero debemos escrudiñar es el de espacio. El espacio se puede identificar con una localidad específica, concreta; palpable. A su vez podemos a hablar de espacios como un ejercicio simbólico que toma forma en el concepto de espacios de representación (Lefevbre, 1991, en Rivera, 2010). Estos espacios de representación son adjudicados a imágenes, símbolos, codificaciones y/o dinámicas que suelen definir a una localidad y los grupos que se desarrollan en ella. En este sentido los espacios surgen dentro de una localidad y son en estas que los grupos viven y comparten experiencias sociales que terminan representando particularidades categóricas como la raza e identidad. El espacio es visto como una producción social que se constituye gracias a interacciones sociales que a su vez adjudican a un lugar, determinadas relaciones de poder o múltiples entendidos simbólicos (Lefevbre, et al. 1991, en Rivera 2010). En el estudio cuantitativo de Zaire Zenit Dinzey-Flores (2008) “De la Disco al Caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón”,

se detalla cuáles son los espacios a los que más se hacen referencia en el reggaetón. De las primeras cinco categorías, cuatro tenían que ver con localidades urbanas que representaban el lugar de procedencia del artista o el lugar donde se producía una canción o un suceso en particular (2008). Los espacios marginales que desarrollaron el underground y reggaetón son espacios que fueron producidos por políticas públicas en la urbanización de Puerto Rico a lo largo del siglo XX. La economía emergente basada en las manufactureras y grandes empresas supuso un movimiento masivo de personas que abandonaban el trabajo rural para desplazarse a la ciudad y conseguir nuevas oportunidades de empleo en un mercado de producción de bienes materiales. Como consecuencia de esto los grupos que llegaban al Área Metropolitana fueron ubicándose en tipos de "guetos" y luego (promovidos y construidos por el gobierno) en residenciales públicos. El crecimiento urbano vino atado de condiciones de vida deplorables en estas comunidades de clase pobre trabajadora. Es precisamente en estas condiciones en que la primera generación reggaetonera contextualizó sus canciones. Como apuntamos anteriormente, el underground era la música de las vivencias de "la calle", narrada a través de gente de la calle. "Reggaeton's lyrics reflects Puerto Rico's urban landscape and reference the spatial geography and everyday city life of the island. The specific contextualization of reggaetón is an important indication of how the artists and the genre have constructed themselves and the Puerto Rican city" (Dinzey – Flores, 2008).

El momento histórico

Ya definimos el espacio cronotópico en el que surgió el underground y reggaetón en Puerto Rico. Nos resta dar cuenta de la temporalidad en la que se sitúan los primeros años de este

género musical para establecer su relación con el espacio. Con la llegada del raggamuffin jamaiquino y el reggae en español las líricas del "buen rap" (Rivera, 1996) fueron mermando y se empezaron a grabar canciones con un contenido más crudo sobre las vivencias que enfrentaba a diario la juventud de la clase pobre del país. Los años noventa vieron surgir al underground paralelo a las políticas públicas de Mano Dura Contra el Crimen del gobierno de Pedro Roselló y su superintendente de la policía, Pedro Toledo. Esta política pública del gobierno de Roselló desembocó en estrategias de represión por parte de la policía en contra de residenciales públicos y otros barrios quienes fueron identificados como fuentes de actividad criminal en Puerto Rico (Thillet, 2006). Estas operaciones no solo se limitaron al control de drogas, sino que en febrero de 1995 hubo una redada policiaca a tiendas de disco que terminó con la confiscación de cientos de discos de reggaetón (Cepeda, 2018; Negrón – Muntaner, Rivera, 2008; Rivera 2009). El objetivo también era la erradicación de la juventud marginal y sus canales de expresión artística. Este fue el tiempo que le tocó al reggaetón para desarrollarse. Obviamos aquí los intentos fallidos de la Legislatura de censurar las canciones y videos de reggaetón a principios de la década del 2000.

¿En qué se basa el cronotopo que actúa sobre el underground y reggaetón?

El cronotopo que define entonces el género de reggaetón como expresión artística, da cuenta de condiciones de vida basadas en la racialización de los grupos y su categorización en la sociedad dependiendo del lugar de procedencia y el contexto histórico en que les toca vivir. Para los y las primeras intérpretes de reggaetón el elemento diaspórico es crucial en el curso de estos

años. Quienes vivieron esta etapa fueron sujetos/as y grupos que estaban influenciados por más de una concepción de cronotopo (Dean, 2016) por lo que las identidades que produjeron a través

de la música denotan una hibridez que resalta los elementos afrocaribeños y afroestadounidenses que se manifiestan en la música en Puerto Rico, las comunidades, grupos e individuos. Respondiendo entonces a la influencia de los espacios y tiempos sobre la producción musical urbana, la juventud hizo uso del reggaetón "by speaking the voice of marginality… they provided (the lyrics) the youth sector with a voice and a platform that the general public had problems grappling with" (Rivera, 1996). Estos jóvenes hacían referencias a las circunstancias locales y las incorporaba a la música local. "De esta manera, esta música queda marcada por especifidades geográficas y culturales. Los eventos que rodean al rap (también al underground y reggaetón) en Puerto Rico no podrían reproducirse con fidelidad en ninguna otra parte del mundo" (Rivera, 1996). Por otra parte y denotando las implicaciones del entorno sobre el reggaetón, Mayra Santos (1996) dice que esta primera generación de raperos y raperas "takes up violence as a lifestyle and develops aesthetic and thematic strategies to incorporated". A sus vez, esta música criticaba/critica el control del Estado, particularmente a través de la policía mientras que denunciaba "social hypocrisy and class exploitation. It identifies racial prejudices and exposes the supposed racial democracy that characterizes Puerto Rican society" (Santos, 1996).

Conclusión

Tomando lo expuesto anteriormente respecto al concepto de cronotopo aplicado al reggaetón como manifestación artística llegamos a la conclusión que, tal y como presenta Petra Raquel Rivera (2010) los espacios de representación son productos sociales en donde convergen ideas y experiencias que se encuentran en constante cambio e interacción entre sí y se negocian distintos entendidos sobre identidad colectiva. Bajo esta concepción podemos decir que este género musical y la representación de los grupos que le desarrollan está sumamente ligada a las formas artísticas afrocaribeñas y afroestadounidenses y a un sentido de comunidad que tiene como factor común a la raza y su relación con la condición socioeconómica a la que se asocia. Nos parece de suma importancia para el desarrollo de nuevas narrativas identitarias en Puerto Rico que se evalúen las aportaciones culturales que provienen desde la diáspora que están en constante interacción con Puerto Rico, como ya demostramos fueron las aportaciones hechas al underground que permitieron el eventual desarrollo hacia el reggaetón.

Referencias

Bakhtin, M. Trans., Emerson, C., Holquist, M. 1981. Forms of the Time and of the Chronotope in the Novel. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* University of Texas Press, Austin.

Dean – Olmsted, E. M. 2016. It was (never) relajo: Diasporic choronotope and the social work of Jewish Mexican ethnic joking. *Antropological Quarterly*. December, 13.

Dinzey – Flores, Z. Z. 2008. De la Disco al Caserío: Urban Spatial Aesthetics and Policy to the Beat of Reggaetón. *Centro Journal.* Vol. 20, No. 2. Fall.

Negrón – Muntaner, F. Rivera, R. Z. 2008. Reggaeton Nation. *NACLA Report on the Americas.* 40, No. 6 (November, December, 2007) : 35 – 39

Rivera, P. R. 2010. "Orgulloso de Mi Caserío y Quién Soy": Race, Place and Space in Puerto Rican Reggaetón. *University of California, Berkeley.* Spring.

Rivera, R. Z. 1996. Para rapear en puertorriqueño: discurso y política cultural. Tesis de Maestría. *Centro de Estudios Avanzados en Puerto Rico y el Caribe*.

Santos, M. 1996. Puerto Rican Underground. *Centro Journal Center for the Puerto Rican Studies.* Vol. 8, 1&2.

Thillet, A. R. 2006. La representación de la marginalidad por parte de la industrial del reggaetón en Puerto Rico. Tesis de Maestría. *Universidad de La Habana.*