

# Historia, cultura e identidades en América Latina a través do reggaetón



**ALUMNA:** Ada Fernández García

**TITOR:** Eduardo Rey Tristán

**CURSO:** 2023/2024

**DEPARTAMENTO de HISTORIA DE AMÉRICA**

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia na Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia.

### *Historia, cultura e identidades en América Latina a través do reggaetón*

Este traballo busca comprender aspectos históricos e sociais da América Latina contemporánea través do reggaetón coma produto cultural. A cultura e a arte en todas as súas expresións, neste caso a música, teñen moito que dicir sobre como son as persoas que crean e consumen un determinado tipo de música, como se relacionan entre si e co mundo que os rodea. Por iso mediante os elementos sonoros, visuais e discursivos imos tratar de achegarnos a información histórica e social que nos pode dar: cuestións de longo percorrido histórico coma temas raciais, socioeconómicos, políticos, nacionais, identitarios e de xénero. É dicir, se tomarán como obxecto de análise os suxeitos sociais que crean e proxectan eses mensaxes, e analizaremos como eses tratan de reproducir unhas ideas, uns valores, unhas vivencias, que entenden como propias e que conforman a súa identidade. Ademais non podemos esquecer o reggaetón e os seus elementos discursivos sonoros e visuais, tendo en conta que son produtos culturais, son parte da Historia, e como parte dela non son bloques inmóviles, senón que presentan a súa propia evolución.

Palabras chave: Reggaetón, Cultura, Sociedade, Identidades, América Latina

### *Historia, cultura e identidades en América Latina a través del reggaetón*

Este trabajo busca comprender aspectos históricos y sociales de la América Latina contemporánea a partir del reggaetón como producto cultural. La cultura y el arte en todas sus expresiones, en este caso la música, tienen mucho que decir sobre cómo son las personas que crean y consumen un determinado tipo de música, como se relacionan entre sí y con el mundo que los rodea. Por eso, mediante los elementos sonoros, visuales y discursivos trataremos de acercarnos a la información histórica e social que nos puede dar: cuestiones de largo recorrido histórico como temas raciales, socioeconómicos, políticos, nacionales, identitarios y de género. Es decir, se tomarán como objeto de análisis los sujetos sociales que crean y proyectan esos mensajes, y analizaremos cómo esos tratan de reproducir unas ideas, unos valores y unas vivencias, que entienden como propias y que conforman su identidad. Además no podemos olvidar el reggaetón y sus elementos discursivos sonoros y visuales, teniendo en cuenta que son productos culturales, son parte de la Historia, y como parte de la misma no son bloques inmóviles, sino que presentan su propia evolución.

Palabras chave: Reggaetón, Cultura, Sociedad, Identidades, América Latina

### *History, culture and identities In Latin America through reggaeton*

This paper seeks to understand historical and social aspects of contemporary Latin America based on reggaeton as a cultural product. Culture and art in all their expressions, in this case, music, have a lot to say about how people create and consume a certain type of music, how they relate to each other and to the world around them. For this reason, through sound, visual and discursive elements we will try to approach the historical and social information that it can give us: long-term historical issues such as racial, socioeconomic, political, national, identity and gender issues. In other words, the social subjects who create and project these messages will be taken as the object of analysis, and we will analyze how they try to reproduce ideas, values and experiences, which they understand as their own and that make up their identity. In addition, we cannot forget reggaeton and its sound and visual discursive elements, taking into account that they are cultural products, they are part of History, and as part of it they are not immobile blocks, but present their own evolution.

Keywords: Reggaeton, Culture, Society, Identities, Latin America

## Índice

Resumo e palabras chave

Introdución.....	1
1. Historia do reggaetón.....	2
1.1. Raíces e influencias musicais: Caribe e Estados Unidos.....	3
1.2. Porto Rico: orixe e difusión dun xénero.....	5
1.3. “ <i>From música negra to reggaeton latino</i> ”.....	8
2. Historia, sociedade e identidades.....	11
2.1. Música e Son.....	12
2.2. Temas e letras: ¿de que fala o reggaetón? .....	14
2.3. Transmisión: mensaxe das letras.....	20
2.4. Estética, baile e expresión visual.....	23
3. Conclusións .....	29
Fontes.....	31
Bibliografía.....	33
Anexo.....	35

## Introdución

A música é un elemento de expresión artística case tan antiga coma a humanidade. Abarca espectros, tipoloxías, xéneros tan amplos que semella imposible chegar a comprender todas as súas dimensións. Haberá que deixar a un lado a visión da música como sons, notas musicais, harmonías e tonos, e tratar de entender a música coma un produto cultural das sociedades humanas. Un produto que nos permita establecer campos de reflexión sobre a unión entre a arte e o seu contexto histórico cultural, o seu mercado, as institucións, as situacións sociais das persoas que crean e as que consumen ese produto; e como estes aspectos interactúan ao longo do tempo. En definitiva, a propia existencia da música nun contexto socio cultural e histórico crea procesos identitarios (de auto definición) a nivel individual e colectivo a través do seu uso e reprodución. Esa identidade, entendendo que a música opera sobre a memoria, pode estar asociada a experiencias ou momentos concretos do pasado: non resulta complicado atopar cancións que determinan xeneracionalmente épocas concretas, que permanecen na memoria colectiva, a modo de documento dunha época pasada. A música apela a emocionalidade individual, pero forma nexos de unión social e interxeneracional (Varón, 2024: 24-32).

O reggaetón é so unha pequena (gran) parte do que pode contar a música sobre unha sociedade. Por iso este traballo, lonxe de querer tratar o xénero como unha expresión artística máis, o que pretende é afondar na súa configuración como produto histórico, social e cultural. Achegarnos, a partir do reggaetón, a poder obter información máis ou menos directa dunha sociedade e dun momento histórico concreto. Así mesmo, se pretende reflexar que a música, neste caso, o reggaetón, non é un fenómeno estático ou inmóbil, máis ben todo o contrario: evoluciona, cambia e vai modificando os seus significados co paso do tempo; paralelo ao discorrer histórico da sociedade que o reproduce e o asume como propio. Para entender estes procesos teremos que comprender que nos din os elementos que conforman reggaetón. A información que nos da a música; na súa faceta sonora, ou na faceta visible ou estética, pero sobre todo, que mensaxe transmite polos canles de transmisión verbal: ou sexa, que din as letras do reggaetón sobre a sociedade e como nos poden axudar a comprender tanto esa sociedade que o xera, o acepta e o difunde, así como o seu momento histórico. Por iso as letras das cancións, serán as principais fontes que se utilizaran neste traballo. Baseándonos nelas se construírá o discurso, tratando de afondar nesa pregunta

base: Que nos di o reggaetón sobre sociedade e o contexto histórico no que nace e se desenvolve?

Ademais das cancións, este traballo estará construído a partir dunha bibliografía complementaria, na que atoparemos dende artigos periodísticos de diverso tipo a traballos académicos. O feito de que o reggaetón sexa un xénero polémico pola súa agresividade ou polo seu contido sexual, fai que a literatura sobre el sexa abundante, tanto nunha liña de interese xenuíno sobre o seu éxito, como en múltiples críticas, algunhas nun senso moi ben encamiñado. Outro factor que levanta interese é o propio xurdimento do reggaetón, que parecera que saíra da nada para chegar nun período pequeno, ao máis alto do panorama musical mundial. Ao ser un fenómeno tan recente moitos dos traballos sobre o reggaetón están relacionados cos campos da socioloxía ou mesmo a educación, de feito algúns deles serán usados neste traballo. Pero tamén hai liñas de investigación dende a Historia. Neste sentido hai que destacar o traballo de Wayne Marshall, Petra Raquel Rivera e Deborah Pacini Hernández, editores de *Reggaeton* (2009), libro colaborativo con distintos autores e cuestións en relación ao xénero, que constitúe un dos primeiros traballos académicos sobre este tema. Ademais deste, temos distintas teses académicas de moita utilidade para este traballo: algunhas que afondan en cuestións de xénero, outras que se limitan á parte musical e cuestións de produción e, por último, aquelas que relacionan o reggaetón coas identidades (sociais e de pertenza que crean).

Partindo de todo este o abano bibliográfico a división estrutural deste traballo conta con dúas partes principais. A primeira será un repaso pola historia do xénero, diferenciando tres subapartados: as influencias sociais e musicais das que bebe; a conformación do xénero, dando especial importancia a Porto Rico; por último, o seu período álxido de difusión. No segundo apartado o que se pretende é comprender que aspectos definen o xénero para poder comprender que información nos achega do seu contexto socio histórico. Entón teremos as características musicais; as letras e os mensaxes (de que fala) e como se transmite esa información; por último, o espazo estético e visual que transmite o reggaetón.

## **1. Historia do Reggaetón**

O reggaetón ten hoxe unha posición elevada e consolidada no panorama musical *mainstream*. Pero ata chegar ata a esa posición, a historia do xénero nos presenta un longo percorrido de fusións e prestamos musicais, así coma complexas relacións de circuitos

sociais e sonoros. Esta complexidade fai que non haxa unha liña única e consensuada sobre a súa orixes. Poderíamos simplificar todo isto e dicir un lugar e unha data, por exemplo Porto Rico nos anos 90; pero as formas plurais e cambiantes do xénero son tan amplas como as propias influencias, focos e centros de eclosión. Ademais non hai que esquecer a parte social-cultural e como o xénero transversaliza aspectos raciais, de clase, de ideoloxía, de nación, económicos, de xénero...

A narrativa xeral sobre o reggaetón busca a primeira orixe do mesmo en Panamá, sen esquecer outros puntos relevantes coma poden ser Porto Rico, Nova York ou Xamaica, pois de xeito máis ou menos directo todos teñen un papel no nacemento do xénero. Dentro das loitas polo recoñecemento de “lugar onde nace o reggaetón”, moitas veces se busca unha simple apropiación nacional, na que Porto Rico gañaría ese recoñecemento nun panorama xeral, se ben hai que deixar clara a súa relevancia, non é o único, nin moito menos. As veces se esquece que expresións culturais coma a música dependen de moitos factores móbiles: dos propios artistas, coas súas aportacións persoais ao produto cultural; pero tamén das influencias que estes reciben: movementos de ideas, modas, estéticas... Todo isto pon sobre a mesa unha continua contradición entre o “propio” e “distintivo” co “común”. Lonxe de tomar partido nesta guerra de apropiación sobre o xénero aquí imos poñer sobre a mesa as fontes das que bebe e seu proceso evolutivo, os ensaios e erros, as renovacións, os cambios na expresión artística-musical do que coñecemos como reggaetón, tomando unhas pezas clave, que se converterán en “regras” do xénero (Marshall, 2009: 22-23).

### 1.1. Raíces e influencias musicais: Caribe e EEUU

O reggaetón é unha mestura de influencias moi distintas. Pola situación xeográfica na que xorde non é de estrañar que estea amplamente influído pola musica popular afrocaribeña, dende o reggae, mento, soca, calipso, salsa, son, kompa, zouk, bomba, merengue ou bachata; ritmos que efectivamente son usados en cancións de reggaetón (véxase IMAXE 1)<sup>1</sup>. Neste sentido se forxa unha imaxe moi representativa do carácter caribeño (e posteriormente, latino) do xénero. Culminará coa idea dunha irmandade latina global, que non so responde a un aspecto musical pola inclusión de ritmos latino-caribeños, senón a un recurso comercial, para a ampliación do mercado de oíntes a toda a comunidade latina. Esta idea ás

---

<sup>1</sup> Todas as imaxes ás que se faga referencia no texto poderán atoparse no anexo gráfico final.

veces fai caer ao reggaetón nunha estereotipada reivindicación dun “sabor latino” ou de “ritmos quentes”, como atributo característico deste tipo de música.

Precisamente a orientación rítmica, moi en consonancia coa música afro-latino-caribeña, nos leva á influencia do xénero xamaicano coñecido como dancehall reggae ou ragga. O dancehall reggae nace nos anos 80 entre a xuventude dos barrios marxinais de Kingston (Leymarie, 1998: 86-87). Pero o dancehall inflúe no reggaetón non directamente dende Xamaica, senón por Panamá, país que está moi ligado a Xamaica polas relacións migratorias que levaron a traballadores xamaicanos a migrar a este estado para traballar na construción da canle a principios do século XX. Avanzando no tempo, as relacións culturais forxadas entre ambos países se manteñen, de aí que os sons do reggae afloraran nestas comunidades migrantes trasladándoo, a súa vez, á propia cultura musical panameña. A xuventude panameña comeza a introducir estes sons a principios-mediados dos anos 90. É unha música aceptada pola novidade, a dureza das letras, a xuventude inherente<sup>2</sup> e a proximidade ao hip-hop visto tamén coma un xénero innovador, xove, urbano e negro; non hai que esquecer que tanto hip-hop coma reggae son músicas xurdidas e desenvoltas en contextos racializados, en Estados Unidos e Xamaica, respectivamente. Así como o será no reggaetón. Con estas características comúns dancehall e hip-hop viaxan xuntos na formación do reggaetón, tanto no musical como no temático. El General, artista de reggae panameño, pon énfase nas raíces panameñas do reggaetón. Precisamente a través do reggae en español, artistas coma Renato, El General ou Nando Boom, que dende os 80 comezan dominar a escena panameña, van forxando o incipiente camiño do reggaetón (Marshall, 2009: 24-26).

Outra das grandes influencias do reggaetón é o hip-hop. É moi significativo que moitos pioneiros do reggaetón comézanse por chamar rapeiros, e usan o hip-hop<sup>3</sup> como o seu punto de referencia principal. Esta influencia ven dende Estados Unidos sobre mediados/finais dos 80, e cala, sobre todo, en artistas portorriqueños, de xeito moi semellante ao que sucede en Panamá co dancehall reggae. Moitos artistas falan dunha conexión maior co hip-hop, que

---

<sup>2</sup> O dancehall reggae é unha variación do reggae clásico dos anos 70; non so variacións musicais, tamén nos temas e nas letras: o reggae predicaba a liberación panafricana moi sensible á linguaxe rastafari, o dancehall reggae presenta un ton máis terreal con temas locais e similares as do hip-hop (crimen, drogas, violencia, sexo, pobreza, corrupción...).

<sup>3</sup> Hip-hop e rap non son o mesmo: o rap ten como significado “expresarse oralmente” co uso de manter unha conversación ou discutir informalmente; é un recurso musical que se define por liñas rimadas rítmicamente. O hip-hop é un xénero musical que utiliza o rap coma un dos seus recursos, pero que tamén funciona coma unha “cultura” propia na medida en que integra outros aspectos ademais do propio senso musical (Frasco, 2008).

coa influencia xamaicana. A chegada do hip-hop a estes países de Centroamérica provoca o inevitable xurdimento do “latin rap” ou o “hip-hop latino”, considerado subxénero do hip-hop, pero máis distinguido polo idioma que polo sentido musical. É dicir, artistas de fala hispana reivindicán o seu idioma para facer hip-hop. Isto o vemos xa nos barrios de poboación latina en Nova York, onde se bebe directamente do hip-hop yankee. Un exemplo disto é Vico C, rapeiro neiorquino de ascendencia portorriqueña, que na súa canción “Peligro” (2002) di: *Agúzate y aprende de la vieja escuela/ Tengo hiphop, dinamita de la buena*. Unha clara expresión de como o hip-hop se traslada a Porto Rico, neste caso, e comeza a forxar esa escena de rapeiros, que despois se trasladarán musicalmente cara o reggaetón (Marshall, 2009: 28-36).

Todo isto trae unha liña de formación dun primeiro ou “proto” reggaetón moi próximo ao hip-hop, con forza en Porto Rico e Nova York, pero con vínculos con Panamá e Xamaica e polo tanto co reggae; así coma con outros sons caribeños máis localizados. Estes marcan liñas rítmicas que predispoñen o carácter bailable do reggaetón, que non quedaría so coma un hip-hop latino rapeado.

## 1.2. Porto Rico: orixe e difusión dun xénero

As fusións musicais entre dancehall reggae e hip-hop e ritmos caribeños evolucionan e chegan aos anos 90, preferentemente en Porto Rico, con denominacións coma underground, dembow ou melaza, sendo estas denominación boricuas, máis locais, para estas fusións. Neste punto, se constrúen *mixtapes*<sup>4</sup>, pistas musicais como *collages* feitos a partir da fusión deses ritmos. Os artistas fan mesturas en discos ou cassetes de distinta lonxitude, pero aproximadamente entre media hora e unha hora, nas que destacamos a pioneiros coma DJ Playero, DJ Negro ou DJ Nelson.

O underground e dembow foron asimilados coma “musica negra” ou “melaza”<sup>5</sup>. Estes termos colocaron esta música como a propia dunha comunidade negra, empobrecida marxinalizada e criminalizada, que usaban a música coma resposta ás experiencias de

---

<sup>4</sup> Un mixtape é unha recompilación de cancións, nas que a letra ou o “sample” son recollidas doutras fontes e gravadas tradicionalmente nun casete. As cancións poden atoparse de xeito secuencial ou por características (ano de publicación, xénero ou outros). É un recurso moi empregado por artistas de hip-hop por ser menos custoso que un álbum de estudio e pola facilidade de incorporar colaboracións ou freestyles.

<sup>5</sup> Significa “raza” segundo comunidades azucreiras de Porto Rico; a melaza tamén é un produto líquido que se da no proceso de extracción do azucre.

discriminación racial e de clase que sofren; proporcionaban representacións alternativas da negritude, disputando esa marxinalización. Esta música naceu nos caseríos<sup>6</sup>, onde a xuventude podía redefinir e negociar a súa posición dentro da sociedade portorriqueña, e enfatizar a crítica á unha hexemónica democracia racial no país.

O reggaetón<sup>7</sup> foi causa de pánico moral, dunha imaxe da clandestinidade e do temor a que os xoves marxinais estiveran popularizando ideas violentas e transgresoras na poboación xeral. O reggaetón era a voz dos demonizados pola imaxinación pública. Os barrios e os caseríos foron vistos como epicentros dun contaxio cultural a gran escala. A vixilancia moral que se desenvolveu serviu para perpetuar relacións e estruturas de poder e prexuízos sociais (Rivera, 2009a: 111-113). Pero non so foi unha censura artística; dende 1993 o goberno portorriqueño comezou a operación popularmente coñecida como “man dura contra o crime”, orientada a reducir a delincuencia focalizada nos caseríos pobres e racializados<sup>8</sup> de San Juan. Isto responde ao gran aumento dende os anos 70 de delitos violentos e relacionados coas drogas, polo que houbo un aumento da delincuencia. Pero tamén se pode ver en relación ao auxe do desemprego nos centros urbanos do país, visible ademais nunha división racial do traballo, na que negros e mulatos escuros quedaban na posición socioeconómica inferior. Polo que este control pon énfase nos estereotipos criminalizadores dunha poboación empobrecida e marxinalizada dende o sistema. E isto se estende ás expresións culturais propias destas clases populares, como foron as primeiras expresións do reggaetón (Rivera, 2010: 51).

O underground, deriva do discurso do hip-hop, cunha tradición potente na illa, pero non so como unha etiqueta musical, senón que responde á realidade da comercialización do produto musical, alleos ós canles de comercialización formais<sup>9</sup>. Así circulaba esta música ata 1994, cando comezou a aparecer en certas emisoras de radio ou tendas permitidas polas autoridades. Iso si, o carácter clandestino da copia e distribución deses castes ata ese momento, non impediu a súa rápida difusión. O underground, cos seus temas violentos e a

---

<sup>6</sup> En Porto Rico referido a un conxunto de apartamentos subsidiados polo goberno a persoas con poucos recursos, un barrio (Diccionario de la RAE, en Asociación de Academias de la Lengua Española).

<sup>7</sup> Tamén englobando as denominacións previas: underground, dembow e melaza.

<sup>8</sup> Por exemplo nos proxectos de vivenda de Vila España o 4 de xuño de 1993. A Guardia Nacional e a policía interrompen pola noite para buscar drogas, armas e artigos de contrabando. Esta foi a primeira de 74 redadas neste caserío, ata 1999 (Rivera, 2010: 65).

<sup>9</sup> O underground, polo seu propio nome toma o status de marxinal, fronte a unha corrente cultural, social e política dominante na que non encaixaban.

súa estética, se constrúe como a imaxe do comportamento inmoral, que estaría no fondo da crise social. Censurar un xénero musical e acusalo de culpable dos males socioeconómicos é moito máis sinxelo que reducir o desemprego, mellorar a calidade da educación, dar atención médica ou reducir a taxa de criminalidade. Pero como é lóxico ante os prexuízos e a censura, os artistas e o público reaccionan coa transgresión. Tiñan o poder simbólico da ameaza, do perigo, que servía de xustificación para as accións represivas emprendidas contra eles (Rivera, 2009a: 125-127). Ese medo se ve na acción do escuadrón de control do vicio da policía de Porto Rico no ano 1995, cando tomou a iniciativa de confiscar gravacións de underground, alegando que as letras eran obscenas e promovían a violencia e o crime, todo isto apoiado polo departamento de educación do país (Negrón, 2009: 29-38).

Dembow é outra denominación común que toma o xénero nestes primeiros momentos. Este é un patrón rítmico dunha pista de batería cun toque de percusión e cun perfil tímbrico único. Está presente na canción “Dem Bow” (1990) de Shabba Ranks<sup>10</sup>. Esta figura estaba tan presente nos *mixtapes* de underground, que o xénero simplemente tomou o termo dembow por asociación. Progresivamente se concretaría a cuestión e usaríase o termo para referirse de xeito máis xeral á estrutura rítmica predominante “o boom-ch-boom-chick” (IMAXE 2). O dembow é un instrumento flexible nun conxunto de ferramentas musicais que poden usarse combinadas, pero que mantén un perfil sonoro único, que permanecerá na maioría das producións de reggaetón mesmo hoxe en día (Marshall, 2009: 38-39).

Estes termos underground, dembow, melaza, serviron para sinalar, a pesar dos orixes transnacionais, unha distinción local. Pero é certo que moitas das mesturas non caían nunha denominación concreta, senón que se identificaban simplemente co nome do produtor ou coa serie que lles daba número. Algo moi distintivo destas pistas de underground é que se reproducen alleas ás restricións de dereitos de autor, plaxio e marcas de propiedade intelectual. Estas características musicas se reutilizan, se moven, así coma as letras e as melodías... Polo que temos un xénero innovador e cheo de fusións pero tamén moita repetición, das mostras e patróns favoritos, que se poden ver plasmadas nestas gravacións clandestinas de mediados da década de 1990 (Marshall, 2009: 47-48).

---

<sup>10</sup> Artista xamaicano de dancehall reggae.

### 1.3. “From música negra to reggaetón latino”<sup>11</sup>

A medida que o underground se volve máis lucrativo comercialmente a finais dos 90 e principios dos 2000, inevitablemente se volve menos underground, tanto en termos estéticos como económicos. As ferramentas dixitais de produción e distribución cambiaron radicalmente o son e o alcance do xénero, buscando cada vez máis novos mercados e audiencias. A pesar dos recordatorios sonoros das raíces do xénero (persistencia do dembow, mostras de percusión ou certos estilos vocais), hip-hop e reggae, se disparán en maior medida co nacemento do reggaetón como xénero independente, mudando cada vez máis cara acompañamentos sintetizados, deixando bombos, caixas e outras percusións de *riddims* de dancehall fundacionais do xénero. Mudou cara sons máis pesados propios de músicas de club e baile, como pode ser o pop con influencia de house e techno<sup>12</sup>, consagrando neste momento a imaxe ben coñecida hoxe do reggaetón como música de perreo<sup>13</sup>. En relación a isto, se empeza a tomar unha licenza sexual esaxerada asociada a cultura do club: as cancións enchéronse de contido sexual (fantasías machistas sobre o sexo); desafiando publicamente, nun contexto de comercialización amplo, a moralidade dunha clase media cristiá. Mesmo títulos toman esas connotacións como a serie *Reggaetón Sex* (2001) ou o álbum *Triple sexxx* (2001) de DJ Blass. Ademais falamos dun alonxamento musical do hip-hop e do dancehall reggae, pero paradoxicamente, acollen de xeito mas notorio a estética do Bling bling<sup>14</sup> e o carácter agresivo que se lle asocia (Marshall, 2009: 49-50).

Entón, nalgún punto de finais dos 90 o underground, dembow ou melaza foi renomeado como reggaetón, respondendo á necesidade da comercialización dun novo xénero que non era nin hip-hop nin reggae. Se lle atribúe ao produtor DJ Nelson o mérito de cambiarlle o nome, abreviatura da fusión de dous termos (reggae e maratón), que empregaría nos seus *mixtapes* e álbumes, coma no *Reggaeton Live Vol. 1* (1996) (IMAXE 3). Segundo DJ Niño,

---

<sup>11</sup> Frase tomada do libro de referencia sobre o reggaetón e do artigo de Wayne Marshall (2010:48) con ese título, e que ilustra moi ben a deriva que toma.

<sup>12</sup> Ambas consideradas subxéneros da música electrónica; pero diferenciadas no ritmo, sendo o do house máis lento ca do techno. Véxase “Las diferencias entre el house y el techno: 6 canciones para entender la música electrónica”, de Lucas Santomero, na web *Indie Hoy*, 10/08/2023. [Disponible en: <https://indiehoy.com/noticias/6-canciones-musica-electronica-diferencias-house-techno/>]

<sup>13</sup> O perreo é o nome máis común para referirse ao baile asociado ao reggaetón, se caracteriza por ter connotacións altamente sexualizadas (Salvado, 2019: 46).

<sup>14</sup> Estética tomada do hip-hop comercial na que se empregan cadeas de ouro, gafas de sol, gorras e bandanas, roupa deportiva ancha, zapatillas de deporte, marcas de luxo...

o termo reggaetón se usaba para describir pistas que empregaban ritmos orixinais, que non eran ritmos repetitivos de reggae e mostras de hip-hop dos 90, senón que empregaban principalmente sintetizadores.

Paralelamente ao xurdimento do novo nome, a música se achegaba a características estilísticas máis próximas ao que as radios e clubs buscaban proxectar deste xénero. As novas tecnoloxías da produción musical, sobre todo o software de sintetizador e secuenciador, teñen moito que ver con este cambio no son. Programas como Fruity Loops, con efectos preestablecidos, serviron para cambiar e expandir as paletas sonoras dos produtores de reggaetón. Estes programas xurdiran para o techno, por iso non sorprende que o reggaetón tomara este camiño.

Produtores como Playero, DJ Nelson, DJ Joe ou DJ Blass foron os primeiros en combinar estas músicas sintetizadas, co uso de bombos, puñaladas de sintetizador, trances ou efectos dixitais innovadores. As producións non foron uniformes, cada un ofrece unha mirada interesante cara o desenvolvemento do xénero, que empezará a medrar en canto á variedade: podemos atopar o uso consciente e nostálxico de fontes de hip-hop e reggae; temas orientados ao techno ou ao pop. Para os promotores de sons techno temos a DJ Blass, que marca o comezo dunha boa cantidade de elementos que seguen sendo básicos do xénero. DJ Nelson tamén contribuirá a marcar o comezo do estilo hexemónico do reggaetón, moi estreitamente ligado aos movementos máis actuais do hip-hop e o reggae e ás fusións de bachata ou salsa e reggaetón. O seu álbum *The flow* (1998) mestura os sintetizadores con mostras de referencia a outras cancións de hip-hop ou dancehall. Lunny Tunes, dous produtores dominicanos, avanzaron nun linguaxe melódico e harmónico distintivo e orientado ao pop. Ademais

foron cruciais para mover o xénero máis directamente cara a música latina ou tropical, por invocar riffs de piano propios da salsa, merengue ou bachata (Marshall, 2009: 56-57).

Se orixinalmente se identificaba coa etiqueta de música negra, asociada a ao hip-hop e dancehall reggae, ambas consideradas músicas negras, neste punto o reggaetón xa adopta o carácter de “latino”; evolucionando dunha audiencia afro-puertorriqueña moi reducida á unha base panlatina e estadounidense cada vez máis ampla. O uso da bachata no reggaetón ven a sinalar tamén unha herdanza dominicana de ambos xéneros, deixando clara a importancia das migracións extranacionais e as fusións culturais na formación do xénero.

Boybands de bachata dominicana en Nova York coma Xtreme ou Aventura contribúen a este cambio do perfil cultural do reggaetón cara o pop e un carácter panlatino (Rivera, 2009b: 135-145). Todo isto non quere dicir que o reggaetón non siga sendo proxectada como música negra e racializada. Pois atoparemos elementos visuais prestados do hip-hop e da cultura afroamericana (trenzas, rastas, cadeas, xoias...). Tamén visible na racialización implícita das mulleres, vistas como obxectos sexuais nas letras e vídeos musicais, tamén reaniman mitos sobre a sexualidade negra e mulata.

O carácter pan latino é reivindicado por artistas como N.O.R.E en “Oye mi canto” (2006), onde no vídeo musical sacan diversas bandeiras de países de Latinoamérica (IMAXE 4). Algo similar se pode ver no vídeo da canción “La Gozadera” (2017) de Gente de Zona e Marc Anthony. Ou no tema de Don Omar “Reggaetón latino” (2005), onde explicita o carácter latino nun senso amplo no propio título da canción. Todos eles veñen reivindicar a música dunha comunidade e un mercado máis amplo, un orgullo latino plural, sexa negro ou non; e minimizando as invocacións nacionalistas particulares cara un público xeral de fala hispana (ou spanglish<sup>15</sup>), unidos cunha identidade urbana.

O reggaetón acadou un éxito activo xa nos principios e mediados dos 2000 (2005-2006), sobre todo a partir do lanzamento do grande éxito da “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee. Ese éxito en contextos amplos e internacionais ten moito que ver coa emigración masiva de latinoamericanos a Estados Unidos. As relacións migratorias e persoas, de ideas, e de sons é algo que define o reggaetón dende os inicios. A historia dos desprazamentos en Latinoamérica, sobre todo a EEUU, e os fortes vínculos entre comunidades, coma os barrios latinos en Nova York, foron propiciadores dese auxe económico. Así o deixa patente o dúo boricua Calle 13 na canción “Pa’l Norte”(2007): *Ser un emigrante, ese es mi deporte, hoy me voy pa’l norte sin pasaporte (...)*, nunha clara alusión a emigración a Estados Unidos (Solís, 2020: 42). Por primeira vez dende a mambo manía dos anos 50, un xénero que se presenta cunha estética latina-caribeña e con letras en español ten sido aceptada non so por un público pan latino, senón tamén polo *mainstream* anglo estadounidense. Ademais non so é un xénero promovido polos medios, senón que tamén tiña unha ampla popularidade previa grazas as ferramentas dixitais na súa produción e dixitalización que se distribuían de xeito informal (Marshall, 2009: 58-60).

---

<sup>15</sup> Calquera variedade lingüística que mesture habitualmente o español e o inglés.

Se ben o debate sobre o éxito e límites do reggaetón, sobre o debate moral que xeraba, ou sobre o seu suposto fin en torno aos 2010 son cuestións que seguen a estar presentes na opinión pública, hai que aceptar que en pleno 2024 o reggaetón está á cabeza dos xéneros máis explotados da industria musical polo seu tiro comercial a pola súa aparente sinxelidade en canto a produción musical e letras. Isto favorece o xurdimento de novos mercados e focos de produción, extendéndose a diversos países de fala hispana. Polo que a importancia non ven so dos dólares que xera para a industria musical e os artistas, senón tamén da súa repercusión social e cultural, nun amplo e crecente número de xoves do cambio de século (Marshall, Rivera e Pacini, 2009: 10-14).

## **2. Historia, sociedade e identidades**

Os xéneros musicais están tan determinados polos aspectos sonoros coma polos contextos socioculturais nos que se desenvolven; son pautas flexibles, dinámicas e cambiantes, que en moitas ocasións dependen máis da consideración activa do oínte que do propio corpo musical. Neste caso, o reggaetón farase bandeira de convencións musicais e sociais que o definirán como xénero, sendo aceptado como tal polos seus consumidores e pola industria.

A grandes rasgos o reggaetón se define, a nivel sonoro, por usar como base rítmica o dembow. Pero hai outros aspectos que envolven a súa independencia como xénero: dentro dun plano performativo visible temos o baile asociado, o perreo, a presenza de letras en español ou spanglis, ou a estética *bling bling*, herdada do hip-hop. Segundo a forma na que se presenta e expande ou se vende, está definido polo éxito comercial (xa dende principios dos 2000), converténdose nunha das vertentes máis *mainstream* da música urbana e/ou latina. E, consecuentemente, todo isto engloba uns valores e unha ideoloxía que se lle asocia, ideas que quedan patentes nas propias letras. Neste sentido, o reggaetón se asocia á violencia, ás clases baixas, á latinidade, á raza, o sexo, a festa, a cultura de discotecas, entre outras ideas. Todos estes elementos forman parte e definen o xénero como produto cultural, e son asociacións que van chegando. Imos ver como estes aspectos se relacionan ao longo do tempo para achegarnos ao que é o reggaetón hoxe en día (Arias, 2020: 134-136).

## 2.1. Musica e Son

Como xa comentei, a nivel musical, o reggaetón usa como base rítmica o dembow (IMAXE 2), isto sería unha combinación específica de *kik* e *snare*<sup>16</sup>. O dembow funciona coma un esqueleto sobre o que se constrúe o resto da canción, producida posteriormente cun software de produción musical. É un ritmo pegadizo e peca de repetitivo; coas diversas técnicas de produción musical se van engadindo os diferentes recursos sonoros e músicas. Con isto se van definindo correntes estilísticas dentro do propio xénero. Outro rasgo sonoro podería ser a presenza dunha parte vocal rapeada ou cantada, de novo recordando ese compoñente tan relevante que deposita o hip-hop no reggaetón (o rap).

A primeira onda de estratexias de produción está asociada a artistas boricuas dos primeiros 2000, con elementos estilísticos definatorios que se estenden ata mediados da década de 2010. Isto deuse grazas a artistas xa consolidados e a outros novos<sup>17</sup> no momento de consolidación do xénero e que os podemos presentar como a “vella escola”. Nas súas cancións escoitamos a base de dembow xunto con movementos harmónicos tomados do techno e do underground, así coma o efecto do combo de osos<sup>18</sup> e as intervencións vocais femininas<sup>19</sup>; ou dúos de rapeiro e crooner (voz cantada), nos que se combina o rap con estibillos melódicos. Precisamente a nivel vocal o *auto-tune*<sup>20</sup> é un recurso moi habitual. En xeral percibimos sons agresivos semellantes ao hip-hop ou ao techno, e consolidan estes rasgos coma o estilo prototípico que define o reggaetón, xa denominado amplamente como “reggaetón antigo” (Arias, 2020: 138-141).

Segundo a entrada do blog “Tu Pum Pum: The Story of reggaetón” de Eduardo Cepeda, a principios dos 2010 comeza a nacer unha escena de reggaetón en Colombia que daría lugar

---

<sup>16</sup> O kick ou bombo en español, funciona coma o elemento percusivo que marca a pulsación. E o snare ou caixa en español aporta o elemento sincopado que que incita ó baile. Xuntos son os patróns básicos de diferentes xéneros (Arias, 2020: 132).

<sup>17</sup> Sexa Daddy Yankee, Wisin y Yandel, Don Omar, Ivy Queen, Tego Calderón, Héctor y Tito, Arcángel, Plan B o Alexis y Fido, así como os produtores que están detrás das cancións destes Musicólogo y Menes, os de La Nazza, Gaby Music, Chris Jeday, Jumbo, Haze o DJ Blass, Luny Tunes, Playero, DJ Nelson, algúns xa mencionados.

<sup>18</sup> Coro masculino que representa ó grupo de “panas” ou amigos do reggaetónero e cuxas interaccións aportan un compoñente agresivo á canción (Arias, 2020: 139).

<sup>19</sup> Voces femininas facendo sonidos sexuais ou provocativos.

<sup>20</sup> Procesador de audio creado para voces e instrumentais, usado para enmascarar fallos ou erros polo que é usado por moitos artistas para conseguir afinacións máis precisas, non conseguidas de xeito natural.

a unha segunda onda estilística<sup>21</sup>. Con esta se volvería a poñer o reggaetón no alto do panorama, tras unha época de descenso das vendas. A prensa anunciaba a “morte do reggaetón”, resultado dunha crise na industria musical co paso do formato físico ao dixital, levando aos artistas da primeira onda a experimentar con estilos alternativos coma o electrolatino<sup>22</sup>. Neste momento a deriva musical se achega de xeito orgánico ao pop. Neste sentido toma máis relevancia o compoñente melódico, preferindo a voz cantada sobre a rapeada, e o emprego de estratexias de produción próximas ao dancehall. Nicky Jam, artista boricua afincado en Medellín, por exemplo, recibirá as influencias propias do país: ritmos coma o vallenato. Medellín queda como a cabeza do impulso do reggaetón en Colombia dende un primeiro intento de imitar o estilo portorriqueño ata a definición duns rasgos propios e diferenciados. Así se sitúan no mapa a artistas como J Balvin, Reykon, Karol G ou Maluma; e produtores como Sky Rompiendo, Ovy on the drums, Saga White Black, The Rude Boyz ou Bull Nene (Arias, 2020: 141-146).

De novo en Porto Rico, nos últimos anos do 2010 se vai forxando unha nova xeración moi influenciada polo trap latino<sup>23</sup>, que marca unha verdadeira diferenza co “reggaetón antigo”. Neste punto temos artistas coma Anuel AA, Bryant Myers, Lunay, Lyanno, Raw Alejandro, Becky G, Anitta, Mariah, Natti Natasha, Bad Bunny, Guaynaa ou Ozuna, e produtores como Tainy, DJ Luian o Mambo Kingz. Son unha nova xeración pero sen deixar de referenciar aos seus mestres do primeiro reggaetón; mesmo se pode ver nas letras, nas que se reciclan frases de cancións máis antigas. Claro exemplo disto é “Safaera”<sup>24</sup> (2020) de Bad Bunny. Pero tamén de xeito paralelo apostan por unha aparencia musical próxima ao pop, influenciado pola onda colombiana. Pese as propostas exuberantes o reggaetón portorriqueño leva unha tendencia estilística cara o minimalismo: o trapetón, ou trap latino, que revitalizou a etiqueta de *latin urban* nos últimos anos, representando unha nova volta a esa visión da “calle”, sen esquecer nunca a relación xa nos orixes do reggaetón co hip-hop

---

<sup>21</sup> Cepeda, Eduardo. “Tu Pum Pum: The Story of ‘Boricua Guerrero,’ the hip-hop & reggaetón Album That Paved the Way for Latin Trap”, *Remezcla*, 2018. [Disponible en: <https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-boricua-guerrero/>]

<sup>22</sup> Xénero híbrido que mezcla bases rítmicas de música electrónica de baile que a principios de 2010 entrou no mainstream grazas a mezcla co pop. Surxen ‘súper DJs con sonoridades propias de la música popular latina, como a bachata ou o merengue (Baena, 2015).

<sup>23</sup> O trap é un xénero musical, similar ao rap pero coa metade de snares. Xurde das experimentacións técnicas de distintos artistas de hip-hop, reggaetón e outros xéneros urbanos (Giménez, 2022).

<sup>24</sup> Safaera presenta unha ollada ó proto-reggaetón boricua dos anos 90, pistas de 30 minutos ou máis, onde Djs e produtores como DJ Playero misturan bases de hip-hop e reggaetón nas que participaban diferentes artistas (Marshall, 2010).

e o dancehall (xéneros de calle). Este novo estilo ven ligado ás novas xeracións de produtores portorriqueños. Un exemplo é “Soy peor” de Bad Bunny (2016), unha vertente mainstream do trap, dentro da nova onda de reggaetón boricua, que dende 2017 foi acumulando éxito na esfera comercial. Este se identifica por empregar sonoridades do trap para construír a base de dembow; por exemplo en “Te boté remix” (2018), no que está presente un dembow máis minimalista (Arias, 2020: 146-151).

## 2.2. Temas e letras: de que fala o reggaetón?

A música funciona coma unha forma de expresión social e cultural que reflexa formas de entender o mundo e relacionarse nel: como son os colectivos que transmiten eses valores, como se relacionan cos demais, como se constrúe o seu xeito de estar no mundo. As cancións fan referencia a temas que plantexan inquietudes persoais e colectivas, transmitindo unha visión compartida do mundo. Transmiten mensaxes, historias, valores morais, memorias.... Cada grupo se identifica con algunhas formas e ritmos concretos, mentres que a outros lles poden resultar alleos e desagradables. A música interpela sensibilidades a partir de letras e ritmos, e fai que os grupos compartan experiencias e se vexan reflexados. Para entender as letras dalgún xénero hai que comprender que un texto musical é un discurso, un acto narrativo que crea relacións de semellanza e diferenciación. Nas letras se xerarquizan os discursos segundo o que o artista considera a súa realidade, ou o que busque transmitir con ela, polo que o contido cultural-ideolóxico que chega pode servir para comprender as vivencias dun grupo, pero tamén pode estar influído por intencionalidades e elementos persoais de cada autor (Carballo, 2006: 89-91).

Como vimos no primeiro punto deste traballo, o reggaetón xorde nun contexto social moi determinado, caracterizado por un claro elemento de marxinação. Estes sectores interactúan entre eles e co seu entorno, transmitindo unha serie de valores de clase, raza e xénero, que non tiñan cabida nos espazos oficiais. Isto o podemos tras ver a través das letras do primeiro reggaetón. Coa difusión e masificación do xénero estas realidades se desinvisibilizan, na medida en que son aceptadas e se homoxeneizan con discursos oficialistas, facendo que, de certo xeito, se anule ou se dilúa ese compoñente de marxinalización. Neste apartado repasaremos os distintos temas que aborda o reggaetón dende os seus inicios, e como estes van evolucionando ao longo do tempo. Entre eles estarán as cuestións raciais, temas socio políticos do momento, temas relacionados coa violencia,

criminalidade ou extra legalidade, temáticas sexuais relacionados coa xuventude ou pasalo ben... Centraremos a nosa atención no caso de Porto Rico por ser o lugar onde máis artistas deste xénero destacaron dende o inicio.

Se ben é certo que todas estas cuestións se soen abordar dende unha perspectiva coetánea ás vivencias relatadas, non debemos deixar de lado que moitos deses temas teñen unha traxectoria histórica moi importante que continúan vixentes. Así como músicas latinoamericanas do século XX coma a salsa ou a nova trova presentan unha narrativa histórica habitual nas súas letras, no reggaetón podemos identificar algunhas cancións que expoñen problemas actuais dende unha perspectiva histórica. Un exemplo moi ilustrativo o vemos na canción *Intell'-Ayala* (2005) de Calle 13: *“español de hace cinco siglos, mal visitante, gringo de 107 años atrás, peor visitante”*, que fai unha clara crítica aos poderes históricos coloniais e neocoloniais que teñen dominado a illa de Porto Rico ao longo da Historia.

Do mesmo xeito, esa narrativa histórica se expresa nas cancións en referencia á negritude e outras cuestións raciais. Nunha liña de reivindicación dunha identidade racializada podemos citar de novo a Calle 13 na canción *“Pi-Di-Di-Di”* (2005): *“Puerto Rico, casi to' el mundo es molleto, aquí aunque seas blanco eres prieto”*<sup>25</sup>; ou en *“Vamo' animal”* (2005): *“y de blanco lo único que tengo son los dientes”*.

Na canción *“Loíza”*<sup>26</sup> (2002), de Tego Calderón, se amplía o contido racial, máis aló dunha simple posta en valor da raza negra: *“me quiere hacer pensar que soy parte de una trilogía racial donde to' el mundo es igual sin trato especial”*. Vemos como referencia unha histórica triloxía racial referida á brancos, negros e taínos, que segundo a política racial de Porto Rico compartirían unha democrática igualdade, pero sen vixencia real, na medida en que o elemento taíno e o negro, sobre todo, son condicións raciais sistematicamente rexeitadas e marxinalizadas. A canción sigue: *“... Es que tu historia es vergonzosa. Entre otras cosas cambiaste las cadenas por esposas... No todos somos iguales en términos legales y eso está probao en los tribunales”*, explicitando como a condición racial mudou

---

<sup>25</sup> “Molleto” e “prieto” son palabras coloquiais referidas a persoas de pel oscura (Diccionario de la RAE, en Asociación de Academias de la Lengua Española)

<sup>26</sup> O propio título ven do nome dunha poboación do norte da illa que chamou a atención pública sobre o asunto racial en Porto Rico: a referencia a la escravitude no pobo de Loíza ven dunha alta concentración de afroportorriqueños que protestaron pola marxinalización, igualando as condición de vida á escravitude e sinalando aos portorriqueños como “esclavos” do goberno e dos desarrollistas (Giovanetti, 2007: 39-40)

ao longo dos séculos, da escravitude á unha criminalización constante e estereotipada dos negros. É dicir, que se ben hai unha mellora material das condicións, non deixan de estar nunha posición marxinal. Máis adiante explicita tamén un rexeitamento cara a interpretación histórica dominante, branca e hispanofílica: “*Si una buena madre su hijo no daña, Cabrones, lambones, pa'l carajo España*” (Guiovannetti, 2007: 39-40).

Ante esa posición subsidiaria dentro do discurso oficialista, se busca unha reivindicación desa situación racial:

*“Poco a poco, negrito, ponte mañoso, Vive orgulloso, es todopoderoso como nosotros. Pa' esos niches que se creen mejores por su profesiones. O por tener facciones de sus opresores”(…) “Yo soy niche, orgulloso de mis raíces, De tener mucha bamba<sup>27</sup> y grandes narices”.*

Con estes versos anima á poboación negra a sentirse orgullosa dos seus rasgos e rexeita a negación da herdanza africana na illa, que por outro lado é algo habitual. No censo do ano 2000 que recollía a cuestión racial despois de 50 anos o 84% da poboación se auto percibiu como branca, o 11% como negra e o 8% coma “outro”, o que deixa patente que a poboación prefire ser identificada como branca, pese ó alto grao de mestizaxe. Se ve como a poboación asume o discurso dominante sobre o mestizaxe e o branqueamento<sup>28</sup>: non queren ser identificados coma negros nin recoñecer aos aportes afro descendentes do seu país, porque ser branco esta asociado ao privilexio e ao poder, marcado aínda máis polas relacións migración a Estados Unidos (Mesa, 2014: 4-9).

Estes prexuízos socioculturais de longa tradición histórica, están fortemente relacionados cos parámetros socioeconómicos de precariedade e desigualdade na que viven os afroportorriqueños e dominicanos na illa. Segundo o estudio de Denton e Villarrubia (2007) isto se ve na forte segregación racial nos barrios da illa. O estudo da conta de canto menor é o ingreso, menor nivel de segregación. Polo que é habitual a asociación das áreas negras a maior pobreza, que non deixa de reflexar unha realidade: a medida que a poboación é máis racializada o nivel socioeconómico do municipio ou barrio diminúe (Denton e Villarrubia, 2007: 63-74).

---

<sup>27</sup> Boca de labios grosos e avultados, como soe ser a dunha persoa de raza negra, acepción segundo o Dicionario de la RAE, Asociación de academias de la lengua española.

<sup>28</sup> Pensado como o feito de que a raza de alguén pode ser redefinida en función dos seus logros socioeconómicos (Denton e Villarrubia, 2007).

Partindo do imaxinario blanco, jíbaro<sup>29</sup> e católico, os sectores que non se axustan a eses patróns de clase e raza non tiñan cabida no discurso dominante. Polo que se de forma consciente a negritude se asocia coa pobreza, a marxinalidade e a exclusión socioeconómica, non sorprende que tamén esté asociada a aspectos como a conflitividade, a violencia e a criminalidade. Precisamente esta criminalización estereotipada da xente racializada é a que buscan criticar moitos artistas de reggaetón (Rodríguez Rivera, 2016: 32-34). Eddie D en “Censurarme” (2003) di:

*“Muchos me miran como si yo fuera un tipo sin arreglo. Como si nunca antes hubieran visto un negro. Como si fuera un delincuente... Pues tengo que joderme pa' que mi noticia sea publicada. Y si mato a alguien, rápido me dan to'as las portadas”.*

A liña da crítica tamén vai dirixida ao abuso indiscriminado das autoridades cara a persoas racializadas, sobre todo por parte da policía, como vemos en “Tributo a la policía” (2007) de Calle 13, onde denuncia o asasinato dun civil desarmado a mans da policía. Welmo Romero en “Historias” (2019) conta como el e un amigo foron agredidos pola policía e recalca: “*Así que si eres joven, de fenotipo oscuro, cuidado en la calle, no siempre estás seguro*” ou “*los anormales andan con palos*”, na que Tego Calderón (“Loíza”, 2003) fai clara fai unha analogía coa policía (anormais) que usan armas e porras (paus) para exercer a súa autoridade. Ou Ivy Queen, unha das poucas artistas femininas dese primeiro reggaetón, quen lanza o título: “Somos raperos pero no delincuentes” (1995) (Salazar, 2024: 101).

Os cantantes de rap e do primeiro reggaetón presentan unha contra historia, a versión histórica das minorías, ou máis ben dos marxinalizados. Pero é unha historia que leva ao presente asuntos tan visibles como o racismo, a desigualdade social a corrupción política, a hipocrisía das elites..., polo que todo remite a unha forte crítica das inxustizas sociais e institucionais aos que son sometidos artistas e consumidores, no momento no que viven (Giovannetti, 2007: 38-42). Como evidencia Eddie D en “Censurarme” (2003), onde critica a corrupción moral das elites cando se refire ao exsecretario de educación Victor Fajardo, detido por roubo dos fondos federais en 2012; ou Edison Mislá, exportavoz da Cámara de

---

<sup>29</sup> En Porto Rico a figura do jíbaro serve para describir a habitantes do rural ou campesiños brancos que habitan as rexións montañosas do centro da illa. O significado ten un compoñente moral e espiritual, que vai máis aló do rasgo físico de ser unha persoa branca (Torres-Robles, 1999: 241).

representantes, que foi condenado por extorsión, branqueo de capitais e agresión sexual a unha menor:

*Censurarme por ser rapero / Es como censurar a un pueblo entero / A mí no me importa si te gusto o si te disgusto / Pues mi diploma de 4º año está firmao por un corrupto (...) / La mayoría de nosotros somos más gente que ellos / Díganme, a qué rapero de esta isla / Lo han acusado de las puercás que han acusado a Mísla”* (Negrón-Muntaner e Rivera, 2009: 33-34).

De xeito similar na canción “12 meses” (2003) Gallego narra a xeito de crónica todo o que aconteceu nun ano en Porto Rico: presións económicas, a cotidianidade da violencia, a criminalidade, o hacinamento nas prisións, a mala situación dos servizos médicos, un sistema educativo atrasado, a corruptela ou as fortes diferenzas sociais. Así, vemos unha crítica a elementos de subordinación, explotación e exclusión económica, social e política; pero non a busca dunha inclusión, senón que máis ben renegan desa sociedade que os exclúe: *nunca va a haber justicia sin igualdad. Maldita maldad que destruye la humanidad. Porque protesta, va a quitarme la libertad. Si yo no reconozco su autoridad... Si yo no pertenezco a su sociedad* (“Loíza”, 2003).

Polo tanto, esta música ven a representar a unha xuventude negra empobrecida que resiste ante unha situación de marxinalización, non voluntaria, pero si reivindicada. É unha música alonxada do consenso social dominante (Rodríguez Rivera, 2016: 32).

Se ben é común atopar estes elementos de crítica social e contra historia, estes se teñen reducido co avance do xénero na comercialización internacional *mainstream*. O reggaetón chega a unha omnipresencia, no caso de Porto Rico, que se vincula cunha moda xuvenil, o que implicitamente fai ignorar ou subestimar o mensaxe das súas letras. O aumento do contido sexual tamén levou a unha desestimación das letras, sendo presentadas coma obscenas e causando rexeitamento social na elite social dominante. Así, como a presenza de violencia e a exposición da muller como obxecto de desexo, son elementos que a priori son rexeitados, pero que forman parte do imaxinario musical deste xénero. Eddie D sinala na canción “Censurarme” (2003) : *“como puñeta voy hacer algo positivo, si todo lo que veo es negativo/ si hablo de mis vivencias, dicen que promuevo la violencia”* (Giovannetti, 2007: 38-42).

Polo que o reggaetón, pese a rexeitar a criminalización da xuventude racializada, tamén aborda temáticas froito da posición nas marxes. Podemos ver elementos extra legais como

no consumo de substancias coma o a marihuana; nese sentido a ilegalidade non se nega, de feito se expresa. Por exemplo na canción “Bonsai” (2003) de Tego Calderón: *Yo soy bandolero como el mister politiquero que se robó to' el dinero. Oye compai yo me fumaría un bonsai, si tú sabes donde hay me traí*”. Aquí admite a posición de marxinalización ao mesmo tempo que critica á corruptela da clase política e expresa o desexo de fumar marihuana. Ou en “Bandolero” (2005), de Don Omar, onde esta presente constantemente esa pertenza ás márxes: *“Aunque digan que soy/ Un bandolero donde voy/ Le doy gracias a Dios/ Por hoy estar donde estoy/ Y voy a seguir con mi tumbao'/ Y con mis ojos colorao”*. Nela expresa como é recoñecido como “bandolero” e que consumiu certa substancia, indicándoo ao dicir que vai cos “ollos colorados”. Non so hai unha recuperación do ilegal; tamén se defende, en oposición á oficialidade.

Outro gran tema é a busca dunha nova ética de vida de goce e desfrute, como en “Pa que retozen” de Tego Calderón (2003): *“esto es para ustedes pa' que se lo gocen, pa' que se lo gocen, pa' que retocen”*. Aquí deixa a un lado os temas máis serios e manifesta que a o máis importante na vida é pasalo ben. Na produción *12 discípulos* Gallego di o seguinte na canción “Quitate tu pa ponerme yo” (2005):

*“Mire mi hermano, celebremos que este pueblo siga bailando, gozando, sudando, existiendo como pueblo dentro de una disco, un residencial!/ Y que jamás, llueve o truene, quedemos huérfanos de la conciencia!/ Hoy somos doce! Mañana... seremos miles!*

Isto é, consúmense drogas, alcohol, se fala de sexo, todo dentro de imaxinario de pasalo ben; hai unha conceptualización dunha vida para o desfrute, parece ser unha resposta á ética da vida capitalista. Nesa busca do desfrute podemos incluír outro dos grandes temas do reggaetón: a sexualidade. Ven o explicitaron Wisin y Yandel en “Noche de Sexo” (2005):

*Hoy es noche de sexo/ Voy a devorarte, nena linda/ Hoy es noche de sexo/ Y voy a cumplir tus fantasías*”. Ou Nicky Jam en “Travesuras” (2014): *“Dime si conmigo quieres hacer travesuras/ Que se ha vuelto una locura/ Y tú estás bien dura/ No me puedo contener”*.

A explicitación do sexo no reggaetón nada ten que ver coa paixón romántica, que podemos ver noutros xéneros musicais, que seguen os estándares de relación monógama propia da sociedade burguesa moderna. No reggaetón se expresa unha sexualidade máis centrada no puro pracer sen a necesidade de establecer unha relación amorosa para desfrutar. E aludindo

a relacións con distintas mulleres. Por exemplo, na famosa “Gasolina” (2004) de Daddy Yankee: *Lo que me gusta es que tú te dejas llevar (¡duro!)/ Todos los weekend, ella sale a vacilar (¡duro!)/ Mi gata no para de janguear, porque/ A ella le gusta la gasolina/ (¡Dame más gasolina!)/ Cómo le encanta la gasolina*”, onde se fala dun desfrute sen compromisos. Ou Anuel AA na canción “Ayer” (2015) di ben claro “*pa’ chingar no tienes que amar*” (Rodríguez Rivera, 2016: 32-34). Ademais o sexo e a sexualidade, así como a mensaxe de desfrute, de baile, de saír a dicoteca, se ben están presentes en todo o proceso de formación do xénero, se tornarán os temas centrais das cancións co cambio de século, e cada vez máis, a partir desa terceira onda musical do xénero, moi influenciada tamén polo trap, xénero que volve a poñer sobre a mesa temas “incómodos”, asociado á unha marxinalidade e por suposto, a unha sexualidade explícita.

### 2.3. Transmisión: mensaxe das letras

Temos falado dalgúns dos temas recorrentes do reggaetón, pero estes se transmiten dun xeito moi concreto e moi repetido ao longo do tempo. Esta forma na que se transmiten é baixo unha forte identidade masculina, algo que non so vemos nas letras, tamén se ve nos vídeos e nos propios sons da música. Tamén se evocamos a orixe do reggaetón, nos sectores marxinais negros ou mulatos de procedencia popular..., cunha actitude contestataria e/ou violenta. Sen esquecer que a maioría dos pioneiros, pese excepcións coma Ivy Queen, son homes, e as mulleres non gozan nin da mesma popularidade nin dunha paridade numérica. Polo que a transmisión de ideas a través da música e dos seus discursos está fortemente marcada pola visión masculina (Carballo, 2006: 89-91).

Ademais esa visión se transmite pola propia linguaxe que se utiliza, ou máis ben, a antilinguaxe (a xerga). É unha anti linguaxe polo sentido de subalternidade que xera o reggaetón dentro da sociedade como xénero xuvenil, masculino e urbano. Polo que se busca conscientemente o uso de palabras, con outros significados, creando as súas propias ou usando variacións locais de palabras comúns (pana, maleantes, jeva) ou tomándoas prestadas doutros idiomas; como o spanglish, usado moi habitualmente: “*Todos los weekends ella sale a vacilar*” (“Gasolina”, Daddy Yankee, 2004). Pero sobre todo o uso de palabras que se atribúen ao propio argot, diferente ao uso cotiá desas palabras, como os termos “gata”, “beba”, “mami”, “asesina”, “diosa”, para referirse ás mulleres: *¿Dónde están*

*las gata' que nos hablan y tiran pa' a'lante?* (“Donde están las gatas” (2001) de Daddy Yankee e Nicky Jam (Martínez Vizcarrondo, 2011: 36-46).

Polo que a identidade masculina se constrúe nas cancións mediante a linguaxe e o xeito de expresarse e se sustenta a partir de auto percepcións baseadas no que se consideraría o ideal de “home latino”: rodeado de mulleres, desexado, que pode ter múltiples encontros sexuais. Se parte dunha suposta heterosexualidade, que responde aos mandatos patriarcais de non saírse da norma establecida en canto a roles sexo-xénero. Ademais, esta identidade masculina é a dun home violento, similar ao que quería presentar o hip-hop. Estes homes fan visible unha violencia simbólica ou real que se traslada cara un rival, outro home, que ameace o seu “capital simbólico” (querendo prexudicar a súa fama ou quitarlles as mulleres...). Se explicita a violencia como rasgo de virilidade, na que non ten cabida a debilidade, nin física nin emocional. Héctor “el Father”, xunto a Wisin y Yandel en “Dejale caer to' el peso” (2005) o resume na frase “*pa los enemigos plomo, y pa las gatas besos*”.

Outra das auto representacións son as da calidade material dos cantantes, que se representan nos vídeos: diñeiro, xoias, autos, mansións e mulleres. Partindo das orixes, que expresamos anteriormente, con estes elementos se buscaría marcar unha diferenza cunha condición económica anterior, marcando un ascenso social, mediante o ascenso da fama persoal ou do propio xénero. No vídeo da canción “Gansta Zone” (2005), de Daddy Yankee, este vai camiñando por un caserío tirando billetes e cantando “*damas y caballeros, voy a paso ligero/ ayer andaba pobre y hoy camino con dinero*”. En xeral se transmiten letras e imaxes dun home exitoso, adañeirado e desexado.

Ideas que calan como referente, materializando dinámicas en materia de xénero que a sociedade latinoamericana deixa patente a través deste tipo de expresións culturais, cunha visión tradicional do rol do home no sistema de relación patriarcal capitalista. Non sorprende ver ese rol das mulleres como obxectos de pracer, e de status (un home é máis exitoso se está rodeado de mulleres). En xeral so se representan imaxes compartimentadas do que é unha muller: so conquistas sexuais. Isto represéntase na música en forma de voces sonoras, que nin sequera articulan un discurso, son voces que apenas din onomatopeas ou frases curtas coma “*si papi*” ou “*dale duro*” coma as de “Gasolina”, entre outras (Carballo, 2006: 91-100).

As letras dunha canción e como estas se transmiten poden representar unha realidade social, cultural; pero estas letras tamén envían unha serie de mensaxes que calan na sociedade e na cultura cotiá, coma unha vía para transmitir e perpetrar valores, crenzas, pensamentos, actitudes, estilos de vida, que dalgún xeito poden influír nos estilos de vida dos consumidores. Ademais o texto dunha canción de reggaetón non pode ser o único a destacar, cando se trata dunha música orientada á espazos de baile e ó desfrute nos mesmos. No caso do reggaetón non é pertinente abstraer as letras como se foran poemas se pretendemos comprender o seu sentido e dimensión social.

Co avance do xénero se produce un cambio na transmisión das mensaxes das letras; pasamos de unha evidente connotación racial a un “branqueamento”, en parte producida pola ampliación da base social de artistas e consumidores; pasamos dunha relación coa negritude á un xénero pan latino/tropical bastante xeneralista; e todos os temas sociais e de reivindicación da marxinalidade da xuventude se van quedando so coa parte de “pasalo ben”, a ostentación material e a sexualidade. Se ben o auxe deste xénero pon na escena a unha nova xeración de mulleres reggaetoneiras, se ten debatido moito sobre o seu papel na transmisión de mensaxes, se conviven coa transmisión da identidade masculina, violenta ou se rachan coa tradicional imaxe machista, sexista e cosificadora que lanza o reggaetón nas súas letras.

Artistas como Becky G, Natti Natasha ou Karol G nos seus vídeos e nas letras das cancións seguen falando de encontros sexuais, con altas cotas de erotismo. Estas imaxes seguen o patrón das fantasías masculinas heterosexuais convencionais, que xa se identificaban nos artistas homes. Certas ramas do feminismo argumentan que o control e o poder que se pode exercer dende os corpos, tamén se pode apropiarse e resignificar o imaxinario “pornográfico clásico”: se ben está construído dende o machismo, permite marxe de acción na súa contra e construír un imaxinario de reivindicación feminina que reclama a posibilidade dunha sexualidade activa. Efectivamente as mulleres usan o reggaetón para falar da súa sexualidade. Coma Becky G e Natti Natasha en “Sin Piyama” (2018): *Siempre he sido una dama/ Pero soy una perra en la cama;* ou Karol G, Bad Gyal e Sean Paul en “Kármica” (2023): *Yo solo quiero sexo, bebé, yo estoy bien sola.*

Sobre isto recaen as críticas da teoría do “falso empoderamento”, utilizando unha retórica feminista que supostamente lles deixa presentarse como mulleres poderosas. Pero ese marco

do machismo e a sexualidade banalizada na cultura popular como un modelo imposto é paralelo a outro modelo minoritario no que as mulleres si estarían na tesitura de poder elixir opcións alleas á cultura da hipersexualización. Da pioneira Ivy Queen ata La Zista, Annita, Miss Nina, Tomasa del Real ou Tokisha, todas usan estes mecanismos de autoxestión da sexualidade. Polo que se proxectan dúas visións: a muller sexualizada que reivindica o goce consciente do seu corpo; e outra, unha muller alienada que replica os esquemas sexistas nunha escena musical machista. Nunha primeira visión, podemos sumar o papel de empoderamento que representa o espazo do baile para as mulleres latinas. O baile é un intercambio sensual, para que dous corpos disfruten. En comparación con outros bailes latinos, o perreo da unha maior liberdade de movemento e ten unha articulación mais laxa dos roles de xénero, ao non ter que estar fisicamente atado a unha parella, como de ser no merengue ou outros onde a muller non ten a posibilidade de liderar a parella ou bailar de maneira independente.

#### Estética, baile e expresión visual

Neste apartado se verán os aspectos visibles do reggaetón, centrándonos na evolución da estética corporal, o xeito de vestir e a evolución da mesma da man do avance no propio xénero musical, e a expresión corporal visual que representa o baile. A roupa ou a vestimenta é un dos elementos visibles máis claros que envolven a estética do reggaetón. Ademais está inevitablemente relacionado co corpo e o baile, en tanto que a roupa so pertence ao corpo, o “adorna” e lle da unha visión concreta. Sen meternos moito no tema da moda como expresión artística, o que si podemos dicir é que o vestir é unha expansión e unha expresión da identidade dunha persoa ou dun grupo, no noso caso, dos artistas de reggaetón (Salazar, 2024: 92).

Como xa vimos, o reggaetón é un cruce amplo de estilos musicais de diversos contextos espaciais, culturais e sociais. Isto tamén se podería aplicar no sentido estético. Esta música se asocia cunha identidade xuvenil e racializada, así tamén se expresará na vestimenta e estética. Os barrios e caseríos son o centro de orixe da produción estilística, onde a xuventude de finais do século XX acepta a estética informal de *street style*<sup>30</sup>, como

---

<sup>30</sup> Forma de vestir da xente da rúa, habitual e cotiá, reflexando as situacións e recursos prácticos de sectores populares, as veces achegando a imaxes visuais que reflicten situacións concretas de opresión socio económica, servindo a moda para expresar contextos, historias e posibilidades materiais (Salazar, 2024: 96).

aspiración e valor dominante, relacionadas coa expresión de rebeldía racial e popular. Expresión habitual en movementos contra culturais, como o fora o reggaetón e moitos outros estilos musicais nos seus orixes. Polo que non podemos comprender a aparición destas estéticas sen mencionar a historia da xuventude e a historia dos estilos afro descendentes e afro latinos, como contestación a códigos visuais tradicionais brancos e burgueses (Salazar, 2024: 94-96).

Un exemplo disto levado a unha prenda é o *zoot suit*<sup>31</sup>, que se utilizou como imaxe dun home sedutor, misterioso e as veces asociado a actividades ilegais. É unha imaxe moi referenciada en distintos contextos estéticos, mesmo no reggaetón. Asociada á figura do gánster, moitos artistas utilizan esas referencias estéticas, por exemplo Don Omar<sup>32</sup>. A figura do gánster (IMAXE 5) se atopa nunha posición de debate sobre as orixes: nun contexto da rúa na busca da respectabilidade dentro dun sistema económico desigual ou, se pola contra, non ven da rúa e foi unha imaxe modelada polos medios masivos como imaxe de consumo na xuventude, que confirma a mensaxe de que as persoas racializadas nunca acadan o nivel socioeconómico suficiente para saír dos contextos de opresión e criminalidade. Sexa como for, esta imaxe foi moi usada para evidenciar esa posición do reggaetón coma música de barrio.

Nese sentido temos que presentar outra das grandes estéticas presentes no reggaetón: a do hip-hop, como unha expresión de procesos sociais, políticos e culturais dos sectores xoves afro americanos, no seu orixe en Estados Unidos. Desde a súa orixe esta estética busca aludir a unha precariedade material e á criminalización da xuventude afro estadounidense, que posteriormente se traslada a Centro América, como xa vimos no caso da música. A linguaxe visual do hip-hop se vincula coa roupa deportiva, os bailes *callejeros* (IMAXE 6 e7). E como veremos tamén no reggaetón, foi evolucionando cara mostras de ostentación: coches, diñeiro, xoias, marcas de luxo. En xeral a estética se asocia á figura do *gansata rap*<sup>33</sup> da costa Oeste de Estados Unidos. Esta cultura material, e en concreto o xeito de vestir, poden ser vistos como o reclamo dun espazo na sociedade de consumo e a busca de participación

---

<sup>31</sup> Traxe de home propio dos anos 40, composto polas pezas clásicas de confección pero coas perneiras mais anchas mais anchas; utilizada en contextos populares polos mozos afro descendentes (Salazar, 2024: 96).

<sup>32</sup> Non so se ve na súa estética corporal: a formula de tratamento “Don” que utiliza no seu nome artístico fai alusión a Don Vito Corleone na película “El padrino” (1972) dirixida por Francis Ford Coppola, na que vemos a imaxe do gangster italiano (Salazar, 2024: 96-97).

<sup>33</sup> Figura do gánster, xa mencionada, levado ao contexto do hip-hop e do rap.

nela. As relacións migratorias de ida e volta que unen estados unidos cos países centroamericanos fan aflorar esta estética do hip-hop na cultura visual nos contextos afro latinos.

Pero se a estética do hip-hop é clave para a construción da estética do reggaetón, tamén o foi, aínda con menos desenvolvemento, a do dancehall regagge. De feito Vico C, rapeiro e precursor do reggaetón o expresa nuns versos da súa canción “Bomba para afinar” (1990):

*Y a mí que me gusta vestir/ Tengo mi ropa rasta para lucir/ Porque a los jamaquinos quiero incluir/ Y su sangre con la nuestra poder unir/ Quiero un poco de salsa mezclada con calipso/ Que suenen esos cueros haciendo un hechizo.*

Para expresar o que di, o rapeiro utiliza unha mestura de elementos caribeños, estadounidenses e da diáspora africana, concretamente a afro xamaicana e panameña. Un exemplo disto e a súa aparición cun gorro Kufi<sup>34</sup> ou camisetas coa Imaxe de Bob Marley (IMAXE 8 e 9), pero ao mesmo tempo con vestimentas actuais. Polo que se percibe a influencia ou a vontade consciente de querer incluír a estética xamaicana, ao mesmo tempo que se se mesturan con outras; ofrecendo unha visión ambigua dunha hibridación e transculturación a prol dun mestizaxe cultural e racial idealmente concibido dende Latinoamérica (Salazar, 2024: 97-101).

O nacemento do reggaetón coincide con dinámicas violentas nos caseríos, especialmente en San Juan, onde se criminalizaba a eses mozos que se incluían na estética do hip-hop e do reggaetón, momento no que as roupas anchas e deportivas se xeneralizaban como modo de vestir cotiá: a sudadeira, pantalóns anchos, *bucket hat* (IMAXE 6, figura do medio) e zapatos deportivos. É a roupa funcional do gueto. Para exemplificar isto podemos referirnos ao vídeo de “Al Natural” (2002) de Tego Calderón, onde o artista ven a representar de xeito moi ilustrativo estética hip-hop: leva as cores da NBA, unha gorra de viseira plana, unha camiseta deportiva sen mangas, tenis de bota ancha de baloncesto. Dende finais dos 80 en adiante se deu un fluxo de roupa deportiva que chega por diversas vías a Centro América e Sudamérica dende EEUU. A roupa deportiva e o valor simbólico destas marcas deportivas, é dun dos múltiples vínculos socioeconómicos Norte-Sur, nun proceso de negociación e transformación constante dos usos e significados da moda. No caso do vídeo musical de

---

<sup>34</sup> Prenda para a cabeza coa que historicamente se teñen identificado ás diásporas africanas en América e co que tamén se ten identificado o reggae en Xamaica e Panamá (Salazar, 2024: 100).

“Yo quiero saber” (2004), de Ivy Queen, se volve a representar esta estética, na súa versión feminina: mitóns de coiro, pañoleta e pantalón ancho, é unha estética que mestura elementos asociados ao feminino coma o pelo longo, cadeas.. pero combinadas con prendas masculinas da estética hip-hop. Se presenta así as transformacións na estética do caserío, cun sentido de rupturas e continuidades entre a forma de vestir masculina e feminina (Salazar, 2024: 105-107)

E así como neste contexto a música se transforma na experiencia do corpo, o goce é unha nova cultura visual asociada ao baile e á noite. A estética dos vídeos musicais tiñan un escenario común: a discoteca. E se desenvolve unha xerga propia desas saídas a bailar: janguero<sup>35</sup>, perreo, bellaqueo, zopeteo, bailoteo. Neste sentido, a roupa non so forma parte da estética en tanto que o leva ao corpo que baila. O baile é outra das grandes expresións visuais que envolve a este xénero. Os corpos en movemento seguindo o ritmo que a música marca (Solís, 2020: 43-45).

Nas propias letras hai continuas referencias ao corpo en movemento, sexa no baile ou en contextos sexuais. Algúns exemplos son: *¡Baila, morena! ¡Baila, morena!/ Perreo pa' los nenes, perreo pa' las nenas*, en “Baila Morena” (2004), de Héctor y Tito. *Salió a la disco bailar/ Una diva virtual/ Uh!/ Chequea como se menea*, en “Virtual Diva” (2009), de Don Omar. *“Si el ritmo te lleva a mover la cabeza ya empezamos como es”*, en “Mi gente” (2017), de J Balvin. Ou *“Mi mujer me estaba llamando/ Pero yo no contesté (uah, baby; sube)/ Porque yo estaba contigo perreando”*, en “China”(2020), de Anuel AA, Daddy Yankee y Karol G.

O perreo ou bellaqueo é o nome que se lle da ao baile asociado a esta música e que se caracteriza por movementos sensuais e explícitos. O perreo é unha expresión cultural como a propia música que o acompaña, e pode ser interpretado de múltiples formas nos distintos países caribeños, onde se recollen longas tradicións de bailes sexualmente explícitos (Marshall, Rivera e Pacini, 2009: 13). A maioría de bailes latinos son en parella, pero no caso do perreo as mulleres bailan para ser miradas, pola propia parella activa no baile ou por outros espectadores (Fairley, 2009: 281-282). O nome de perreo ven da posición clave deste baile a pose do can (*doggy style*). Este consiste na muller de costas a un home, sacudindo e movendo o cu contra a ingle ho home mentres este lle sigue o ritmo á muller.

---

<sup>35</sup> De hanguing, en inglés pasar o tempo, ou a sensación de resaca despois de saír de festa (Salazar, 2024: 104).

As mulleres nese sentido teñen o papel de liderado e bailan “ata abaixo”, e dicir, movendo as cadeiras mentres o corpo baixa ata o chan (IMAXE 10 e 11). Como ven o expresou Tego Calderón en “Dando Break” (2015): *Ta' malo, ta' malo pero cabrxx/ Se va arreglar con el hasta abajo*”.

Se ben autores coma Fireley (2009: 286-289) asocian o baile como unha derivación de imaxes pornográficas, tamén se pode ver coma unha negociación consensuada de dúas persoas bailando, definindo os seus límites (Rodrigues, 2012: 39-40). Xa o dicía Ivy Queen na canción “Yo quiero Bailar” (2001): *Yo quiero bailar, tú quieres sudar/ Y pegarte a mí, el cuerpo rozar/ Yo te digo: Sí, tú me puedes provocar/ Eso no quiere decir que pa' la cama voy*”. Onde deixa ben claro os límites dun acto expresivo que é o baile, que se ben teña un alto contido erótico-sexual nos seus movementos, non implica un encontro sexual: é baile. Precisamente a posición de submisión das mulleres en canto as relacións de xénero, é algo visible no baile. Pero no caso do perreo é a muller quen leva o control, e tampouco é imprescindible a presenza dunha parella para bailalo, por iso moitos autores entenden o perreo en termos de liberación feminina (Baker, 2009: 197).

Entón introducimos o baile e o espazo da discoteca como elementos visuais do reggaetón. Pero volvendo á aparencia persoal, coa entrada no novo século, a estética do hip-hop, asociado ao caserío, comeza a fusionarse con elementos propios da moda masiva dos anos 2000, buscando *glamurizar* os ideais do barrio, cara un “Barrio Fino”<sup>36</sup>. Tamén a nova popularidade do xénero fai que os referentes estéticos e aspiracións cambien. En xeral a moda se volve cada vez máis deportiva e nos vídeos e portadas comezan a verse o uso de xoias, accesorios dourados ou brillantes de gran tamaño, o coñecido *blinblin*, que evidencia unha crecente ostentación (Salazar, 2024: 109). Tamén hai referencias a un corpo vestido e á desabilidade de mulleres vestidas para ir á discoteca, que levan roupa sexy (prendas pequenas e pegadas), poñendo énfase nos corpos exuberantes (Gallucci, 2008: 86).

As estéticas dalgunhas portadas de álbumes mudan da gráfica popular computarizada, amateur e kitsch cara producións máis sofisticadas onde o brillo empeza a ocupar un lugar cada vez mais dominante. Exemplos de *En mi Imperio* (1997) e *Diva* (2003) (IMAXE 12) de Ivy Queen. Así como a portada de *Barrio fino* (2005) de Daddy Yankee, primeiro artista de reggaetón en ser un fenómeno masivo co tema “Gasolina” (2004). Nesta portada xa se

---

<sup>36</sup> Título do álbum de 2004 de Daddy Yankee.

ve unha estética máis producida en termos comerciais sen deixar a visual popular urbana. O deseño é un billete de 1.000 dólares, usa unha gorra do equipo de béisbol neoyorquino, os New York Yankees, tamén cadeas xoias, coma símbolo de éxito e acumulación de riqueza, transformando o seu mundo nun barrio fino (IMAXE 13). En “Gasolina” (2004) pon énfase sobre o acto de vestirse: “*Se acicala, va pa’ la esquina, luce tan bien que hasta la sombra le combina*”. Calle 13 foi a agrupación de que gañou o primeiro Grammy Latino ao mellor vídeo Musical con “Atrévete-te-te” (2006), cun vídeo de estética tropical e festiva, imaxe dunha latina aceptada e comercializada en EEUU, evidenciando de xeito visual como a imaxe racializada do reggaetón se vai modelando cara unha visión tropical, caribeña e panlatina.

Xa comentamos o que pasou co cambio de século: o reggaetón do caserío evoluciona cara a globalidade do pop, e con este transito a estética tamén migra cara espazos amplos. Iso si, a discoteca como o centro de expresión da música, non se abandona, pero tomará un aspecto glamuroso, elegante. Outro escenario visual nos vídeos musicais é o da piscina privada, onde homes completamente vestidos se rodean de mulleres en bikini. Como se ve no vídeo de “Sexy movimiento”(2007), de Wisin y Yandel.

Esta tendencia a glamourizar a estética do reggaetón tamén se pode ver na escena de reggaetón colombiano da man de artistas coma Maluma ou J Balvin. Na última etapa musical do reggaetón, entorno a 2017, prodúcese unha “volta ao barrio” dos anos 90, pero non tanto na liña do hip-hop, senón na toma de ritmos e estéticas afro diaspóricas, fusionando “o tropical” co urbano, tanto no xeito de vestir coma na música. Vemos unha convivencia e fusión do novo, o trap, e o vello, sons clásicos do reggaetón de finais dos 90, pero que de novo volve a enfatizar esa glamurización, aludindo a un consumo cada vez máis activo de marcas de luxo. Como menciona Bad Bunny nas súas letras: “*Y yo te compro un Banshee, Gucci, Givenchy*” (“Yonaguni”, 2021); ou “*Me ven y me preguntan por qué visto caro, eh/ Tú no ves que yo soy caro/ De lejos se nota que mi flow es caro, eh/ Que con nadie me comparo*” (“Caro”, 2018).

En xeral vemos como o a estética se foi encarecendo, en termos monetarios, na medida en que o xénero se convirte nun negocio rendible globalmente e os artistas comezan a crecer na escala socioeconómica; iso si, sen deixar de recordar os seus orixes no barrio, porque dalgún xeito sería esquecer o motivo polo que se empeza a facer reggaetón: xente racializada

de orixes humildes reivindicando a súa posición no mundo, e proxectando un mensaxe de disfrute vital, visible nas letras, e ouvíble na música, que invita ao encontro dos corpos no baile.

### **3. Conclusións**

O primeiro que podemos sacar en claro deste traballo é que o reggaetón é, canto menos, un fenómeno complexo; e non so como xénero musical, tamén como produto cultural. É complexo, porque non é estático, nin no espazo nin no tempo. O reggaetón e as identidades que crea son resultado da mobilidade (de ideas, sons, estéticas e persoas). Nese sentido os fluxos migratorios son algo esencial para a identificación dese carácter complexo e ecléctico, como é o caso de xamaicanos en Panamá ou portorriqueños e dominicanos en Nova York. Nesa liña podémolo asumir tamén coma un elemento de urbanidade, circula nos contextos urbanos de cidades como San Juan, por exemplo.

Ese conxunto de influencias servirán aos artistas a proxectar dende a música unha serie de ideas relacionadas cos procesos históricos. Nos fala da historia cultural, por ser o reggaetón un produto artístico humano. Nos fala de historia social, por nacer do resultado de distintas procesos sociais, que afectan a unha clase (sectores empobrecidos) e a unha raza-etnia (negros), que reivindicán a súa posición no mundo e crean a súa identidade. Tamén nos fala das históricas relacións de xénero patriarcais e machistas que se seguen a reproducir. Todo isto nun contexto de globalización e constante intercambio de ideas a nivel internacional.

Neste punto podemos distinguir dúas liñas que aportan información deses aspectos o primeiro son as propias letras. Estas falan dun grupo social xeral co que se identifica o reggaetón; a xuventude. Unha xuventude con inquiredanzas persoais e colectivas, dende as que critican a súa posición de subsidiariedade no mundo por ser xoves, negros e pobres. Falamos de como o reggaetón rememora os procesos coloniais e os rexeita; como se reivindica a identidade negra, nun contexto histórico e social no que se perpetúan dinámicas racistas e coloristas e se criminaliza á xente negra, polo feito de ser negra. É dicir, son persoas que forman parte dunha sociedade e resultado de procesos históricos que os relegan a unha posición de inferioridade.

Por outro lado, o avance do xénero cara o éxito global, o funcionamento da industria musical e as dinámicas estéticas e musicais (coma a glamourización do barrio) nos aportan outra

visión. A imaxe dunha sociedade, que responde aos parámetros do mundo capitalista globalizado en constante cambio. As letras que antes falaban de temas raciais e sociais, se transforman en relatos banais sobre o goce vital e o desfrute sexual. Isto pódese comprender de maneiras opostas: como unha forma contestataria ao sistema capitalista (isto puido ser así nun primeiro momento); ou unha simple toma dese tipo de temas e o énfase no carácter bailable, porque a propia industria, inscrita nas lóxicas comerciais do mundo capitalista, busca transmitir esa mensaxe. Visto o peso xeral do reggaetón nos últimos anos, está claro que funciona: é rendible comercialmente e chega a sectores sociais que antes non chegaba. Con todo, estas dúas grandes vertentes temáticas non poden ser separadas radicalmente (as contestatarias e as do desfrute). Que sexan sectores marxinais, racializados e empobrecidos que reivindicán dende as súas letras os seus problemas, non significa que non poidan ter visións positivas sobre o seu xeito de estar do mundo e de relacionarse nel. Ademais, que se queiran proxectar como grupos contra culturais, alleos as dinámicas sociais dominantes, non significa que non formen parte desa sociedade. Porque efectivamente ás súas lóxicas se desenvolven nese contexto histórico e social.

Polo tanto, o reggaetón nos fala de historia e de sociedade, non so dende a comunicación verbal das letras, tamén no seu xeito de transmitilas; de aí a transmisión dunha mensaxe hipermasculina, que deriva moitas veces en discursos machistas e de cosificación e hipersexualización das mulleres; pese que nos últimos tempos, artistas femininas se reapropien esas imaxes a modo de reivindicación dunha sexualidade libre e empoderamento. Isto nos fala dunha traxectoria histórica e social marcada profundamente por un sistema patriarcal, que sigue en plena vixencia nas lóxicas capitalistas actuais. Tamén obtemos información dende os sons e as estéticas: a fusión do reggaetón de sons latinos ou caribeños co hip-hop, nos fala desas relacións transnacionais que definen a historia do reggaetón. Así como a toma de aspectos visuais da cultura hip-hop e dancehall.

Todos estes elementos, visuais, sonoros e discursivos que forman parte do reggaetón como xénero, xeran vías de análise que nos permiten ver de onde ven: cales son as súas orixes, cal é o contexto ou contextos cambiantes nos que interactúa, como se representa a historia que conta ou quere contar; pero tamén cara onde vai, en vistas do éxito que tivo e sigue tendo.

## Fontes

- Alex Gárgolas, Daddy Yankee e Nicky Jam “Donde están las Gatas”, *Gargolas 3*, Rimas Classics LLC, 2001
- Anuel AA, Daddy Yankee e Karol G, “China”, *China single*, Real hasta la Muerte LLC, 2019.
- Bad Bunny, “Soy Peor”, *Soy peor single*, Rimas entreteiment LLC, 2016
- Bad Bunny, “Caro”, *X100PRE*, Rimas entreteiment LLC, 2018.
- Bad Bunny, “Safera”, *YHCQMDLG*, Rimas entreteiment LLC, 2020.
- Bad Bunny “Yonaguni” *Yonaguni single*, Rimas entreteiment LLC, 2021.
- Becky G, Natti Natasha, “Sin Piyama”, *Sin Piyama single*, Sony Music Entreteiment, 2018.
- Calle 13, “Atrevete-te-te”, *Calle 13 (Explicit version)*, 5020 Records, 2005.
- Calle 13, “Intell- Ayala”, *Calle 13 (Explicit version)*, 5020 Records, 2005.
- Calle 13, “Pi Di Di Di Di”, *Calle 13 (Explicit version)*, 5020 Records, 2005.
- Calle 13, “Tributo a la policía”, 2007.
- Calle 13, Orishas, “Pa’l Norte”, 2007, *Residente o Visitante*, 5020 Records, 2007.
- Daddy Yankee, *Barrio fino*, El Cartel records, 2004.
- Daddy Yankee, “Gasolina”, *Barrio fino*, El cartel Records, 2004.
- Daddy Yankee “Gansta Zone”, Barrio Fino en Directo, El cartel Records, 2005.
- DJ Nelson, *Reggaeton live Vol. 1*, DJ Nelson, 1996.
- DJ Nelson, *The Flow*, DJ Nelson, 1997.
- DJ Nelson, Anuel AA, “Ayer”, Ayer Single, Flow Music, 2017.
- Don Omar, Tego Calderon ,“Bandoleros”, *Los Bandoleros*, Universal Music & Video Distribution, 2005.
- Don Omar, “Reggaeton latino”, *Reggaeton Latino*, Universal records 2005.
- Don Omar, “Virtual Diva”, *iDon*, Machete Music, 2009.
- Eddie D, “Censurarme”, *Recompilación 12 Discipulos*, Diamond Music, 2005.
- Eddie D, “Quitate tu pa ponerme yo”, *Recompilación 12 Discipulos*, Diamond Music, 2005.
- Gallego, “12 meses”, *Recompilación 12 Discipulos*, Diamond Music, 2005.
- Gente de Zona, Marc Anthony, “La Gozadera”, Visualízate, Sony Music entertainment US, 2016.
- Héctor “El Father”, Yomo, “Dejale caer to’el peso”, *Sangre Nueva*, Rimas Entertainment LLC, 2005.

Hector y Tito, Lunny Tunes, Noriega, “Baila Morena”, *Baila Morena single*, Planet records, 2005.

Ivy Queen, *En mi imperio*, Ivy Queen Music Sound Corp, 1997.

Ivy Queen, *Diva (platinum edition)*, Ivy Queen Music Sound Corp, 2004.

Ivy Queen, “Quiero bailar”, *Diva (platinum edition)*, Ivy Queen Music Sound Corp, 2004.

Ivy Queen, “Yo quiero saber”, *Diva (platinum edition)*, Ivy Queen Music Sound Corp, 2004.

J Balvin, Willy William, “Mi gente”, *Vibras*, UMG Recordings, Inc, 2018.

Karol G, Bad Gyal, Sean Paul, “Kármika”, *MAÑANA SERÁ BONITO*, UMG Recordings, Inc, 2023.

Nicky Jam, “Travesuras”, *Travesuras single*, La Industria INC, 2014.

N.O.R.E, Daddy Yankee, Nina Sky, Gemstar, Big Mato, “Oye Mi Canto”, *N.O.R.E y La familia*, The Island Def Jam Music Group, 2006.

Shabba Ranks “Dem Bow”, *Blow Your Head, Vol:2: DaveNada Presentes Moonbathon*, Mad Decent Protocol, 2011.

Tego Calderón, “Al Natural”, *El Abayarde*, Jiggiri Records, Inc, 2003.

Tego Calderón, “Bonsai” *El Abayarde*, Jiggiri Records, Inc, 2003.

Tego Calderón “Pa que retozen” *El Abayarde*, Jiggiri Records, Inc, 2003.

Tego Calderón, “Al Natural”, *El Abayarde*, Jiggiri Records, Inc, 2003.

Tego Calderón, “Dando break”, *El Que sabe, sabe*, Jiggiri Records, Inc, 2015.

The noise, Ivy Queen, Gran Omar “Somos raperos pero no delincuentes”, *Live 2: Anniversary-centro de Convenciones*, The noise, 1998.

Vico C, “Bomba para afinar”, *Serie Platino*, BMG Music, 1990.

Vico C, “Peligro”, *Emboscada*, Caribbean records, 2002.

Welmo, “Historias”, *Negroporvenir*, Records DK, 2019.

Wisn y Yandel, “Sexy movimiento”, *En La revolución*, Machete Music, 2009.

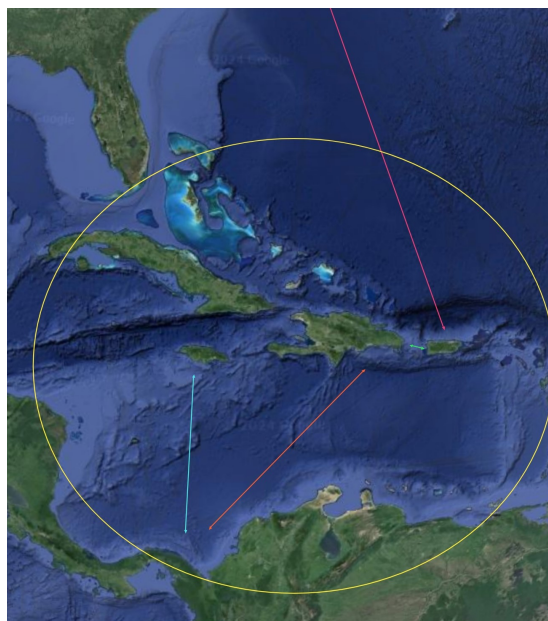
Wisn y Yandel, Romeo Santos, “Noche de sexo”, *P'al Mundo*, Machete Music, 2005.

## Bibliografía

- Arias Salvado, Marina, “Neoperreo, ¿Cambiando las reglas de(l) género? La escena transnacional online del “reggaetón del futuro”, *Cuadernos de musicología*, N°14, 2019 pp. 44-65.
- Arias Salvado, Marina, “Rasgos estilísticos del reggaetón mainstream, una aproximación desde la producción musical”, *Cuadernos de musicología*, N° 15, 2020, pp. 130-156.
- Baker, Geoff, “The Politics of Dancing: Reggaetón and Rap in Havana, Cuba”, en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009, pp. 165-200.
- Carballo Villagra, Priscila, “Reggaetón e identidad masculina”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, Costa Rica, N°. 4, 2006, pp. 87-101.
- Denton, Nancy A. y Jacqueline Villarrubia. “Residential Segregation on the Island: The Role of Race and Class in Puerto Rican Neighborhoods.” *Sociological Forum*, Vol. 22, No. 1, 2007, pp. 52-77.
- Fairley, Jan, “How to Make Love with Your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba”, en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009, pp. 280-297.
- Frasco Zuker, Laura; Toth, Fernando. “La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico”, en IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2008.
- Gallucci, María José, “Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaetón”, *Opción*, N°. 55, 2008, pp. 84-100.
- Giovanetti, Jorge, “Música caribeña y narrativa histórica: Reggae, rap y reggaetón”, *Temas*, N° 52, 2007, pp. 34-44.
- Leymarie, Isabelle, *Músicas del Caribe*, Madrid, Akal. 1998.
- Marshall, Wayne, Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernandez, Deborah, “Reggaetón’s sociosonic circuitry”, en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009, pp. 1-19.
- Marshall, Wayne “From Música Negra to Reggaetón Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization”, en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009 pp. 19-79.
- Martínez, Sílvia, “A vueltas con el reggaetón: polémicas feministas en torno a las músicas latinas en España”, *Transcultural music review*, N° 26, 2022, pp. 2-18.
- Martínez Vizcarrondo, Doris Evelyn, “Estrategias lingüísticas empleadas por los raperos/reguetoneros puertorriqueños”, *Enunciación*, vol. 16, N°2, 2011, pp. 31-47.

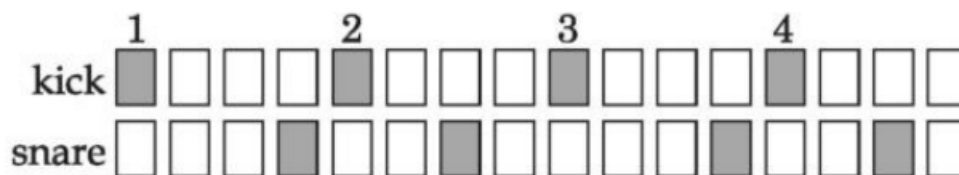
- Mesa Muñoz, Francisco David, “Tego Calderón: defendiendo lo negro desde Loíza”, *Alter/nativas: revista de estudios culturales latinoamericanos*, N° 2, 2014, pp. 1-23.
- Negrón-Muntaner, Frances y Rivera, Raquel, “Nación Reggaetón”, *Nueva sociedad*, N° 223, 2009, pp. 29-38.
- Penagos Rojas, Yesid, “Lenguajes del poder. la música reggaetón y su influencia en el estilo de vida de los estudiantes”, *Plumilla Educativa*, Vol. 10, N° 2, 2012, pp. 290-305
- Rivera, Petra Raquel, “Policing Morality, Mano Dura Style” en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009a, pp. 111–134.
- Rivera, Petra Raquel, “Dominicans in the Mix: reflections on Dominican Identity, Race and Reggaetón”, en Marshall, Wayne; Rivera, Petra Raquel; Pacini Hernández, Deborah (Ed.), *Reggaetón*, Duke University Press, 2009b, pp. 135-165.
- Rivera, Petra Raquel, *Orgulloso de mi caserío y quien soy race, place and space in Puerto rican reggaetón*, Tesis Doctoral, Universidad de California, Berkeley, 2010.
- Rodriguez Morgado, Carolina, *Reggaetón, mujeres e identidades : yo quiero bailar... eso no quiere decir que pa' la cama voy*, Tesis de maestría, Quito : FLACSO Sede Ecuador, 2012.
- Rodríguez Rivera, Angel, “Acumulación Subalterna: cultura, clase, raza y reggaetón” en Nadal-Ramos, Vigimaris; Smith Silva, Dorsía, *Perspectives on reggaetón*, Universidad de Puerto Rico, 2016, pp. 26-39.
- Salazar Celis, Edward, “Con ropa haciendo el amor”. Moda, estéticas y políticas del reggaetón en los albores de su globalización” en Varón Castiblanco, Diana Carolina (Ed.), *Sociología y música: Aportes investigativos para el caso colombiano*, Usta, 2024, pp. 89-119.
- Varón Castiblanco, Diana Carolina, “Lo sonoro, lo estético y la identidad: lecturas desde la sociología de la música” en Varón Castiblanco, Diana Carolina (Ed.), *Sociología y música: Aportes investigativos para el caso colombiano*, Usta, 2024, pp. 17-39.

Anexo<sup>37</sup>



IMAXE 1: Zona xeográfica do xurdimento do reggaetón.

FONTE: Elaboración propia.



IMAXE 2: Estrutura musical do Dembow, figura rítmica referente nas cancións de reggaetón.

FONTE: (Marshall, 2009: 25)

---

<sup>37</sup> As imaxes deste anexo gráfico son extraídas de diferentes fontes bibliográficas, páxinas e portais web, revistas online etc. A procedencia estará indicada debaixo de cada imaxe.



IMAXE 3: DJ Nelson, *Reggaeton Live Vol. 1* (1996), Weeders Da Hit Productions.

FONTE: <https://www.discogs.com/release/13490929-DJ-Nelson-Presenta-Reggaeton-Live-Vol-1/image/SW1hZ2U6NDMzMzI3MjQ=>



IMAXE 4: Vídeo Musical de “Oye mi canto” (2006) de N.O.R.E.

FONTE: Captura de pantalla do videoclip oficial.

<https://www.youtube.com/watch?v=HhxQnTELitk>



IMAXE 5: Imaxe do gangster na película “The Black Goodfather” (1974).

FONTE: “Mafia, moda y gloria. La estetización del gánster”, María Tenor na web *HIGHXTAR*, 24/5/2020. [Dispoñible en: <https://highxtar.com/mafia-moda-y-gloria-la-estetizacion-del-ganster/>]



IMAXE 6: Fotografía do grupo musical Wu Tang Clan, un dos mas influíntes na Historia do hip-hop. Nesta se identifica moi ven a estética referida

FONTE: “Cultura e evolución de la estética del HIP HOP”, Alonso Gamero, na web *UR News*, 15/6/2020. [Dispoñible en <https://urbanroosters.news/la-evolucion-de-la-estetica-en-el-hip-hop/>]



IMAXE 7: Dady Yankee, cantante e produtor de reggaetón lucindo unha estética hip-hop.

FONTE: Web *The Big Boss News*, [Dispoñible en <https://thebigbossnews.blogspot.com/2008/03/la-hipocrecia-de-los-reyes-del.html>]



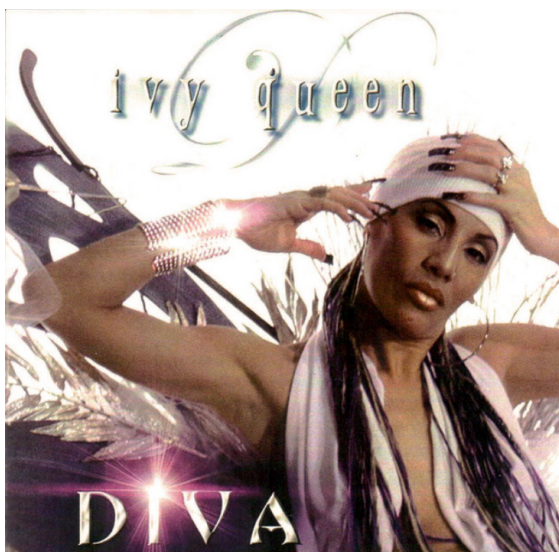
IMAXE 8 e 9: Vico C no vídeo da canción “Bomba para afincar” (1990) con gorro Kufi e camiseta de Bob Marley

FONTE: *Diario Correo* 20/4/2022 [Dispoñible en <https://diariocorreo.pe/miscelanea/cual-es-la-primera-cancion-de-reggaeton-de-la-historia-vico-c-bomba-para-afincar-regueton-nnda-nnlt-noticia/>]



IMAXE 10 e 11: O Perreo, baile asociado ao reggaetón.

FONTE: “El Perreo is Miami’s Unapologetically Raunchy & Inclusive Reggaeton Function”, Christian Portilla en REMEZCLA 14/5/2024, [Disponible en <https://remezcla.com/features/music/el-perreo-miami-inclusive-party/> ]



IMAXE 12: Portada do álbum *Diva* (2003) de Ivy Queen.

FONTE: <https://www.discogs.com/es/master/1189305-Ivy-Queen-Diva>



IMAXE13: Portada do álbum *Barrio Fino* (2004) de Daddy Yankee.

FONTE: <https://www.discogs.com/es/master/416729-Daddy-Yankee-Barrio-Fino>