



Trans. Revista Transcultural de Música

E-ISSN: 1697-0101

edicion@sibetrans.com

Sociedad de Etnomusicología

España

Marshall, Wayne; Rivera, Raquel Z.; Pacini Hernandez, Deborah
Los circuitos socio-sónicos del reggaetón

Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 14, 2010, pp. 1-9

Sociedad de Etnomusicología

Barcelona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220947017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Home **ES** **EN**



PRESENTACIÓN
EQUIPO EDITORIAL
INFORMACIÓN PARA LOS AUTORES
CÓMO CITAR TRANS
INDEXACIÓN
CONTACTO

Última publicación Números publicados

SIBE Sociedad de Etnomusicología

[< Volver](#)

TRANS 14 (2010)


Convocatoria para artículos:

Trans 16 2012

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)
[Por Artículo >](#)
[Por Autor >](#)

Share |

 [Suscribir RSS Feed](#) Sociedad de Etnomusicología Observatorio de Prácticas Musicales Emergentes**ETNO**
Revista de música y cultura**iaspm**
ESPAÑA

Musicología feminista

 **ICTM**
INTERNATIONAL COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC**iaspm**

Los circuitos socio-sónicos del reggaetón

Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini Hernandez

Resumen

El género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que no se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas. Sin embargo, la historia del reggaetón suele ser explicada de manera lineal, afirmando precisamente estas fronteras. Este artículo propone que para entender la historia y desarrollo del reggaetón es de gran utilidad la imagen de circuitos multi-direccionales con múltiples puntos de contacto entre sí, en lugar de la imagen de un eje bipolar. También ofrece una introducción a la antología *Reggaeton*, el primer libro dedicado a este género musical el cual fue co-editado por los autores quienes precisamente utilizaron el concepto de los circuitos socio-sónicos del reggaetón como la metáfora guía del proyecto editorial.

Palabras clave: reggaetón, reguetón, hip-hop, reggae, nación, nacionalismo, raza, migración, diáspora, Caribe.

Abstract

The genre known today as reggaeton is the product of multiple and overlapping musical circuits that do not comply with geographic, national or language boundaries, nor with ethnic or pan-ethnic expectations. And yet, reggaeton's history is most often explained in linear fashion, abiding by and affirming these very boundaries. This article proposes that reggaeton can be best understood through the image of overlapping and multi-directional circuits rather than a bipolar axis. It also offers a panoramic overview of the anthology *Reggaeton*, the first academic volume dedicated to the music genre—a book that the authors co-edited while employing the concept of reggaeton's complex socio-sonic circuitry as a guiding metaphor.

Keywords: reggaeton, hip-hop, reggae, nation, nationalism, race, migration, diaspora, Caribbean.

En una publicación en el periódico *Village Voice*, Jon Caramanica (2006) concluyó su artículo sobre el reggaetón con un comentario un tanto enigmático: "Que se joda Slim Shady", –bromeó. "La guerra de las razas en el hip-hop comienza aquí". Caramanica sugiere de este modo que las tensiones "raciales" más prominentes que rodean al hip-hop en Estados Unidos no son entre afroestadounidenses y blancos (representados por el prominente rapero Slim Shady, alias Eminem), sino entre los afroestadounidenses y los latinos. Asimismo, en el portal web de la revista *XXL* un artículo de tono burlón del bloguero Byron Crawford (2006), "Ban Reggaeton: Fight the Real Enemy of Hip-Hop", hace que nos preguntemos cómo exactamente las tensiones entre los afroestadounidenses y los latinos influyen la rivalidad percibida entre el hip-hop y el reggaetón (y viceversa). Lo que sí queda claro es que el reggaetón se ha revelado como un símbolo potente, y también prominente, para formular nociones de comunidad. Los sugestivos rasgos culturales y sonoros del reggaetón han suscitado polémicos debates sobre los temas raza, nación, clase social, género, sexualidad y lenguaje. El ascenso comercial y la presencia establecida del género en los Estados Unidos han coincidido con una ansiedad y retórica cada vez más tensas en torno a la inmigración –que a su vez influye la acogida y producción de la música. Y esos hechos hacen que el entendimiento y análisis del lado histórico, social y político del reggaetón sean aun más importantes, si no urgentes.

Haciendo uso del reggae, el hip-hop y varios estilos hispano-caribeños y frecuentemente acompañado de una letra sexualmente explícita y un estilo provocador de baile conocido como *perreo*, el reggaetón emergió de Puerto Rico a fines de la década de los años noventa del siglo pasado. Sin embargo, su *crossover* al público general estadounidense fue más reciente. De acuerdo con Nielsen Soundscan, mientras las ventas totales de discos disminuyeron en casi un ocho por ciento durante los primeros seis meses del 2005, las producciones de música latina aumentaron en un dieciocho por ciento. Aunque el reggaetón no fue el único género que impulsó dicho incremento, los artistas de reggaetón generaron muchísimo entusiasmo en una industria preocupada por la merma en ventas. Decenas de

sellos bajo la categoría de música latina urbana en la cual el reggaetón desempeñaba un papel protagónico.

El impresionante ascenso comercial del reggaetón en 2005-2006 incitó a los periódicos y revistas principales de los EE.UU., tales como *New York Times*, *Los Angeles Times*, *Village Voice* y *Rolling Stone*, a publicar artículos en los que anunciaban e interpretaban el fenomenal éxito del género. Más recientemente, debido a los resultados de ventas relativamente decepcionantes, el entusiasmo de los medios y la industria musical ha disminuido y varios periodistas se han cuestionado si el género se “está quedando sin gasolina”, refiriéndose al tema de Daddy Yankee que sirvió como el (¿primer y único?) himno emblemático del género (Gurza 2006; Levin 2007; Cobo 2007b; Rivera 2009b). Las estaciones de radio dedicadas al reggaetón han ampliado sus listas de programación para incluir bachata urbana, entre otros géneros del pop latino, y ciertas filiales especializadas en reggaetón de las grandes casas disqueras –por ejemplo, Roc La Familia y Wu Tang Latino– han cerrado el kiosco.

En un artículo de la revista *Billboard*, Leila Cobo hizo un resumen de las múltiples y contradictorias interpretaciones de los resultados de venta de música latina para el período 2005-2006. En él explica que las predicciones negativas sobre el futuro del reggaetón al igual que la gran decepción con el género quizás se deban a las grandes expectativas que suscitó el mismo en sus inicios:

Las cifras excesivamente altas del 2005 eran engañosas, ya que hubo demasiada ambición por parte de los comerciantes con los encargos iniciales de los nuevos discos de reggaetón. Las cifras descendieron durante los primeros seis meses del año por efecto de devoluciones de mercancía, y cuando ciertos factores, como el precio de gasolina y asuntos de inmigración, afectaron negativamente las ventas de música latina. (Cobo 2007a)

Por otra parte, otros artículos de prensa parecen confirmar el continuo ascenso del género al igual que su potencial en un futuro. Luego de haber asistido a un concierto de Wisín y Yandel en Radio City Music Hall en febrero de 2007, en el cual el dúo “logró mantener el público de pie y pegando gritos por casi dos horas”, el escritor del *New York Times*, Kelefa Sanneh, concluyó que las elegías del género eran prematuras: “Ciertamente, el concierto no ha asegurado el futuro del reggaetón, o tan siquiera el de Wisín y Yandel, pero fue una muestra impresionante de lo que el dúo al igual que el género pueden lograr” (Sanneh 2007).

Algunos investigadores han concluido que el éxito del reggaetón es un resultado de los cambios demográficos ocurridos en Estados Unidos a raíz de la inmigración masiva de latinoamericanos. Sin embargo, la importancia del fenómeno del reggaetón va mucho más allá del llamado “Latin boom” de hace varios años y el cual en su momento recibió una publicidad similar, pero efímera. Por primera vez desde la “mambo manía” de los años '50, un género cuya estética es latina-caribeña y cuya letra es en español ha sido aceptado, no solamente por un público pan-latino, sino igualmente por un público *mainstream* –tanto afroestadounidense como angloestadounidense. (Los éxitos comerciales de Ricky Martin y de otros artistas del “boom” como Shakira y Christina Aguilera fueron principalmente en inglés, y su estética fue más pop que “latina.”). Además, el reggaetón difiere de esas previas instancias de interés por bailes o géneros latinos, ya que no sólo es un producto de moda promovido por los medios sino que también goza de amplia popularidad de base, especialmente entre los hispanoparlantes. Esta popularidad de base se debe en gran medida al uso de herramientas digitales en su producción y distribución, lo cual ha permitido un florecimiento de productores y artistas a través de los EE.UU. y Latinoamérica.

Haya alcanzado o no el reggaetón su cima comercial para el año 2005 con la canción “Gasolina” de Daddy Yankee, el género sigue resonando a medida que surgen versiones locales desde Santo Domingo hasta Springfield, Massachusetts, y desde Chicago hasta Cartagena de Indias. De modo que la importancia del reggaetón va más allá de su éxito comercial, pues este último ofrece sólo un indicio de su repercusión social y cultural. Aunque sería pertinente preguntarnos cómo se podrían ver afectados los debates sobre la identidad latina, puertorriqueña, americana y/o negra dada una merma en el interés *mainstream* estadounidense por el reggaetón, igualmente podríamos cuestionarnos si el éxito comercial ya alcanzado por el género sugiere una redefinición de lo que es marginal y lo que es *mainstream*, de lo que es céntrico y lo que es periférico.

Denominando el reggaetón

Los lectores podrán notar que el término reggaetón está escrito de varias formas en nuestra antología de escritos en inglés titulada *Reggaeton* (Rivera, Marshall y Pacini Hernandez 2009). Como decidimos respetar la decisión de cada colaborador sobre cómo escribir el término, este aparece a través del texto como *reggaeton*, *reggaetón*, *reguetón* y *regeton*. A pesar de esta variedad, como editores, tenemos nuestras propias opiniones sobre cuál versión le hace más justicia. El título de la antología, al igual que la introducción y varios capítulos, emplean el término *reggaeton*, sin acento. Hay varias razones por las cuales decidimos adoptar esta grafía.

Ya que el género ha sido acogido –y de hecho, desarrollado– hasta tal punto en los Estados Unidos, y muy a menudo en los periódicos, portadas de discos y sitios web se alude a él como *reggaeton* nos parece apropiado escribirlo sin acento, particularmente en el caso de nuestra antología en inglés. Por ejemplo, varios *mixtapes* de DJ Blass, lo escriben sin acento (vea la serie *Reggaton Sex*), al igual que las producciones de DJ Nelson, entre otros. Estos discos han popularizado el término en sí, al igual que su grafía anglicada. A pesar de que el término se remonta a finales de los '90, el uso de la palabra *reggaeton* (con o sin acento) no se generalizó hasta los primeros años del nuevo milenio. Antes que el género obtuviese un perfil comercial sobresaliente en el mercado estadounidense en el 2004 –un proceso que quizás fue facilitado por la llegada del término mismo– los devotos y practicantes del género utilizaban frecuentemente términos tales como *rap*, *underground*, *dembow* (o *dembo*), *melaza*, o simplemente *reggae* para describir la música y colocarla en un contexto cultural y social. Siendo un neologismo que surge de un circuito de producciones, presentaciones y distribuciones entre Puerto Rico y los Estados Unidos –en ocasiones la palabra se interpreta como una fusión de *reggae* y

Por otra parte, a pesar de que el acento le confiere al término una apariencia más hispánica, la palabra *reggaetón* no sigue las reglas estándares de grafía castellana: de ahí el actual debate entre los propulsores de la acentuación del término sobre si sería mejor o no escribir *reguetón* en vez de *reggaetón* (Sherwood Droz 2006). La Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (APLE) ha anunciado que propondrá incluir la palabra “reguetón” en la próxima edición del diccionario de la Real Academia Española.^[iii] Sin embargo, tenemos nuestras reservas en cuanto a esta proposición gráfica, ya que distancia el término y el género musical del reggae jamaicano (que raras veces es denominado en español como *regue*), al igual que del *espanglish*. Sin embargo, Maia Sherwood Droz, de la APLE afirma que “la ortografía no exige ese tipo de fidelidad” al término jamaicano, y argumenta a favor de obedecer las convenciones del español donde la fonética corresponde a la ortografía (Estivaliz 2006). Preferimos utilizar *reggaeton* para nuestra antología de escritos en inglés no sólo porque su uso es más práctico y popular, sino porque es la que mejor expresa el carácter multilingüístico y transnacional del género. En este presente artículo, decidimos usar el término *reggaetón*, en parte para enfatizar las conexiones del género con el reggae y en parte para al menos obedecer las reglas de acentuación en español. El hecho de que el término obedezca y a la vez desobedezca las convenciones del español, nos parece sumamente apropiado para nombrar este híbrido y constantemente cambiante género musical que desafía ciertas convenciones a la vez que acata otras.

Definiendo el reggaetón

A pesar de todos los desafíos que presenta la elección de la grafía más adecuada para el término *reggaetón*, esa tarea resulta mucho más fácil que intentar definir el reggaetón en sí y por consiguiente separarlo de otros géneros relacionados, al igual que de una genealogía estética en la cual el término es la denominación más reciente y más utilizada hasta el momento. Como hemos dicho, antes de llamarle reggaetón, los artistas y el público se referían a esta expresión musical como *reggae*, o en ocasiones *reggae en español*. Este último, sin embargo, se refiere más a las grabaciones panameñas de los años '80 e inicios de los '90 que a las producciones puertorriqueñas que eventualmente dieron paso al reggaetón. Otros términos, particularmente los utilizados en Puerto Rico durante la década de los '90, tales como *dembow*, *underground* o *melaza*, no son sustituibles por *reggaetón*. Estos últimos describen estilos precursores del reggaetón y sus rasgos socioculturales y sonoros son propios, tal como explica Marshall (2009). Añadiendo aún más a la confusión, las discusiones sobre el reggaetón aluden con frecuencia a otros géneros, especialmente el hip-hop (y/o rap) y el reggae (y/o dancehall), los cuales en sí son tema de mucho debate ya que sus definiciones (y divisiones en subgéneros) varían dependiendo del interlocutor y de su contexto. Por lo tanto, los diferentes matices de estos géneros merecen ser discutidos, especialmente para los lectores menos familiarizados con la gama de significados y debates que rodean la nomenclatura utilizada por los practicantes, devotos y documentalistas del género.

Comenzaremos presentando una caracterización común del reggaetón que pone de relieve su hibridez. Tomemos, por ejemplo, la descripción hecha por Vico C, pionero del hip-hop puertorriqueño: “Musicalmente, el reggaetón nació en un ambiente de hip-hop, con un poco de dancehall jamaicano y el sabor y ritmo tropical de Puerto Rico” (Cepeda 2005). De primera instancia, esta definición parecería bastante adecuada, aunque el mismo énfasis que le ha dado al hip-hop –comprensible dada la perspectiva de Vico C– podría ser dirigido por otro narrador hacia raíces jamaicanas o panameñas, o bien hacia los orígenes puertorriqueños o “tropicales”, descrito a menudo como un *sabor* “latino”. Por supuesto, todos estos aspectos son importantes, ya que apuntan hacia articulaciones sociales y culturales de importancia. Sin embargo, es imprescindible explorar cuidadosamente esta lista de géneros que contribuyen a la hibridez del reggaetón y examinar cómo sus enlaces con los EE.UU., el resto del Caribe y Latinoamérica, al igual que con la diáspora africana, influyen en el impacto cultural del reggaetón. Con este fin, es necesario que aclaremos el significado de ciertos términos.

Tanto *hip-hop* como *reggae* podrían ser interpretados como términos genéricos que describen una variedad de estilos, subgéneros y prácticas culturales, como ocurre con el rock, el R&B o la salsa. El hip-hop incluye subgéneros tales como el Miami bass, Atlanta crunk, y Bay Area hyphy (al igual que prácticas “extra-musicales” como el breakdance y graffiti). Por su parte, el reggae abarca con frecuencia desde el dub y dancehall (en ocasiones llamado ragga o raggamuffin, dos términos que aparecen a menudo en una gran parte del “proto-reggaetón” de la era de los '90), hasta el ska y rocksteady. Estos últimos dos son precursores del reggae, sin embargo a veces son agrupados dentro del género por sus oyentes y practicantes.

El término *rap*, que a menudo se intercambia por *hip-hop*, presenta aún más ambigüedad. Para muchos, *rap* y *hip-hop* son sinónimos: ambos describen un estilo musical de origen estadounidense caracterizado por declamaciones rítmicas con pistas pre-grabadas conocidas como *beats*. A finales de los años '80 y temprano en los '90, el término *rap* era el dominante; esa fue la época cuando las compañías disqueras comenzaron a invertir muchos más recursos en mercader la música al público general. Durante este tiempo también se utilizaba con frecuencia el vocablo *hip-hop* (erróneamente, de acuerdo con algunos apasionados del género) para describir un estilo de rap diluido caracterizado por elementos de R&B y otros géneros pop. Sin embargo, el término *hip-hop* por mucho tiempo se había utilizado en la descripción de un conjunto de prácticas culturales que incluían el rap, el breakdance, el graffiti y el arte del DJ. El trabajo de periodistas, historiadores y artistas dedicados al hip-hop ayudó a enmendar la narrativa dominante, haciendo del término *hip-hop* el más común para el género. En nuestra antología, ambos términos aparecen como sinónimos para describir el género estadounidense en el cual raperos o MCs declaman sobre pistas, aunque el vocablo *rap* también aparece para hacer referencia a la práctica general de vocalizar en tono hablado (ya sea en el dancehall, reggaetón o hip-hop). Aunque musicalmente hablando el hip-hop abarca una variedad de formas, tiende a diferenciarse del reggaetón por su énfasis en los tiempos fuerte (*downbeat*) y débil (*backbeat*); esto es, por preferir las subdivisiones métricas binarias en lugar de los polirritmos de tres contra dos que caracterizan al reggaetón y otros géneros caribeños (Marshall 2009). Este tipo de organización sonora es una razón, por ejemplo, para que Vico C, a pesar de sus colaboraciones en producciones

es derivado de los espacios donde se tocaba la música y surgió como un subgénero del reggae a principio de los años '80. Su tendencia hacia un minimalismo rítmico y cierta flaqueza moral –conocida como *slackness* en Jamaica– han llevado a muchos observadores del género a preguntarse cómo la música de Buju Banton, Beenie Man o Bounty Killer puede estar relacionada con la de Bob Marley y otros intérpretes de “roots” reggae. Aunque no tengamos aquí el espacio para trazar un árbol genealógico del reggae, sí es importante señalar que aunque el dancehall reggae se distingue claramente del roots reggae por su relación simbiótica con el hip-hop, notablemente en su estilo vocal, la mayoría de los jamaquinos consideran que el dancehall es un tipo de reggae, en parte por su estilo polirítmico, su estética “dub” y por los ocasionales acentos del teclado en el tiempo sincopado (acento conocido como “skanking” y reconocido como un sello distintivo del reggae) (Stolzoff 2000; Marshall 2007). Por otra parte, muchos artistas y productores fusionan el roots con el dancehall; se han hecho versiones dancehall de varios de los ritmos clásicos o pistas de acompañamiento del roots reggae, y los dos estilos coexisten dentro de los espacios sociales donde se toca dancehall (Manuel y Marshall 2006).

Sin embargo, es importante señalar que mucho después que el roots reggae fuese aceptado por el público general jamaquino (una aceptación debida en gran parte a sus temas transcendentales y éxito internacional), el dancehall continúa incitando “guerras culturales”, siendo rechazado por la clase media y alta como grosero, ordinario y lleno de violencia y contenido sexual explícito (Tyson 2009; Jamaica Observer 2009). Debido a su continuidad con el roots reggae, el dancehall suele ser asociado con una reafirmación militante de negritud y una clase social en particular, características que le han ganado adeptos en otros entornos, tales como EE.UU., Panamá y Puerto Rico. Desde el punto de vista musical, el patrón rítmico predominante del dancehall a finales de los '80 y comienzo de los '90 constituye la columna vertebral del reggaetón –el *bum-ch-bum-chik* que retumba en carros y discotecas por todo el mundo.

Aunque el dancehall es una variación moderna del reggae y nos podemos referir a él simplemente como *reggae*, existen factores históricos en el desarrollo cultural puertorriqueño que complican el asunto de cómo y cuándo el término *reggae* se comenzó a usar como sinónimo de *reggaetón*. El roots reggae comenzó a gozar de considerable popularidad en Puerto Rico a principio de los años '70 (Giovannetti 2003). Lo que resulta interesante es que la fanaticada más entusiasta era la juventud de la clase media y alta, en su mayoría blancos, quienes escuchaban igualmente el rock. Mientras que muchos de estos *blanquitos*^[iv] se proclamaban rastas o al menos admiradores fervientes del rastafarianismo, se interesaban mucho más en los aspectos superficiales del mismo –vestirse de rojo, dorado y verde, fumar “ganja” (marihuana) y asistir a conciertos de reggae– que en las denuncias sociales que caracterizaban a los artistas de reggae jamaquino, tales como Bob Marley y Peter Tosh. Por otro lado, cuando el dancehall reggae en español se comenzó a escuchar en Puerto Rico en la década de los '90, fue adoptado por la misma juventud de clase baja que escuchaba el rap y quienes cada vez más estaban escuchando también el dancehall jamaquino (Romero Joseph 2009a). Aunque las fronteras entre el roots reggae, el rap, el dancehall reggae y el underground eran porosas, Giovannetti señala que las había claramente trazadas entre los *blanquitos* devotos al roots reggae y los *raperos*, quienes preferían el rap, el dancehall y el underground. Estas distinciones de clase, que también estaban y siguen estando racializadas (Santos 1996; Rivera 2009a), no eran nada nuevo dentro del consumo y la producción de música popular en Puerto Rico. De hecho, dan continuidad a la rivalidad entre cocolos y roqueros (fanáticos de la salsa vs. fanáticos del rock) de los '80 (Aparicio 1988: 69-82; García 1992).

La manera como el reggae se propagó e incorporó al panorama cultural panameño fue marcadamente diferente al curso y al significado social del reggae en Puerto Rico, donde profundas divisiones raciales y de clase separaban el roots reggae del dancehall reggae. Mientras la juventud puertorriqueña se identificaba con el reggae por vía del mercado internacional, el reggae en Panamá –aun recibiendo influencia de dicho mercado– se desarrolló en estrecha relación con la inmigración proveniente de las Antillas anglófonas, como parte integral de una cultura panameña en la cual la música jamaquina, el *patois* y el rastafarianismo no son meramente una moda. Estos temas son parte importante de la sección dedicada a Panamá en nuestra antología, que incluye un ensayo introductorio de Christoph Twickel, y entrevistas con Renato Aulder y El General, dos artistas claves del reggae en español (Twickel 2009a; Twickel 2009b; Nwankwo 2009).

De manera similar al uso anacrónico del término *reggae* en referencia a géneros precursores del mismo tales como el rocksteady y el ska, la palabra *reggaetón* se emplea hoy en día, sobre todo en la narrativa periodística, para aludir a manifestaciones musicales anteriores, como el reggae en español y el dembow. Sin embargo, este uso intercambiable de términos enmascara el momento cuando comienza el reggaetón y la gran diferencia de condiciones económicas y características sonoras que separan al reggaetón de sus precursores. Por lo tanto, es de suma importancia prestar cuidadosa atención al contexto histórico, ya que el estudio del reggaetón requiere hasta cierto punto un énfasis en lo contemporáneo. Entonces, cuando hablamos de reggaetón, nos referimos a un género relativamente reciente (y un conjunto de prácticas culturales relacionadas), caracterizado por su estilo musical particular (el *bum-ch-bum-chik* del dancehall influenciado por el hip-hop y reconfigurado por sensibilidades y gustos urbanos puertorriqueños), así como que por su relación con el mercado (por ejemplo, es explícitamente comercial y busca atraer a un público masivo).

Además de que es importante separar al reggaetón del rap, dancehall, hip-hop y reggae, igualmente se debe distanciar el género del conglomerado de estilos “latinos” con los cuales se le relaciona con frecuencia. Las descripciones del reggaetón tienden a emparentarlo con la salsa, la bachata, el merengue, la plena, la bomba y otros estilos “tropicales”, afro y latino caribeños, puertorriqueños y latinos en general. Sin embargo, como han señalado Pacini Hernández (2009) y Marshall (2009) en sus capítulos de nuestra antología, a pesar de la interacción y resonancia con estos géneros –incluso la moda reciente de incorporar al reggaetón elementos sonoros explícitos de la bachata, el merengue, la cumbia y el vallenato–, al hacer hincapié en el carácter “latino” del reggaetón se pasa por alto su relación aún más estrecha y significativa con el hip-hop y el reggae. Las conexiones del reggaetón con el hip-hop y el reggae son particularmente importantes, pues ofrecen evidencia de una política cultural

éstos (y crea conexiones imaginadas con ellos) a la vez que proyecta un sonido resonante y distintivo.

Valorando el reggaetón

El reggaetón y su más reciente precursor, el underground, han estado involucrados en múltiples guerras culturales. Se han suscitado apasionados debates sobre apropiación cultural, tensiones étnicas y raciales, sexualidad y sexismo, acusaciones de vulgaridad y temores de que el género sea inseparable de las drogas y la violencia (Negrón-Muntaner y Rivera 2007). Algunos de estos debates han generado un pánico moral incitado por los medios, regulación estatal y hasta censura (Rivera 2009a; Nieves Moreno 2009). Otros ataques contra el reggaetón se han centrado en el mérito estético del género, ya sea en comparación con el reggae jamaicano (Marshall 2009) o con la música considerada más "tradicionalmente" puertorriqueña, caribeña o latinoamericana (Torres Torres 2004a; Torres Torres 2004b). Sin embargo, la tensión musical que más a fondo explora nuestra antología es la que existe entre el hip-hop y el reggaetón.

Aunque el reggaetón le debe mucho de su desarrollo histórico, estético y narrativo al hip-hop, existen, sin embargo, profundas diferencias que separan estos géneros en las mentes de los consumidores, críticos, practicantes del género y personas claves de la industria musical. La tensión entre el reggaetón y el hip-hop en Puerto Rico es el tema central del capítulo de Welmo E. Romero Joseph (2009) en nuestra antología.^[v] En éste, el autor ofrece una sinopsis del desarrollo del reggaetón en Puerto Rico desde su perspectiva como artista de hip-hop que continúa resistiendo la presión de adoptar el género que actualmente domina el panorama sonoro de la Isla. Como hemos referido anteriormente, las diferencias y rivalidades entre el reggaetón y el hip-hop en los EE.UU. están relacionadas con las tensiones entre los latinos y afroestadounidenses, es decir las comunidades étnico-raciales que cada género supuestamente representa. Sin embargo, las conexiones y disputas entre el reggaetón y el hip-hop tienen diferentes trasfondos, manifestaciones e interpretaciones, dependiendo del contexto y observador en cuestión, como lo ilustran en nuestra antología Wayne Marshall (2009), Welmo E. Romero Joseph (2009), Geoff Baker (2009) y José Dávila (2009). Por ejemplo, mientras Baker piensa que los ideales revolucionarios y el gobierno cubano desempeñan un papel clave en la tensión entre los géneros en Cuba, Dávila sugiere que los que incitan la rivalidad en Miami son asuntos estéticos, de lenguaje y las fuerzas del mercado.

Una de las razones principales por las cuales el reggaetón (al igual que el reggae en español y el underground) ha sido valorado por sus seguidores y a su vez desvalorado por sus opositores es la manera desafiante como exalta la negritud e insiste en adoptar las políticas raciales del hip-hop y el reggae. En nuestra antología, el ensayo de Christoph Twickel (2009a) y su entrevista con El General (Twickel 2009b), así como la entrevista de Ifeoma Nwankwo (2009) con Renato, exploran estos asuntos en el contexto panameño, en tanto que Raquel Z. Rivera (2009a) se dedica al tema dentro del entorno puertorriqueño.

Tego Calderón es sin duda el artista de reggaetón cuyas celebraciones de negritud y críticas al racismo en Latinoamérica –manifestadas en su música, letra, videos y entrevistas– han tenido la mayor coherencia, sagacidad y reconocimiento. Su capítulo en nuestra antología titulado "Black Pride" fue inicialmente publicado en el *New York Post* (Calderón 2009). Es una intervención poco común hecha por un exponente de reggaetón a través de la palabra impresa, ya que no es una entrevista (aunque sí es basada en una), y a la vez es una crítica social detallada y convincente del racismo. Calderón niega el mito de la democracia racial en Latinoamérica y propone el movimiento de derechos civiles en los EE.UU. como modelo a seguir por los negros latinoamericanos.

Las conexiones del reggaetón con la negritud no han sido ni sencillas ni estáticas. Tal como argumenta Wayne Marshall (2009) en su capítulo de nuestra antología, podemos ver un cambio en la política de identidad del reggaetón que va "desde música negra hasta reggaetón latino", es decir, de una música fuertemente marcada por el concepto de raza se ha ido transformando en una expresión musical pan-étnica. El capítulo de Alexandra Vázquez (2009) también trata sobre estas tensiones étnico-raciales del reggaetón manifiestas en su relación con la negritud y la pan-*latinidad*, y aborda también las intersecciones entre raza, etnicidad y género.

La cartografía del reggaetón

El género que hoy conocemos como reggaetón es producto de múltiples circuitos musicales que se circunscriben a fronteras geográficas, nacionales o de lenguaje, y tampoco a identidades étnicas o pan-étnicas. Sin embargo, la historia del reggaetón suele ser explicada de manera lineal, afirmando precisamente estas fronteras. Estas versiones de la historia tienden a nombrar un solo punto de origen y corren solamente en una dirección. Por ejemplo, según varios artistas entrevistados en *The Chosen Few: El Documental* (2004), el reggaetón se originó en Panamá, luego fue adoptado, transformado y popularizado en Puerto Rico y de allí fue exportado a otros países latinoamericanos, a los EE.UU., y eventualmente, al resto del mundo.

¿Pero cómo exactamente podemos entender la cartografía del reggaetón? De hecho, ¿cómo podemos entender la de cualquier género? ¿Debemos concentrarnos en el aspecto social o en el aspecto sonoro-musical? En el contexto social, ¿le damos prioridad a su lugar de origen o a sus lugar(es) de desarrollo? En el contexto sonoro-musical, ¿nos debemos dejar llevar más por la pista musical o por la letra? ¿Por el significado de la letra, por su estética poética o por la musicalidad de su ejecución? Por último, ¿cómo podemos trazar una cartografía del reggaetón considerando que la estética y nomenclatura del género siempre están en constante cambio? Puesto que sostenemos que es necesario tomar en cuenta todos estos factores, proponemos que para entender la historia y desarrollo del reggaetón es de gran utilidad la imagen de circuitos multi-direccionales con múltiples puntos de contacto entre sí, en lugar de la imagen de un eje bipolar.^[vi]

Los observadores más perspicaces ya han notado que el reggae en español, el underground y el

en trazar sus orígenes hasta la música underground de Puerto Rico de los años '90. Ambas teorías aportan elementos cruciales a la discusión, ya que dudosamente se hubiese desarrollado el reggaetón sin el reggae en español panameño de los '80 o el underground puertorriqueño de los '90. Pero estas narrativas centradas en la nación son en extremo limitadas, considerando que mucho del reggae en español y del underground era básicamente una versión traducida pero por lo demás casi idéntica de los éxitos del reggae dancehall jamaicano de los '80 y '90.^[vii] Sin el reggae dancehall jamaicano definitivamente no habría reggaetón.

Existe otro lugar clave en el temprano desarrollo del reggaetón que, aunque rara vez sale a relucir, no sorprenderá a quienes conocen los últimos cien años de historia musical caribeña y afro-diaspórica: Nueva York. De esta manera, el reggaetón se une a géneros como el calipso, la música jíbara, el mambo, el reggae, la salsa y el hip-hop, como productos de las peculiares dinámicas inter-culturales de Nueva York. La ciudad no sólo ha sido un lugar donde diversos grupos caribeños han entrado en intenso contacto social, cultural y musical, sino también un lugar clave en la grabación y difusión de la música caribeña (Bilby 1985; Allen y Wilcken 1998; Rivera 2003; Rivera 2004). Por ejemplo, El General (Edgardo Franco) no vivía en Panamá, sino en Nueva York, cuando grabó las canciones que lanzaron al reggae en español a la fama internacional (Twickel 2009b).

Estos complejos y multi-direccionales circuitos de producción y diseminación del reggaetón fueron identificados en algunos de los más tempranos artículos académicos sobre el tema escritos por Mayra Santos Febres (1996) y Jorge L. Giovannetti (2003). Nuestra antología *Reggaeton* toma sus contribuciones como punto de partida en el complejo proyecto de entender la cartografía geográfica y cultural del reggaetón.

Varios capítulos de nuestro libro se concentran en la cartografía del género. Wayne Marshall (2009) investiga los circuitos socio-sónicos del reggaetón dentro de un contexto histórico, tomando en cuenta las fronteras sociales y nacionales que se han trazado y cruzado por medio de la estética musical, lingüística y visual. El capítulo de Deborah Pacini Hernández (2009) otorga a la dominicanidad –en sus dimensiones tanto nacionales como diaspóricas– un papel central en su esfuerzos cartográficos. Paralelamente, la investigación hecha por Christoph Twickel (2009a) y su entrevista con El General (Twickel 2009b), así como la entrevista de Ifeoma Nwankwo (2009) con Renato, resaltan la importancia que ha tenido Panamá en la creación de nuevos estilos de reggae a través de su relación histórica con Jamaica. Ambos, Marshall y Twickel, identifican a la ciudad de Nueva York como lugar clave en el desarrollo y difusión del reggae en español, en tanto que José Dávila (2009) examina las interacciones sonoras entre el reggaetón y el hip-hop en Miami. Aunque ni Geoff Baker (2009) ni Jan Fairley (2009) atribuyen a Cuba un papel estelar en la creación y el desarrollo del reggaetón, ofrecen, no obstante, una perspectiva etnográfica sobre cómo esta isla nación, semi-socialista e hispanohablante sirve como un punto estratégico para observar la importancia y evolución internacional del género.

Por otra parte, Welmo E. Romero Joseph (2009), Félix Jiménez (2009), Alfredo Nieves Moreno (2009), Frances Negrón-Muntaner (2009) y Raquel Z. Rivera (2009a) se enfocan en el contexto local de Puerto Rico, interpretando lo que el reggaetón nos muestra sobre la sociedad y cultura puertorriqueñas. A pesar de que anteriormente definimos el reggaetón como un fenómeno transnacional, este énfasis en el contexto particular de Puerto Rico es también necesario si consideramos el carácter puertorriqueño que predomina en el género, aun a nivel internacional. Este enfoque geográfico permite además un extenso y profundo análisis sobre asuntos de raza, clase social, género y sexualidad, estética y poética. Dando continuidad a estos capítulos, el ensayo de Alexandra Vázquez (2009) explora las políticas de género y raciales del reggaetón contextualizándolas como parte de prácticas culturales puertorriqueñas pero que también resuenan en otros contextos. Finalmente, el poema "Chamaco's Corner", de Gallego (2009), poeta, rapero y reggaetonero puertorriqueño, sirve de enlace entre el mundo académico/literario y la esfera de música popular. Este poema aparece en su galardonado primer poemario titulado *Barrunto*. Igualmente aparece como introducción al álbum de Daddy Yankee, *El Cartel de Yankee* (2000).

Antologizando el reggaetón

Nuestra colaboración como editores del libro *Reggaeton* es producto de una convergencia de varios trayectos de investigación sobre el tema. En lo individual, cada uno de nosotros había estado haciendo investigaciones sobre la cultura y música popular caribeñas. Rivera ha escrito múltiples textos en foros periodísticos y académicos sobre la música latino-caribeña y puertorriqueña, en particular sobre el hip-hop y reggaetón, enfocándose en las confluencias entre nación, etnicidad, clase social, raza y género. Por otra parte, las investigaciones de Marshall se han centrado en las dinámicas entre el hip-hop, el reggae, el reggaetón y otros géneros urbanos (pan-)americanos, como expresiones musicales de procesos culturales y sociales en y a través de los Estados Unidos, el Caribe, y el resto de Las Américas. A su vez, Pacini Hernández ha trabajado extensamente el tema de circuitos musicales en el Caribe hispano, en especial, cómo las migraciones transnacionales y la globalización han alterado patrones de producción y consumo musical que típicamente parten de una nacionalidad e idioma en común. También ha examinado cómo estos cambios han re-africanizado la identidad cultural hispano-caribeña.

A parte de la motivación que nos dieron nuestras investigaciones convergentes, también decidimos recopilar esta antología luego de haber observado que a pesar de la amplia cobertura en los medios, el reggaetón aún no había recibido un análisis académico proporcional a su importancia cultural y musical. Antes de publicarse el libro que co-editamos eran pocos los artículos académicos sobre el tema, y el único libro que tenía al reggaetón como tema principal era el breve volumen en español publicado independientemente por Raúl Moris García, titulado *El rap vs. la 357: historia del rap y reggaeton en Puerto Rico*. Dado nuestro persistente interés en las dimensiones musicales, sociales y culturales de la región, y también dadas nuestras distintas pero concurrentes disciplinas de estudio, nos motivamos a emprender la tarea de documentar e interpretar el reggaetón a través de una

signifique que hay ciertos aspectos del reggaetón que no se abordan a profundidad en la antología. Por ejemplo, Jan Fairley (2009) ofrece su interpretación del baile de reggaetón en Cuba desde la perspectiva de una feminista británica; es importante mantener en cuenta que los significados culturales del *perreo* (el estilo de baile asociado con el reggaetón) podrían interpretarse de manera diferente en otros lugares del Caribe, tales como Jamaica y Trinidad y Tobago, donde hay largas tradiciones de bailes sexualmente explícitos.

La mayoría de los artículos en nuestra antología son recientes y examinan la historia, la estética musical y poética, las narrativas e imágenes, los estilos de baile y tecnologías del reggaetón, al igual que temas como la migración y globalización desde varias perspectivas, tales como la producción, diseminación, el consumo y *performance*.^[viii] A pesar de tener más de una década de escrito, incluimos el capítulo inédito de Raquel Z. Rivera (2009) en consideración a su importancia histórica como uno de los primeros artículos sobre el ascendente género (antes de que se conociera como reggaetón).^[ix] También incluimos dos ensayos de Jan Fairley (2009) y Tego Calderón (2009), previamente publicados en inglés. El capítulo de Christoph Twickel (2009a) fue publicado en Alemania y traducido para nuestro volumen. El poema de Gallego (2009) fue traducido del español, expresamente para nuestra publicación, por Juan Flores.

La última sección de la antología, "Visualizando el reggaetón" ofrece estrategias alternas para interpretar el género. Éstas incluyen una galería de imágenes captadas de la obra videográfica sobre el baile del reggaetón, *Gran Perretón*, realizada por Carolina Caycedo; obras seleccionadas de la serie *Pure Plantainum*, realizadas por el artista visual Miguel Luciano, las cuales presentan una reflexión sobre las políticas identitarias en la era del bling-bling; también del mismo artista, una imagen de la obra *Filiberto Ojeda Uptowns/Machetero Air Force Ones*, un par de zapatos deportivos Nike adaptados por Luciano que representan el cruce entre el hiperconsumismo y los ideales revolucionarios; y finalmente, fotografías del reconocido videógrafo Kacho López, que documentan las transcendentales experiencias vividas por Tego Calderón en su viaje a Sierra Leona durante 2006 para la filmación del documental *Bling'd: Blood, Diamonds, and Hip-Hop* (2007).

Sabemos que nuestra antología no posee ni la palabra final ni la más autorizada sobre el reggaetón. Es por eso nuestro deseo que ella sirva de recurso e inspiración para futuras discusiones sobre los panoramas, fronteras, significados e importancia del género. Las vibrantes y variadas narrativas sobre el reggaetón ni comienzan ni terminan con nuestra antología. Sin embargo, esperamos que las diversas contribuciones de nuestro libro sirvan como guía para discutir el cómo y el por qué valoramos, denominamos, definimos y ubicamos el reggaetón.

REFERENCIAS

- Allen, Ray y Lois Wilcken (eds.). 1998. *Island Sounds in the Global City: Caribbean Popular Music and Identity in New York*. New York: New York Folklore Society.
- Aparicio, Frances. 1988. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Baker, Geoff. 2009. "The Politics of Dancing: Reggaeton and Rap in Havana, Cuba". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 165-199. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009.
- Berrios-Miranda, Marisol. 2003. "Con Sabor a Puerto Rico: The Reception and Influence of Puerto Rican Salsa in Venezuela". En *Musical Migrations Volume I: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*, eds. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez, 47-67. New York: Palgrave Macmillan.
- Bilby, Kenneth. 1985. "The Caribbean as a Musical Region". En *Caribbean Contours*, eds. Sidney W. Mintz y Sally Price, 181-218. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Calderón, Tego. 2009. "Black Pride". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 324-326. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Caramanica, Jon. 2006. "Grow Dem Bow". *Village Voice*, 6 de enero.
- Cepeda, Raquel. <2005. "Riddims by the Reggaetón". *Village Voice*, 28 de marzo.
- Cobo, Leila. 2007a. "What the numbers tell us: Latin retail: not as rosey, or maybe not as dire, as you think". *Billboard* 12(1) (20 de enero).
- _____. 2007b. "Reggaeton no longer translates to automatic sales". *Monsters and Critics* <http://music.monstersandcritics.com/news/article_1307425.php /Reggaeton_no_longer_translates_to_automatic_sales> [Consulta: 23 de mayo de 2007].
- Crawford, Byron. 2006. "Ban Reggaeton: Fight the Real Enemy of Hip-Hop". *Bol's Saturday Night Workout by Byron Crawford* <<http://xxlmag.com/online/?p=767>> [Consulta: 6 de febrero de 2006].
- Dávila, José. 2009. "You Got Your Reggaeton in My Hip-Hop: Crunkiao and 'Spanish Music' in the Miami Urban Scene". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 200-212. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009.
- Estivaliz, Iñaki. 2006. "Academia Puertorriqueña propondrá que se escriba 'reguetón'". *Terra/EFE* <<http://www.terra.com/ocio/articulo/html/oci154833.htm>> [Consulta: 7 de junio de 2007].
- Fairley, Jan. 2009. "How to Make Love With Your Clothes On: Dancing Regeton, Gender, and Sexuality in Cuba". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 280-294. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Giovanetti, Jorge. 2003. "Popular Music and Culture in Puerto Rico: Jamaican and Rap Music as Cross-Cultural Symbols". En *Musical Migrations Volume I: Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*, eds. Frances R. Aparicio y Cándida F. Jáquez, 81-98. New York: Palgrave Macmillan.

Gurza, Agustín. 2006. "When the Fad Goes Fizzle". *Los Angeles Times*, 16 de abril.

Jamaica Observer. 2009. "Crackdown on 'Dagging Songs,' Soca". <http://www.jamaicaobserver.com/news/html/20090209T230000-0500_146000_OBS_CRACKDOWN_ON_DAGGERING_SONGS_SOCA.asp> [Consulta: 1 de marzo de 2009].

Jiménez, Félix. 2009. "(W)rapped in Foil: Glory at Twelve Words Per Minute". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 229-251. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Levin, Jordan. 2007. "Reggaeton's Unrealized Dream". *Miami Herald*, 20 de mayo.

Manuel, Peter. 1994. "Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa". *Ethnomusicology* 38(2) (Spring/Summer): 249-80.

Manuel, Peter y Wayne Marshall. 2006. "The Riddim Method: Aesthetics, Practice, and Ownership in Jamaican Dancehall". *Popular Music* 25(3): 447-470.

Marshall, Wayne. 2007. "Routes, Rap, Reggae: Hearing the Histories of Hip-Hop and Reggae Together". Disertación doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison.

_____. 2009. "From Música Negra to Reggaeton Latino: The Cultural Politics of Nation, Migration, and Commercialization". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 19-76. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Moris García, Raúl. 2005. *El rap vs. la 357: historia del rap y reggaeton en Puerto Rico* (n.p.).

Negrón-Muntaner, Frances. 2009. "Poetry of Filth: The (Post) Reggaetonic Lyrics of Calle 13". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 327-340. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Negrón-Muntaner, Frances y Raquel Z. Rivera. 2007. "Reggaeton Nation". *NACLA Report on the Americas* 40(6): 35-39.

Nieves Moreno, Alfredo. 2009. "A Man Lives Here: Reggaeton's Hypermasculine Resident". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 252-279. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Nwankwo, Ifeoma C. K. 2009. "The Panamanian Origins of Reggae en Español: Seeing History through 'Los Ojos Café' of Renato". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 89-98. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Pacini Hernandez, Deborah. 2009. "Dominicans in the Mix: Reflections on Dominican Identity, Race, and Reggaeton". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 135-164. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Quintero Rivera, Angel. 1998. *Salsa, Sabor y control: Sociología de la música tropical*. DF, México: Siglo XXI.

Rivera, Raquel Z. 2003. *New York Ricans from the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave Macmillan.

_____. 2004. "Hip hop: Reflexiones desde el Nueva York caribeño". *Boletín Música* 11-12: 85-88.

_____. 2009a. "Policing Morality, *Mano Dura Stylee*: The Case of Underground Rap and Reggae in Puerto Rico in the Mid-1990s". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 111-134. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Rivera, Raquel Z. 2009b. "El reggaeton ha muerto... de nuevo". *Reggaetonica* <<http://reggaetonica.blogspot.com/2009/06/el-regueton-ha-muerto-de-nuevo.html>> [Consulta: 21 de julio de 2009].

Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (eds.). 2009. *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Romero Joseph, Welmo E. 2009a. "From Hip-Hop to Reggaeton: Is There Only a Step?" En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 312-323. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Romero Joseph, Welmo E. 2009b. "Del hip-hop al reggaeton: ¿un paso es?" *Claridad*, 23 al 29 de abril.

Sanneh, Kelefa. 2007. "Celebrating the Sweet Beat of Reggaeton Success". *New York Times*, 5 de febrero.

Santos, Mayra. 1996. "Puerto Rican Underground". *Centro* 8(1 & 2): 219-231.

Sherwood Droz, Maia. 2006. "Reguetón: una propuesta ortográfica". *El Nuevo Día (Revista Letras)*, mayo.

Stolzoff, Norman. 2000. *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.

Torres Torres, Jaime. 2004a. "De espaldas a la tradición". *El Nuevo Día*, 10 de octubre.

Torres Torres, Jaime. 2004b. "Ojo crítico al ritmo del reggaeton". *El Nuevo Día*, <10 de octubre.

Twickel, Christoph. 2009a. "Reggae in Panama: Bion Tough". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne

General". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 99-108. Durham, North Carolina: Duke University Press.

Tyson, Esther. 2009. "'Rampin' Shop' – Musical Poison". *The Gleaner* <<http://www.jamaica-gleaner.com/gleaner/20090201/cleisure/cleisure4.html>> [Consulta: 1 de marzo de 2009].

Vázquez, Alexandra. 2009. "Salon Philosophers: Ivy Queen and Surprise Guests Take Reggaetón Aside". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez, 300-311. Durham, North Carolina: Duke University Press.

AUDIOVISUALES

Bling'd: Blood, Diamonds, and Hip Hop. 2007. Dir. Raquel Cepeda. DVD. Article 19 Films y Djali Rancher Productions.

Cocolos y Roqueros. 1992. Dir. Ana María García. VHS. Pandora Films.

The Chosen Few: El Documental. 2004. Dir. Manuel Alejandro Ruiz (Boy Wonder). DVD. Chosen Few Emerald Entertainment.

NOTAS

- [i] Versión traducida y actualizada de "Introduction: Reggaeton's Socio-Sonic Circuitry", en *Reggaeton*, editado por Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009), 1-16. Traducción por Judimar Negrón y edición por Bernardo López Acevedo.
- [ii] En su ensayo incluido en nuestra antología, Wayne Marshall (2009) explora la constantemente variante nomenclatura y estética musical del género.
- [iii] La versión de 2009 del diccionario *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* incluyó la palabra "reggaeton". Nos parece importante notar que este diccionario en inglés ya incorporó la palabra, mientras que el diccionario de la Real Academia Española aun no lo ha hecho.
- [iv] Aunque "blanquito" en el contexto puertorriqueño se puede utilizar como un término meramente descriptivo para alguien que sea fenotípicamente blanco/a, en este caso, "blanquito" es un término que se refiere a clase social tanto como a raza.
- [v] Una versión corta y traducida de este artículo fue publicada en el periódico *Claridad*. Vea Romero Joseph (2009b).
- [vi] Varios otros géneros, como la salsa por ejemplo, han generado variadas discusiones enérgicas sobre su origen y trayectoria (Manuel 1994; Berríos-Miranda 2003; Quintero Rivera 1998: 87-104).
- [vii] Para más detalles sobre la práctica de "versioning", vea Manuel y Marshall (2009).
- [viii] Aunque nos hubiese gustado reimprimir varios de los pocos artículos ya existentes sobre el reggaetón, las restricciones de espacio nos forzaron a darle prioridad a manuscritos inéditos. Los textos claves sobre el reggaetón previamente publicados aparecen en la bibliografía de nuestra antología.
- [ix] Este artículo fue presentado en la Conferencia de la Asociación de Estudios Puertorriqueños en 1998 y sirvió de base para varios artículos periodísticos por la misma autora.

subir >



TRANS - REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA - 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>