

pensamiento”. En nuestro contexto actual, tanto local como internacional, conviene ver de qué manera los cuerpos reglamentadores han enfrentado las transformaciones en el mundo de las telecomunicaciones en la era neoliberal, globalizada y unidimensional del siglo veintiuno. Ante el inmenso poder y el alcance de conglomerados tales como el del señor Murdoch y otros, incluyendo millones de dólares invertidos en cabildeos, ¿qué efectividad tienen estas organizaciones estatales, y hasta internacionales, para fomentar “la libertad de pensamiento y decisión”?

El libro de Luis Rosario Albert es una aportación importante al estudio del desarrollo de las telecomunicaciones en Puerto Rico. Estoy seguro que será un texto requisito en las escuelas de comunicación en las universidades del país. Documenta ampliamente este proceso de más de un siglo y pone en perspectiva los retos y las posibilidades que viven los organismos encargados de reglamentar esta industria. Ojalá que su lectura provoque un diálogo crítico y prolongado sobre el estado actual y los posibles futuros de este renglón tan esencial de nuestra sociedad.

Petra R. Rivera-Rideau. 2015. *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Duke University Press Books. 240 pág. ISBN-13:9780822359647

José González

Universidad de Brasil
<Jmgc78@gmail.com>

Hice un esfuerzo de memoria musical y sonora para volver a mis años de escuela intermedia y superior de escuela pública del centro de Río Piedras en San Juan de Puerto Rico para situarme dentro del contexto del libro *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico* por Petra R. Rivera-Rideau. Al leer su trabajo, no pude evitar viajar algunos veinte años hacia el pasado. Complementé este ejercicio de reflexión y memoria en el acervo digital de *YouTube*, el cual, gracias al diligente trabajo de coleccionistas aficionados digitales, contiene toda la música que el libro problematiza y discute, y algunas otras joyas escondidas.

En 1992, mi familia se mudó de un barrio de clase trabajadora de la capital de Puerto Rico para el centro rural y montañoso de la isla. Los jóvenes “skaters” del interior que comprendían la mayor parte de mi círculo social escuchaban *heavy metal* de mediados y finales de la década de los años 90, con bandas e influencias musicales de grupos como Slayer,

Pantera y Metallica que yo, a veces por asociación otras por gusto, escuchaba. Esta era la época de la hegemonía de la industria discográfica, de la música grabada de *cassette a cassette* y para los que tenían cable TV en sus casas, MTV. Aún la música conocida como “*underground*”, que precedió musicalmente al reggaetón y era escuchada en las discotecas de la capital, no llegaba al interior de Puerto Rico.

Durante los años previos a 1992, todavía adolescente, estuve expuesto vía ondas radiales al ‘rap’ en español de finales de la década de los años 80 y principio de la de los 90 que ya surgía en Puerto Rico, con exponentes locales como Vico C, Rubén Dj y Brewly M.C.¹ Todos ellos tuvieron éxitos radiales y ventas discográficas significativas con canciones de contenido y mensaje social dirigido a la juventud. En sus raps advertían sobre problemas de la vida criminal, las drogas y el alcohol, como *La recta final*² de Vico C,³ *El Sida Rap*⁴ de Brewly M.C. y *La escuela y el alcohol* de Rubén D.J. Hasta entonces, la influencia principal musical, al menos para Vico y para Rubén era el hip-hop de la costa este de los Estados Unidos, aunque Brewly y Vico circulaban musicalmente entre *reggae roots* jamaicano y el hip-hop de la costa este Estados Unidos.

En 1990 recuerdo que sonaba fuerte en la radio y en boca de todos el sencillo de Vico, *Bomba para afinar*,⁵ una canción con una instrumentación de *reggae roots* y un pegajoso coro que llamaba a *afincarnos*, quizás de país a país, de nación a nación o de cuerpo a cuerpo. El coro iba seguido por un verso que llamaba a la integración de los jamaicanos y puertorriqueños con el estribillo que canta “*y a los jamaicanos quiero incluir y su sangre con la nuestra poder unir*”. En el vídeo de la canción fue la primera vez que vi una imagen de Bob Marley en una camisa que usaba Vico C, a personas con *dreadlocks* y escuché por primera vez la palabra *rasta*. Pasarían algunos años hasta que finalmente aprendería quiénes eran los *rastas* y qué significaban los *dreadlocks*. Canciones como ésta sonaron ampliamente en la radio en la temprana década de los años 90. El otro exponente de rap y también reggae en español fue Brewly M.C. quien fuera previamente conocido por su rap sobre el virus del VIH, mejor conocido como *El Sida Rap*, produjo el disco *Rub a Dub Style*⁶ enteramente bajo la influencia estética y musical del *reggae roots* jamaicano. Las carátulas de los discos y de sus sencillos eran diseñadas simulando otras de Dance Hall de la época y Brewly lucía rizos estilizados en forma de *dreadlocks*. Estas producciones marcaron una fuerte influencia sonora y estética jamaicana sobre lo que escuchaban los jóvenes de la época. También recuerdo su amplia difusión radial en la Isla y que llegó a mis manos vía una grabación de *cassette a cassette*. Hubo otras colaboraciones multi-género, quizás no tan difundidas radialmente, que precedieron a ésta como la del disco *Social Change* de la Fania All Stars,⁷ donde colaboraron músicos de Salsa con la banda de *reggae roots*

Steel Pulse en una canción titulada: *Shining/Beautiful Morning*, en un junte que quizás haya sido el primero en intentar traer el *reggae roots* al mercado salsero.

Algunos años después recuerdo claramente el tumulto entre mis compañeros de clase cuando llegó en formato *cassette*, el ahora clásico rebuscado Playero 37. Quizás algunos meses después llegó Wiso G con el disco en formato solo⁸ *Sin parar* el cual tenía la canción “Me levanto los domingos”⁹ el cual es probablemente recordado como un himno para los que llegaron a la mayoría de edad en ese año. Un detalle interesante es que ninguna de estas dos producciones disfrutó de difusión en la radio, pero estoy seguro de que destrozaron cientos de sistemas de sonido de automóviles, de fanáticos hipnotizados por la vibración del bajo. Los automóviles con potentes equipos de sonido instalados se paseaban por la plaza del pueblo (alternando con los éxitos de la salsa clásica), con sus sistemas de audio ecualizados para enfatizar el bajo de las canciones. El objetivo era hacer que la tablilla del carro vibrara.

Al escuchar esas producciones llamadas de *underground* era notable, casi omnipresente, el uso extenso de un ritmo específico que luego aprendí que se llamaba *dembow*, una nominación que pudo surgir del momento cuando el cantante en la discoteca, o el centro comunal, la marquesina o la cancha de baloncesto le pedía al DJ que colocara la pista o ritmo de la canción *Dem Bow*¹⁰ de la super estrella del *dancehall* jamaiquino Shabba Ranks. Esta es una canción que tiene un distintivo patrón rítmico; antes desconstruida, descrita y analizada por Wayne Marshall¹¹ y reseñada y sonoramente textualizada por Rivera-Rideu en su libro como el *boom-ch-boom chick*, una de las bases rítmicas principales en la que se construyó el reggaetón y que al día de hoy se mantiene vigente. Otro ritmo que permeó las ondas sonoras y fue utilizado ampliamente por la mayoría de los cantantes locales fue la versión instrumental o la pista de la canción *Mona Lisa*, de Slick Rick.¹² Usualmente el *dembow* se intercalaba con este ritmo particular, y así lo pedían los cantantes, “monalisa y *dembow*” a veces en la misma canción, en el momento de cantar en vivo.

Definitivamente el *underground*, el reggaetón, el *dembow*, el género, el género urbano, toda esa amplia amalgama de nomenclatura sonora, lleva en el ojo y el oído de la academia hace algún tiempo y el trabajo de Rivera-Rideu se integra y aporta a esa línea de académicos que han hecho del reguetón su objeto de estudio y reflexión. Las preguntas que sirvieron de norte al examen de la autora se discuten a partir de entrevistas previamente hechas a actores principales y eventos televisados en cable TV, además de la discusión de noticias de periódicos, vídeos musicales y entrevistas publicadas en otros lugares de mediados de la década de los años 90 hasta los mediados de la década de 2000 a

2010. Su análisis se centra en las posibilidades que el reggaetón ofrece para contrarrestar la persistencia de las desigualdades sociales como el racismo y el clasismo, no solo en Puerto Rico, sino en otros lugares de las Américas, pensando en los límites y posibilidades de las políticas contestatarias del reggaetón. Rivera-Rideau localiza el reggaetón dentro de un proceso transnacional de migración e intercambio cultural que no solo influyó en sus sonidos sino en sus políticas culturales basadas en la raza. Nos presenta el reggaetón como un género musical con ritmos, estilos vocales y estética los cuales se comparten por varios géneros musicales en la “diáspora africana en las Américas” considerando que algunos artistas alegan una identidad puertorriqueña sin jamás hablar sobre raza. En ese sentido ella cuestiona cómo exactamente estas conexiones afro-diaspóricas se manifiestan o entran en operación.

A partir de su introducción, Rivera-Rideau discute las implicaciones y los posibles significados de lo que constituye una diáspora africana para pensar y criticar la negritud-folclórica puertorriqueña y las prácticas culturales asociadas a ellas, vistas como trasplantes directos de África, sin necesariamente resaltar las contribuciones africanas a la sociedad puertorriqueña pero explorando la funcionalidad del concepto de diáspora africana que emerge de una África esencializada e historizada y cómo ésta puede adelantar el proyecto de una alegada democracia racial. Ella nos presenta una cartografía de la negritud o negritudes en Puerto Rico, como una negritud circunscrita a un lugar o lugares que se suscriben al discurso de una democracia racial y se asumen como los sitios auténticos de la vida y cultura negra. Estos lugares sirven como símbolos geográficos oficiales del componente africano de la identidad racial. La autora ilustra procesos similares ocurridos en Puerto Rico que suceden a través del reggaetón el cual integra estéticas y significantes de otros lugares de la diáspora africana para producir nuevos lugares y entendimientos de puertorriqueñidad que centran la negritud y un sentido de pertenencia diaspórica, además de articular identidades afrolatinas en otros lugares de la isla que contestan a los oficialmente aceptados por el discurso de la democracia racial.

Según Rivera-Rideau, más allá de lo musical, los artistas y fanáticos se relacionan y se identifican con experiencias de exclusión descritas con frecuencia en el *hip-hop*, *dancehall* y otros géneros musicales caribeños que proveen el espacio para expresar conexiones entre la isla y otros lugares de la diáspora africana, integrando así estéticas y significantes de otros lugares de la diáspora africana para producir nuevos entendimientos de puertorriqueñidad que centran la negritud y la pertenencia diaspórica en conjunto con identidades afro latinas en la Isla y otros lugares. La autora identifica las contradicciones del discurso racial dominante y critica la alegada democracia racial de la isla y su relación

con el blanqueamiento y la inclusión estratégica de ciertas construcciones raciales permitidas dentro de la definición de la identidad nacional, las cuales delimitan la influencia africana dentro de un lugar de acción específico y oficialmente aceptado. La autora utiliza el término *negritud folclórica* para identificar la noción generalizada y folclorizada de la rama africana de la democracia racial, representadas por prácticas culturales como la música y baile afro-puertorriqueño, como la bomba y las narrativas que rodean esa negritud folclórica que la representan como el elemento menos influyente en la triada racial que compone la identidad puertorriqueña en un pasado histórico de la era de plantación que, además de localizado en el pasado, está en lugares de la isla específicos.

Sobre la *negritud folclórica* nos explica los límites conceptuales para pensar las realidades de otras poblaciones negras de la isla, que incluyen el área metropolitana y urbana donde se desarrolló el reggaetón. La autora pasa de la crítica de la negritud folclórica al concepto de *negritud urbana* para manejar imágenes o representaciones de lugares donde existen poblaciones negras, que se auto-identifican como negras y que están localizadas fuera de áreas de los lugares de la negritud folclórica y los estereotipos sociales asociados a éstas, usualmente a los residenciales públicos, la pobreza, la hipersexualidad y la violencia. Para la autora, el reggaetón algunas veces parece reforzar los estereotipos asociados a la negritud urbana y también expone las contradicciones dentro de los discursos dominantes de la democracia racial de formas que permiten que surjan nuevas formas de la negritud. Para el exterior de Puerto Rico, el reggaetón se mercadea como música latina, la cual en esencia incorpora estilos y prácticas entre latinoamericanos en los Estados Unidos; una construcción que es problemática porque es homogenizante en sí misma.

Rivera-Rideau trajo de vuelta la persona de la senadora Velda González y su campaña mediática “anti-perreo”. El perreo es el baile asociado al reggaetón que a principios del milenio dominó escandalosamente las portadas de los periódicos del país. Los años pasaron y ya el reggaetón no era distribuido independientemente como a mediados de los años 90. Ahora formaba parte de un mercado de música el cual disfrutaban de amplia distribución y venta debido a su inclusión en la industria discográfica y sobre todo la visibilidad en la prensa de la campaña mediática de González. Rivera-Rideau discute las intersecciones entre género, sexualidad y raza en el contexto de la llamada democracia racial de Puerto Rico. En su segundo capítulo, nos describe el proceso de la comisión anti pornografía la cual tuvo varias sesiones, en las que participaron varios senadores y senadoras, trabajadores sociales y psiquiatras que discutieron los posibles efectos desastrosos y las futuras implicaciones de los videos musicales en la juventud, e identificaban el problema como político y social. Fue una medida que buscó mantener

el discurso hegemónico de la democracia racial que devaluó la negritud y una iniciativa gubernamental que expuso las inconstancias en la definición dominante de la identidad nacional puertorriqueña que, desde sus inicios, reprodujo jerarquías raciales mientras promovía una alegada mezcla de razas. En ese sentido, para la autora, el reggaetón provocó una crisis en la Isla demostrando que la música continúa proveyendo un espacio para discusiones de clase, género e identidad nacional que amenaza el *status quo*.

En su tercer capítulo, titulado Loíza, nos presenta a Tego Calderón (quien figura en la portada del libro), un artista que incorpora una forma particular de entender la negritud que está relacionada con representaciones hegemónicas de identidad puertorriqueña. Fue una carrera artística que nació en el contexto de la campaña mediática anti reggaetón discutida en el capítulo anterior y la virazón popular que vivió el reggaetón como género, debido al amplio éxito en ventas de discos y, según la autora, algo tuvo que ver el uso extenso en *jingles* publicitarios políticos para ganar electores jóvenes. Calderón es un artista que, mediante su éxito y alcance, posee una plataforma para promover nuevas formas de negritud, que van contra el privilegio blanco en el discurso de la democracia racial en Puerto Rico, localizado no sólo en el espacio geográfico de Loíza, sino en una Loíza metafórica que integra políticas diaspóricas amplias y estrategias de resistencia a la desigualdad racial sistémica que viven las y los afro-puertorriqueños.

En su cuarto capítulo, la autora nos trae a la “Diva” Ivy Queen y una interpretación de su estética hipersexual y sus largas uñas acrílicas, su forma de vestir que la autora lee como una artificialidad que contesta las construcciones de jerarquías raciales que privilegian la blancura. Para la autora, Ivy Queen creó un espacio para un entendimiento inclusivo de puertorriqueñidad, incorporando no sólo la negritud sino también las comunidades LGBT. Una artista que a pesar de sus contradicciones puede o no reforzar algunas de las problemáticas de raza, género y sexualidad que estructuran los discursos de democracia racial dentro de un contexto amplio de desigualdades estructurales que pueden afectar las críticas que hace Ivy, o cómo ella puede apoyar las jerarquías sociales. La persona de Ivy rompe con muchas de las nociones esencialistas del blanqueamiento, de negritud y de masculinidad y feminidad y otros conceptos binarios que componen el discurso de la democracia racial.

Al leer el texto sentí algo de distancia de la realidad que se vivió en los orígenes del nacimiento del *underground* y el reggaetón en general y su constante evolución tanto temática y sonora que aún se vive en la Isla. Fue interesante la perspectiva traída de sus fuentes como la revista *People* y algunos programas de MTV, pero quizás, algunas entrevistas con productores y cantantes retirados de *underground* hubiesen dado

cercanía y perspectiva tanto histórico-social como discursiva que hubiesen enriquecido su análisis. Privilegiar esas fuentes puede limitar sus argumentos. Un campo de saber y de conocimiento como el reggaetón necesita de historias de vida, de actores sociales que pudieran dar un contexto sobre qué era lo que ocurría en la calle en ese momento. El reggaetón ha continuado su curso y se ha transformado desde la última época discutida en su libro; otros ritmos diaspóricos han sido incluidos; otras poblaciones diaspóricas africanas han aportado sus contribuciones y ahora vivimos la influencia del *trap* en la generación de artistas y producciones más recientes, probando así que aún hay mucho que escuchar y aprender.

Notas

- ¹ Hubo otros artistas que grabaron rap en español o “Spanglish” con considerable éxito radial como *Mellow Man Ace* y su éxito *Mentiroso* 1989, (Capitol/EMI).
- ² Prime Entertainment, Inc. 1990. PRIME 1001.
- ³ A finales de los 80s circulaban en copias de cassette a cassette versiones “underground”.
- ⁴ LAG Records– #2002. 1989.
- ⁵ Hispanic Soul Records. 1991.
- ⁶ Prime Records, 1991.
- ⁷ *Fania All Stars, Social Change*. 1981. Fania Records U.S.A.
- ⁸ Discos de artistas ‘solo’ en esta época eran atípicos, la mayoría de las producciones fueron en formato “various artists”.
- ⁹ Musical Productions, 1994.
- ¹⁰ Shabba Ranks, *Just Reality*. 1990. VP Records .
- ¹¹ Para un mejor entendimiento, ver su excelente análisis en *Dem bow, Dembow, Denbo: Translation and Transnation in Reggaeton* (2008).
- ¹² Slick Rick, *The Great Adventures of Slick Rick*. Def Jam, 1988.