

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO)  
Programa Cuba  
Universidad de La Habana

# **La representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico**

Tesis para la obtención del título de Máster en Desarrollo Social

Autora: Lic. Ana Rosa Thillet  
Tutora: Dra. María del Carmen Zabala

La Habana, diciembre 2006  
**Sumario**

	Pág.
Introducción.....	4
Capítulo 1. Aspectos teóricos: Hacia una descripción de la representación de marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico.....	12
1. 1. Un vistazo al concepto de marginalidad de acuerdo a diversos paradigmas.....	12
1.2. El reggaetón cimentado en la noción popular de estos sujetos y espacios.....	15
1.3. Calle 13: la marginalidad del reggaetón puesta en entredicho.....	17
1.3.1. El espacio territorial.....	19
1.3.2. Representaciones delictivas.....	21
1.3.3. La retórica del “self-made man”.....	24
1.4. La marginalidad del reggaetón integrada a la sociedad del espectáculo.....	29
1.5.El margen reguetonero como medio para la construcción de la masculinidad.....	32
1.6.Las normas rebeldes de la calle en función de fines retóricos y ganancia económica.....	35
Capítulo 2. Nacimiento y desarrollo de la industria del reggaetón en Puerto Rico..	38
2.1. El contexto de estudio.....	38
2.2. Nacimiento y comercialización en el nuevo milenio del género del reggaetón.....	43
2.3. Los inicios de la industria... y de la censura en los años 90.....	45
2.4. La industria del reggaetón ante los cambios tecnológicos y económicos.....	49
2.5. Una nueva mirada al margen reguetonero: el de la economía informal.....	53

Capítulo 3. Resultados: Un encuentro con cuatro márgenes individuales del reggaetón .....	57
3.1. Don Omar: El mafioso victimizado.....	58
3.2. Héctor “El Father”: El proveedor de los marginados.....	62
3.3. Tego Calderón: Militante de la causa del negro y el pobre.....	65
3.4. Wisin & Yandel: Los machos callejeros.....	68
3.5. Una mirada de conjunto.....	70
Conclusiones.....	73
Referencias bibliográficas.....	76
Anexos.....	83

## Introducción

Provocativo por su ritmo, el reggaetón en Puerto Rico es, además, una actitud: la de la calle. Es una postura que los reguetoneros vinculan a la vida en comunidades urbanas pobres, por medio de la evocación a los valores de supervivencia, dureza y egocentrismo. Es lo que el sociólogo norteamericano Elijah Anderson (2000), en su descripción de los *ghettos* estadounidenses, define con el término “código de la calle”, que refiere una serie de reglas informales que rigen el comportamiento público interpersonal dentro de tales enclaves. Las dinámicas del reggaetón concuerdan con la exposición de Anderson, para quien este código prescribe las maneras de responder al desafío, incluyendo el uso de la violencia; el objetivo es, sobre todo, la búsqueda y mantenimiento de respeto (Anderson, 2006).

Mas, no se trata de una afinidad exclusiva con la noción de subdesarrollo que sugiere la concepción de núcleos residenciales dilapidados. El barrio dibujado en las letras de las canciones y expresiones ofrecidas a la prensa por parte de los exponentes de reggaetón en Puerto Rico es uno en que éstos ostentan –junto con armas o drogas– pacas de dinero, autos lujosos y prendas bañadas en diamantes; todos como símbolos de reto y poderío ante sus pares en el género, dentro de un espacio social vinculado a la pobreza y la marginación. Es la provocadora declaración de haber “venido de abajo” y “haberlo logrado”; la adaptación boricua de lo que en la industria musical del hip-hop norteamericano se bautizó como el estilo “ghetto fabulous”. Se trata de una manifestación contradictoria, pues, a pesar de exhibir intencionalmente indicadores de progreso social y proclamar haber escalado al estrato de los ricos y famosos, estos intérpretes se mantienen adheridos a un imaginario marginal.

Pero, ¿qué se oculta detrás de este discurso de marginalidad reivindicada que presenta como fundamento identitario la industria del reggaetón?

Uno de los referentes significativos en esta investigación es la teoría de la marginalidad, desarrollada en América Latina entre los años 50 y 60 del pasado siglo. El concepto de marginalidad se inserta dentro de la investigación urbana que, a partir de diferentes enfoques, ha procurado explicar la razón por la cual ciertos sectores no logran

integrarse a la economía y medio urbanos (Valladares y Prates, s.n.). También, resulta substancial la noción reivindicativa del margen dentro de la concepción de la economía informal, que tomó auge a partir de la década de los 70.

Para este análisis sobre la representación identitaria marginal por parte de la industria reguetonera, se destaca que “la identidad es una construcción que se relata” (García Canclini, 1996: 107). Para Stuart Hall (1996: 4), “las identidades son construidas dentro, y no fuera, del discurso”, y precisa que éstas “son acerca de preguntas sobre el uso de los recursos de la historia, el lenguaje y la cultura en el proceso de devenir más que de ser...”. Por otra parte, la concepción de “discurso” es para el lingüista Teun A. van Dijk (1997) las formas de comunicación oral [“talk”] y escrita [“text”], tomando en cuenta su respectivo contexto<sup>1</sup>. Dentro de esa perspectiva, aquí se emplea el término “discurso” al referir el contenido de las canciones de reggaetón y expresiones a la prensa por parte de sus intérpretes; ambas constituyen los objetos de estudio del trabajo.

La selección del tema fue motivado por mi desempeño como reportera por unos tres años en la sección de espectáculos del periódico puertorriqueño Primera Hora, lo que me llevó a reflexionar en torno a las contradicciones –descritas arriba– en la representación de marginalidad por parte de los intérpretes de reggaetón, así como las suspicacias que esta identificación ha levantado en algunos, como en el novel dúo de reggaetón Calle 13 [cuyas críticas sirven como punto de partida para el primer capítulo<sup>2</sup>]. Varias de las interrogantes iniciales que nacieron en medio de la cobertura periodística y que desembocaron, finalmente, en la selección del tema, giraron en torno al imaginario del barrio pobre: ¿Por qué la identificación con este espacio territorial es una constante en las expresiones a la prensa y productos artísticos presentados por los reguetoneros? ¿Por qué esta afinidad con la pobreza y la marginalidad asociadas al barrio vende?

Como se trata de un estudio alusivo al fenómeno de las representaciones en los medios de comunicación masivos, el plan investigativo gravita en el supuesto de que el

---

<sup>1</sup> Para el autor, el discurso envuelve esencialmente tres dimensiones: el uso de la lengua, la cognición [“the communication of beliefs”] y la interacción, todos en su contexto sociocultural (van Dijk, 1997: 32). El autor describe el contexto como las características de la situación social o los eventos comunicativos que pueden influenciar sistemáticamente el texto escrito o lo hablado” (Van Dijk, 1997: 3).

<sup>2</sup> Algunos me han comentado que Calle 13 no forma parte del género del reggaetón, sino que se circunscribe, en todo caso, a hacer una parodia. Este trabajo, por consiguiente, refiere al reportaje “Residente se canta igual a los reguetoneros, pero con estudios”, publicado por el periódico Primera Hora [Anexo #1].

discurso identitario de los denominados márgenes sociales es producido por la industria reguetonera como simulación, como simulacro, a través del conjunto de expresiones y rasgos culturales que le dan forma. La ley del simulacro, popularizada por el teórico francés Jean Baudrillard<sup>3</sup>, “descansa en la capacidad de estimular y acelerar la conmutación estructural del valor como signo” (Torrecilla, 2004: 41). En su trabajo “Hacia una crítica de la economía política del signo”, Baudrillard (1974: 172) expone que: “hoy el consumo... define precisamente *ese estadio en el que la mercancía es inmediatamente producida como signo, como valor/signo, y los signos (la cultura) como mercancía*”. ¿Cómo opera el simulacro de marginalidad en la industria del reggaetón? ¿Qué elementos discursivos lo constituyen? Estas preguntas sirven como guías.

Como un aporte a los estudios académicos que se han venido elaborando en torno a esta manifestación musical<sup>4</sup>, esta investigación, se entreteje con los hilos de su historia, la cual se remonta a principios de la década del 90 con el surgimiento de lo que se conoció en sus primeros años como “underground”. El apelativo hacía referencia a su condición inicial de producción, distribución y consumo por debajo de las vías formales del mercado; entrado el nuevo milenio, trascendería con su apelativo actual, reggaetón. Se ofrece, además, una lectura contrastante a la luz de un estilo nacido en los *ghettos* estadounidenses en la década de los 70, y con el que el reggaetón guarda grandes paralelismos en su identificación marginal: el hip-hop<sup>5</sup>, pero en específico el subgénero musical gangsta rap, popularizado a partir de finales de los 80.

El trabajo aspira a contribuir a las disertaciones sobre identidades sociales mediatizadas, así como a las investigaciones en el campo del periodismo de espectáculos, tomando como estudio de caso un estilo que ha revolucionado las bases de la industria

---

<sup>3</sup> Los estudios que se han realizado de la cultura desde la sociología pueden clasificarse principalmente en: la teoría cultural europea, estudios culturales británicos y sociología cultural estadounidense (Smith, 1998; Martín, 2002). Jean Baudrillard es uno de los representantes de la primera, la teoría cultural europea, junto con autores como Michel Foucault, Jacques Derrida y Claude Lévi-Strauss. En Estados Unidos se le denomina “High Theory”, con métodos que combinan filosofía, semiótica o sociología.

<sup>4</sup> Para 2007, se espera el lanzamiento de la primera antología de corte académico sobre el género, *Reading Reggaeton*, coeditado por Raquel Z. Rivera, quien se ha destacado desde la década del 90 por sus reportajes en torno a esta industria, y estudios sobre la contribución de los puertorriqueños en el desarrollo del hip-hop norteamericano. Rivera es autora del libro *New York Ricans From the Hip-hop Zone* (2003).

<sup>5</sup> Para un estudio en torno a la contribución de los puertorriqueños a la industria del hip-hop estadounidense, de Raquel Z. Rivera, (2003) *New York Ricans From The Hip-hop Zone*, Nueva York, Palgrave Macmillian. También, de Mayra Santos Febres (1997) “Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap”, en Fiet, L. & Becerra, J. (eds.), *Caribe 2000: definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades..

discográfica y empresarial a nivel local, con mayor resonancia a partir del comienzo del nuevo milenio. Sus protagonistas son figuras que, a pesar de la férrea censura experimentada a lo largo de su trayecto, han logrado finalmente posicionarse en las esferas de las celebridades. Entre ellos, se destaca Daddy Yankee, creador del megaéxito “Gasolina” y escogido por la revista estadounidense *Time*<sup>6</sup> como una de las 100 personalidades más influyentes del mundo... y en cuya biografía incluida en la publicación se exalta, ante todo, su procedencia de barrio.

Con más de 15 años de gestación, el reggaetón ha transformado a partir del nuevo milenio la historia musical y cultural de la Isla, con su tránsito de la esfera comercial *underground* o subterránea [en la que se movió primordialmente durante su primera década], a las principales industrias culturales, creativas<sup>7</sup> y mediáticas, al punto de consagrarse en los pasados años como uno de los géneros de mayor rentabilidad; en muchos casos, incluso, como el de más rentabilidad. Apenas como una muestra, a finales de 2005 fue confirmado como el estilo de mayor venta en las tiendas de discos locales [Anexo #2]. En tanto que la estación radial Reggaetón 94 se posicionó a principios de 2006, a menos de un año de establecida, como la más escuchada en el país en la categoría de 12 años de edad en adelante<sup>8</sup>. En términos de cobertura en la prensa, su aparición es una constante, con la publicación de entrevistas, reseñas de conciertos y artículos de opinión en periódicos y revistas nacionales [para una muestra de uno de los artículos de opinión, Anexo # 3]

Sin embargo, antes de ser incorporado y lanzado por la industria cultural masiva, debió experimentar varios procesos de autorregulación e “higienización” en el contenido de sus letras y vídeos musicales a fin de escapar de la censura, que experimentó incluso de manera directa por parte del Gobierno y la Policía<sup>9</sup>. Desde su gestación a principios de

---

<sup>6</sup> “TIME 100: The People Who Shape Our World” en *Time*. [En línea] 6 de mayo de 2006. Disponible en: <http://www.time.com/time/2006/time100/> [Accesado el día 25 de noviembre de 2006].

<sup>7</sup> El equipo de la Alianza Global para la Diversidad Cultural, de la UNESCO (2006), describe las industrias culturales como “aquellas industrias que combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos creativos que sean intangibles y de naturaleza cultural. Estos contenidos están normalmente protegidos por copyright y pueden tomar la forma de un bien o servicio... incluyen generalmente los sectores editorial, multimedia, audiovisual, fonográfico, producciones cinematográficas, artesanía y diseño”. Mientras, la noción de industria creativa “supone un conjunto más amplio de actividades que incluye a las industrias culturales más toda producción artística o cultural, ya sean espectáculos o bienes producidos individualmente”.

<sup>8</sup> Bruguera, Melba, (2006) “Se corona Reggaetón 94” en *El Vocero*. 3 de mayo de 2006, Escenario Extra.

<sup>9</sup> Ver segundo capítulo, en que se ofrece una reseña más detallada de este proceso.

la década de 1990, el reggaetón ha estado enmarcado a nivel nacional en un historial de censura y reprobación debido a un contenido descrito como vulgar, obsceno o violento, esto último por su propensión a exaltar la cultura de la calle, en especial por medio de posturas y expresiones que aluden a la violencia y las prácticas del narcotráfico. Estos elementos presentados de manera abierta y cruda lo desterraron por años al mundo comercial subterráneo. Otros, en cambio, lo han acreditado por llenar el espacio que dejó la salsa boricua de los años 70 y 80 como crónica de la marginalidad<sup>10</sup> y del problema de la apología a la violencia, las drogas y el machismo.

La presente investigación aprovecha tal coyuntura para ofrecer un estudio actualizado sobre una industria que expone y capitaliza nociones que aluden a disfunciones en el desarrollo social en Puerto Rico. El “desarrollo social”, como integración de aspectos económicos, políticos, culturales y ambientales, refiere a la calidad de la vida de las personas, lo que encuentra trabas con tensiones y privaciones como la pobreza, el desempleo y la desintegración social<sup>11</sup>, elementos evocados, precisamente, por la industria reguetonera.

La relevancia de la presente investigación yace, primeramente, en la actualidad del fenómeno estudiado: la industria del reggaetón como manifestación que, tras su exitosa integración en los aparatos culturales y mediáticos en el nuevo milenio, capitaliza la noción de marginalidad junto con la de progreso social y ascenso al mundo de las celebridades. Se destaca el estudio, asimismo, por su novedad, al abordar el fenómeno de las identidades sociales en el reggaetón a partir de una intersección de las disciplinas de la sociología y la comunicación social, tomando como base las dinámicas del valor del signo, esto es: la cultura como mercancía. Esto, a su vez, podría considerarse un aporte teórico-metodológico. Esta perspectiva rompe con las visiones generalizadas que se limitan a describir al género sólo como parte de una contracultura o cultura de resistencia, o aquellas que apenas lo describen como una creación de jóvenes procedentes de

---

<sup>10</sup> En su reportaje sobre el salsero puertorriqueño Héctor Lavoe, Marcos Pérez Ramírez expone: “la imagen del guapo o el ‘malo’ del barrio que cultivó El Cantante tampoco pasa por alto para la cultura del reggaetón que, al igual que su antecedente salsera, sirve como crónica melódica de la marginalidad y el problema de las drogas, dos realidades que perduran en la cotidianidad de los barrios populares y la calle”. En “Armar y desarmar un mito llamado Lavoe” en *El Nuevo Día*. 26 de febrero de 2006, Actualidad Cultura, Revista Domingo, p.12.

<sup>11</sup> Cumbre Mundial sobre Desarrollo Social, llevada a cabo en Copenhague, Dinamarca, en marzo de 1995.

comunidades desaventajadas<sup>12</sup>. Se procura, también, actualizar los todavía escasos análisis en profundidad publicados sobre esta industria. En tanto, la importancia social de la investigación radica en que se abordan con mayor fundamento y sistematización las dinámicas con que esta industria pone de relieve –con fines retóricos y económicos– fracturas en el desarrollo social puertorriqueño.

Como otro de los elementos relevantes, las consideraciones aquí elaboradas trascienden las fronteras nacionales por su potencial de asistir y alentar el estudio de manifestaciones musicales de otros países que se nutren también del imaginario identitario marginal, como la champeta [Colombia], la cumbia villera [Argentina] y la música norteña [México]<sup>13</sup>. También, permite entender las dinámicas dentro de otras culturas que han asimilado, como el reggaetón, las formas marginales del gangsta rap; éste es el caso de un grupo de jóvenes musulmanes pobres en Francia (Brooks, 2005; citado en García, 2005), fenómeno que se toma como referencia en el primer capítulo.

El problema de investigación es el siguiente: ¿Qué se oculta detrás del discurso de marginalidad que presenta como fundamento identitario la industria del reggaetón, en que sus intérpretes despliegan una identificación con elementos marginales, al mismo tiempo que indicadores de progreso social? Derivado de este problema, el objetivo general es analizar la representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico.

La investigación presentada es de tipo cualitativa, pues interesan en particular los sentidos y significados de los actores sociales vinculados a esta problemática, con el objetivo de comprender el fenómeno estudiado. En concordancia con ello, las técnicas de investigación fundamentales son: entrevistas personales –realizadas por periodistas a los reguetoneros–, recopilación y análisis de documentos, y análisis discursivo. Los recursos de estudio que se utilizan son, entre otros, letras de canciones de reggaetón y una serie de

---

<sup>12</sup> Tal es el caso de Raúl Moris (2004?) en su revisión somera sobre la historia del rap y el reggaetón en Puerto Rico. El autor describe el género reguetonero como una creación de jóvenes “principalmente de comunidades desaventajadas y marginadas” y cuyas letras “son estampas de los problemas sociales en estas olvidadas poblaciones de Puerto Rico” (Moris, op. cit.: 37-38).

<sup>13</sup> Esta reflexión surgió de los acercamientos de compañeros tras haber presentado, previo a la defensa de esta tesis, un extracto de la revisión bibliográfica aquí contenida durante la celebración de la segunda edición de la conferencia internacional “Repensando el Gran Caribe en el siglo XXI”, convocada en diciembre de 2006 por la Cátedra de Estudios del Caribe, Universidad de La Habana.

reportajes publicados en el periódico nacional Primera Hora, en la sección de espectáculos, ambos en el período 2005–2006.

Para cumplir el objetivo propuesto, se desarrollaron un conjunto de tareas. En el orden teórico éstas incluyen: reseña de los conceptos de marginalidad; recopilación de reportajes publicados en la prensa y canciones de reggaetón; referencias a estudios sobre el hip-hop estadounidense; reconstrucción del proceso de gestación y desarrollo de la industria del reggaetón en Puerto Rico; selección de entrevistas realizadas en la prensa a varios de los principales reguetoneros.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. El primero se constituye en el marco teórico, en el cual se exploran las nociones sobre marginalidad. Se delinea, luego, la representación marginal identitaria de la industria del reggaetón, compuesta de tres elementos principales: primero, identificación con el territorio del barrio pobre; segundo, representaciones criminales en primera persona; y tercero, la retórica del “self-made man”, en alusión al hombre que ha alcanzado el éxito gracias a sus propios méritos. Al final del capítulo, se expone cómo estos tres elementos son utilizados por los reguetoneros como medio para otro tipo de representación: la de la masculinidad.

El segundo capítulo, que conforma el contexto de estudio, contiene una descripción de la situación social puertorriqueña, así como de las transformaciones culturales, económicas y tecnológicas experimentadas en Puerto Rico y que han permitido la gestación y desarrollo de la industria del reggaetón. Se reseña la censura enfrentada por sus intérpretes a nivel nacional a lo largo de su trayecto y su posterior evolución en empresarios dentro de la industria cultural. Esto ha incidido en su representación marginal, al dar pie al discurso descrito en el primer capítulo del “self-made man”, identificado en las manifestaciones a la prensa como éxito artístico y empresarial, pero aludido en las canciones por medio de un juego signífico que evoca el poderío asociado al mundo de la mafia y el narcotráfico. Se profundiza en torno a la inclinación por ese tipo de representación a través de una nueva mirada del concepto de margen social, esta vez desde una perspectiva reivindicativa de la economía informal en Puerto Rico.

El tercer capítulo, finalmente, es una presentación narrada de los márgenes sociales de cuatro de los más reconocidos exponentes. Esto, a fin de identificar los

elementos divergentes y comunes en su manera de representar la marginalidad en cuanto a los tres elementos principales señalados arriba [identificación con el territorio del barrio pobre; representaciones criminales en primera persona; la retórica del “self-made man”].

## **Capítulo 1. Aspectos teóricos: Hacia una descripción de la representación de marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico**

En este primer capítulo, que se constituye en el marco teórico, se exploran las nociones teóricas sobre marginalidad, muchas de las cuales se han vinculado a los estudios de pobreza realizados en Estados Unidos y América Latina. El objetivo es delinear la representación identitaria marginal de la industria del reggaetón en Puerto Rico. Se utilizan como punto de partida la parodia artística y críticas a la prensa formuladas por el novel dúo de reggaetón Calle 13. Al final del capítulo, se expone cómo los elementos con que la industria reguetonera perfila su representación marginal son utilizados por estos intérpretes como medio para otro tipo de representación: la de la masculinidad. En el recorrido, se toma como referencia el fenómeno del hip-hop, en especial del subgénero gangsta rap, cuyo apelativo [proveniente de “gángster”] es en alusión a criminales callejeros, miembros de gangas y residentes en *ghettos*. El reggaetón ha adoptado muchas de las posturas del gangsta rap, que cuenta con prolíficas investigaciones en Estados Unidos.

Las tareas de investigación para esta primera parte son: 1) reseña de los conceptos de marginalidad; 2) recopilación de reportajes publicados en la prensa y canciones de reggaetón, ambos a partir de 2005, para describir los elementos principales con que la industria del reggaetón en Puerto Rico reconstruye su representación identitaria de margen social; 3) referencia a estudios realizados sobre el gangsta rap; 4) descripción de cómo el concepto de marginalidad se constituye dentro de la industria del reggaetón en Puerto Rico en un medio para representar la masculinidad.

### 1. 1. Un vistazo al concepto de marginalidad de acuerdo a diversos paradigmas

En su trabajo “La actualidad de viejas temáticas: sobre los estudios de clase, estratificación y movilidad social en América Latina”, Carlos Filgueira (2001: 9), consultor de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), explica que la idea de marginalidad:

“retoma una vieja tradición norteamericana que se ha preguntado sobre el círculo vicioso de la pobreza... La marginalidad, en este sentido, no constituye meramente una situación de privación material, sino que denota... un posicionamiento social más general que coloca al individuo fuera de los canales y espacios ‘normales’ y ‘legítimos’ de producción y reproducción social. Asociado a este posicionamiento se encuentran pautas comportamentales y actitudinales que tienden a reproducir un círculo vicioso de pobreza y marginación”.

Para las ciencias sociales, nombrar la marginalidad –sintetiza la profesora puertorriqueña Laura Ortiz (1999: 3)– “se ha tratado de una práctica teórica, cuyos discursos han proclamado una ausencia de atributos morales y de características normalizadas como el empleo, la educación, la vivienda y ciertas costumbres en los sectores o agrupamientos sociales identificados como marginales”<sup>14</sup>. “Sin duda, la no vinculación formal y estable de estos sectores con el mundo del trabajo asalariado, o en su defecto, al menos su precariedad... se evidencia como denominador común en muchas de las elaboraciones teórico-investigativas”, abunda Ortiz (1999: 4).

Las reflexiones en torno a las condiciones de marginalidad en el espacio de la ciudad se insertan, como menciona Filgueira en su definición, dentro de los estudios del tema de pobreza urbana, que se han venido realizando en Estados Unidos con mayor permanencia en la agenda de la investigación social y de las políticas sociales durante los últimos 50 años (Vilagrasa, 2000).

En Latinoamérica también se extenderían instrumentales para analizar la situación propia de la región. En su trabajo “La investigación urbana en América Latina: tendencias actuales y recomendaciones”, Licia Valladares y Magda Prates Coelho (s.n.) destacan tres enfoques principales que han influenciado la investigación. El primero, surgido en la década de los años 50, estuvo relacionado con la “hiperurbanización”, en la

---

<sup>14</sup> Laura Ortiz Negrón (1999), como se detalla en el segundo capítulo, rompe con esa conceptualización tradicional de la marginalidad en Puerto Rico. En su abordaje teórico-metodológico del concepto “márgenes” designa a aquellos sectores poblacionales en Puerto Rico que han sido expulsados del mundo del trabajo formal, al igual que a aquellos sectores que han rechazado ese mundo asalariado, “optando por otras formas de trabajo fuera del control fiscal y jurídico del Estado principalmente, y de la disciplina fabril o profesional del capital” (Ortiz, op. cit.: 6-7). Esta noción de los márgenes sociales, por tanto, “no queda enraizada en desprendimientos axiomáticos como el espacio físico o la territorialidad, la ausencia de valores, la carencia de conocimientos y destrezas u otras caracterizaciones de desvaloración de estos sectores” (Ortiz, op. cit.: 40).

que un ritmo rápido de urbanización no iba acompañado de un crecimiento correspondiente de la industria laboral, lo que daba como resultado una creciente pobreza y la proliferación de los barrios pobres, considerados éstos como el resultado del desajuste y de la patología (Hauser, 1961; Quintero, 1964; citados en Valladares y Prates, p. cit.). En la década del 60 se extendería, como se reseñó en la introducción, la “teoría de la marginalidad”, que trató de explicar la pobreza urbana y la no integración de los pobres recientemente urbanizados [trasladados del campo a la ciudad] en la vida y la economía urbana. Y tercero, tanto la hiperurbanización como la marginalidad desembocaron en un amplio debate al situar en el centro de la atención el análisis del papel de los pobres en el desarrollo económico y urbano. El debate fue iniciado por José Nun y Aníbal Quijano. Ambos autores conducen sus análisis desde la perspectiva de la teoría de la dependencia extendida en ese tiempo en Latinoamérica (Ortiz, op. cit.: 20). La corriente dependentista designa un conjunto de teorías y modelos que procuran explicar las dificultades enfrentadas por algunos países para su despegue y desarrollo económico. Esta teoría, impulsada por la Comisión Económica Para América Latina y el Caribe (CEPAL) de Naciones Unidas, y especialmente por el economista argentino Raúl Prebisch, explica que “la dependencia económica es una situación en la que la producción y riqueza de algunos países está condicionada por el desarrollo y condiciones coyunturales de otros países a los cuales quedan sometidas” (Martínez, 2002). “Los desequilibrios creados por el desarrollo desigual y dependiente del capital en la región van acentuado la marginalidad de la población y de ciertos sectores de la estructura de producción, como el denominado polo marginal de la economía” (Ortiz, op. cit.: 22). En su crítica a la concepción tradicional del margen, Ortiz (1999: 23) expone que los paradigmas presentados por ambos autores, Nun y Quijano, “aun con sus variantes, no son una puesta en cuestión de modelos teóricos anteriores que operaban bajo el dispositivo de exclusión de los márgenes y de su poca significación” para la sociedad en general.

En la década del 90, emerge y se extiende en América Latina el concepto de exclusión social. Entre los autores que han desarrollado este enfoque están Gacitúa y Sojo (2000: 297-298), que lo conciben como un proceso, “que permite entender cómo se concatenan diversos factores de riesgo (económicos, político-institucionales y

socioculturales) que llevan a que ciertos grupos sociales se encuentren en una situación de clara desventaja y desigualdad social...”.

Es a través de los referentes teóricos sobre marginalidad que propongo el análisis del fenómeno del reggaetón en Puerto Rico desde múltiples aristas, incluyendo: espacio (barrio), violencia, delito, entre otras.

## 1.2. El reggaetón cimentando en la noción popular de estos sujetos y espacios

De acuerdo a los paradigmas de marginalidad descritos, en Puerto Rico el margen social encuentra uno de sus máximos emblemas territoriales en “el barrio”, ése al que le canta, por ejemplo, Daddy Yankee con su disco “Barrio fino”. El barrio en Puerto Rico alude a espacios precarios de viviendas, entre ellos, los residenciales públicos, o caseríos, término con carga despectiva con el que también se le conocen en la Isla. Se trata de un tipo de vivienda masiva, habilitada para familias de bajos ingresos y que opera con subsidios. Fueron edificadas para renovar el hábitat de los más deprimidos económicamente y erradicar los arrabales (García, 2002: 18). “Es conocido que muchas familias que vivían cerca de los nuevos residenciales... se mudaron a otros lugares porque no querían socializar con sus vecinos y vivir cerca de un lugar señalado por la pobreza y propenso al desorden” (García, 2002: 19). En estas comunidades se concentran en alto grado, ante la concepción popular, lo que en lenguaje de Marx entraría dentro del “lumpemproletariado”: grupos improductivos, como los delincuentes, los drogadictos, los que dependen de los programas de asistencia económica, las prostitutas, los traficantes de drogas, los que no trabajan...<sup>15</sup>. En fin, “una antiutopía creada por el *welfare state* muñocista”<sup>16</sup>, (Rodríguez, 1991: 12).

Los cuentos de lo que allí sucede “son terribles”. Así reflexionaba en los 80 el escritor Edgardo Rodríguez Juliá (op. cit) sobre el caserío “Luis Lloréns Torres” y los “prejuicios de clases”, en su crónica literaria “El entierro de Cortijo”. Para llegar al velorio del percusionista Rafael Cortijo, el escritor –narra– debió atravesar a pie el

---

<sup>15</sup> Para Marx, el lumpenproletariado está compuesto por los excedentes poblacionales que se ubican en la órbita del pauperismo; consta de tres grupos: los que están capacitados para el trabajo, los huérfanos e hijos pobres, y “los degradados, despojados, incapaces para el trabajo” (K. Marx, 1983: 587-588, citado en Ortiz, 1999: 19).

<sup>16</sup> El estado benefactor estadounidense “permitió que en Puerto Rico los gastos sociales básicos (comida, educación, salubridad) estén cubiertos y hasta la fecha protegidos...” (Colón, 2005: 339).

caserío sanjuanero, al que llama “el superantro”, “que sólo recientemente ha sido superado –por Manuel A. Pérez y Monacillos– como signo mítico de toda la criminalidad sobre la faz de Borinquen Bella”.

Y el reggaetón, a través de sus elementos discursivos, ha estado cimentado en la alusión y arraigo a estos sujetos y espacios –y, sobre todo, a la noción que se tiene popularmente de ellos– por medio de su mención o de la defensa de su honor [como es el título del disco “Barrio fino”, de Daddy Yankee], o la exaltación de las actitudes delictivas asociadas a éstos [“*Aquí no hay miedo / Andamos con los sanguinarios / Esto es cosa nuestra de barrio*”, canta Héctor El Father en el tema “Pa’ la calle”]. Asimismo, las reseñas en torno a esta manifestación musical se centran en describirla en términos generales como una creación de jóvenes “principalmente de comunidades desaventajadas y marginadas” y cuyas letras “son estampas de los problemas sociales en estas olvidadas poblaciones de Puerto Rico” (Moris, 2004?: 37-38).

Sin embargo, para algunos, como el novel dúo de reggaetón Calle 13, la marginalidad reclamada y defendida por sus pares en su representación no es real, no es otra cosa más que un show...

La representación incluye las prácticas significantes y los sistemas simbólicos por medio de los cuales los significados son producidos y que nos posicionan como sujetos (Woodward, 1997: 14). Para Stuart Hall (1997), las representaciones tienen que ver con el significado que se le da a la cultura, pues transmiten valores que son compartidos; construyen imágenes, concepciones y mentalidades respecto a otros colectivos; atribuyen significados compartidos a las cosas, los procesos y a las personas, e intervienen en el desarrollo de prácticas sociales.

Existe una íntima relación entre representación e identidad. Para algunos autores, incluso, se trata de una relación intrínseca; así, en la concepción de Hall (1996), “no hay identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo” (Arfuch 2005: 22).

Los ejes para la comprensión de este vínculo se complejizan si se tiene en cuenta que en el proceso de formación identitaria, “hay que considerar que existe una relación dialéctica entre la construcción de la identidad personal y la identidad cultural en tanto

que toda identidad personal está referida a contextos colectivos culturalmente definidos” (Borroto, s.n.).

Por todo lo anterior, en este análisis sobre la representación marginal se tienen presentes el contexto específico de la industria del reggaetón en Puerto Rico, las particularidades de la identidad cultural puertorriqueña y las características de los reguetoneros en cuanto a origen socioclasista, entorno urbano, machismo, entre otros elementos. De esta manera, queda insertado el reggaetón en el contexto de Puerto Rico, y Puerto Rico en su contexto.

### 1.3. Calle 13: la marginalidad del reggaetón puesta en entredicho

El dúo Calle 13<sup>17</sup> tomó por sorpresa la industria del reggaetón en Puerto Rico, cuando en verano de 2005 estrenó en la radio su primer tema, “Se vale to-to”. La base rítmica de la canción sonaba muy parecida a la del reggaetón, y sus rimas hablaban de las mujeres y el sexo de manera irreverente similar a los demás propulsores del género a nivel local [“*Si tú tienes fama de ser una mama en la cama / De tener malicia, de tener agallas...*”]. No obstante, algo en este dueto mostraba en ese primer corte un contraste con la dinámica tradicional del reggaetón: más allá de sutiles variaciones advertidas en el ritmo, la proyección de Calle 13 constituía una fragmentación en la manera en que este género ha presentado la experiencia del margen.

En aquel primer sencillo, el vocalista de Calle 13, Residente, comenzó a exhibir su antagonismo, al describirse como “*el que pone a los reguetones a orinar cacao*”, creando así un distanciamiento ante el resto de los intérpretes. Y aunque la *tiraera*, o el desafío entre los cantantes a través de las letras, es uno de los elementos propios del género, la apariencia proyectada en el vídeo musical de la canción también era diferente. En vez del tradicional *blin blin* –ostentosas prendas que forman parte del código estético de este movimiento– lo que lucía el artista era “una *puca* que me costó un peso” [una *puca* es un tipo de collar]. En las primeras entrevistas, al abordarlo en torno a su abstención del *blin blin*, Residente respondía con esa frase<sup>18</sup>. Luego se conocería que la

---

<sup>17</sup> Calle 13 ha trascendido por la agresiva letra de su tema “Querido FBI”, que consta de una denuncia al asesinato del líder del Ejército Popular Boricua Macheteros, Filiberto Ojeda Ríos, a manos del Negociado Federal de Investigaciones, el 23 de septiembre de 2005.

<sup>18</sup> Así ocurrió en una entrevista con los animadores del programa vespertino “El Jukeo”, de la estación local La Mega.

expresión forma parte de la letra del tema “Eléctrico” [2005], contenido en su primer disco, que lanzó al mercado varios meses después.

Con el lanzamiento del álbum completo, el intérprete –convertido con su primer sencillo y atractivo físico en la nueva sensación dentro de la escena musical local– se reafirmó como alteridad reguetonera, exponiendo en otros cortes su postura contrastante, sobre todo en el tema “Eléctrico”. La canción establece una parodia, en forma de *tiraera*, a las dinámicas discursivas que dan fundamento a la industria reguetonera. En el corte, el vocalista de Calle 13 delinea a grandes rasgos y en forma de caricatura la proyección *identitaria* que define la industria, lo que puede englobarse en: primero, identificación con el espacio territorial del barrio pobre; segundo, representación criminal en primera persona como dinámica en las letras; y tercero, ostentación de movilidad social ascendente vía la retórica del “self-made man”, por medio de símbolos como el uso y jactancia del *blin blin*.

De esta manera, se puede trazar un paralelismo entre Calle 13 y lo que representó en el rap estadounidense la llegada, a mediados de los 80, del trío Beastie Boys, que “rescribió las reglas en torno a quién hacía esta música [rap] y cómo se supone que sonara” (Light, 2004: 141). Mientras la música rap de Estados Unidos trascendía en aquellos años de la década del 80 como un género que retrataba las precarias condiciones que vivían los jóvenes afroamericanos de los centros urbanos<sup>19</sup>, Beastie Boys representó la otredad, al arribar como un conjunto de raperos blancos que, en uno de sus primeros cortes, alentaba nada menos que a “luchar por tus derechos para fiestar”<sup>20</sup>.

### 1.3.1. El espacio territorial

---

<sup>19</sup> “By the mid-eighties seminal groups... like no other collectives before (or since), also began using rap music not only as a method to entertain, but to educate the masses... Public Enemy’s Chuck D became a media obsession because of his brutality honest depictions of life in the inner cities at the mercy of policemen and other social ills...” (Cepeda: 2004: 5).

<sup>20</sup> El título original del tema es “You Gotta Fight for Your Right to Party”.

*“Yo jangueo en tos laos / ¿Qué tú vas a hablar? / Desde Trujillo hasta Ocean Park / Desde La Perla hasta Miramar...”*<sup>21</sup> Con esta línea de “Eléctrico”, el intérprete Residente, de Calle 13, desafía a su interlocutor [reguetonero], asegurándole que lo mismo se desplaza por sectores exclusivos en términos socioeconómicos como Miramar, que en barrios pobres como La Perla.

El barrio como concepto territorial es uno de los elementos principales en el imaginario de marginalidad elaborado por la industria reguetonera, pues sus entornos proveen el contexto social para las letras de las canciones y la identificación biográfica de sus intérpretes, como es el caso de Daddy Yankee [Anexo #6].

Existen diversas categorías de barrios pobres en Puerto Rico (Colón, 2005: 229). En este caso, la categoría que se ajusta es la que designa “un área dentro de la ciudad que se ha deteriorado a través de los años, o donde alguna vez se construyeron viviendas bajo los estándares deseables o casas de vecindad para personas de bajos ingresos” (Colón, op. cit.).

Tal vez nunca se había hecho tan palpable el elemento barrial como espacio territorial identitario en esta industria, hasta que en 2003 Daddy Yankee lanzó su producción bajo el título “Barrio fino”, que precedió a una serie de productos titulados de manera similar, incluyendo la película cuasi-autobiográfica “Talento de barrio” [a estrenarse en 2007]. Ésta es una de las posibles explicaciones para que el escritor Félix Jiménez (2004: 129), en su ensayo sobre la masculinidad en el reggaetón, estableciera que “el territorio del hombre rapero no es propiamente la calle”, sino la discoteca. Hoy en día es notable que la mención de la discoteca, elemento presente en canciones y vídeos de reggaetón, forma parte –al igual que el concepto de “la calle”– de un imaginario territorial más abarcador, éste es, el núcleo barrial.

El barrio que se alude en el reggaetón suele tener, tanto por parte de esta industria como en el imaginario popular, una connotación similar a la del “gueto” de Estados Unidos, en cuanto a territorio de la “subclase urbana” según lo concebido por el sociólogo norteamericano William Julius Wilson (1987). Explicaba Wilson (1987: 7-8) en su notorio trabajo “The truly disadvantaged”: “Hoy en día, las vecindades del gueto están pobladas casi exclusivamente por los segmentos más desaventajados de la

---

<sup>21</sup> Janguear es un anglicismo puertorriqueño que se refiere a salir a hacer algo, especialmente con la intención de esparcimiento.

comunidad urbana negra, ese grupo heterogéneo de familias e individuos que están fuera del sistema ocupacional *mainstream* americano”. En su noción de subclase, el autor incluye a los individuos que carecen de entrenamiento y destrezas laborales, que llevan un largo período de tiempo desempleados o que no son parte de la fuerza laboral, así como a individuos que están involucrados en el crimen callejero “y otras formas de comportamiento aberrante”, y familias que experimentan largos períodos de pobreza y/o dependencia de subsidios (Wilson, 1987: 8)

En Puerto Rico, la mención racial no tiene la agudeza que en Estados Unidos<sup>22</sup>. No obstante, para Wilson, el problema de los pobres de raza negra, más que una problemática de discriminación racial, es parte de un problema de clase social (Vilagrasa, 2000), una cuestión en la organización del sistema económico estadounidense (Wilson, 1987: 9, 12).

“Es cierto que las familias dependientes a largo plazo de subsidios y los criminales callejeros son grupos distintos”, añade Wilson (1987: 8), “pero ellos viven e interactúan en las mismas comunidades deprimidas y son parte de una población que... se ha vuelto cada vez más aislada en términos sociales de los patrones y normas de comportamiento *mainstream* [o convencionales]”.

En su reseña del rap puertorriqueño, representado por raperos como Vico C, subraya la escritora Mayra Santos Febres (1997: 126) cómo “desde los inicios del género, territorialidad y rap han estado mezclados... la mención del territorio rapero es la forma más persistente de nombrar clase en el discurso del rap”. La dinámica territorial también sería propia de lo que se dio a conocer en sus inicios como underground, expone la escritora en consonancia con lo aquí planteado.

Este fenómeno de la espacialidad en el reggaetón encuentra ocasión de verse acentuado con las orientaciones actuales de urbanización. Estas tendencias urbanísticas, observadas en los distintos países a partir de la década de 1970, han desembocado en el desarrollo de la “ciudad fragmentada”, lo cual se describe como uno de los símbolos del incremento de la segregación social metropolitana (Blakely & Snyder, 1997; citado en Le Goix, 2003). Con estas tendencias:

---

<sup>22</sup> Hay barrios en Puerto Rico vinculados principalmente a la raza negra, como el caso de Loíza, territorio que identifica en parte la representación marginal del reguetonero Tego Calderón [ver capítulo 3].

“Elementos económicos y barrios habitacionales se dispersan y se mezclan en espacios pequeños: urbanizaciones de lujo se localizan en barrios muy pobres; centros de comercio se emplazan en todas partes de la ciudad; barrios marginales entran en los sectores de la clase alta. Este desarrollo se hace posible... a través de muros y cercos...” (Borsdorf, 2003).

El fenómeno de los muros no es privativo de las clases alta y media, sino que los barrios marginales también son amurallados (Borsdorf, op. cit.). Mas, no se trata sólo de una fragmentación territorial, sino que una de las motivaciones descritas para la práctica de los sectores medios y altos para encerrarse en zonas residenciales con control de acceso es el miedo a la criminalidad (Le Goix, 2003). Para la Organización de las Naciones Unidas, se trata de la “arquitectura del miedo”, con ciudadanos que se aíslan en enclaves residenciales fortificados” (El País, 2006), lo que pone de relieve el segundo elemento que define la representación identitaria en el reggaetón.

### 1.3.2. Representaciones delictivas

La noción del espacio geográfico pone de manifiesto el segundo elemento parodiado por Calle 13: las posturas criminales que exaltan en sus productos artísticos los cantantes de reggaetón. Éstas se conforman por lo general vía la exaltación de la portación y uso de armas de fuego, dentro de un contexto de desafío a rivales [en alusión por lo general a otros reguetoneros]. La base rítmica de muchas de estas canciones es utilizada para reforzar tales actitudes, por medio de fuertes sonidos que simulan tiros o ráfagas y la acción de *rastrillar* un arma. En sus apelativos, algunos intérpretes proyectan una imagen de resistencia y poderío, o alguna alusión criminal, como Wisin [que conforma un dueto junto con Yandel], quien se autoproclama “El Sobreviviente”.

En el barrio reguetonero permea una actitud de supervivencia, producto de un entorno considerado peligroso. Si bien sociólogos como Wilson enumeran el comportamiento criminal como una de las condiciones en las comunidades pobres, Anderson (2000; 2006) se centra en describir lo que representan tales prácticas y actitudes dentro de esos núcleos residenciales. De acuerdo al “código de la calle”, la violencia es un medio para sobrevivir (Anderson, 2000: 67). “Uno aprende a menudo el valor de tener un ‘nombre’, una reputación de estar dispuestos y ser capaces de pelear.

Erigir tal reputación es ganar respeto entre los pares”, explica Anderson (2000: 67). Aun los denominados sujetos “decentes” que viven en esas comunidades, aprenden a poner en acción, en ciertas situaciones, ese código callejero, a fin procurar también respeto y supervivencia.

Esto se ajusta al imaginario proyectado, por ejemplo, por Daddy Yankee, para quien las condiciones callejeras que describe como trasfondo figuran como un elemento de formación personal, lo que le permite creerse como superior ante los que no han pasado por iguales circunstancias. *“En prueba de fuego / En la calle me suelo crecer / De niño en el barrio se aprende a no retroceder”*, canta el artista en su tema “King Daddy”, contenido en su disco “Barrio fino”. En una de las líneas de su canción “Gangsta Zone”, por otra parte, manifiesta: *“Aquí en la calle el más fuerte es el que sobrevive”*. Y en su intervención en el tema “Royal Rumble” entona como desafío a otros colegas del género: *“A mí me hizo la calle, a to’s ustedes, sus disqueras”*.

La utilización de las armas es una de las elecciones tácticas en el uso de la violencia. *“Del barrio, ya llegó tu sicario”*, entona en son de flirteo Daddy Yankee, en “Machete”, describiéndose líricamente de esa manera ante su destinataria como “un asesino a sueldo”. Mientras que Héctor “El Father” canta en “Sácala”: *“¿Ustedes no son bravos? / Yo rajo melones con el cabo”*<sup>23</sup>.

Como contraste, canta Residente, de Calle 13: *“Aquí no hay metras / No hay pistolas, pai’ / Este jíbaro mata con machete / El Residente, alias ‘El Cheche’”* [“El cheche” significa en vocabulario coloquial ser el que manda]. Mientras sus pares amenazan en las canciones a sus enemigos con ametralladoras [*metras*], Residente los provoca a ellos, en forma de sátira, con un machete, instrumento que en Puerto Rico se asocia al honor del jíbaro o campesino puertorriqueño<sup>24</sup>.

La manifestación de actitudes criminales delimitadas en los perímetros del imaginario del barrio también ocurre en el gangsta rap de Estados Unidos, que comenzó a imponerse a finales de los 80 y principios de los 90. Como el hip-hop en general, el gansta rap se centró en retratar por medio de sus rimas los avatares de la vida callejera de los jóvenes afroamericanos en centros urbanos. Sin embargo, las temáticas de las

---

<sup>23</sup> Melones es en referencia a la cabeza, y el cabo es el extremo de un arma.

<sup>24</sup> Se refiere al campesino puertorriqueño antes del proceso de industrialización impulsado en la Isla a finales de los años 40.

canciones de este último se constituyeron en dramáticas y crudas narraciones de supervivencia, con exaltaciones en primera persona a: la violencia, la criminalidad, así como a rivalidades entre gangas, territorios y sellos discográficos [con los que estaban grabando estos raperos respectivamente]. El reggaetón ha nutrido sus contenidos de estos elementos. Así, al aludir a la relación entre actitudes delincuenciales y territorio dentro del reggaetón, podemos hacer referencia a lo que ocurre con su homólogo estadounidense. Explica el profesor de comunicaciones Murray Forman (2004: 212):

“El propio término gangsta rap concierne más concretamente con la articulación de la criminalidad que con cualquier otro atributo que puede emerger de sus letras y textos visuales. Tras haberse establecido [la palabra gangsta] en el vocablo popular como término clave o distintivo del subgénero, es difícil desafiar críticamente la primacía del elemento criminal y reemplazarlo con el de la espacialidad que precede al ‘gangsterismo’ que satura los textos líricos. Las actividades criminales descritas por las intensas líricas del gangsta rap están casi siempre subordinadas a las definiciones de espacio y lugar en las que están ubicadas”.

Es significativo anotar aquí una de las diferencias entre el estilo del reggaetón y del rap. El rap, el cual se constituye en el elemento musical de la cultura del hip-hop<sup>25</sup>, ha trascendido como un género de conciencia social. En Puerto Rico, uno de sus máximos exponentes ha sido el rapero Vico C<sup>26</sup>. En cambio, el reggaetón –inspirado en la cadencia rítmica del reggaemuffin panameño que comenzó a sonar en la Isla a finales de los 80, en la voz de artistas como El General– nació sobre todo como un género bailable. Para el reguetonero Tego Calderón, quien resalta en sus entrevistas su preferencia por el sentido crítico del rap, el reggaetón “se hizo para bailar y para eso no se necesita un gran tema”<sup>27</sup>. El artista subraya “que la mayoría de la fanática del género es bien joven y lo que

---

<sup>25</sup> Estos cuatro elementos del hip-hop son: el cantante o rapero (también llamado MC o maestro de ceremonia, que responde a la tradición oral), el discjockey o DJ (a cargo del ritmo), graffiti (arte gráfico) y B-boys o breakdancers (bailarines).

<sup>26</sup> Vico C es uno de los patriarcas del rap en Puerto Rico. “Según testimonios de Vico C, el rap boricua comenzó a desarrollarse en el complejo de vivienda pública ‘Las Acacias’ y Lloréns allá para el año 1981 (Santos, 1997: 125).

<sup>27</sup> López, A. (2006) “Tego Calderón, viaje al centro de su alma” en *El Nuevo Día*. 16 de agosto de 2006, Flash!, p. 101.

quiere es ir a la disco a pasar un buen rato, no están pa' ponerse a pensar. Aunque yo trato de salirme de esos parámetros"<sup>28</sup>.

El reggaetón –como ocurre con el rap y sus ramificaciones– se inserta dentro de una tradición en la música popular contemporánea de representaciones violentas e identificación con el espacio y atmósfera del barrio, como es el caso del blues (Hajdu, 2005) y el country (Oliver y Leffel, 2006: 31). En el caso de Puerto Rico, se trata de la salsa cultivada en los años 70 y 80 por figuras como Willie Colón y Héctor Lavoe [*“No hay problema en el barrio / que quien se llama El Malo / Si dicen que no soy yo / te doy un puño de regalo”*, cantaba Lavoe en su tema “El Malo”].

Este elemento criminal, a su vez, desemboca en el tercer aspecto de la representación marginal reguetonera.

### 1.3.3. La retórica del “self-made man”

Y como tercer elemento caricaturizado por Residente en su canción está la presunción del *blin blin* por parte de los reguetoneros. Entona Residente: *Si te compraste una prenda y la tuviste que empeñar / Vamo' animal, vamo' animal*". Y añade que *“Yo no necesito un blin blin / Pa' llevarme un par de g-string”*. Es decir, él no necesita esas prendas, dice, para conquistar a las mujeres<sup>29</sup> [un g-string es la ropa interior hilo dental]. El artista subraya el contraste al mencionar que lo único que luce es *“una puca que me costó un peso”*.

Como se mencionó al hacer referencia en específico al gangsta rap, muchos elementos del rap norteamericano en general han sido tomados y adaptados por parte del reggaetón en Puerto Rico. Entre esos elementos adoptados está la moda del *blin blin* o el *blinblineo* [vocablo ajustado del término en inglés, “bling”]. En la introducción del libro *Blin Bling: Hip-hop's Crown Jewels*, el rapero norteamericano Ludacris manifiesta la

---

<sup>28</sup> Cuando los reguetoneros se inclinan por críticas sociales, la pista musical suele inclinarse más hacia la cadencia rapera [como el caso de “Los bandoleros”, de Don Omar y Tego Calderon; así como “Corazones”, de Daddy Yankee]. El rap surgió con una lírica conformada por la dinámica de las batallas verbales, lo que se reprodujo desde un inicio también en el reggaetón [que además de “underground”, se dio a conocer en su primera década como rap o rap underground, por conformar una de las oleadas del rap en la Isla].

<sup>29</sup> Aunque excede el límite investigativo de este trabajo, el cortejo carnal a las mujeres es una temática también preponderante en la industria del reggaetón. Para un acercamiento a la representación de la mujer por parte de esta industria, de Félix Jiménez, (2004) Con la mano eh que é, en *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*, Río Piedras, Ediciones Vértigo.

significación de estas ostentosas prendas dentro de la cultura del rap y de la sociedad afroamericana en desventaja que representa:

“Cuando firmas ese primer contrato, o grabas ese primer disco, obtienes ese primer bling. Esto significa, ‘Soy exitoso, lo hice’. Esto es yo diciendo, ‘Trabajé duro para obtener lo que tengo alrededor de mi cuello’. Ser negro, proceder de un trasfondo de lucha, todo eso tiene mucho que ver con la mentalidad del bling. Nosotros siempre sentimos que tenemos que ser bien llamativos a fin de mostrar lo que hemos alcanzado” (Oh, 2005: vi).

Esta representación se ajusta al concepto del “self-made man”, en referencia al hombre que ha escalado a la posición que está por sus propios méritos. Es un mito del que Estados Unidos está enamorado (Catano, 2001: 1). Para Michael Kimmel (1997: 16-17), se trata de un “modelo de virilidad, cuya identidad deriva enteramente de las actividades del hombre en las esferas públicas, medido por la riqueza y status acumulados, por su movilidad geográfica y social”.

El “hombre que se hace a sí mismo” es aquel que le debe poco o nada a su nacimiento, relaciones, entorno amigable, riqueza heredada u oportunidades de educación; lo que es lo ha logrado sin las condiciones favorables con que los hombres suelen criarse y alcanzar grandes resultados (Douglass, 1992; citado en Wikipedia). Requiere un despliegue considerable de esfuerzo físico y mental; el trabajo duro es un medio necesario para alcanzar el éxito.

La invención de este apelativo se remonta a comienzos de la década de 1830, años de expansión sin precedente, identificados por los historiadores como un período en que emergió una cultura empresarial norteamericana (Winkle, 2000). En ese tiempo, surgió una generación de jóvenes que tomó ventaja de manera agresiva de toda la serie de nuevas oportunidades económicas disponibles para ella por primera vez. La ética del “self-made man” justificaba la búsqueda individualista de oportunidades y éxito. “En el primer libro celebrando al self-made man, publicado en 1848, John Frost estableció su definición: ... significa uno que se ha realizado, hecho eminente, rico o grande por sus propios esfuerzos independientes” (Winkle, ob.cit.)

En esa línea, canta Don Omar en su tema “Ahora son mejor que yo” [2006]: “*No me hables de platino ni diamantes finos / Carros lujosos y un ‘combo de osos’ / Que yo de todo eso gozo con los ojos chinos / Así que ponte pa’ lo tuyo, cretino*”<sup>30</sup>.

En la introducción del disco “Los rompediscotecas” [2006], Gallego critica a “todas esas personas que vinculan a los raperos con el narcotráfico por el simple hecho de trabajar duro para tener las mismas comodidades que tiene la clase alta del país”. Sin embargo, en los productos artísticos de los reguetoneros, las representaciones de fama, dinero y comodidades suelen estar acompañadas, precisamente, de un juego sígnico que alude a la cultura del narcotráfico, lo que se hizo más notable y generalizado luego del logro alcanzado por este género a nivel comercial masivo. Este éxito daría paso a las manifestaciones de “haber venido de abajo” y “haberlo logrado”, cuya ostentación se daría ahora con representaciones delictivas más sofisticadas y prestigiosas. Si en los primeros años de la década del 90, el exponente Falo narraba en su tema “Pa’l cruce” [1994] haber ido a pie a comprar una pequeña bolsa de marihuana, en el transcurso de los años se impondría entre los actuales intérpretes la inclinación por representaciones artísticas que evocan las prácticas de poderosos mafiosos cinematográficos y cabecillas de redes de narcotráfico, prototipos por antonomasia del “self made man” dentro de las nociones de subclase y gueto. Los cabecillas de redes de narcotráfico se perfilan como símbolos de lo que en Estados Unidos se denomina el éxito “rags-to-riches” (Quinn, 2004: 51). En su trabajo sobre el gangsta rap, Quinn (op. cit.) considera que esta simbología apela, sobre todo, a los jóvenes negros estadounidenses, conscientes de las oportunidades empresariales y gerenciales disponibles para otros y las pocas oportunidades laborales asequibles para ellos. Esta identificación, sin embargo, va más allá de una simple retórica del éxito profesional o laboral o la celebración de la obtención de dinero.

Para Anderson (2000: 111), el tráfico de drogas, aunque ilegal, “es el elemento más lucrativo y accesible de la economía subterránea y se ha convertido en un estilo de vida para numerosas comunidades urbanas”. En su descripción de la cultura del

---

<sup>30</sup> Trascendió informalmente que esos versos fueron dirigidos por Don Omar a Daddy Yankee, quienes se han enfrascado en los últimos dos años en una rivalidad pública por medio de canciones y expresiones a la prensa. El “platino” aquí mencionado se refiere a los discos de platino que les otorgan a los músicos cuando exceden una cantidad estipulada de discos vendidos. Y el “combo de osos” hace referencia al *corillo*, el grupo de gente que se pasa con una persona.

narcotráfico –en que la violencia también es empleada como medio de control social, al igual que con el código de la calle– el sociólogo expone que “muchos jóvenes sueñan con llevar la vida de un narcotraficante, o al menos vivir los conceptos altamente glamorizados de esta vida” (Anderson, 2000: 111).

Philip Kasinitz (1992: 355-363), por su parte, reseña tres libros que abordan el mundo del narcotráfico, entre ellos, *The Cocaine Kids: The Inside Story of a Teenage Drug Ring* (Terry Williams). “Después de leer el libro, uno puede entender el atractivo del tráfico de cocaína, los riesgos y todo”, apunta Kasinitz (op. cit.: 357). “El tráfico de droga no es solamente otro negocio más; éste está colmado con las s educaciones del crimen: camaradería entre los adolescentes y las aventuras altamente riesgosas”.

Como una muestra de esta identificación, tras la muerte del imputado narcotraficante José “Coquito” López salió a relucir en la prensa su desempeño como presidente y tesorero de Blin Blin Music, empresa con la que grabó un grupo de los más reconocidos exponentes [Anexo #4]. Bajo el sello discográfico, el sospecho de narcotráfico y múltiples asesinatos produjo en 2003 el disco “Blin Blin Volumen 1”, compuesto de una selección de canciones de diferentes reguetoneros. Al escuchar los temas y comparar su contenido con las noticias en torno a los presumibles móviles detrás del asesinato [control de puntos de droga], parece la crónica sonora de su vida [Don Omar, por ejemplo, entona en “Puedo con todos”: “*El negro de Carola / Quien menea la bola / Con el que están conspirando / Pa’ tumbarle la chola*”. La chola es la cabeza. La lírica hace referencia a que lo están velando para matarlo]. Las letras de las composiciones del álbum develan el estrecho paralelismo entre la cultura del narcotráfico y las exaltaciones líricas por parte de la industria del reggaetón, esto sin necesidad de buscar un referente fuera del territorio nacional, como serían las figuras de la mafia cinematográficas con las que varios exponentes se han identificado [“Scarface”, “The Godfather”...].

Los elementos de lucro, glamour, camaradería y riesgo están delineados con nitidez en temas como “Royal Rumble” [2006], en el que se unen un puñado de exponentes, cuyas intervenciones se conforman en un juego de representaciones criminales, de cabecillas de narcotráfico y alusión al éxito musical:

Wise Da' Gangsta: "*Socio, ando por la calle velando / No quiero fantasmao, pa' / Mera, socio, no se meta en mi negocio...*".

Zion: "*Piensen bien si quieren guerrear conmigo / Estoy ready pa' comérmelos vivos / Tengo el dedo en el clic / Sólo es cuestión de quitar el seguro*".

Wisin: "*Va haber lluvia de balas, cómprate un paraguas / Bobo, yo soy el capo, tú sólo gritas 'Agua'*".

Arcángel: "*La maravilla, el bajo mundo me aclama / Y entiendo que estoy preparao para el dinero y la fama...*".

Dentro de esta representación gangsteril, se inserta la inclinación por la mención del "combo" [o el "combo de osos"], en referencia al grupo de personas [el "corillo", como se dice coloquialmente en Puerto Rico] con las que se dice acompañar en sus canciones el reguetonero como desafío a sus pares [Héctor "El Father" canta en "Noche de travesura": "*Porque tengo 'combo' dicen que soy un mafioso*"].

Este reto exaltado por medio de la mención del *corillo* se nutre de un vocabulario alusivo a la criminalidad, jactancia con ese mismo léxico de ser el mejor y más poderoso en el género del reggaetón, ostentación del *blin blin* y otros bienes materiales.... [Don Omar en su tema "Ahora son mejor que yo": "*No me hables de platino ni diamantes finos / Carros lujosos y un 'combo de osos' / Que yo de todo eso gozo...*]. Con seguridad, la tiraera más famosa y publicitada es la desatada desde hace un par de años entre Daddy Yankee y Don Omar, con la cual la prensa ha encontrado motivo en múltiples ocasiones para llenar sus páginas [como ejemplo, Anexo #7 y 9].

"*Y tú me vienes a hablar a mí ni que del combo / Y que andas con gorilas del Congo / Mere, pai' / La única gorila es mi abuela...*", parodia Residente, de Calle 13.

Este aspecto del combo permite advertir cómo se entrecruzan los tres elementos reseñados, pues para Santos Febres (1997: 127, 128), "el corillo es el más inmediato referente para empezar a trazar... territorio... El corillo es una sinécdoque del barrio...".

En cuanto a la cultura del narco, ésta no era ajena a los salseros puertorriqueños de las décadas 70 y 80. "Si algo estaba bien presente en la salsa era la droga y la exaltación de la vida de gángster de prostíbulo, de la vida del jaquetón hecho y derecho

con chaqueta peluda de invierno...”<sup>31</sup>. Los cantantes de reggaetón se identifican con la proyección de estos populares salseros y manifiestan su admiración [en el tema “Gangsta Zone”, por ejemplo, Daddy Yankee aparece con una camisa que muestra la imagen de Willie Colón]. A su vez, salseros como Willie Colón reconocen la conexión: “You could compare it a lot to rap and reggaeton... It was rebellious music”<sup>32</sup>. El paralelismo del reggaetón es mucho más acentuado, sin embargo, con las maneras del hip-hop, descrito por la revista estadounidense Time a finales de los 90 como “tal vez la única expresión artística que celebra al capitalismo abiertamente” (Farley, 1999: 3).

#### 1.4. La marginalidad del reggaetón integrada a la sociedad del espectáculo

La confrontación de Residente, no obstante, trascendió la sátira musical. En una entrevista, el intérprete desmintió la imagen pública que proyectan otros reguetoneros ante los medios de comunicación masivos. Expresó el artista al periódico El Nuevo Día:

“Son unas capas que se quieren poner (otros raperos), de que vienen de abajo, que lo lograron, pero entonces son hijos de puta también porque cogieron un balazo. ‘Mira, quítate esas capas que debajo de eso, tú, dentro de ti, eres bueno, tienes familia’... Lo que pasa es que de eso se trata, esto es un show, esa gente hace un show. Nosotros tenemos un gimmick (truco), pero el de nosotros es bien cómodo porque somos nosotros”<sup>33</sup>.

Esta imagen pública que critica Residente, a la que designa una “capa” o un “show”, es reafirmada por los reguetoneros como detalles biográficos a través de manifestaciones a la prensa, biografías y pautas publicitarias. La inclinación por resaltar un origen desfavorable puede leerse por medio del referente de la retórica del self-made man: “Como observó Cawelti, ‘Cuando se vuelve exitoso, al self-made man

---

<sup>31</sup> Irizarry, A., (2004) “La etnomusicología y el reggaetón” en *El Nuevo Día*. 26 de diciembre de 2004, Reflexión, p. 3.

<sup>32</sup> Levin, J., (2006) “Salsa pioneer still hearkens to a rebel beat” en *The Miami Herald*. 28 de julio de 2006.

<sup>33</sup> Pérez, M., (2006) “Se la juega Calle 13” en *El Nuevo Día*. 29 de abril de 2006, Revista Domingo.

norteamericano le gusta exhibir su logro, exagerar la oscuridad de su origen”<sup>34</sup> (Winkle, 2000).

La referencia que hace Residente del ostentación de haber recibido un disparo, encuentra correspondencia en la figura de Daddy Yankee, quien narra a los medios de comunicación, como una de las experiencias de su antigua vida callejera, el haber sido baleado cuando adolescente con un rifle de asalto AK-47<sup>35</sup> [para un ejemplo de este relato hecho por el artista a la prensa, Anexo #8]. Este tipo de detalle biográfico es lo que en debates sobre la autenticidad en el hip-hop norteamericano se denomina “street credibility”, elementos que validan [o tienen el fin de validar] la credibilidad callejera que ostenta el rapero dentro de un género cuya naturaleza es, precisamente, callejera<sup>36</sup>. Este despliegue identitario pone de manifiesto una peculiaridad: en Puerto Rico, el reggaetón no sólo es un géneroailable, sino que “se adopta para vivirlo” (Jiménez, 2004: 127). Los exponentes no sólo ostentan por medio de sus canciones elementos como el barrio, el *blin blin* y la criminalidad, sino que el trasfondo social que describen, así como la estética y actitud de maleante que asumen, van acordes.

Aunque en su entrevista con El Nuevo Día, Residente no detalló en qué consiste entonces el “truco” particular de su conjunto Calle 13, lo que está claro es su dinámica. En sus canciones y declaraciones públicas, el intérprete emplea elementos discursivos que se repiten en vocalistas de reggaetón, pero de una manera que opera como el inverso. Su representación queda enmarcada, al igual que proceden sus pares, en la defensa de una identidad socioeconómica. En vez del estrato pobre, Residente se describe como víctima integrante de lo que identifica como la clase mediera, rompiendo con las concepciones de

---

<sup>34</sup> Al parecer, tal es el caso de Abraham Lincoln, erigido como el prototipo por excelencia del self-made man norteamericano: “An astute mythmaker, Lincoln himself nurtured this tradition of humble origins to accentuate his own rise from obscurity to distinction” (Winkle, op. cit.).

<sup>35</sup> En su referencia a este suceso y al hecho de que el reguetonero “haya sido investigado por las autoridades en numerosas ocasiones”, la periodista Raquel Cepeda expone que “todas estas experiencias dan forma a sus líricas y ayudan a alimentar su leyenda al estilo 50 Cent”, en alusión al rapero estadounidense 50 Cent, quien se ha erigido como leyenda dentro de su género con el relato de haber sobrevivido a múltiples balazos. En “Riddims by the Reggaetón. Puerto Rico’s hip-hop hybrid takes over New York” en *The Village Voice*. 28 de marzo de 2005.

<sup>36</sup> Las críticas de Residente reproducen uno de los debates más extendidos dentro del hip-hop estadounidense: “Hay mucha gente que nunca vendió drogas, nunca disparó un arma, nunca fue a la cárcel, nunca estuvo en pandilla pero hace discos sobre eso”, comentaba el rapero DMC en el documental “50 Cent: Refuse to Die” (2005). Para un acercamiento a los debates sobre la autenticidad en el gangsta rap, y en el hip-hop en general, de los editores Murray Forman & Mark Anthony Neal (2004), *That’s The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Nueva York, Routledge.

lo que tradicionalmente se describe como la marginalidad. “La clase media está bien jo..., más que la clase baja. No tenemos ni siquiera las ayudas económicas y somos y que muy ricos pa’ ser pobres, pero muy pobres pa’ ser ricos, y estamos en el mismo jamón del sándwich”<sup>37</sup>, declaró al diario puertorriqueño Primera Hora [Anexo #1]. Además, destaca su procedencia de un núcleo residencial privado, la urbanización, la cual asegura conocer en la misma medida que al barrio.

Pero, ¿cuán legítimo puede resultar dentro del reggaetón este discurso de Calle 13 comparado al de los que aseguran haber venido de abajo, ya sea de manera fingida o no?

Y es que el dilema es diferente a verificar si estos reguetoneros –influenciados en gran medida por la cultura del gueto del hip-hop norteamericano– han venido o no de espacios marginados. Al tomar la marginalidad social como su discurso identitario fundamental, la industria del reggaetón se convirtió, al igual que su equivalente estadounidense, en un terreno fértil para el juego de las simulaciones. Se trata el género de un espacio incorporado a la sociedad del espectáculo, donde la marginalidad –evocada a menudo a través de la referencia al subdesarrollo del barrio–, se manufactura como mercancía, se empaqueta y se vende. Aún más, se trata de un territorio simbólico donde la experiencia o referencia real del margen es, finalmente, aniquilada. Con el concepto “sociedad del espectáculo”, el situacionista Guy Debord describía uno de los puntales de la condición de la sociedad actual: la cultura como espectáculo (Torrecilla, 2004: 15). De acuerdo a esta concepción, “las sociedades massmediáticas y de consumo masivo advienen a un tipo de capitalismo donde el espectáculo se convierte en la atmósfera total que absorbe en su juego de imágenes toda la existencia, convirtiéndola en accesorio y medio de circulación de la mercancía, cuya expresión temporal y espacial totalizante es, precisamente, el ámbito del espectáculo mismo” (Duchesne, 2001: 250).

Esta sobre-representación mediática por parte de la industria del reggaetón evoca el concepto “obscenidad” descrito por Baudrillard en torno a la condición de los medios de comunicación masivos:

“This is our modern form of ‘obscenity’ ... a mode devoted to the overexposed, the ‘all too visible’, the ‘absolute proximity of the thing seen’ and a ‘hypervision in close-

---

<sup>37</sup> El artista luego aseguró en una estación de radio que su intención en la entrevista no fue establecer que la clase media estaba en mayor desventaja que la pobre.

up'. Its representation is dominated by a 'vertiginous phantasy of exactitude' requiring everything to 'pass over the absolute evidence of the real'" (Merrin, 2005: 39).

Para Baudrillard, "this 'orgy of realism, summoning everything before 'the jurisdiction of signs'... constitutes... the 'devastation of the real'" (Merrin, op. cit.).

#### 1.5. El margen reguetonero como medio para la construcción de la masculinidad

Establecidos estos puntos, "pueden surgir interrogantes acerca del poder de la representación y cómo y por qué algunos sentidos son preferidos. Todas las prácticas significantes que producen un sentido envuelven relaciones de poder, incluyendo el poder de definir quién está incluido y quién excluido" (Woodward, 1997: 15). Al auscultar la representación que despliega la industria reguetonera se advierten una serie de contradicciones, especialmente entre sus productos artísticos y el papel de representantes de sectores marginales urbanos que desean desempeñar –o son puestos a desempeñar– en la vida real. Por un lado, estos exponentes reconocen una ausencia de atributos morales y de características normalizadas, como es la mención de la peligrosidad de "la calle" y la precariedad de los núcleos de viviendas barriales. Por otro, procuran una reivindicación del honor de este sector, lo que muestra por ejemplo el concepto de "Barrio fino" de Daddy Yankee. Este álbum comienza con las declaraciones de una voz masculina que expone: "Yo no soy de un barrio a la deriva, sin destino. Yo soy de barrio, pero de barrio fino", y describe a los residentes de este entorno como "gente que lucha, gente que siente". Al mismo tiempo, sin embargo, estos intérpretes asumen en sus productos caracterizaciones delictivas. Con esta [contradictoria] saturación mediática del concepto margen por parte de la industria reguetonera, ¿qué es lo que realmente está en juego? ¿El barrio? ¿El despliegue de "haberlo logrado"?

La marginalidad –evocada con frecuencia, como se ha descrito, por medio del subdesarrollo del núcleo barrial– se perfila en esta industria como el conducto para otra representación, la de la masculinidad, demarcada en todos los frentes posibles, precisamente, por la demostración de "supervivencia" callejera vía atributos superiores a los del resto. En torno a esta noción:

“Michael Kimmel en *Manhood in America* recuerda quiénes son los verdaderos destinatarios de las posturas masculinas heterosexuales que articulan los hombres al señalar que ‘[i]n large part, it’s other men who are important to American men; American men define their masculinity not as much in relation to women, but in relation to each other...’ El planteamiento de Kimmel contrasta con la visión de Eve Kosofsky Sedgwick de que ‘sometimes masculinity has nothing to do with it. Nothing, that is, with men.’ El rap, de hecho, combina esos dos registros...” (Jiménez, 2003: 123).

Este trabajo se limita al primero de los dos registros, el de la relación del hombre con el hombre<sup>38</sup>. La construcción de las masculinidades en el reggaetón se advierte vía su propensión a exaltar la cultura de la calle y del narcotráfico. Su construcción lírica responde al imaginario, al vocabulario y a las prácticas asociadas a esos actos. Y es que, “en el fondo, el rap se envuelve en una masculinidad que necesita proyección, reiteración y mantenimiento constantes” (Jiménez, 2004: 123).

Para Kimmel (1999):

“Desde una temprana edad, los niños aprenden que la violencia no sólo es una forma aceptable de resolver conflictos, sino una admirada... La creencia de que la violencia es varonil no es portada en ningún cromosoma... Los niños lo aprenden. Lo aprenden de sus padres... lo aprenden de los medios de comunicación, que lo glorifica... lo aprenden de una cultura saturada de imágenes de violencia heroicas y de redención”.

En su texto *Las prácticas de la carne*, Félix Jiménez (2004) hace una descripción del vídeo del tema “Gata gángster” [“chica gángster”], de Daddy Yankee y Don Omar, cuyo libreto, manifiesta, es apenas el reciclaje de las imágenes de muchos otros del género. Para propósitos de este trabajo de investigación, se puede hacer un traslape de esa

---

<sup>38</sup> Debido a los límites del tema tratado en esta investigación, no se aborda la temática de la construcción de la masculinidad desde la perspectiva de la representación de la mujer en los contenidos elaborados por la industria del reggaetón, censurada en múltiples ocasiones por explotar la imagen de la mujer en sus textos y visuales. Es una temática que puede tratarse en profundidad en un estudio independiente. Para un acercamiento al tema, se refiere nuevamente a Félix Jiménez, (2004) Con la mano eh que é, en *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*, Río Piedras, Ediciones Vértigo.

narración del vídeo a las exaltaciones encontradas con frecuencia en las canciones de reggaetón [cuyas temáticas son también un constante reciclaje]. Detalla el profesor:

“En su desenfadada necesidad de reiteración [masculina], el montaje del vídeo replica el sueño rapero por excelencia: el hombre prevalece ante la violencia, se hace de una fortuna por algún turbio negocio, y conquista a la mujer que presumiblemente estaría con él aunque no lo adornaran las joyas, los BMWs y los yates” (Jiménez, 2003: 126-127)<sup>39</sup>.

Precisamente, de eso se trataba el gangsta rap, y de eso tratan las manifestaciones musicales que han copiado sus formas. En Francia, jóvenes musulmanes “no sólo utilizan los mismos gestos de manos que los raperos estadounidenses, llevan la misma ropa y collares... sino que parecen haber adoptado las mismas poses...”, describe David Brooks (citado en García, 2005), columnista del diario The New York Times. “La pose del gangsta francés resulta familiar. Se ha creado en torno a la imagen del varón fuerte, violento e hipermacho, que reivindica en voz alta su dominación y exige respeto” (Brooks, 2005, citado en García, 2005).

En su ensayo “Una exploración del consumo espectacular”, Eric K. Watts (2004: 597) hace un análisis del gangsta rap estadounidense a la luz de la noción del “código de la calle”. “Para lo hombres jóvenes urbanos en particular, ‘el código de la calle’ no sólo estructura sus interacciones diarias con otros que también están haciendo campaña por respeto [punto principal del código], sino que les provee precarios ritos de iniciación a la masculinidad [‘manhood’]”. Y añade que “existe una compleja relación entre la adquisición de bienes materiales y el mantenimiento de respeto, con el concepto de masculinidad” (Watts, 2004: 597).

1.6. Las normas rebeldes de la calle en función de fines retóricos y ganancia económica

---

<sup>39</sup> En torno a lo de la mujer, me parece que la intención es la contraria, resaltar que está con él, precisamente, gracias a las joyas, los BMWs y los yates...

Esta revisión bibliográfica se aleja de posturas culturalistas como la del crítico Alfredo Nieves Moreno cuando expone que “la salsa y el reggaetón... surgen de grupos subterráneos que en su momento histórico querían ser escuchados, hacer planteamientos sobre sus características identitarias y esbozar lineamientos particulares”<sup>40</sup>.

El tema de la marginalidad en el reggaetón puede ser abordado desde diversas perspectivas, incluyendo desde una visión que lo conciba como parte de una cultura de resistencia. Ciertamente, la industria reguetonera formula un planteamiento político, al constituirse en la representación de grupos y territorios que, de otra manera, pudieran permanecer excluidos de los aparatos mediáticos. Dentro de esta reflexión, sin embargo, hay que tomar en cuenta que tal planteamiento político, formulado de manera consciente o no, es apenas una reproducción de la noción popular que se tiene sobre estos sujetos y espacios.

Este fenómeno se produjo en Estados Unidos con el subgénero gangsta. Por una parte, describe la profesora norteamericana Eithne Quinn (2005: 91) que el gangsta rap tomaba y exageraba, como los medios noticiosos, muchos de los aspectos sensacionales de la vida urbana. Para la autora, este género “reproduced heightened place-centered insecurities and territorial barriers within its own culture and industry... The considerable insecurity within and between places at once produced gangsta and was reproduced in gangsta” (Queen, op. cit.: 66). Se trata de un estilo musical que –como se puede concluir en torno al reggaetón– “transformed often mundane, unglamorous urban life into gripping action-packed melodrama” (Quinn, 2005: 75).

Por otra parte, y éste es el punto que más ocupa, resulta interesante la descripción del tipo de contracultura que esta manifestación representa, de acuerdo a los apuntes de Brooks (2005, citado en García, 2005) en cuanto al fenómeno de los jóvenes musulmanes descrito antes:

“Lo que estamos viendo en Francia le resultará familiar a cualquiera que haya presenciado el auge de la cultura gangsta en Estados Unidos. Cojan a una población de jóvenes oprimidos por el racismo y que se enfrentan a oportunidades limitadas, ofrézcanles una cultura que les alienta a convertirse exactamente en la clase de

---

<sup>40</sup> “Caco-fonías” en *El Nuevo Día*. 21 de agosto de 2005. Opinión, p. 19.

personas que los intolerantes creen que son, y llámenlo reafirmación con orgullo y envalentonamiento”.

Y más específico aún:

“En una era globalizada, quizá sea inevitable que la cultura de la resistencia también se globalice. Lo que estamos viendo es lo que Mark Lilla, de la Universidad de Chicago, denomina una cultura universal de los desdichados de la Tierra. Las imágenes, modas y actitudes del hip-hop y el gangsta rap son tan poderosas que están teniendo un efecto hegemónico en todo el globo. La vida en el gueto estadounidense, al menos tal y como se retrata en los vídeos de rap, ahora define para los jóvenes, los pobres y los desafectos lo que significa estar oprimido. La resistencia gangsta es el modelo más convincente de cómo rebelarse contra esa opresión. Si quieren alzarse y luchar contra El Hombre, Notorious BIG [exponente afroamericano de gangsta rap] les mostrará el camino...” (Brooks, 2005, citado en García, 2005).

Entonces, si bien de acuerdo a las teorías sobre la marginalidad reseñadas, la industria del reggaetón es la voz/crónica de grupos subterráneos y refleja enclaves urbanos desaventajados –de los que estos exponentes pudieran o no provenir– hay que tomar en cuenta las motivaciones lúdicas, económicas y repeticiones que se dan en el proceso. No se trata de que ahora el reggaetón se ha comercializado. Aunque ha sido higienizado con motivo de su integración a los aparatos comerciales y masivos, la diferencia en contenido a cuando era llamado “underground” no era en los temas propiamente, sino en su crudeza, uso de palabras soeces y menos sofisticación lírica y sonora. Pero temáticamente, no hay un gran trecho entre los temas actuales y aquellos grabados a principios de los 90 por exponentes como Baby Rasta & Gringo: “*Blan / Blan / Blan yo le doy / Al que se meta conmigo muerte le doy*” [en que Baby Rasta hace un sonido onomatopéyico de un arma]. O en el que entonaba “*Tengo una .40*”<sup>41</sup>.

La presente investigación se inclina, de esta manera, a la perspectiva de Watts (2004: 597), para quien parte de la importancia del colectivo de raperos N.W.A., primero

<sup>41</sup> Esta anotación sobre la similitud en el contenido es contraria a la que planteaba la escritora Mayra Santos Febres (1997: 125) a finales de la década de los 90, al comentar que el underground [designado en su artículo como rap], estaba abandonando, al igual que había ocurrido con el rap boricua original diez años antes, “los temas de la vida de maleante, las drogas la sexualidad... al comercializarse”.

en popularizar el estilo gangsta rap, fue que se dio cuenta –como eventualmente ocurriría con los exponentes de reggaetón– de que las normas rebeldes de la calle podían servir para fines retóricos y ser explotadas para ganancia económica...

Con el tiempo, los principales aparatos comerciales y mediáticos comprenderían también ese potencial.

## **Capítulo 2. Nacimiento y desarrollo de la industria del reggaetón en Puerto Rico**

En este segundo capítulo, que se constituye en el contexto de estudio, se reseña la situación social puertorriqueña, así como las transformaciones culturales, tecnológicas y económicas que han permitido el surgimiento y desarrollo del reggaetón como industria en Puerto Rico. También, se refieren las maneras en que sus representantes enfrentaron y trascendieron la censura a nivel nacional. Se incorpora esta descripción pues ha incidido en la representación marginal reguetonera: como se describió en el capítulo anterior, se trata de cómo estos intérpretes caracterizan ante los medios culturales y mediáticos el discurso de “haber venido de abajo” y “haberlo logrado”. El recuento del ascenso de los reguetoneros en calidad de empresarios –fundadores de sus propios sellos discográficos, entre otras inversiones– permite una nueva mirada del margen social propuesta por Laura Ortiz (1999) en referencia a aquellos sectores poblaciones en Puerto Rico que han sido expulsados del mundo del trabajo formal y / o que han rechazado ese mundo asalariado, y que se han inclinado por otras formas de subsistencia.

Para la elaboración de este capítulo, las tareas de investigación son: 1) reseña del contexto social puertorriqueño; 2) ante la todavía escasa bibliografía en torno al género, reconstrucción del proceso de gestación y desarrollo de la industria del reggaetón en la Isla, datos que se encuentran dispersos en diversos reportajes y ensayos académicos, o que no han sido publicados; 3) referencia al concepto reivindicativo de margen social dentro de la concepción de la economía informal en Puerto Rico.

## 2.1. El contexto de estudio

En la exposición de motivos contenida en la ley para el desarrollo de las Comunidades Especiales de Puerto Rico –principal proyecto de la administración pública del 2001 al 2004, encabezada por la entonces gobernadora, Sila M. Calderón– se subraya la desigualdad en la participación de los beneficios que han traído consigo las transformaciones económicas ocurridas en la Isla en las últimas décadas:

“Cientos de miles de puertorriqueños viven en condiciones de pobreza, infraestructura básica, condiciones ambientales inaceptables, estado de vivienda deficientes, alto índice de conducta delictiva, violencia doméstica, maltrato y abuso de menores, embarazo en adolescentes y el uso y abuso de sustancias controladas entre otros... Estas condiciones de vida están presentes en bolsillos de pobreza, áreas

urbanas, en barriadas aisladas en sectores rurales y en muchas familias que viven en residenciales públicos”<sup>42</sup>.

El censo de 2000 arrojó que casi la mitad de la población vive bajo el nivel de pobreza, categoría que se mide de acuerdo al nivel de ingresos por hogar y su comparación con la Línea de Pobreza estimada para el país (Colón, op. cit.). La pobreza en Puerto Rico en el contexto del capitalismo actual “no significa carecer de lo absolutamente necesario”, sino “carecer o estar privado del disfrute de los bienes, servicios y poder político que el nivel de desarrollo tecnológico de esta sociedad es capaz de producir” (Colón, op. cit.). Cabe destacar que esta condición de pobreza no resalta a simple vista; en la Isla ocurre un fenómeno: “Todo el mundo dice ser clase media y nadie la sabe definir” (Gómez, 2006). Existen teorías “pero no son de aceptación general, y hay también variedad de definiciones que la ubican entre los extremos económicos de pobreza y riqueza y que le atribuyen otras características, como la educación y algún nivel de propiedad o capital” (Gómez, op.cit.). Ante esta limitación, se considera que a esta capa social se le puede aplicar una afirmación que se hace a menudo para su contraparte en Estados Unidos por grupos de defensa de los consumidores: “Típicamente ganan demasiado para cualificar para los programas gubernamentales de asistencia económica y a la misma vez no ganan lo suficiente para beneficiarse de los mejores planes de retiro, la mejor educación para sus hijos y mucho menos para acumular ahorros”.

Estudios en Puerto Rico han concluido que el empleo parece ser el principal determinante de la pobreza, conclusión que se hace eco “de aquellas de otros estudios como los del reconocido sociólogo William J. Wilson... quien apunta al trabajo, o la carencia de éste, como la fuente principal de la pobre situación económica y social de la población de los guettos norteamericanos” (Sotomayor, n.a.). De acuerdo a esta óptica aplicada a la sociedad puertorriqueña, la escasez de trabajos en los centros urbanos norteamericanos está estrechamente vinculada con muchos de los problemas que enfrentan esas comunidades, incluyendo desintegración familiar, deserción escolar, violencia y criminalidad.

---

<sup>42</sup> Ley núm. 1 de 1 de marzo de 2001 (P. de la C. 415).

En Puerto Rico, los homicidios y los accidentes de tráfico comparten el primer lugar como causa no natural de muerte, con ligero predominio de los primeros (Yunes y Rajs, 1994). Los homicidios ocupan la primera causa de muerte de los jóvenes puertorriqueños entre los 15 y 29 años, según detalla un estudio realizado por el Centro para la Prevención de la Violencia Juvenil de la Universidad de Puerto Rico. La mayoría de los homicidios de 1999 a 2003 se protagonizaron en zonas urbanas y fueron perpetrados con armas de fuego<sup>43</sup>. Estudios de la Comisión para la Prevención de la Violencia señalan que si la INTERPOL hubiese considerado a Puerto Rico como nación en su informe de 2003, la Isla sería la quinta jurisdicción de mayor homicidios, superado únicamente por Colombia, Sudáfrica, Jamaica y Venezuela<sup>44</sup>.

“Hay elementos comunes que comparten casi todas las personas procesadas por homicidio en Puerto Rico: poca educación, que no proviene de un núcleo familiar tradicional... que es usuario de sustancias controladas, tiene problemas de vivienda... Otro elemento en común de los homicidas: la juventud”<sup>45</sup>.

Otra de las problemáticas en la Isla es el narcotráfico. Como parte de las estrategias de seguridad desarrolladas a partir de la década de los 90 contra este millonario negocio en el país puertorriqueño, los residenciales públicos y otros barrios pobres, en los que se han identificado oficialmente numerosos puntos de venta de drogas, han sido intervenidos por la Policía en repetidas ocasiones en operativos antidrogas. Incluso, muchos fueron ocupados por miembros de la Uniformada para establecer vigilancia diaria durante un período de tiempo, como parte de la campaña “Mano dura contra el crimen”, impulsada en los 90, bajo el mandato del gobernador Pedro Rosselló [1993-2001]. El objetivo era impactar el desarrollo de la actividad criminal, vinculado históricamente en la Isla al alto trasiego de drogas. Esta campaña se articuló dentro de una nueva política hemisférica por parte del Gobierno estadounidense bajo el título “La guerra contra las drogas”.

Como un ejemplo, tras un operativo realizado en septiembre de 2006 en seis residenciales públicos localizados en las áreas urbanas de Carolina, Río Piedras y Trujillo Alto, la Policía informó que el estimado de dinero ilegal generado semanalmente por

---

<sup>43</sup> Datos obtenidos en reportaje publicado en Primera Hora en 2006, por Francisco Rodríguez-Burns.

<sup>44</sup> Datos obtenidos en reportaje publicado en Primera Hora en 2006 por Leonardo Aldridge.

<sup>45</sup> *Ibid.*

cada uno de los puntos de venta en esos sectores fluctúa entre los \$35 mil (residencial Villa Andalucía) hasta los \$220 mil (residencial Covadonga).

Nelson Berríos (2006), subjefe del periódico Primera Hora, reflexionaba en una columna titulada “Juventud Blin Blin” tras el asesinato del imputado narcotraficante puertorriqueño José “Coquito” López [apodado “Coco Blin Blin”]:

“En pasadas entrevistas periodísticas a jóvenes vinculados a puntos de droga, hemos escuchado cómo éstos con gran tranquilidad afirman que para ellos es la única manera de tener mucho, mucho dinero con rapidez, para vestir bien, para conseguir carros lujosos y lucir sus cadenas de oro con su nombre al cuello. El Blin Blin es lo que cuenta. Estos jovencitos son conscientes de que su expectativa de vida es corta, pero recuerdo a algunos decir que lo que vivan lo vivirían ‘bien, como ricos’. Eso es lo que hay en sus cabecitas. Blin blin, aunque antes de los 30 años estén en una tumba”.

Y es, dentro de este contexto, que se han insertado los textos elaborados por el reggaetón, cuyos integrantes se caracterizan por su juventud e identificación con un trasfondo marginal y pobre<sup>46</sup>. Este género es consumido principalmente por un público joven, pero no se limita a los sectores marginales representados por los reguetoneros.

El Puerto Rico de hoy día, que experimenta un consumo masivo de los contenidos elaborados por la industria del reggaetón, es en definitiva muy distinto en sus valores culturales al que fue en el siglo pasado. En los últimos cuatro años, los exponentes de reggaetón aparecen a diario en las páginas de los periódicos y revistas, encabezan las listas de los discos más vendidos, así como de las canciones más escuchadas en la radio. Han sido reconocidos por las mismas esferas del Gobierno que una vez los censuraron y, además, varios han estrechado vínculos con reconocidas compañías multinacionales, como el caso de Daddy Yankee, portavoz de la marca de refrescos Pepsi. El retumbo del “bum-chaca-bum” de la música de reggaetón y la imagen de sus intérpretes están por todas partes. Si bien el género del reggaetón cuenta con un trayecto marcado por la censura, a mediados del siglo 20 sus álbumes de seguro hubieran sido destruidos o echados a la basura... literalmente.

---

<sup>46</sup> A diferencia de lo que ocurre en el hip-hop, identificado principalmente con la comunidad afroamericana, la raza no constituye uno de los elementos identitarios principales del reggaetón en Puerto Rico.

Como parte de una campaña de saneamiento “en bien de la cultura de nuestro pueblo”, el desaparecido diario puertorriqueño *El Mundo*, en aquellos tiempos el de mayor circulación a nivel nacional, empezó a lanzar a finales de 1945 una serie de reportajes en contra de unos “boleros que huelen a borracho” y unos “pregones que no son más que indecencias mal vestidas” (*El Mundo*, 1945: 6). Apenas se identifican en aquellas notas cuáles son esos “exabruptos musicales” creados por músicos puertorriqueños; entre los pocos mencionados, está el estribillo “ahí sí hay”. Con sus manifestaciones, el periódico buscaba censurar el doble sentido en las canciones, y concienciar, entre otros, a los directores y programadores de radio en su selección de los cortes musicales. Esto, con el objetivo también de evitar que afuera del territorio nacional “se nos juzgue como un pueblo sin sensibilidad y con una eterna manía sexual”. Para el rotativo, esas canciones, “que dejan de tener gracia para convertirse en franca grosería, sólo tienen un sitio apropiado y ése es el lupanar”. Las principales emisoras radiales respondieron de inmediato al llamado; entre ellas WKAQ, cuyo director artístico en aquel momento, Joaquín Buset, aseguró que “había desechado un crecido número de estos discos” (Maldonado, 1946: 1).

El colosal éxito en las esferas formales del mercado en los últimos años del género del reggaetón –cuyas canciones muchas son aderezadas con gemidos de mujer o sonidos de disparos– permite advertir que aquellos tiempos de férrea censura a los contenidos de la música popular, en definitivas se ha transformado.

Si bien la industria del reggaetón cuenta con un trayecto de reprobación y censura que todavía se deja sentir hoy día, unas cuantas medidas de autorregulación e higienización fueron puestas en acción, y el reggaetón ha logrado imponerse en las esferas masivas del mercado y el mundo mediático.

Entender el contexto social es crucial al momento de auscultar la presencia ya omnipresente de la industria del reggaetón en la sociedad puertorriqueña actual. Mas, no sólo se trata de cambios socioculturales, sino de toda una serie de transformaciones estructurales en la economía, los medios de comunicación y los avances tecnológicos que han permitido el nacimiento y desarrollo de esta expresión musical, que comenzó a grabarse a principios de los 90 de manera precaria en estudios caseros.

## 2.2. Nacimiento y comercialización en el nuevo milenio del género del reggaetón

La música de reggaetón, que impacta en especial a un público adolescente y joven adulto, está compuesta por pegajosas frases, acompañadas de un ritmoailable y repetitivo, con pronunciados sonidos de bajo. Comenzó a gestarse en los primeros años de la década del 90, cuando un grupo de jóvenes puertorriqueños se inspiró en el reggae panameño, cantado en español, que empezó a llegar a la Isla a finales de los 80, en la voz de vocalistas como El General y Nando Boom. Aquel grupo de puertorriqueños empezó a utilizar la base musical de este estilo, conocido también como reggaemuffin, para descargar sus rimas propias. Éstas, no obstante, se inclinaron más a las batallas y violencia verbales entre exponentes, características de la música rap. El estilo rapero, originario de Estados Unidos, se había estado cultivando desde mediados de los 80 en Puerto Rico en la voz de figuras como Vico C y Rubén DJ. De esa manera, el reggaetón se constituyó principalmente de la mezcla del reggae y el rap. En sus primeros años, el reggaetón [apelativo con el que trascendería iniciada ya la década de 2000] se daba a conocer como “underground”, en referencia a su condición de producción, distribución y consumo por debajo de las vías formales del mercado, debido a un contenido crudamente sexual, violento y plagado de palabras soeces. Sería entrado el nuevo milenio cuando el género experimentaría su colosal éxito actual en el mundo de los medios de comunicación y una mayor penetración en las industrias culturales. Esta inclusión se logró tras una fuerte polémica desatada en 2001, luego de que una menor escapada de un hogar de crianza autorizado por el Gobierno apareciera en uno de los vídeos de esta música. “Los puntos esenciales de la polémica fueron la representación femenina en este vídeo, específicamente la escena en que [el exponente] Yandel se bañaba con la menor en una ducha, y la falta de ‘controles’ en la utilización de jóvenes menores de edad en el vídeo” (Jiménez, 2004: 131). Al mismo tiempo, fue reprobado el baile del perreo, mostrado en los vídeos musicales. Este baile, característico del género, consiste en un provocativo movimiento de caderas y nalgas que suele practicar la mujer mientras su pareja masculina baila detrás de ella. La controversia suscitada desembocó en propuestas de ley y vistas celebradas en la Legislatura de Puerto Rico, dirigidas por la entonces vicepresidenta del Senado Velda González, para prohibir en los medios de comunicación material como éste, considerado obsceno y pornográfico. No obstante, los productores de

estos vídeos musicales y los exponentes del género encontraron respectivamente la solución: las nalgas no se eliminarían, sino que serían enfocadas desde ángulos diferentes, y habría una autorregulación en las alusiones sexuales y palabras soeces en el contenido de las canciones<sup>47</sup> (Jiménez, 2004: 131-133). Para el productor Héctor “El Flaco” Figueroa, quien para ese año producía el 90 por ciento de los *videoclips* de reggaetón, el revuelo causado fue el motor que impulsó el éxito que goza el género hoy día: “Sin ella (la ex senadora) saberlo, lo que hizo fue una promoción millonaria (para el género), y su acción ayudó porque los vídeos mejoraron un 75 por ciento...” [Anexo #10].

Tras las fuertes polémicas, el periódico Primera Hora publicó a principios de 2002 un informe especial, destacado en portada, en torno al baile del perreo y el reggaetón, “música de fuerte contenido sexual que deja millones de dólares y cautiva a jóvenes entre 12 a 21 años”<sup>48</sup>. En aquel tiempo, el género ya estaba erigiendo su imperio mediático comercial, que incluía una revista dedicada al género, transmisión de videoclips en televisoras locales de vídeos, y un par de radioemisoras dedicadas a sonar su música. Esas portadas en primera plana fueron sólo el comienzo de lo que pasaría pocos meses después: el reggaetón lograría insertarse y acaparar las esferas de los medios de comunicación masivos formales [emisoras de radio de formato Top 40, periódicos y revistas de circulación nacional]. Y sus exponentes terminarían presentándose en las principales salas de concierto del país... incluyendo en 2005 el exclusivo Centro de Bellas Artes de Puerto Rico [lo que no estuvo exento de polémicas].

Ciertamente, la industria no se escapa aún de la censura y la reprobación. Uno de los episodios que puso de relieve esta tensión ocurrió a principios de 2006. Sólo hizo falta que el gobernador Aníbal Acevedo Vilá hiciera pública su idea de que Don Omar, uno de los reguetoneros de mayor rentabilidad artística, encabezara una campaña contra la deserción escolar, para que se recrudecieran nuevamente en Puerto Rico las objeciones en torno al género. El Gobernador propuso al vocalista en enero de 2006 para que fuera portavoz del Departamento de Educación en una campaña con el objetivo de atraer a desertores de regreso a la escuela. Sus declaraciones, sin embargo, provocaron de

---

<sup>47</sup> La manera más frecuente de prescindir de las “malas palabras” comenzó a ser por medio de palabras en jerga que escapan de la censura.

<sup>48</sup> Marrero-Rodríguez, R., (2002) “Lo que hay detrás del ‘perreo’ y el ‘reggaetón’” en *Primera Hora*. 19 de febrero de 2006, en portada.

inmediato una serie de críticas y manifestaciones, que acapararon la primera plana de los distintos medios informativos. Entre las censuras, que terminaron por eclipsar la idea, repercutieron los casos que el artista ha enfrentado con la justicia por presunta posesión de armas y sustancias controladas, su propia deserción escolar y la inclinación por letras que condonan y exaltan el asesinato y la delincuencia<sup>49</sup>.

Al Secretario de la Gobernación, Aníbal José Torres, quien también reconocía el potencial del artista para llevar el mensaje, se le reveló el contenido del corte de Don Omar en “Caseríos 2” (Pérez, 2006). “*Entonces vamo’a matarnos / Ahora sí que nos vamos hasta abajo / Ya no hay arreglo, me matas o te mato*”, es una de las estrofas contenidas. Entre los que mostraron reservas ante la selección del Gobernador, estuvo el propio secretario de Educación, Rafael Aragunde.

Don Omar reaccionó en una declaración escrita que está “acostumbrado a recibir críticas constantemente”. El reggaetón es un género “lastimado por el prejuicio”, abundó. El exponente expresó que “todos nosotros venimos desde abajo” y que tienen derecho de contribuir a la sociedad<sup>50</sup>.

### 2.3. Los inicios de la industria... y de la censura en los años 90

“Para la chica que le gusta el sex. Recuerda: el underground es para usted”.

Así arrancaba el dúo musical Maicol & Manuel en el primer volumen de “The Noise”, una de las colecciones discográficas más memorables y polémicas en la gestación de lo que en aquellos primeros tiempos trascendía de manera subterránea como “underground”. Lanzado alrededor de 1993, la producción se convirtió, junto con “Playero 37” [la primera de las dos en salir al mercado] en los inicios de una industria artística catalogada una década más tarde como una de las más rentables, dentro y fuera de Puerto Rico.

DJ Negro, creador de las producciones “The Noise” [colección que cuenta con diez volúmenes], apunta a donde fue que todo comenzó: la discoteca sanjuanera que dio título a sus producciones<sup>51</sup>. DJ Negro cuenta que adquirió por primera vez el centro

---

<sup>49</sup> Díaz, M., (2006) “Modelo cuestionable. Don Omar en campaña de deserción escolar” en *Primera Hora*. 1 de febrero de 2006, Panorama.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Las expresiones de DJ Negro se obtuvieron mediante una entrevista personal como parte de la tarea de reseñar el surgimiento y desarrollo de la industria del reggaetón.

nocturno en 1990, ubicado en aquel entonces en otro local, pero en la misma calle Tanca, en el Viejo San Juan, donde se encuentra en la actualidad. Allí, en la discoteca The Noise, se reunían los seguidores jóvenes del rap estadounidense y la música electrónica *house*. Pero también, los asistentes bailaban al son de uno de los más candentes ritmos del momento: el reggaemuffin panameño, que sonaba en la voz de artistas como El General [con temas como “Tu Pum Pum”, lanzado en 1988] y Nando Boom [“Dembow”]. Se trataba de un estilo de reggae jamaicano, pero cantado en español. El reggaemuffin panameño fue resultado de intercambios culturales entre jamaicanos y panameños, lo que se remonta a los tiempos de la construcción del canal de Panamá, a principios del siglo 20. “A través del tiempo, mientras los descendientes de los jamaicanos [que ayudaron en la construcción] comenzaron a mezclarse con los panameños, así también su música... El reggae en español eventualmente se esparció por el Caribe”<sup>52</sup>. Y entre los destinos a los que llegó, estuvo Puerto Rico.

Narra DJ Negro sobre aquellos primeros experimentos por parte de intérpretes puertorriqueños en el decenio de 1990:

“Por la necesidad de traer cantantes, empezamos a buscar muchachos de Puerto Rico para hacerles un *demo* [una producción promocional con varias canciones] y tocarlos en la discoteca. Pero se da tan y tan bien, que los empezamos a tocar todas las noches y se empiezan a hacer famosos. Ya no era los panameños nada más, ahora eran también los puertorriqueños... Yo metía a 800, 900 personas en la disco, que iban sólo para verlos a ellos”.

La cartelera de talentos noveles que comenzaron a ser aclamados entre los asistentes de la discoteca, incluye nombres que han trascendido hasta hoy día, entre ellos, Maicol & Manuel, Ranking Stone, Falo, Don Chezina, Baby Rasta & Gringo y Wiso G.

DJ Negro comenta que luego de que un grupo de exponentes de underground se dio a conocer en su discoteca, DJ Playero los grabó por su lado y lanzó “Playero 37”. Y así, fue su homólogo quien se convirtió en el primero en lanzar una producción de este género en Puerto Rico. Sin embargo, el volumen inaugural de “The Noise” no tardaría en

---

<sup>52</sup> Block, M. (2005) “Hip-hop and reggae meld to make reggaeton” en *All Things Considered*, revista noticiosa de National Public Radio. 3 de noviembre de 2005.

aparecer. El propio DJ Negro se hizo cargo de grabar y reproducir en su casa, en formato de casetes, las 1.000 a 2.000 copias –según recuerda– que luego distribuiría. Para esto, se valió apenas de un “equipo bien barato”, que incluía una máquina de grabación multicanal. Pero a pesar de lo todavía precario de la tecnología, DJ Negro sabía manejar la técnica. A mediados de los 80, con equipos musicales menos desarrollados, había comenzado a grabar las primeras canciones de Vico C, la voz más consistente e influyente del rap en Puerto Rico.

En 1994 fue que el underground comenzó a circular fuera del mercado subterráneo. Hasta ese momento, estas producciones se realizaban mayormente en estudios caseros y vendían una cantidad muy limitada de ejemplares. Éstos circulaban luego de mano en mano y eran reproducidos informalmente.

Las letras del underground resultaron, en aquellos primeros tiempos, muy fuertes para digerir en la esfera *mainstream* [comercial masiva], que censuró su contenido. El segundo volumen “The Noise” [lanzado además en CD] se publicó bajo el sello discográfico BM Records, al igual que había estado haciendo DJ Playero con sus álbumes. Este sello disquero [bajo el cual grabaron muchos de los primeros intérpretes] incorporaba en las carátulas de los casetes y discos el sello “Parental Advisory Explicit Lyrics”. Sin embargo, esto no impidió que la Policía llevara a cabo una redada en las discotecas para confiscar este tipo de material considerado obsceno y violento. Algunos de los primeros temas de underground se conformaron también de exaltaciones misóginas, entre ellos, “Maldita puta”, incluido en el primer volumen de “The Noise”. Era, en definitiva, la primera vez que se grababa ese tipo de contenido de manera tan abierta.

*“Soy gatillero y comienzo a fumar / Y busco mi pistola y empiezo a jugar / A todo enemigo que me hizo mal... / Y toda tu sangre va a chispotear / Siete pies bajo tierra yo te voy a mandar”*, rapeaba Joelito del grupo Las Guanábanas Podrías en el volumen dos de “The Noise”. En la vida real, uno de los miembros de este trío, identificado como Misael, fue asesinado. Las Guanábanas Podrías compuso un tema en su honor, “Amigo”, que formó parte de la tercera edición de “The Noise”. Esta producción, de hecho, significó un giro radical para el underground. Se trató de un compilado de boleros del

género con el que DJ Negro logró hacer las paces con la industria musical. La producción entró a las emisoras radiales [por primera vez para un disco de “The Noise”]. Y algunos de los temas contenidos en este tercer volumen terminaron convirtiéndose en clásicos de “la vieja escuela” del reggaetón, entre ellos, “Cierra los ojos”, del disuelto dúo Baby Rasta & Gringo.

La popularización de los llamados gangsta rap y hard-core rap a nivel internacional influyeron en la elaboración del underground en Puerto Rico y sus negociaciones con la producción y distribución comercial, destacaba Raquel Z. Rivera desde las páginas del semanario nacional Claridad<sup>53</sup>. El gangsta rap y el hard-core rap, estilos elaborados en Estados Unidos, fueron precursores en el tipo de contenido que presentaba el underground en Puerto Rico.

El colectivo de intérpretes de underground que solía grabar en los volúmenes de “The Noise” tuvo gran aceptación en Puerto Rico, y en muchos países de Latinoamérica, a donde se embarcó de gira de conciertos en varias ocasiones<sup>54</sup>. Sin embargo, estos manifestaban sentirse prejuiciados. “*Somos raperos pero no delincuentes... / A los raperos nos marginan, también nos meten presos / Sólo por eso, sólo por eso*”, cantaba Ivy Queen para esos tiempos inaugurales. La acusación contenida en la canción se mantiene vigente entre muchos intérpretes. Uno de ellos, es Héctor “El Father”: “Al sol de hoy, mucha gente no cree en nosotros. Mucha gente en la calle todavía me ve y cree, ‘ah, éste debe ser un maleante’...” [Anexo #11].

En torno a los problemas con las esferas estatales que enfrentó la industria del reggaetón durante los 90, denunció la escritora Mayra Santos Febres (1997: 122):

“La invasión a caseríos y barriadas como parte del proyecto ‘Mano dura contra el crimen’ de Pedro Rosselló [el entonces gobernador] y la invasión a discotecas y escuelas para erradicar el rap [en referencia a lo que hoy se conoce como reggaetón] no es pura coincidencia. Múltiples declaraciones de Pedro Toledo [Superintendente de la Policía] así lo confirman. Pero además de usar la acción policial, el estado (con ayuda de las empresas privadas) está constituyéndose como marco legitimador y demarcador del rap, ejerciendo así el control, la vigilancia y la canalización de dicha expresión.

<sup>53</sup> Información contenida en la página en Internet [www.myspace.com/raquelzrivera](http://www.myspace.com/raquelzrivera) [Accesado el día 1 de octubre de 2006].

<sup>54</sup> “The Last Noise” (2005), documental en DVD.

Como parte del plan maestro también se canaliza y delimita el territorio rapero... De más está decir que la frontera entre el Puerto Rico legal y el territorio rapero está marcado por un cerco policial”<sup>55</sup>.

#### 2.4. La industria ante los cambios tecnológicos y económicos

Aun mucho antes de comenzar a experimentar su actual éxito en la esfera comercial formal, el género del reggaetón se constituyó en uno de los más consumidos. Hoy día, se trata, además, de un estilo que encabeza las listas de venta oficiales.

Según se desprende de información ofrecida por las cadenas de discotiempos nacionales: “Puerto Rico sigue siendo una plaza discográfica muy productiva. Durante los pasados tres años, la ha mantenido a flote el género del reggaetón [Anexo #2]. Este estilo de música produce un promedio de seis lanzamientos de discos por mes, ya sea de reguetoneros en solitario o a manera de compilado.

En su primera década de gestación, la sofisticación sonora de las producciones era poca. “La comparación entre la salsa y el reggaetón es obligatoria, obviarla es olvidar que muchas de las primeras grabaciones de salsa tenían una calidad horrible: las trompetas sonaban como de banda escolar y la percusión estaba muchas veces fuera de clave”, recuerda el músico Amed Irizarry<sup>56</sup>. Sin embargo, ya en 2003 comenzarían a cambiar las cosas: “El disco producido por Looney Tunes [Luny-Tunes] para Tego no tuvo la pobre calidad a la que nos tienen acostumbrados; la increíble popularidad de ese disco obtuvo para el artista una invitación a participar de un tema con artistas del hip-hop norteamericano”<sup>57</sup>.

La calidad de los álbumes de reggaetón ha seguido evolucionando, al punto de que artistas de fama internacional, como Ricky Martin y Shakira, han encomendado el ritmo de alguno de sus temas a productores de reggaetón locales. No obstante, si bien la calidad sonora se ha optimizado gracias al conocimiento y desarrollo tecnológico, el lugar de grabación no ha tenido que cambiar mucho. En su comparación de la industria de la salsa con la del reggaetón, comparte el trombonista salsero Willie Colón: “La tecnología les permite [a los reguetoneros] grabar en estudios caseros, con una [computadora] Macintosh de \$500 y un programita. En los 80, se nos obligaba a grabar

<sup>55</sup> En este caso también, el término rap es en referencia al underground.

<sup>56</sup> “La etnomusicología y el reggaetón” en *El Nuevo Día*. 26 de diciembre de 2004, Reflexión, p. 3.

<sup>57</sup> *Ibid.*

en consola de un millón de dólares con máquinas grandotas de 48 canales y nos costaba \$500 la hora... Ahora debemos aprender de ellos, quienes llegaron por debajo del radar. Nosotros entramos por [las casas discográficas] Sony, Fania. Ellos, por la calle”<sup>58</sup>.

Así lo evidencia el caso del afamado binomio de productores de reggaetón Luny Tunes:

“As recently as six month ago [el reportaje se publicó en septiembre de 2005], Luny made music in his backyard in Puerto Rico, using a \$100 computer program. Today, Luny Tunes work in their new studio, using top-notch gear to create tracks for the likes of Sean Paul, Ricky Martin, Enrique Iglesias...”<sup>59</sup>.

Las nuevas tecnologías han ofrecido una serie de oportunidades empresariales a estos artistas. Por otro, han representado desventajas, como es el caso del problema de la piratería, extendido a nivel mundial. En Puerto Rico, la música es uno de los productos con derechos intelectuales más plagiados: los discos se pueden bajar gratis por Internet y, además, los artefactos para “quemar” discos se pueden conseguir tan baratos como a \$30 (Perdomo: 2004).

Esta situación llevó a Daddy Yankee a mediados de 2004 a considerar públicamente su retiro, al advertir que su disco “Barrio fino”, en el que trabajó por meses, había sido pirateado y se estaba vendiendo hasta en pulgueros [“mercado de pulgas”] antes de ser lanzado al mercado de manera oficial [Anexo #12]. “El intérprete asegura que aunque ‘Barrio fino’ tenga buenas ventas se verá afectado, pues ‘no es lo mismo que haya salido el disco y te lo pirateen a que antes de que salga casi todo el mundo lo tenga””.

Sin embargo, la red cibernética permite también que la voz y canciones de estos intérpretes puedan ser conocidas a nivel mundial sin necesidad de una costosa campaña de promoción. Ésta es una de las razones probables para que la música de Don Omar, por ejemplo, sea conocida en Europa aunque no se vendan sus discos; fue una acogida

---

<sup>58</sup> Reportaje publicado en el periódico El Nuevo Día en 2006 por Mimi Ortiz.

<sup>59</sup> Cobo, L., (2005) “For Reggaetón, Unlikely Newcomers” en *Billboard*. 17 de septiembre de 2005, Upfront.

musical que tomó por sorpresa al reguetonero cuando se fue de gira de conciertos a los países europeos<sup>60</sup>.

El nuevo horizonte de posibilidades abierto por las nuevas tecnologías se inserta en un marco mayor: las transformaciones que ha traído consigo el actual régimen de acumulación capitalista, el cual ha sido para los reguetoneros, tanto su enemigo, como un gran aliado. Esto fue también lo que también representó para los jóvenes de los centros urbanos en Estados Unidos en general (Kelley, citado en Quinn, 2005: 61). El actual régimen de acumulación capitalista, el llamado posfordismo, representó una recomposición del capital. Este régimen, que despegó en Puerto Rico a partir de la década del 70, es uno flexible, con una diversificación de la producción, que toma como base el gusto del cliente y sus peculiaridades [estilos de vida, edades, nacionalidad...] (Ortiz, op. cit.: 65). “El desarrollo de la tecnología a su vez, marca las pautas radicales en términos de reorganización del trabajo... La capacidad única de la computadora y las telecomunicaciones... producen una nueva condición del proceso de trabajo y de su fuerza laboral” (Ortiz, op. cit.: 65). Si bien este régimen representa una ruptura de las anteriores condiciones laborales seguras y permanentes, por otro, ha abierto nuevas oportunidades a sectores como la juventud. “It has the capacity to create spaces for their entrepreneurial imaginations... to allow them to turn something of a profit, and to permit them to hone their skills and imagine getting paid” (Kelley, citado en Quinn, 2005: 61). Y en esta coyuntura fue que se insertó el fenómeno del reggaetón.

Estos exponentes han sacado provecho de estas flexibilidades del capital, que les ha permitido erigir toda una industria millonaria... que ha dado paso a las manifestaciones de “haber venido de abajo” y “haberlo logrado”, con alusiones en los productos artísticos a la mafia y al mundo del narcotráfico.

Aunque hoy día el género se ha incorporado a las esferas comerciales formales, estos exponentes continúan teniendo el control de sus producciones.

Éste es el caso, por ejemplo, de Héctor “El Father”, quien fundó para eso de 2003 su propio sello discográfico [Gold Star Music]. “Al abrir el sello, cuando se enterraron las casas disqueras grandes, como Sony, Universal y EMI, todo el mundo puso su oferta en

---

<sup>60</sup> Tirado, F., (2005) “Don Omar es conocido en Europa aunque no se vendan sus discos” en *Primera Hora*. 10 de agosto de 2005, p. 49, Así.

la mesa y ahí decidimos irnos con Universal Music... Yo soy el dueño de los discos y ellos los distribuyen a nivel internacional...”, explicó el vocalista [Anexo #11].

El intérprete narra que al principio “nosotros mismos montábamos en la guagua los cd’s y los llevábamos a las tiendas”, lo que cambió con la oportunidad de firmar con una distribuidora.

La industria del reggaetón ha impuesto al negocio muchas reglas propias, entre ellas, los pactos informales que todavía se daban hace un par de años: un vocalista de reggaetón interviene en un compilado de canciones del género, a cambio de que su colega productor le haga un ritmo para el suyo, y viceversa<sup>61</sup>.

En otras ocasiones, han tenido que ir aprendiendo las dinámicas empresariales en la marcha:

“Durante los últimos meses... el exponente de reggaetón [Héctor ‘El Father’] se ha puesto al día en importantes formalidades del negocio: firmó con Universal Music Publishing Group para registrar sus temas y cobrar por derechos de autor, así como con BMI para recibir el pago correspondiente por las emisiones de sus canciones en la radio. ‘Creo que al principio empezamos haciendo *mollero*. Ahora es que estamos entendiendo más el negocio...’” [Anexo #11].

## 2.5. Una revisión del margen reguetonero: el de la economía informal

El desarrollo de la industria reguetonera y las aperturas empresariales que han encontrado sus exponentes permiten explorar el concepto de “margen social” propuesto por Laura Ortiz, quien rompe con las nociones tradicionales del margen en cuanto a su enunciación tradicional de desvaloración. Lo que se denomina informalidad o informalización es un fenómeno que comenzó a estudiarse en América Latina en los 70, luego del desarrollo de la teoría de la marginalidad, como una manera de mostrar la respuesta activa de los sectores concebidos tradicionalmente como marginales.

Como se mencionara al principio del primer capítulo, la no vinculación formal o estable con el mundo laboral o asalariado, o su precariedad, “se evidencia como

---

<sup>61</sup> El productor musical Luny narra que así fue como nació “Gasolina”, de Daddy Yankee, reseñó la revista Billboard, en el reportaje “Reggaetón: Contracts Replace Handshakes As Genre Explodes”, publicado el 2 de junio de 2005.

denominador común en muchas de las elaboraciones teórico metodológicas alrededor de la noción del margen” (Ortiz, op. cit.: 4). En su concepción del margen como aquellos sectores que han construido formas alternativas de subsistencia frente a la exclusión o rechazo del mundo asalariado moderno (Ortiz, op. cit.: 7), éstos se presentan con una diversidad de estrategias alternativas laborales que les permite a menudo unas condiciones de existencia: mínimas, comparables o mejores que las de los sectores asalariados propiamente (Ortiz, op. cit.: 41). Para auscultar este fenómeno de la economía informal en Puerto Rico, Ortiz se inclina por el término “fábrica difusa”, pues le permite un desplazamiento teórico de los economicismos al ámbito de lo social. La “fábrica difusa” admite en su estudio un acercamiento a la condición del trabajo informal en Puerto Rico “a partir de la pluralidad de actividades y sujetos que participan de esta economía, diversificando y traslapando los significados y los fines que se inscriben en este proceso” (Ortiz, ob.cit.: 30).

El profesor Juan Duchesne Winter (2001) concuerda con su visión:

“Laura Ortiz Negrón nos muestra cómo en Puerto Rico los márgenes se tragan los paradigmas, devoran el supuesto centro de lo socialmente normativo. Ortiz Negrón... asume la crisis como trance valorable en sí mismo, en lugar de remitir a la ideología normativa de la ciencia social que todavía pretende sacar a la gente de su situación, instrumentar el progreso social, fortalecer la sociedad civil, etc.”.

El profesor destaca las actitudes mostradas por los sujetos que Ortiz Negrón entrevista para confirmar sus consideraciones:

“Susana la del carrito de hot dogs, Cano el rockero, Johnny el narcotraficante o Viviana la de la prostitución esbozan expectativas de vida donde prevalece el deseo de autonomía personal expresada muy concretamente en libertad de movimiento, de expresión de su deseo, de evadir ciertas exigencias normativas de la moral social (aunque de ninguna manera todas las exigencias)”.

Esta significación más liberadora al satisfacer sus necesidades y atenuar una condición opresiva, concuerda, precisamente, con la condición descrita arriba por Héctor

“El Father” en torno a la ventaja de ser dueño de sus discos, lo que rompe con la manera tradicional en que ha funcionado la industria discográfica. Además:

“Para ‘El Father’, quien se describe como un maniático a la hora de elaborar un disco, el sentido de independencia con el que ahora cuenta ha sido uno de los mayores beneficios de tener su propio sello [discográfico]. Por un lado, no tiene impuesta una fecha de entrega y, además, sabe que el producto final no saldrá si no cuenta con su aprobación” (Anexo #11).

Para el reguetonero Yandel, por su parte, esto de la música “era un hobby”<sup>62</sup>. “Trabajaba en la barbería porque nunca pensé que esto [el éxito artístico] iba a pasar”, expone. Hace más de una década, él y su compañero de dueto, Wisin, interpretaban reggae en los centros comunales por \$500 por presentación, “aunque al final de la noche no se atrevían a cobrar”. Así se la pasaban, buscando alguna actividad en la que cantar. “Y mira, ahora cobrando miles de dólares por show y haciendo grandes eventos a nivel mundial”.

En fin, el desarrollo de la industria del reggaetón pone de relieve lo que describe Ortiz (ob.cit.: 43):

“la transversalidad, la desterritorialidad, la no representación y cierto grado de nomadismo en los sujetos(s) del mundo informal nos permite afirmar que son los

pobres, los trabajadores, los artistas, los artesanos, las mujeres y las comunidades, entre otros, los que hoy por hoy se reivindican mediando esta modalidad de trabajo a nivel subterráneo. En este sentido se posibilita el acceso a llenar las necesidades de reproducción social, a tener unas condiciones de vida menos opresivas y se transgrede la disciplina de cuerpos y mentes para el mundo del trabajo capitalista”.

Esta nueva reflexión del margen como plano reivindicativo, pone sobre el tapete nuevas consideraciones en el estudio del imaginario tradicional de marginalidad que representa como fundamento identitario la industria reguetonera en Puerto Rico. El desarrollo del reggaetón como industria rentable rompió los parámetros de lo que

---

<sup>62</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Wisin & Yandel proyectados como un dúo inquebrantable” en *Primera Hora*. 15 de marzo de 2006, Así.

tradicionalmente se concibe en Puerto Rico como canales de movilidad social ascendente, esto es, el estudio como vía para el empleo formal<sup>63</sup>. Al abrirse tal brecha, la industria del reggaetón se inclina por representaciones que evocan el imaginario de poderosos traficantes de drogas, lo que suele estar identificado con: hombres jóvenes, obtención de altas sumas de dinero en efectivo, supervivencia ante los grandes riesgos asociados al negocio, poderío. Aunque en la vida real los reguetoneros han encontrado una vía por medio de la economía informal, el mundo del narcotráfico se perfila en el imaginario popular como una manera de los jóvenes rebelarse contra la rigidez del sistema laboral en cuanto a oportunidades.

En torno al joven narcotraficante que conforma uno de los entrevistados de su estudio, expone Ortiz (op. cit.: 99):

“Ciertamente, los signos representados por Johnny como reivindicaciones tienen un gran efecto en las sociedades fordistas, en las cuales las posesiones mercantiles equivalentes a status quedan significadas en la vestimenta, el carro, las mujeres y el dinero. Johnny termina manifestando que el mundo asalariado no podría ofrecerle todo lo que tiene”.

Las consideraciones aquí planteadas permiten entender con mayor claridad el apego de los reguetoneros al mundo marginal del narcotráfico, lleno de significantes sociales, los cuales desembocan finalmente –como se identifica en el primer capítulo– en la construcción de la masculinidad [no es lo mismo obtener altas sumas de dinero, que obtenerlas por medio de acciones que ponen a prueba la supervivencia callejera].

---

<sup>63</sup> En la exposición de motivos dirigida a establecer una nueva Ley Orgánica para el Departamento de Educación Pública de Puerto Rico, se destaca: “La escuela pública ha sido agente principal de cambio y movilidad social en Puerto Rico”. (Ley Núm. 149 del 30 de junio de 1999).

### **Capítulo 3. Resultados: Un encuentro con cuatro márgenes individuales del reggaetón**

Este capítulo final ofrece un análisis discursivo en torno a la marginalidad representada de manera individual y colectiva por cuatro reguetoneros de entre el puñado de los más populares a nivel nacional. La intención, por una parte, es reflejar cómo cada uno de estos intérpretes se inclina hacia algún elemento específico considerado tradicionalmente como marginal. Por otra parte, se procura mostrar cómo todos se adaptan a un patrón, el cual conforma las maneras en que se supone que se haga el reggaetón. Para la elaboración de este capítulo se realizaron las siguientes tareas: 1) recopilación de entrevistas personales sobre cuatro exponentes de reggaetón, publicadas en el periódico puertorriqueño Primera Hora en un período que abarca desde agosto 1 de

2005 hasta agosto 31 de 2006; 2) recopilación de las letras de las canciones contenidas en uno de los discos lanzados por cada uno de los cuatro reguetoneros seleccionados, dentro del período 2005–2006; 4) análisis de las expresiones de estos reguetoneros en las entrevistas y canciones seleccionadas en cuanto a: espacio territorial del barrio pobre, manifestaciones en primera persona sobre actos delictivos y la retórica del “self-made man”; 3) exploración también del elemento de la masculinidad o el machismo; 4) análisis de los puntos divergentes y comunes en las expresiones marginales de estos exponentes.

Si bien el aspecto de la masculinidad o el machismo se aborda desde un plano secundario, éste conforma parte del análisis al ser identificado en esta investigación como uno de los elementos presentes en la representación marginal del reggaetón.

Los cuatro reguetoneros seleccionados conforman, junto a Daddy Yankee, Calle 13 y Tito “El Bambino”, el grupo de exponentes de mayor presencia en la prensa y onda radial en el territorio nacional. Daddy Yankee y Calle 13 se dejaron fuera de este análisis por conformar los sujetos principales referidos en el marco teórico. Tito “El Bambino”, por otra parte, no integra el estudio, dados los criterios tipológicos considerados para la selección intencional de los casos.

Para el análisis, se escogió de cada disco la mitad de las canciones contenidas en él<sup>64</sup>, mientras que los reportajes seleccionados se constituyen en entrevistas personales realizadas por periodistas a los reguetoneros. Se eligió el periódico Primera Hora pues cuenta con una sección dedicada al reggaetón [titulada “Underground”], que publica a diario con reportajes, reseñas de conciertos y entrevistas personales. Con su lema “Fácil de leer” y gráficas a colores, la publicación, de circulación nacional, busca atraer a un público joven adulto y al sector que se ha identificado como no lector tradicional de periódicos.

### 3.1. Don Omar: El mafioso victimizado

Don Omar, nombre artístico de William Omar Landrón, nació en Puerto Rico en 1978. Sus inicios musicales se vinculan al mundo cristiano, al que estuvo ligado como pastor e integrante del grupo Christian Rappers. En el año 2002, la carrera de Don Omar

---

<sup>64</sup> Los discos escogidos son: Don Omar [“King of Kings”, 2006]; Héctor “El Father” [“Los rompediscotekas”, 2006]; Tego Calderón [“The Underdog/El subestimado, 2006]; Wisin & Yandel [“Pa’l mundo”, 2005].

dio un giro cuando Héctor “El Father”, entonces integrante del dúo Héctor & Tito, lo escuchó y decidió apadrinarlo como su productor musical. Bajo la producción de “El Father”, Don Omar lanzó en aquel año su primer álbum en solitario “The Last Don”, que lo convirtió de inmediato en uno de los más aclamados de la “nueva escuela” del reggaetón [Datos biográficos de la página electrónica Biografías y Vidas]. Como un dato anecdótico sobre un pasado de estrechez económica, el intérprete narra que cuando niño estuvo limitado para obtener muchas de las cosas que quería, como el comprarse un par de tenis caros de los que estaban de moda entre sus compañeros de escuela<sup>65</sup>.

Con el título “King of Kings”, es fácil imaginar la línea temática por la que se inclina Don Omar en las canciones de uno de sus recientes discos: la de autoproclamarse “el rey del reggaetón”. Aunque el intérprete comienza con una predicación introductoria en torno a Dios [“El Rey de Reyes”], del segundo corte en adelante queda claro, sin embargo, que el rey aludido en el título es él. Después de todo, designarse “el mejor” es uno de los elementos principales con que él, y el resto de sus pares en el género, reconstruyen su representación identitaria, que desemboca en su noción de marginalidad.

En las canciones de Don Omar, reina, sobre todo, la representación delictiva alusiva a la cultura de los cabecillas del narcotráfico, como parte de su retórica del “self-made man”. Su apelativo “Don”, de hecho, recuerda la representación mediática de la mafia italiana.

*“Repórtense, que quiero ver cómo uno a uno caen / De que me tiraran, ninguno me hizo caer... Hay par de puercos velando a ver si caigo”*, canta en “Repórtense”, que arranca con el sonido de rastrillar un arma, seguido del de un disparo y, de inmediato, un casquillo de bala cuando cae al suelo.

La composición de temas como “Repórtense” recuerda episodios registrados en la prensa sobre la cultura del narcotráfico en Puerto Rico, como el caso de “Alex Trujillo”:

“No fue hasta la muerte de José ‘Coquito’ López, supuesto cabecilla de una organización de narcotraficantes... que el nombre y la figura de ‘Alex Trujillo’ cobró mayor notoriedad. La razón tiene que ver con las leyes que rigen la supervivencia del

---

<sup>65</sup> Tirado, F., (2005) “Impulso empresarial en torno a Don Omar” en *Primera Hora*. 27 de abril de 2005, Así.

más fuerte y poderoso, ya que ‘Trujillo’ aparenta ser el cerebro de la ejecución de ‘Coquito’ por el control de puntos de droga...” (Rodríguez-Burns, 2006).

Por medio de estas alusiones que evocan el código de supervivencia propio del mundo del trasiego de drogas, Don Omar articula su competitividad y poderío ante otros exponentes del género, dos de las características básicas de la industria del reggaetón.

“*Socio, a mí no me hables de combo / De estilo de canciones... Quieto, manso, fecola / No pierdas la chola / Hablando de pistola / Que eso trae cola*”<sup>66</sup>, es parte de la *tiraera*, o guerra lírica, contenida en “Repórtense”, dirigida presumiblemente a su colega Daddy Yankee, también autoproclamado el rey del reggaetón y con quien se ha enfrascado en una guerra mutua en canciones y expresiones a la prensa.

–¿Qué es lo más que te gusta de ser rapero? –le preguntó el diario Primera Hora a Don Omar<sup>67</sup>.

–Competir –respondió.

Sin lugar a dudas, es lo que permea también en otros cortes, en la misma línea de juego de alusiones criminales, como en “Conteo”: “*Socio, no me ronques / Porque vas a sentir el torque / No nos provoques / O te dejo caer el bote*” [En jerga reguetonera, roncar es cantarse como superior].

Mientras que en “Candela”, se jacta del grupo de productores y Dj’s que intervienen en su canción: “*En definitivas, somos los fantásticos. Junior, Naldo, Nelly, Eliel ‘El que habla con las manos’ y el quinto elemento: ¡Don!*”.

En ambos temas, “Conteo” y “Candela”, el exponente utiliza el plural, dentro de su concepción del “combo” [pandilla], otro de los elementos claves en el reggaetón. Dentro del hip-hop estadounidense, también está presente el concepto [“posse”, en inglés], que “ha sido trazado en muchos de los temas, imágenes y actitudes del rap que toman las maneras del proxeneta [‘pimp’], estafador [‘hustler’], apostador y gángster” (Forman, 2004: 207). Forman considera que esta identificación con la pandilla es parte del imaginario del barrio dentro del rap estadounidense.

---

<sup>66</sup> El “combo” es *corillo*, el grupo de gente que se pasa con una persona. Fecola tiene que ver con el concepto coloquial “feca”, farsante o falsificación (del inglés “fake”).

<sup>67</sup> Tirado, F. (2006) “Don Omar quiere ser más responsable con sus hijos” en *Primera Hora*. 11 de julio de 2006, Así.

Como otro de los elementos de su representación marginal, Don Omar retoma en el tema “Ojitos chiquititos” la controvertible expresión “El de los ojos coloraos”, que popularizó en un disco anterior, “Bandoleros” [en que entona “Y voy a seguir con mi tumbao<sup>68</sup> y con mis ojos coloraos”].

–¿No crees que fomentas el uso de las drogas al cantar “voy a seguir con mis ojos colora’os” en tus canciones? –lo inquirió Primera Hora<sup>69</sup>.

–Siempre he dejao claro con to’ el mundo quién soy. Recuerdo que decían que era un ejemplo para la juventud. Señores, no soy ejemplo de nadie. Tú no le vas a decir a un hijo vete a coger un seminario al show de Don Omar. Mi trabajo es entretener y hacer música y dentro de mi música y mi género decir que ando con mis ojitos colora’o es permitido –reaccionó.

Así como en sus canciones, el aire de superioridad satura las expresiones de Domar a la prensa: “Se le va a hacer difícil a él (a Daddy Yankee) y a cualquiera en el género no respetar mi trabajo, porque es algo que lo ve el mundo entero”<sup>70</sup>.

Ciertamente, no ha faltado su famosa oposición a Daddy Yankee, a quien ha señalado como el causante de que se le hayan cancelado varias presentaciones artísticas [Anexo #9]. Esto lo motivó, dijo, a escribir un tema de tiraera contra su colega con líneas como: “Si tú te crees el Cangri de la tierra, yo soy el Rey de la luna<sup>71</sup>”.

El juego del “self-made man” por medio de alusiones a la cultura del narcotráfico en sus canciones, viene acompañado en la vida real de un ascenso en popularidad y poder adquisitivo, los cuales, por cierto, Don Omar al principio como “nuevo rico” no supo manejar.

–¿Cómo se ha transformado tu vida al pasar de pobre a millonario? –inquirió Primera Hora<sup>72</sup>.

–Fue difícil. Hice mil loqueras con el primer dinero que cogí. Tuve cinco carros al mismo tiempo, pero no tenía casa (propia). Hoy día tengo un edificio, una casa en New Jersey, que es un castillo. Y otras en Dorado y Cánovanas. Tengo 10 apartamentos.

---

<sup>68</sup> El tumbao hace referencia al porte prepotente; también al movimiento al caminar.

<sup>69</sup> Tirado, F. (2006) “Don Omar quiere ser más responsable con sus hijos” en *Primera Hora*. 11 de julio de 2006, Así.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Daddy Yankee se ha dado a conocer como “El Cangri”, término que en jerga reguetonera designa al jefe, o alguien de gran prestigio y renombre.

<sup>72</sup> Tirado, F., (2006) “Don Omar quiere ser más responsable...”

Pero aparte de una actitud de éxito y preponderancia, William Omar Landrón Rivera, nombre de pila del artista, se ha caracterizado de otros exponentes por trascender en los medios con una imagen de víctima o “pobre diablo” [como diría en “Pobre diabla”, una de sus canciones más populares]. Esto debido a los múltiples “cantazos, dimes y diretes”<sup>73</sup> en que reconoce haberse visto envuelto, principalmente en el transcurso de 2005, y que lo llevaron incluso a considerar el retiro<sup>74</sup>.

Entre los líos y escándalos, enfrentó juicio por posesión de sustancias controladas y Ley de Armas, del cual salió airoso<sup>75</sup>. En medio de las situaciones, además, descubrió quiénes son sus verdaderos amigos y quiénes no, “que son muchos”.

Y no podía faltar en sus manifestaciones a la prensa la mención de su identificación con el núcleo barrial, como cuando estrenó “King of Kings”: “Lo más que extraño es no poder llegar al caserío, al barrio, para que me digan: ‘Don, me gusta ésta’”<sup>76</sup>.

En fin, Don Omar se ha erigido como prototipo de la marginalidad reguetonera, por una parte, por sus representaciones delictivas en primera persona alusivas al mundo del narcotráfico, su exaltación del “combo” como parte de ese reto a rivales que evoca el elemento criminal, y su mención de los “ojitos coloraos” en referencia al uso de marihuana; todas contenidas en sus canciones. En éstas, el exponente recuerda una de las disposiciones del “código de la calle” en cuanto a la forma de responder al desafío por medio de la violencia [como muestra el verso referido del tema “Repórtense”: “*Quieto, manso, fecola / No pierdas la chola / Hablando de pistola / Que eso trae cola*]. Su representación como margen no se limita a los productos artísticos, pues los casos legales enfrentados relacionados a la portación ilegal de armas y sustancias controladas evocan el mundo delictivo de sus canciones.

### 3.2. Héctor El Father: El proveedor de los marginados

Héctor “El Father” es parte de la “vieja escuela” del reggaetón junto con su antiguo compañero de dueto Tito “El Bambino”. Se convirtió con su colega en el primer

---

<sup>73</sup> Tirado, F., (2006) “Don Omar destrona a Britney Spears” en *Primera Hora*. 27 de mayo de 2006, Así.

<sup>74</sup> Tirado, F., (2006) “Don Omar admite que nunca ingresaría a la milicia” en *Primera Hora*. 26 de junio de 2006, Así.

<sup>75</sup> Tirado, F., (2005) “Don Omar tras un nuevo aire” en *Primera Hora*. 16 de diciembre de 2005, Así.

<sup>76</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Don Omar afincado en el reggaetón” en *Primera Hora*. 22 de mayo de 2006, Así.

actro de reggaetón en presentar un concierto masivo en el coliseo “Hiram Bithorn”, en Hato Rey. Se crió junto a Tito “El Bambino” en una urbanización Parque Ecuestre en Carolina, aunque narra haber vivido cortas temporadas en los residenciales públicos Sabano Abajo y Monte Hatillo, este último en Río Piedras<sup>77</sup>. Se resalta su labor como productor al apadrinar a diversos exponentes e incidir en el éxito artístico de figuras como Don Omar<sup>78</sup>.

“*Ésta es la realidad que se vive en la calle / Tú sabes / Acuérdate que nosotros somos / El Vocero de los pobres*”, declara Héctor “El Father” al final de su tema “Vengan donde mí”. Sus expresiones son al estilo del rapero afroamericano Chuck D, del influyente colectivo Public Enemy, quien al final de los 80 denominó al hip-hop como el “CNN negro” (Cepeda, 2004: xviii).

De primera instancia, no hay mucha diferencia entre la representación marginal de Héctor “El Father” en sus canciones y las de Don Omar: ambos se inclinan por una retórica que alude al código de supervivencia propio de la cultura del narcotráfico. El Father, no obstante, se perfila más explícito en sus alusiones criminales y delinea a menudo con claridad el perímetro espacial: “Esto es cuestión de barrio / Papi, así se vive en la calle”. Es una de las estrofas contenidas en “Vengan donde mí”, donde narra la traición de un amigo a otro motivado por el control de puntos de droga. El tema está dedicado al exponente Tempo, quien cumple sentencia de cárcel, acusado de narcotráfico.

Así como Don Omar en “Repórtense”, El Father advierte en “Here we go yo” como desafío: “*No me ronques*”, más explícita: “*Con el AK te degollo el cuello / Amaneces tieso y sin cabello*”.

El reguetonero reconoce la *tiraera* como parte esencial del reggaetón, y la compara con la vida: “una competencia”<sup>79</sup>. Y, como buen productor, se asegura de incluir en sus discos el *maleanteo*, o actitud de maleante, que “le gusta a los seguidores del género”<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Thillet, A. R. (2005) “Héctor ‘El Father’ se canta defensor de la gente pobre” en *Primera Hora*. 2 de septiembre de 2005, Así.

<sup>78</sup> Thillet, A. R. (2005) “Héctor ‘El Father’ acapara la prensa anglosajona” en *Primera Hora*. 5 de septiembre de 2005, Así.

<sup>79</sup> Chalas, M. “Héctor ‘El Father’ se siente traicionado por Jomar” en *Primera Hora*. 2 de marzo de 2006, Así.

<sup>80</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Con altas expectativas para ‘Los rompediscotekas’” en *Primera Hora*. 23 d abril de 2006, Así.

En mayor medida que sus pares, “El Father” explota su autorrepresentación de un mogul, poderoso empresario del género, especialmente en su faceta de productor. Los discos que ha lanzado, una vez se separó de quien fuera su compañero de dueto, Tito “El Bambino”, no han sido como solista, sino apadrinando a reguetoneros conocidos y noveles. Y como “el padre”, mandó a diseñar en 2005 diez cadenas en oro con el logo de su sello discográfico, Gold Star Music, para repartirlas entre los artistas firmados por él<sup>81</sup>.

“Ya sea que se represente o no como un gángster, por encima de todo, el mogul calibra la distancia entre el miembro de la gente común que una vez fue y el rol elite que ahora puede reclamar en términos de dinero, cadenas, automóviles...”, describe Christopher Holmes Smith (2003: 84) en su ensayo sobre los hip-hop moguls, y cuya descripción bien puede aplicarse al caso de El Father.

“El mogul nunca puede estar muy desconectado”, sin embargo, de las masas que representa (Holmes, 2003: 84). En su ensayo sobre el rap estadounidense, el profesor Murray Forman (2004: 207) expone que “en el rap, hay un sentir generalizado de que un rapero no puede ser exitoso sin antes ganar el apoyo y aprobación del grupo y el barrio... se espera que mantengan conexiones con el barrio y que ‘se mantengan real’ en temáticas, rapeando sobre situaciones, escenas y lugares que constituyan la experiencia vivida del barrio”.

Dentro de esa perspectiva, si hay un elemento que trasciende la representación identitaria marginal de El Father es su inclinación por cantarse defensor de los marginados.

–¿Por qué crees que a la gente le gusta este look (de ostentosas prendas)? –le inquirió Primera Hora [Anexo #13].

–Somos ejemplo de superación para la gente pobre. Al pobre diariamente lo marginan, al caserío diariamente lo marginan, a nosotros trataron de marginarnos, pero no pudieron, por eso es que siempre digo que soy un defensor de la gente pobre de Puerto Rico... –reaccionó.

No sólo es un defensor en sus expresiones, sino que por un tiempo, el reguetonero tuvo la costumbre de lanzar pacas de billetes en efectivo en sus presentaciones artísticas y conciertos. En vez de procurar de venderse a los espectadores como un gángster, aseguró

---

<sup>81</sup> Thillet, A. R. (2005) “Héctor ‘El Father’ adicto a las compras” en *Primera Hora*. 10 de septiembre de 2006, Así.

considerarlo como “una forma de devolverle a la gente todo lo que me ha dado... En vez de gastar 1.000 pesos en pirotecnia... pues yo prefiero coger esos 1.000 pesos y tirarlos, quién sabe si Dios me utilice ese día como proveedor para una persona que le hacía falta” [Anexo #13].

En el lapso de tiempo revisado, El Father se reafirmó en su defensa a los sectores marginales al comunicar su intención de cantar en la Navidad de 2005 en residenciales “como muestra del agradecimiento y cariño a su gente”<sup>82</sup>, y en su visita a una institución penal juvenil, en la que se rehabilitan jóvenes con algún trastorno mental. “Me encanta venir a estos lugares”, comentó en aquella ocasión<sup>83</sup>. “Son personas que la gente se olvida de ellos, que la sociedad margina. Creo que una persona para reconstruir su vida, no lo puede hacer siendo marginado”.

El intérprete resiente, sin embargo, que haya quienes todavía lo marginen a él y a sus pares, y crean que los artículos lujosos que ostentan, como sus rimbombantes cadenas, son producto de negocios con drogas [Anexo #13]. “Hay raperos que han cometido errores... pero si fuéramos a hacerlo así, entonces yo tendría que culpar a todos los políticos o todos los policías serían unos corruptos”, comentó (Anexo #11).

Pero eso no quita que continúe inclinándose por la *tiraera* en su juego discursivo alusivo a la criminalidad, como en “Here we go”: “*Quieto... / No te envuelvas o te cargamos al hoyo / Le metemos con el mata-pollo...*”.

Como se advierte en esta exposición, Héctor “El Father” se erige como representante del margen por medio de una identificación con el espacio territorial del barrio y el caserío, a los que enuncia como marginados, no integrados. Otro de los elementos particulares que introduce el artista es el asunto de las maneras en que se debe hacer reggaetón, al manifestar que reconoce la *tiraera* [el desafío entre rivales, en que se exalta la criminalidad] como una de los elementos propios del género. La evocación al crimen y al mundo delictivo de “El Father” se limita a los productos artísticos, pues reprueba que lo tilden de narcotraficante. Esto, a pesar de que su representación mediática evoca aspectos de este negocio, como es la ostentación de dinero en efectivo y prendas rimbombantes, con los que erige su imagen del “self-made man”.

<sup>82</sup> Tirado, F., (2005) “‘El Father’ niega amorío con Glerysbeth” en *Primera Hora*. 2 de diciembre de 2005, Así.

<sup>83</sup> Thillet, A. R., (2005) “Héctor ‘El Father’ condena la marginación a la juventud” en *Primera Hora*. 29 de septiembre de 2006, Así.

### 3.3. Tego Calderón: militante de la causa del negro y el pobre

Tego Calderón nació en Santurce, Puerto Rico, en el 1972. Se crió en los pueblos de Río Grande y Carolina, lugares que mantienen vivas las influencias afrocaribeñas, las cuales están presentes en su música. Estas a su vez se asocian a barrios marginados de negros. El intérprete estudió en la Escuela Libre de Música de Puerto Rico, donde se preparó en percusión y se desarrolló como compositor. Su primer álbum en solitario, “El Abayarde” (2002), rompió récord de ventas dentro del entonces todavía semiclandestino género del reggaetón. Apenas unos tres meses de su debut como solista, ofreció un concierto masivo en el coliseo “Roberto Clemente”, en San Juan. A comienzos del 2005, el exponente y su casa disquera Jiggiri Records firman con Atlantic Records, convirtiéndose en el primer artista del género en finalizar un acuerdo con un sello multinacional<sup>84</sup>.

Mientras Don Omar subraya en sus canciones y expresiones a la prensa la imposibilidad de que los demás no reconozcan su éxito, Tego Calderón se ha sentido, en cambio, como “The Underdog / El subestimado”, título autobiográfico de uno de sus recientes discos, lanzado a mediados de 2006 [Anexo #14]. Esto no lo impide, claro, de proclamarse, como todos, “el king” en su tema “Chillin’”. Tampoco lo limita de abrir el álbum anunciando su estilo como “*Otra clave, otro flow, es pimienta / Que mata envidiosos y estanca ventas... / De nuevo, Teguito dándoles ‘pao pow’ / Motivao, no me quedo dao...*”<sup>85</sup>.

Su *tiraera* es interminable, en la que utiliza como una de sus armas verbales el hecho de haber sido quien le abrió las puertas al reggaetón a nivel comercial [con el éxito sin precedentes de su disco “El Abayarde”, lanzado en 2002]. De esta manera, son frecuentes los desafíos que siguen la línea de: “*El number one / Número uno / Tego Calderón / Ya estuvo*” [en el tema “Slo’ Mo’”]; así como: “*Dime si no fui yo que en el mapa los puso*” [“Comprenderás”].

Tego Calderón busca alejarse un tanto de los temas encontrados comúnmente en el reggaetón [al menos, de su forma de presentarlos], y se inclina más a la base de llevar

---

<sup>84</sup> Datos biográficos tomados de la página electrónica Reggaetonline.net.

<sup>85</sup> “*Que mata envidiosos y estanca ventas...*” hace referencia a que él es el preferido de entre los reguetoneros, lo cual provoca que los demás se queden estancados en sus ventas.

un mensaje con que ha trascendido el estilo hip-hop. Incluso, se asemeja más a las formas de ese género estadounidense de base afroamericana, al erigirse como representante de la raza negra y proclamarse MC [maestro de ceremonia, como se denominan los raperos por su arte al versificar]. Con ese enfoque, canta: *“Yo se rapear de lo vivió día a día”* [“Chillin”].

Las referencias al reto con armas no faltan: *“Eso de sacarla pa usarla / Está claro, pero la condena es larga / El que te lo dijo, tal vez nunca preso ha ido”* [“Payaso”]. Los versos juegan con las líneas del tema “Sácala”, grabado un par de años atrás por un grupo de reguetoneros [*“Sácala / Dale, úsala / No le tengas miedo / Si es cuestión de morir / Primero que se mueran ellos”*].

La mención del barrio también está presente: *“Que si no me matas con bala / Mátame de risa / Y que me velen en Loíza”*<sup>86</sup> [en “Payaso”].

Las posturas desafiantes en “The Underdog” trascienden el juego o la referencia a otros exponentes al incorporar líneas de crítica social, en especial en el corte “Veo veo”, que incluye una censura a la corrupción de figuras en altas esferas del poder: *“Igualdad pa’ todos / Di mejor pa’ tos los de tu coro / Que lavan los cuellos de sus camisas con Clorox / Yo te soy franco, no es que sepa tanto / Al lao’ de ustedes yo soy un santo”*<sup>87</sup>. Así también critica al Gobierno estadounidense: *“Entiendes lo que te hablo / Justicia basura / Tú eres el que hace leyes por eso te curas / No pudiste con Osama, la cojiste con Saddam / Chulería sin tan tan”*.

En su caracterización del underground –denominado en aquellos tiempos también como rap<sup>88</sup>– Santos Febres (1997: 130-131) expone, precisamente, que “la geografía en decibeles que traza el rap, delegitima los controles penales del estado. Cuestiona la

---

<sup>86</sup> Loíza es un barrio negro, con profunda tradición cultural afroboricua, y que ha delineado en gran medida la identificación territorial de Tego Calderón. El artista se crió cerca del área y se ha dado a conocer por incorporar en su música sonidos afroboricuas, como el toque del tambor propio de la bomba.

<sup>87</sup> Antes de trascender en el ruedo musical, Tego Calderón enfrentó problemas con la justicia por asuntos relacionados con armas y drogas. En el tema “Los bandoleros”, con estilo hip-hop y que canta a dúo con Don Omar, el exponente incluye en una de las líneas: “Se que el DEA me tiene en la mira...”, en relación a la agencia Drug Enforcement Administration, que se apareció en en su hotel antes de una de sus presentaciones, como reseña Raquel Cepeda. En “Riddims by the Reggaetón. Puerto Rico’s hip-hop hybrid takes over New York” en *The Village Voice*. 28 de marzo de 2005.

<sup>88</sup> En estos casos, en que se usan indistintamente los nombres, la forma de saber si habla del rap original o, en cambio, del underground, es por medio de los artistas referidos. En el casi aquí citado, es en referencia al underground.

implementación de una justicia deficiente, que fabrica culpabilidades para unos mientras encubre la corrupción de otros”.

En cuanto a sus expresiones a la prensa, al igual que Héctor “El Father”, “El Abayarde” [como también se ha dado a conocer] se canta defensor de la gente pobre, pero la causa en este último cobra, sobre todo, un matiz racial. La raza ha sido un elemento clave en la representación identitaria marginal de “El Negro Calde” [como también se autoproclama]. “The Underdog” incluye el tema “Chango blanco”. “Me identifiqué porque la base es la raza negra. El chango se quiere quedar de su color”, manifestó el artista sobre su decisión de incorporar el corte pese a no haberlo escrito él<sup>89</sup>.

En cuanto al tema de la pobreza, el reguetonero visitó Sierra Leona, en África, y denunció ante la prensa la triste realidad que viven allá los pobres, “usurpados por los ricos”<sup>90</sup>. El artista cuenta que, luego de filmar allá un documental en contra de los mineros de diamantes, decidió romper con uno de los máximos patrones del género: la moda del *blin blin*<sup>91</sup>. Esto, por estar en contra de la situación de explotación que viven los africanos. Cuenta que esa injusticia, así como la marcada diferencia de clases, decidió plasmarla en los visuales del vídeo de “Los maté”<sup>92</sup>, primer corte del disco “The Underdog”. La letra del tema, a su vez, es un ataque a los “mala paga”, “el engaño y la *listería* de la gente”. Tego, precisamente, entabló un pleito legal en contra del empresario Elías de León, dueño de la casa disquera White Lion [con la que grababa antes] por cobro de dinero e incumplimiento de contrato<sup>93</sup>. Canta el reguetonero: “*Mala maña, conmigo no va esa vaina / Ven y baila pa’ romperte la coclaina / Estás lucío, estás como desvanecío / Estás moldío con el flow de mal parío... / Los maté / Pero no soy mala fe / Hice lo que tenía que hacer...*”.

---

<sup>89</sup> Tirado, F., (2006) “Tego Calderón no se intimida con su salsa” en Primera Hora. 24 de agosto de 2006, Así.

<sup>90</sup> Tirado, F., (2006) “Tego Calderón retrata las diferencias de clase” en Primera Hora. 9 de agosto de 2006, Así.

<sup>91</sup> Previo a su decisión, ya Raquel Cepeda describía su “powerful proletariat image”. En “Riddims by the Reggaetón. Puerto Rico’s hip-hop hybrid takes over New York” en *The Village Voice*. 28 de marzo de 2005.

<sup>92</sup> La canción inicia con un fuerte sonido de disparo, pero en una entrevista con otro medio, Tego aseguró que el tema era en relación al vocablo “Los maté en la raya”, propio de las competencias de natación.

<sup>93</sup> *Ibid.*

Y aunque Tego Calderón ha manifestado su oposición a la tiraera entre Don Omar y Daddy Yankee<sup>94</sup>, con temas como “Los maté” se hace palpable que él mismo emplea esa técnica para desafiar a sus enemigos.

De Tego también se resalta su faceta de empresario, como dueño de su propio sello discográfico, con el que ha grabado a otros exponentes como Chinonino. Sin embargo, a pesar de su éxito: “No tengo que estar por ahí enseñando mi dinero, y comprando prendas ni sanganerías” [Anexo #14], lo que sí hacen la mayoría de sus pares. “Estoy muy bien económicamente, he hecho tremendas inversiones”, añade.

Por tanto, Tego Calderón se destaca del resto de sus pares como representante del margen reguetonero al introducir el elemento de la pobreza unido a lo racial. Por otro lado, aunque su imaginario se adopta en gran medida al patrón reguetonero [especialmente por medio de las actitudes alusivas al crimen], sus posturas rompen con la forma tradicional de hacer reggaetón, al manifestar su renuncia a la ostentación del *blin blin* e integrar en sus canciones crítica social, esto desde una perspectiva marginal, al mostrarse como opositor a la corrupción del sistema y de figuras en el poder.

#### 3.4. Wisin & Yandel: Los machos callejeros

De Wisin [Juan Luis Morera] y Yandel [Llandel Veguilla] apenas se han publicado datos biográficos. El dueto es oriundo del pueblo de Cayey. Inicia formalmente en el mundo artístico en 1998, con su intervención en la compilación “No Fear 3” con el sello discográfico. Su primer disco como solista sale en el 2000 con el título “Los Reyes del Nuevo Milenio”.

El dúo Wisin & Yandel es experto en proclamar su poderío en el género. Después de todo, se trata de “El dúo de la historia”, como se autoproclama todo el tiempo y su música es “Pa’l mundo”, como titula su disco.

Aparte del cortejo a la mujer, lo que resalta en las canciones de este dueto es, precisamente, su *tiraera* a sus competidores. Incluso, ambos elementos suelen mezclarse. “*Capicú, llegó el frontú / No trates de apagarme / Porque te apagas tú*”, articula en Wisin en el temaailable “Rákata”, que cierra proclamándose como “El dúo de la

---

<sup>94</sup> Tirado, F., (2006) “Tego Calderón no se intimida con su salsa”...

historia”, “El dúo dinámico” y “El que para ventas” [esto último al estilo de Tego Calderón descrito en el relato anterior].

Así también ocurre en otro de sus cortes promocionales, “Llamé pa’ verte”, en que Wisin le dice a Luny [productor]: “*Baja el volumen pa’ que no lloren... / Oye, hermano, No trate más que está haciendo un ridículo*”, y termina con su ya característico: “*¿Oíste? ¿Viste? Te pusiste triste*”.

Más constante que la representación específica del barrio [éste es nombrado, por ejemplo, en el tema “Paleta”], Wisin y Yandel son ante todo “Calle callejero”, título de otro de los cortes contenidos. Y esta caracterización callejera viene acompañada de una representación criminal [que incluye el desafío a competidores en el género]:

“¿Qué es lo que somos?  
Calle callejero  
Cae la noche se activaron los pistoleros...  
Sabes que si te apunto vas pa’l suelo  
Le voy a dar 10 en el pecho  
Y va a ser otro muerto en la lista  
Wisin y Yandel a la conquista  
Yo soy el buitre y tú eres cohitre  
Te van a encontrar en la playa lleno de salitre”.

Para este dueto, la raíz de esta actitud de supervivencia y dureza es inherente al núcleo barrial: “El género del reggaetón nace en el barrio, en la sociedad. El barrio es un poco fuerte y es controlado por el hombre, vamos a ser reales. Puerto Rico es un país machista”, apuntó Wisin en entrevista. Esto explica por qué, a excepción de Ivy Queen, ninguna otra exponente mujer ha logrado escalar las mismas posiciones que los intérpretes hombres: para ellos, las mujeres que quieran abrirse paso en el género tienen que tener “mucho más que cuerpo y una cara linda”; deben tener “actitud”<sup>95</sup>. Es, precisamente, lo que destacan como clave del éxito de Ivy Queen. “Es que ella tiene la actitud, ella es rough”, expone Yandel<sup>96</sup>. Por eso, tomando en cuenta la representación

<sup>95</sup> Aquí se puede advertir el aspecto de representación identitaria descrito en el capítulo primero.

<sup>96</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Wisin & Yandel proyectados como un dúo inquebrantable” en *Primera Hora*. 15 de marzo de 2006, Así.

propia del género, se aseguraron de aderezar con bailes callejeros su concierto en marzo de 2006 en el Coliseo de Puerto Rico<sup>97</sup>.

De Wisin & Yandel también se destaca, como en los anteriores, su faceta empresarial, con la inauguración de su propio sello discográfico, con el que lanzar también talentos nuevos<sup>98</sup>. El dúo abrió también un establecimiento nocturno, luego de un tiempo funcionando, cerró en espera de los permisos correspondientes<sup>99</sup>.

Wisin y Yandel introducen el aspecto de la “actitud rough” dentro del reggaetón como parte del machismo en la sociedad. Y es dentro de esa postura que se representan en primera persona como criminales en su imaginario callejero. Con esta postura, se ajustan a un patrón de cómo debe sonar este tipo de música y las maneras en que sus representantes se deben proyectar.

### 3. 5. Una mirada de conjunto

Para el análisis de las representaciones marginales expuestas, el referente de la teoría de la marginalidad es útil y pertinente. Y es que a pesar de no estar explícito, el reggaetón es un género urbano, entorno que procuraba estudiar la teoría de la marginalidad, en tanto lo marginal es intrínseco a lo urbano. La teoría de la marginalidad procura estudiar en el entorno urbano a los no integrados, sector que busca representar el reggaetón. Partiendo de ese referente, cada exponente se identifica con ciertos elementos marginales particulares, los cuales pueden leerse por medio de los paradigmas que han sido reseñados en el marco teórico.

Héctor “El Father” es quien hace mención del territorio de manera más constante. El artista enuncia el espacio geográfico del barrio y el caserío con la connotación del *ghetto* como territorio de la “subclase” según expuesto por Wilson en *The Truly Disadvantaged*. Para “El Father”, los residentes del barrio, del caserío, los pobres y la comunidad penal son grupos marginados por el sistema y la sociedad, por lo que necesitan ser reivindicados. Al sentir que los exponentes de reggaetón también han sido

---

<sup>97</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Wisin & Yandel se encenderán con bailes callejeros” en *Primera Hora*. 10 de marzo de 2006, Así.

<sup>98</sup> Sepúlveda, A., (2006) “Wisin & Yandel tienden la mano a talentos noveles” en *Primera Hora*. 4 de enero de 2006, Así.

<sup>99</sup> Roza, L., (2005) “Wisin & Yandel de fiesta en ‘Llamé pa’ verte’” en *Primera Hora*. 8 de noviembre de 2005, Así.

marginados, se inclina a cantarse defensor de estos sectores. Esta representación se ajusta a la descripción de Laura Ortiz en cuanto a que los grupos marginales suelen enunciarse con una connotación de desvaloración, y necesitados de un poder normalizador.

Don Omar también hace referencia a los habitantes del barrio como el sector que mejor puede calificar la música reggaetón. Para Wisin y Yandel, el barrio es un entorno que forma parte de la sociedad en general, la cual es machista. El dueto expone de manera clara, a diferencia del resto de los relatos, el elemento del machismo y la masculinidad como formadora de una actitud “rough”, de la que se nutre de manera substancial el reggaetón. Esto es lo que a su entender explica por qué, a diferencia de Ivy Queen, no se han destacado otras mujeres intérpretes en el género.

Tego Calderón, por su parte, menciona en una de sus canciones el nombre del barrio Loíza, cuyo apelativo es sinónimo inmediato en Puerto Rico de territorio de negros marginados y en el que se mantienen vivas las tradiciones de raíces africanas, con que Tego, como negro, se identifica. La raza, precisamente, es el aspecto marginal particular que introduce Tego Calderón; esto sería coherente con la consideración de los elementos étnico-raciales como factores de descalificación, según el enfoque de exclusión social.

En cuanto a las representaciones delictivas, en Don Omar se percibe con nitidez lo que Anderson engloba con el término “código de la calle”, en cuanto a una serie de reglas informales que prescriben la manera de responder al desafío, incluyendo el uso de la violencia. En su tema “Repórtense”, el intérprete entona: *“Socio, a mí no me hables de combo / De estilo de canciones... Quieto, manso, fecola / No pierdas la chola / Hablando de pistola / Que eso trae cola.*

En todos los cuatro reguetoneros está presente la representación delictiva en primera persona, validando la descripción de Carlos Filgueira en cuanto a que la marginalidad no se constituye sólo de una situación de privación material, sino un posicionamiento que coloca al sujeto fuera de los canales y espacios ‘normales’ y ‘legítimos’ de producción y reproducción social. Las actitudes criminales también son descritas por Wilson como parte de los sectores que integran lo que él denomina la “subclase”.

Así también pueden leerse sus relatos a través del margen social como plano reivindicativo dentro de la economía informal, lo que se advierte con su conversión en empresarios al fundar sus propios sellos discográficos.

Las narraciones también permiten observar el fenómeno del simulacro, en cuanto a la cultura como mercancía. Esto es evidente en las expresiones de Yandel, quien subraya que para abrirse paso en el género del reggaetón hay que proyectar una actitud, ésta es la que se ajusta al imaginario machista de la sociedad. Mientras que Héctor “El Father” deja claro que la tiraera en sus canciones es parte integral de lo que se espera en las producciones artísticas de este género.

De esta manera, se advierte cómo en el reggaetón confluyen una serie de aspectos que le dan forma. No entran en juego sólo el trasfondo social de los reguetoneros y las condiciones sociales y materiales del entorno urbano puertorriqueño, sino las dinámicas de la cultura de consumo [“la cultura como espectáculo”] y los dictámenes de cómo se supone que se haga el reggaetón [se trata de una “actitud”]. He aquí lo que Baudrillard designa como obscenidad en cuanto a sobrerrepresentación mediática, que en el reggaetón ocurre vía a la exaltación de la marginalidad y las posturas del macho, en cuanto a superviviente de esas desfavorables condiciones.

## **Conclusiones**

Al procurar responder qué se oculta detrás del discurso de marginalidad presentada por la industria del reggaetón en Puerto Rico, se comienzan a advertir una complejidad de factores que inciden en esta representación. Se trata de un complejo proceso en que no sólo entran en juego el trasfondo social de los reguetoneros y las condiciones sociales y materiales del entorno urbano puertorriqueño, sino las dinámicas de la cultura de consumo [la cultura como mercancía] y los patrones de cómo se supone que se haga el reggaetón [se trata de una “actitud”, como dice Yandel en uno de los relatos presentados]. Esta investigación permite conocer que esta manifestación artística

no sólo es un reflejo de comunidades desaventajadas en la Isla o –en el otro extremo– de una duplicación absoluta de las maneras marginales del gangsta rap. Y he ahí una de las complicaciones al analizar este fenómeno. Si bien el género del reggaetón se constituye en representante/voz/crónica de sectores y enclaves marginales, se advierte también la inclinación a la espectacularización artística de esos mismo elementos que perfilan una identidad marginal. Por una parte, esta industria ha logrado posicionarse en espacios que correspondían a quienes ostentan el poder dentro de los medios masivos o quienes son considerados importantes. Pero al mismo tiempo, este ascenso ha sido vía la reproducción de lo que tradicionalmente se describe como marginalidad, en cuanto a sectores no integrados con actitudes fuera de las normas legítimas de la sociedad.

Durante la investigación se logra responder al objetivo general propuesto, relativo a analizar la representación de la marginalidad por parte de la industria del reggaetón en Puerto Rico. Entre los elementos que caracterizan a este fenómeno se encuentran los siguientes: identificación con el espacio territorial del barrio pobre, representaciones delictivas en primera persona, la retórica del “self-made man” y un tipo específico de masculinidad que exalta la supervivencia callejera.

Al inicio de la investigación, partí del supuesto de que la industria del reggaetón emplea el referente marginal únicamente como un espectáculo, en una sociedad que se inclina por los contenidos violentos y que evocan poderío, especialmente en lo concerniente a los públicos jóvenes. Ciertamente, se trata de una simulación. No obstante, en el proceso de elaboración del trabajo advertí, al analizar esta problemática a la luz de los paradigmas teóricos aquí contenidos, que se trata de un asunto de mayor complejidad, pues el reggaetón es también reflejo de dinámicas que se están dando dentro del entorno urbano de Puerto Rico [narcotráfico, violencia, delitos, machismo...], en el cual los fenómenos de pobreza, exclusión social y segregación urbana tienen una presencia importante.

Esta transformación de los puntos de vista declarados inicialmente resulta pertinente con la asunción de una perspectiva metodológica cualitativa, en la cual el investigador como sujeto modifica sus perspectivas durante el proceso de investigación. El cambio es producto de un exhaustivo proceso de revisión bibliográfica y de análisis

discursivo con el objetivo de advertir las distintas lecturas y comprensiones en torno al problema de estudio.

Esta complejidad advertida en el fenómeno del reggaetón en cuanto a manifestación que se nutre del imaginario marginal, valida la decisión inicial de estudiar este fenómeno desde la sociología y la comunicación social en conjunto, pues no sólo se trata de la mercancía en tanto valor de signo, sino de disfunciones reales en el desarrollo social puertorriqueño.

Uno de los hallazgos es que entre estas disfunciones está incluso la intención reivindicativa del margen social por parte de los reguetoneros desde un discurso contradictorio, pues si bien buscan reclamar el honor de estos sectores y espacios, al mismo tiempo evocan el mundo delictivo que ha causado que estos grupos y espacios sean desterrados de los medios. Entonces, aunque los reguetoneros negocian un espacio tradicionalmente negado, se han convertido ellos mismos en espectáculo para las masas, al erigirse como representantes de lo que se concibe como marginal.

Para Laura Ortiz (op. cit.: 6), al advertir los procesos de normalización social [procesos de identificación y valoración del sujeto en esquemas de jerarquía y / o de oposición] se hace evidente que la concepción de los denominados márgenes con una connotación de exclusión y desvaloración sea reproducida no sólo por la “intelligentsia del capital y los discursos estatales, sino por el propio imaginario de sectores subordinados y contestatarios”.

Estos resultados alientan al estudio en profundidad de los elementos implicados en este fenómeno, así como de su actualización y expresión en otros contextos. Para esos fines, esta investigación puede constituir una modesta contribución.

## Referencias bibliográficas

*50 Cent: Refuse to Die* (2005) Documental dirigido por Mike Corbera / Estados Unidos, New Line Home Video.

Alianza Global para la Diversidad Cultural, Sector de la Cultura de la UNESCO (2006), “Comprender las Industrias Creativas: Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas”. [En línea] Disponible en: [www.unesco.org/culture/globalalliance](http://www.unesco.org/culture/globalalliance) [Accesado el día 1 de noviembre de 2006].

Anderson, E., (2000) *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. Nueva York, W. W. Norton & Company.

\_\_\_\_\_. (2006) “Dissecting the ‘code of the street’” en *Philadelphia Inquirer*. [En línea] 27 de julio de 2006. Disponible en:  
<http://www.philly.com/mld/inquirer/news/local/15138051.htm> [Accesado el día 1 de noviembre de 2006].

Arfuch, L., (ed.) (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Baudrillard, J., (1974) *Crítica de la economía política del signo*. México, Siglo Veintiuno.

Berrios, N. (2006) “Juventud Blin Blin” en *Primera Hora*. 9 de agosto de 2006, Panorama.

Borroto, L., (n.a.) *Educación, integración e identidad cultural: reflexiones en torno al problema en América Latina y El Caribe*. [Libro en proceso de publicación por la Editorial Félix Varela, La Habana]

Borsdorf, A., (2003) “Cómo modelar el desarrollo y la dinámica de la ciudad latinoamericana” en *EURE*. Vol.29, no.86, Mayo de 2003, pp.37-49. ISSN 0250-7161.

Catano, J., (2001) *Ragged Dicks: Masculinity, Steel, and the Rhetoric of the Self-Made Man*, p. 1. Carbondale, Southern Illinois University Press.

Cepeda, R., (ed.) (2004) *And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years*. Nueva York, Faber & Faber.

Colón, L., (2005) *Pobreza en Puerto Rico. Radiografía del proyecto americano*. San Juan (P.R.), Luna Nueva.

Duchesne, J., (2001) *Ciudadano insano: y otros ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan (P.R.), Ediciones Callejón.

El Mundo (1945) “Ultraje a nuestra cultura” en *El Mundo*. 27 de diciembre de 1945, p. 6, editorial.

El Nuevo Día (2006) “Reto al control de los narcos” en *El Nuevo Día*. 14 de septiembre de 2006.

ELPaís.es (2006) “Los barrios marginales concentran el crecimiento de las urbes y cobijan un tercio de sus habitantes”, en *ELPaís.es*. [En línea] 16 de agosto de 2006, Sociedad.

Filgueira, C., (2001) “La actualidad de viejas temáticas: sobre los estudios de clase, estratificación y movilidad social en América Latina”, Serie Políticas Sociales, N. 51 (LC/L.1582-P), Santiago, CEPAL.

Forman, M., (2004) “Represent’: Race, Space, and Place in Rap Music”, en Forman, M. & Neal, M., (eds.), *That’s The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Nueva York, Routledge.

Gacitúa E. y Sojo, C., (2000) “Conclusiones: pobreza y exclusión social en América Latina y el Caribe” en *Exclusión social y reducción de la pobreza en América Latina y Caribe*, pp. 297-298. San José, Flacso y Banco Mundial.

García, J. C. (2005) “El lenguaje de los símbolos del rap y del hip hop” en *Nesemu, el fuego no se apaga*. [En línea] Disponible en: [nesemu.blogia.com](http://nesemu.blogia.com)+ [Accesado el día 9 de diciembre de 2006].

García, Y., (2002) “Sectores populares, ciudadanía, democracia y medios en Puerto Rico” en *Bajo asedio: comunicación y exclusión en los residenciales públicos de San Juan*. San Juan (P.R.), Editorial Tal Cual.

García Canclini, N., (1996) *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Méjico, D.F., Grijalbo.

Gómez, A. (2006) “Buscan definir la clase media” en *Primera Hora*. 23 de enero de 2006, Panorama.

Hajdu, D., (2005) “Guns and Poses” en *New York Times*. 11 de marzo de 2005, Op-Ed.

Hall, S., (1996) “Who needs identity?” en Hall, S. y Du Gay, P. (eds.), *Questions of Cultural Identity*. Londres, Sage.

\_\_\_\_\_. (ed.) (1997) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres, Sage.

Holmes, C., (2003) “‘I Don’t Like to Dream about Getting Paid’ Representations Of Social Mobility And The Emergence Of The Hip-Hop Mogul” en *Social Text* 77, Vol. 21, No. 4, Winter 2003.

Jiménez, F., (2004) “Con la mano eh que é” en *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*. San Juan (P.R.), Ediciones Vértigo.

Kimmel, M., (1997) *Manhood in America: A Cultural History*. Nueva York, The Free Press.

Kimmel, M., (1999) *Manhood and Violence: The Deadliest Equation*. [En línea] Disponible en: [http://www.europofem.org/02.info/22contri/2.04.en/4en.viol/06en\\_vio.htm](http://www.europofem.org/02.info/22contri/2.04.en/4en.viol/06en_vio.htm) [Accesado el día 25 de noviembre de 2006].

Kasinitz, P., (1992) “Bringing the Neighborhood Back in: The New Urban Ethnography” en *Sociological Forum*, Vol. 7, No. 2, junio 1992. [En línea] Disponible en:

[http://links.jstor.org/sici?sici=0884-8971\(199206\)7%3A2%3C355%3ABTNBIT%3E2.0.CO%3B2-J](http://links.jstor.org/sici?sici=0884-8971(199206)7%3A2%3C355%3ABTNBIT%3E2.0.CO%3B2-J) [Accesado el día 2 de octubre de 2006].

Le Goix, R., (2001) “Fulbright Scholar Examines Gated Communities in Southern California” en *UCLA International Institute*. [En línea] Disponible en: <http://www.international.ucla.edu/article.asp?parentid=4664>. [Accesado el día 27 de noviembre de 2006].

Light, A., (2004) “About a Salary or Reality? –Rap’s Recurrent Conflict” en Forman, M. & Neal, M., (eds.), *That’s The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Nueva York, Routledge.

Maldonado, J., (1946) “Es respaldada campaña pro buena música” en *El Mundo*. 2 de enero de 1946.

Martín, A., (2002) “Sociología de la cultura y sociología cultural: la situación en España” en *Sincronía*. [En línea] Primavera 2002. Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/cabello.htm> [Accesado el día 1 de diciembre de 2006].

Martínez, J., (2002) “Crecimiento y desarrollo” en *La Economía de Mercado, virtudes e inconvenientes*. [En línea] Agosto de 2002. Disponible en: <http://www.eumed.net/cursecon/18/> [Accesado el día 5 de octubre de 2006].

Merrin, W., (2005) *Baudrillard and the Media*. Polity Press

Moris, R., (2004?) *El rap vs la 357: historia del rap y reggaetón en Puerto Rico*, pp. 37-38. Puerto Rico, s.n.

Oh, M., (2005) *Bling Bling: Hip-hop’s Crown Jewels*. Nueva York, Wenner Books.

Oliver R. y Leffel, T., (2006) *Hip-Hop, Inc. Success Strategies of the Rap Moguls*. Nueva York, Thunder's Mouth Press.

Ortiz, L., (1999) *Al filo de la navaja: los márgenes en Puerto Rico*. Río Piedras, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de Puerto Rico.

Perdomo, N., (2004) "Sin freno la piratería" en *Primera Hora*. 25 de octubre de 2004, Dinero y Consumo.

Quinn, E., (2004) *Nuthin' But A 'G' Thang: The Culture And Commerce Of Gangsta Rap*. Nueva York, Columbia University Press.

Rodríguez, E., (1991) *El entierro de Cortijo*. 5ta edición. Río Piedras, Ediciones Huracán.

Santos, M., (1997) "Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap", en Fiet, L. & Becerra, J. (eds.), *Caribe 2000: definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades.

Smith, P., (ed.) (1998) *The New American Cultural Sociology*. Nueva York, Cambridge University Press.

Sotomayor, O. (n.d) *La Pobreza de fin de siglo en Puerto Rico: Una guía para la política pública*. [Manuscrito sin publicar].

Torrecilla, A., (2004) *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan (P.R.), Ediciones Vértigo.

Valladares, L. y Prates, M., (n.a.) *La investigación urbana en América Latina. Tendencias actuales y recomendaciones*. [En línea] Disponible en:

<http://www.unesco.org/most/valleng.htm> [Accesado el día 25 de noviembre de 2006].

van Dijk, T., (1997) *Discourse as Structure and Process (Discourse Studies - A Multidisciplinary Introduction , Vol 1)*. Londres, Sage Publications Ltd.

Vilagrasa, J., (2000) “Los debates sobre pobreza urbana y segregación social en Estados Unidos” en *Scripta Nova*. [En línea] Núm. 76. 15 de noviembre de 2000. Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.ub.es/geocrit/sn-76.htm> [Accesado el día 25 de noviembre de 2006].

Watts, E., (2004) “An Exploration of Spectacular Consumption: Gangsta Rap as Cultural Commodity” en Forman, M. & Neal, M., (eds.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, p. 597. Nueva York, Routledge.

Wilson, W., (1997) *The truly disadvantaged: the inner city, the underclass, and public policy*, pp. 7-12. Chicago, University of Chicago Press.

Winkle, K., (2000) “Abraham Lincoln: Self-Made Man” en *Journal of the Abraham Lincoln Association*. [En línea] Summer 2000. Disponible en: <http://www.historycooperative.org/journals/jala/21.2/winkle.html> [Accesado el día 17 de diciembre de 2006].

Woodward, K., (1997) *Identity and difference*. Londres, Sage in association with the Open University.

Yunes, J. y Rajs, D., (1994) “Tendencia de la mortalidad por causas violentas en la población general y entre los adolescentes y jóvenes de la región de las Américas”, *Cad. Saúde Públ.*, Río de Janeiro.

### **Anexos [reportajes]**

1. “Residente se canta igual a los reguetoneros, pero con estudio” [Primera Hora]
2. “Reina el reggaetón” [El Nuevo Día]
3. “Cacos y cultos” [El Nuevo Día]
4. “Deslumbrante con su Blin Blin” [portada Primera Hora]
5. “Acusan a rapero por narcotráfico” [portada Primera Hora]
6. “Daddy Yankee unido a su barrio” [Primera Hora]

7. “Enfrentados una vez más Don Omar y Daddy Yankee [Primera Hora]
8. “Daddy Yankee tira puños, pero dentro del ring” [Primera Hora]
9. “Don Omar se desquita con Daddy Yankee en canción” [Primera Hora]
10. “Ondas conciliadoras para el reggaetón” [Primera Hora]
11. “Héctor ‘El Father’ no todo lo que hace es reggaetón” [Primera Hora]
12. “Daddy Yankee dejará de cantar por la piratería” [Primera Hora]
13. “Héctor ‘El Father’ se canta defensor de la gente pobre” [Primera Hora]
14. Tego Calderón ‘a mí me han subestimao’” [Primera Hora]