

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2016)
Heft: 28

Artikel: Ideología y variación estilística en el reggaetón
Autor: Imboden, Rebecca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 20.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ideología y variación estilística en el reggaetón

Rebecca Imboden

Universität Bern

1. INTRODUCCIÓN

“Llegó la araña que el idioma daña, ¡la Real Academia yo se la dejo a España!”. Fue esta exclamación del grupo musical puertorriqueño Calle13 que despertó mi interés por los usos lingüísticos en el reggaetón¹. Se plasma en este rechazo de la RAE una actitud contestataria que se opone a las normas estandarizadas, así como un afán por destacar cierta localidad lingüística que marca una diferencia frente al español peninsular. Aunque en la mayoría de las letras del reggaetón no se da este grado de reflexión metalingüística, todos los reguetoneros se sirven conscientemente de recursos estilísticos para provocar efectos determinados en su público. Aparentemente, logran alcanzar sus objetivos: el reggaetón se ha convertido en el género musical más popular entre la juventud de Puerto Rico y de Cuba, y gana cada vez más atención en otros países latinoamericanos, así como en Estados Unidos. En el presente artículo me interesa analizar a qué se debe el éxito del reggaetón y por qué en estos países con tan larga y rica tradición musical los jóvenes se aferran casi exclusivamente a este nuevo género musical.

El reggaetón es un género musical urbano que surgió en los años 90 en Puerto Rico. Se trata de una fusión del *dancehall* jamaicano, del *reggae* panameño en español y del hip-hop estadounidense. Además, en la mayoría de las canciones se obser-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 28 (otoño 2016): 29-62.

¹ También existen otras ortografías como *reggaeton*, *reggaeton* y *reguetón*. Para más información véase Rivera et al. (2009: 3-5).

van influencias musicales de la bomba, la salsa o del merengue, y en algunas ocasiones se mezcla el ritmo del reggaetón con elementos del electro, del tango o de la música clásica (Rivera et al. 2009). Debido a sus letras y a la manera como se presentan los reguetoneros, este género musical fue caracterizado como trasgresor del orden y violador de la moral (Baker 2011: 25). Los reguetoneros mismos se identifican con la vida de la calle y de los barrios marginales, presentándose como grupos *underground* y oponiéndose al orden establecido. Gracias a la popularidad extraordinaria de su música, muchos de ellos han escapado de la pobreza y subrayan su éxito mediante coches caros, ropa de marca, joyas y, sobre todo, mujeres. No obstante, una parte importante de su *performance* consiste en seguir insistiendo en sus orígenes humildes, logrando de esta manera convertirse en ídolos para muchos jóvenes marginados que sueñan con seguir este ejemplo.

La popularidad del reggaetón está, pues, estrechamente relacionada con la imagen que presentan los reguetoneros de sí mismos y a través de la cual incentivan la identificación de los jóvenes con este estilo musical. En este estudio planteo como hipótesis que uno de los factores fundamentales que contribuye a esta representación es la estilización lingüística. Mediante el análisis de los niveles léxico, deíctico y proposicional intentaré mostrar cuál es la imagen presentada por los reguetoneros y cómo se posicionan ideológicamente frente a la cultura cubana o puertorriqueña establecida y a las influencias de otras culturas. El objetivo de este análisis es explicar en qué medida los usos lingüísticos contribuyen a la identificación de los cubanos y puertorriqueños con el reggaetón, pero también al éxito internacional que está ganando esta música.

Después de esta breve introducción, se exponen las nociones teóricas que sirven de base para interpretar los datos del análisis y se comenta el procedimiento metodológico. El cuarto capítulo presenta el estudio de las letras del reggaetón propiamente dicho y el último está dedicado a la discusión, que abre el debate y señala otros puntos relacionados con la temática que no se han podido desarrollar en el marco de este estudio.

2. MARCO TEÓRICO

En lo que sigue se introducen los conceptos de actitud e ideología lingüísticas para ilustrar de qué manera se crean relaciones indexicales entre usos lingüísticos y significados sociales. Las nociones de actitud, ideología e indexicalización son herra-

mientas teóricas fundamentales que sirven para explicar, en el segundo apartado, la creación y reafirmación de identidades individuales o grupales mediante el estilo y la estilización. En un tercer paso se presentan reflexiones acerca de los fenómenos de globalización y localización lingüísticas que ayudarán a determinar y explicar las marcas de *localness* y las influencias de otras culturas en las letras analizadas. El capítulo se cierra con un breve comentario acerca de los contextos socio-políticos de Cuba y Puerto Rico, que servirá para comprender algunas diferencias significativas entre las letras del reggaetón cubano y el puertorriqueño.

2.1 ACTITUD, IDEOLOGÍA E INDEXICALIZACIÓN LINGÜÍSTICA

En su estudio *Attitudes to Language*, Garrett (2010: 20) describe la actitud como la disposición a reaccionar de manera favorable o no favorable hacia cierta clase de objetos. Como componentes constitutivos de la actitud se suelen señalar tres elementos: la cognición, la cual engloba pensamientos, creencias y conocimientos; el afecto, que alude a los sentimientos; y el componente conativo, que apunta al elemento comportamental (*ibid.*, 23). Según Garrett, la actitud lingüística se forma a partir de determinadas ideologías, definidas como “patterned but naturalized set of assumptions and values about how the world works, a set which is associated with a particular social or cultural group” (2010: 34). Actitud e ideología son, pues, dos conceptos estrechamente relacionados entre sí, pero situados en niveles distintos. Como señala Hernández-Campoy (2004: 30), mientras que la actitud suele referirse a objetos específicos, la ideología apunta a un sistema cognitivo más amplio que racionaliza formas de comportamiento, normas y valores, constituyendo así una “filosofía de vida”. El examen de estos valores naturalizados puede servir para explicar tanto la actitud de los reguetoneros frente al lenguaje estándar, como la motivación para emplear ciertos usos lingüísticos en las letras del reggaetón. Cabe recordar al respecto que, según Milroy (2007: 137), el lenguaje estándar es una construcción basada en ideologías cuyo mantenimiento depende de la obediencia a la autoridad. Por lo tanto, el rechazo del lenguaje estándar que se observaba en la cita inicial de Calle13 refleja no sólo la actitud lingüística, sino también ciertas posturas ideológicas más amplias y que van más allá de lo meramente lingüístico.

Las ideologías lingüísticas también desempeñan un papel decisivo en la creación y manipulación de los índices lingüísti-

cos. El término de indexicalidad (ing. *indexicality*) se refiere, según Coupland (2007: 22), a la relación entre “an expression or form and what it meaningfully stands for”. Como señala Irvine (2001: 22), a través de esta relación entre forma lingüística y significado social, la manera de hablar puede indicar las características sociales del hablante. En cuanto llegan a estabilizarse estas relaciones indexicales, el hablante puede usarlas para performar determinada identidad social o de grupo, aprovechando el índice entre forma lingüística y significado social. En su estudio *Language ideology and linguistic differentiation* (2009) Irvine y Gal analizan la manera en que las ideologías lingüísticas crean y manipulan estos índices. Describen los procesos de iconización, recursividad y borrado, mediante los cuales las formas lingüísticas —e incluso los idiomas mismos— pueden convertirse en indicadores de grupos e identidades sociales o de actividades y atributos que las caracterizan². Las ideologías lingüísticas y las indexicalizaciones formadas a partir de éstas están estrechamente relacionadas con la variación estilística, pues como afirma Bell (2001: 142), el estilo se deriva de la asociación realizada entre rasgos lingüísticos con grupos sociales particulares.

2.2 ESTILO Y ESTILIZACIÓN

La variación estilística es un recurso crucial para la proyección de identidad³. A partir de un planteamiento antropológico, Irvine define el estilo como “semiosis of social differentiation”, señalando así en qué medida el estilo constituye un elemento fundamental para crear una representación coherente de la identidad y marcar la diferencia frente a otros (2001: 31-32). Según esta concepción, el estilo sólo puede definirse a partir del contraste que forma con otros estilos y funciona, por lo tanto, siempre dentro de un sistema social e ideológico: “Style crucially concerns distinctiveness; though it may characterize an individual, it does so only within a social framework; it thus depends upon social evaluation and, perhaps, aesthetics; and it interacts with ideologized representations” (Irvine 2001: 23). Esta dinámica comunicativa en el interior de un determinado entorno social se describe también en la teoría de la acomodación elaborada por Howard Giles (1984), la cual explica cómo los hablantes modifican su habla en presencia de otros, bien para aproximar su conducta lingüística y marcar la afiliación al

² Para la descripción detallada de estos procesos véase Gal/ Irvine (2009: 402-403).

³ Véase Coupland (2007: 18-24).

grupo, bien para diferenciarse de él y reforzar la identidad propia. En cuanto al habla de los reguetoneros, interesa sobre todo el segundo caso, ya que esta comunidad construye y refuerza su identidad justamente a través de la oposición. Son, pues, las marcas de divergencia que permiten detectar la actitud lingüística de estos músicos, conforme a lo que señala Henerson (1987: 11)⁴ para quien la actitud es un concepto abstracto que sólo se puede examinar y medir indirectamente a través de palabras y acciones concretas.

Para analizar la variación estilística de los reguetoneros y su actuación frente al público, resulta también provechoso tomar en cuenta el modelo de diseño de audiencia elaborado por Bell, quien define la variación estilística como una actuación dirigida hacia un público determinado: “speakers design their style primarily for and in response to their audience” (Bell 2001: 143). Tal enfoque permite analizar las situaciones de *high performance*⁵ en las que el hablante aspira a generar efectos particulares en su auditorio a través de la variación estilística. Dado el alto grado de conciencia lingüística en estas situaciones, Coupland prefiere hablar, en vez de *estilo*, de *estilización* lingüística: “Stylisation is reflexive, mannered and knowing. It is a metacommunicative mode that attends and invites attention to its own modality, and radically mediates understanding of the ideational, identificational and relational meanings of its own utterances” (Coupland 2007: 154). Un tercer enfoque se presenta en el modelo del diseño del hablante que destaca el carácter constructivo de la variación estilística al presentarla como recurso en la *performance* de la identidad personal y social del hablante. Según Hernández-Campoy (2012: 4), este modelo permite analizar cómo los individuos se posicionan en la sociedad a través de sus usos lingüísticos. Como se verá más adelante, los reguetoneros se sirven de este recurso para situarse como miembros de una subcultura mediante la infracción consciente de las normas lingüísticas estandarizadas (Hebdige 1991: 90). De esta manera los músicos participan en la construcción y representación de determinadas ideologías, lo cual se plasma en sus letras a través de marcas de globalización y localización.

⁴ Marlene Henerson (et al.) (1987): *How to Measure Attitudes*. London: Sage Publications, en: Hernández-Campoy 2004: 29.

⁵ Coupland define la *high performance* mediante las siguientes características: “they are scheduled events [...] temporally and spatially bounded, marked off from the routine flow of communicative practice [and they] involve, in several related senses, communicative focusing” (Coupland 2007: 147).

2.3 GLOBALIZACIÓN Y LOCALIZACIÓN LINGÜÍSTICAS

En las últimas décadas se han llevado a cabo investigaciones acerca de los efectos que provocan los procesos de globalización a nivel lingüístico. Johnstone (2009: 443) describe dos tendencias divergentes en este contexto: por un lado, la globalización conduce a que se borren diferencias locales debido a la mayor movilidad y el consiguiente contacto lingüístico y, por otro, provoca la inclinación de los hablantes a reforzar conscientemente las diferencias lingüísticas y marcar así su *localness*, es decir, su pertenencia a una determinada nación, región, ciudad o zona.

Como resultado de la primera tendencia —del borrado de diferencias locales— Blommaert (2009: 562) observa la creciente presencia de un “*slang* globalizado” en la cultura idiosincrática popular. Las nuevas “indexicalizaciones globalizadas” no significan, según él, la homogeneización cultural, sino la elaboración de nuevas formas creativas y de variedades lingüísticas que entran en el repertorio de grupos particulares gracias a la mayor movilidad e interconexión en el mundo globalizado (Blommaert 2009: 563). Además, destaca que numerosas formas nuevas, aparentemente globalizadas, adquieren un significado particular dentro del contexto local. Esta observación servirá para comprender cómo el uso del inglés en las letras del reggaetón puede adquirir significados particulares según el contexto específico:

Local criteria and norms define the processes of change. Global influences become part of the context-generative aspect of the production of locality: they become part of the ways in which local communities construct a social, cultural, political and economic environment for themselves (Blommaert 2010: 23).

Las tendencias hacia la localización lingüística han suscitado interpretaciones distintas. Algunos estudiosos, como Hall, ven en la inclinación hacia lo local una respuesta nostálgica al mundo impersonal y globalizado: “the return of the local is often a response to globalization [...]. It is a respect for local roots which is brought to bear against the anonymous, impersonal world of globalized forces” (2009: 34). Johnstone, en cambio, lo interpreta más bien como resultado de una mayor conciencia dialectal y lingüística:

Changes attendant on globalization —geographic mobility, the increased heterogeneity of local demography, and economic change that forces people to re-imagine themselves— are precisely the conditions that most effectively foster dialect and language awareness (2010: 3).

Al destacar la conciencia lingüística del hablante, Johnstone describe el uso de variedades locales no como consecuencia automática, sino como acto consciente que contribuye a la creación de identidades sociales.

Para estudiar los procesos de localización, resulta necesario repensar el concepto de *lugar*. Johnstone (2009: 440) distingue entre la acepción del término *lugar* como espacio físico, geográfico y objetivo, por un lado, y una construcción social de valores subjetivos para comunidades específicas, por otro. Como observa Blommaert (2010: 78), muy a menudo se establecen conexiones entre ambas nociones, de manera que elementos de la topografía local llegan a adquirir un significado que va más allá de lo geográfico y que funciona como índice para las personas que lo habitan. Esta noción de *lugar* como significado social está estrechamente relacionada con el imaginario colectivo de una comunidad, y la manera de presentar esta relación entre un territorio concreto y las comunidades asociadas con él se han modificado en las últimas décadas. Según Martín-Barbero (2001: 23), la globalización ha conducido a la “desterritorialización” de las comunidades, puesto que la mayor movilidad, las migraciones y las nuevas posibilidades de comunicación borrarán las fronteras territoriales que antes funcionaban como rasgo definitorio de la nación. Esta pérdida de claras delimitaciones espaciales y temporales, así como otros factores de carácter histórico y político, han conducido a una crisis de legitimación del Estado Nacional (*Ibid.*: 125-158). Según Habermas (1998), en este contexto “posnacional” se ha perdido la relación naturalizada entre identidad y nacionalidad; se requieren, por consiguiente, nuevos esfuerzos sociales para producir aquellas identidades nacionales (o locales) que antes eran vistas como inherentes. Las tendencias hacia la localización se pueden ver entonces como intentos de marcar la pertenencia a un territorio —y con ello a una determinada comunidad cultural— mediante la reformulación del imaginario colectivo. El énfasis puesto en las características lingüísticas locales y regionales es una de las estrategias empleadas para restablecer el territorio perdido y reforzar las comunidades imaginarias⁶.

⁶ Entiendo por comunidad imaginaria la noción de comunidades nacionales como constructos imaginarios, creados por el Estado Nacional a través de un

Mientras que el concepto de *comunidades imaginarias* elaborado por Anderson se centra en el espacio nacional, las comunidades que se crean y refuerzan a través de la localización pueden pertenecer también a espacios más restringidos. Como se podrá observar en las letras del reggaetón, las comunidades evocadas y los territorios adscritos a éstas pueden referirse a la nación cubana o puertorriqueña, pero también a barrios o zonas específicas de una ciudad.

2.4 CONTEXTOS HISTÓRICOS Y SOCIOPOLÍTICOS DE CUBA Y PUERTO RICO

En cuanto a estas *comunidades imaginarias* evocadas y reforzadas a través de las letras del reggaetón, se debe tener en cuenta el contexto específico de los países en los cuales se producen estos discursos. Como se verá más adelante, existen entre las letras cubanas y puertorriqueñas diferencias significativas que se pueden explicar, al menos parcialmente, con determinados acontecimientos históricos que marcarán las respectivas situaciones sociopolíticas de las dos islas.

En la guerra hispano-estadounidense (1898) Puerto Rico fue anexionado por Estados Unidos hasta alcanzar en 1952 el estatus de Estado Libre Asociado. Los puertorriqueños nacen con la ciudadanía estadounidense, pueden emigrar libremente a tierra firme (Duany 2012: 722-729) y, según el censo oficial del año 2014, hoy en día casi el 60% de los puertorriqueños vive en Estados Unidos⁷. Mientras que muchos de los emigrantes, pero también parte de la población isleña, perciben a Estados Unidos como benefactor económico, otros critican la política estadounidense en Puerto Rico y la dependencia de la isla del gobierno norteamericano (Duany 2012: 735). La proximidad política y económica con Estados Unidos ha afectado a Puerto Rico a nivel cultural, social y lingüístico. Bajo la primera administración estadounidense, la educación se dio exclusivamente en inglés y aunque más adelante se restableció el español como lengua oficial, la influencia del inglés en el español puertorriqueño persistió. Como observa Lipski (1994: 329-330), “the effects of the American administration inevitably pushed more Anglicisms into Puerto Rican lexicon”, y este contacto estrecho con el inglés

supuesto patrimonio histórico-cultural con el fin de legitimar su poder y garantizar la hegemonía político-económica. Para una explicación detallada véase Anderson (2006 [1991]).

⁷ www.censo.pr.gov.

se plasma también en la actitud de los reguetoneros puertorriqueños hacia este idioma.

También en la demografía de Cuba destaca el gran número de emigrantes que viven en Estados Unidos: los cubanos constituyen la tercera comunidad hispana de Estados Unidos, después de los mexicanos y puertorriqueños⁸. La relación política entre los dos países, sin embargo, es altamente conflictiva. Después de la intervención del gobierno norteamericano en la guerra de independencia de 1898, Cuba estuvo ocupada por militares estadounidenses durante cuatro años. Antes de retirarse, los norteamericanos aseguraron el establecimiento de un gobierno cubano favorable a la política estadounidense y los dos países mantuvieron estrechas relaciones económicas y políticas. Pero desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos quedaron suspendidas hasta el año pasado cuando los presidentes Raúl Castro y Barack Obama retomaron las relaciones. A pesar de las reformas educacionales y sanitarias que se llevaron a cabo después de la Revolución, muchos cubanos siguen viviendo en la pobreza y sufren privaciones debido al embargo comercial de Estados Unidos contra Cuba. Para mantener su legitimidad, el gobierno socialista intenta fomentar la identificación de los cubanos con su país a través de un discurso nacional muy marcado que exalta y estiliza “lo cubano” con el fin de construir una fuerte conciencia nacional (Fernández 2000). Aunque para gran parte de la población cubana Estados Unidos es una especie de “tierra prometida” donde podrían comprarse un coche, ropa de marca y un *smartphone*, todavía predomina la imagen promovida por el gobierno cubano de Estados Unidos como enemigo y encarnación del capitalismo. Debido a esta relación tan conflictiva entre los dos países y por el hecho de que hasta hoy en día no se enseña el inglés en la escuela pública, no se da en Cuba la misma familiaridad con este idioma que en Puerto Rico.

3. METODOLOGÍA

Antes de presentar el análisis de las letras del reggaetón, se explicará el procedimiento metodológico, se determinará la comunidad de práctica y se expondrá el corpus examinado.

El presente estudio se basa en los tres propósitos principales del análisis de contenido descritos por Holsti (1969):

⁸ www.census.gov/population/hispanic.

1. "to describe characteristics of communication –asking *what, how* and *to whom* something is said";
2. "to make inferences as to the antecedents of communication — asking *why* something is said";
3. "to make inferences as to the effects of communication —asking *with what effects* something is said".

En cuanto al primer punto, las letras del reggaetón se clasifican como contenido comunicativo, dejando de lado otros elementos como la variación fonética, la manera de vestir y la presentación a través de imágenes y videos. Como emisor se considera la comunidad de práctica⁹ de los reguetoneros cubanos y puertorriqueños, constituida por hombres, en su mayoría de origen humilde, que se identifican con los barrios marginales y la vida de la calle. Destacan por su actitud rebelde, una marcada oposición al orden establecido y su autorrepresentación como grupos jóvenes *underground*. El destinatario del reggaetón se compone por jóvenes puertorriqueños y cubanos, mayormente hombres. Cabe mencionar, sin embargo, que los músicos se dirigen cada vez más a un público internacional, gracias al gran éxito de su música y la promoción masiva efectuada por industrias disqueras internacionales, de manera que el destinatario se ha ampliado considerablemente en estos últimos años. El propósito comunicativo de los reguetoneros consiste en presentar cierta imagen de sí mismos, marcar pertenencia u oposición a determinados grupos y posicionarse frente a la cultura nacional y a las influencias culturales y políticas ajenas. Los efectos comunicativos se muestran a través de un alto grado de identificación por parte de jóvenes cubanos y puertorriqueños y en un creciente interés por audiencias de otros países latinoamericanos.

El corpus de análisis está constituido por letras de canciones de reggaetón puertorriqueño y cubano¹⁰. Para la recopilación de

⁹ De acuerdo con la definición de Wenger (1998) entiendo por comunidad de práctica grupos sociales relacionados por vínculos de intereses y participaciones comunes. Véase también Eckert (2000) quien en su estudio *Linguistic Variation and Social Practice* pone énfasis en la construcción de identidad individual y comunitaria, así como en la creación del significado social de la variación a través de las comunidades de práctica.

¹⁰ Varios de los grupos y artistas cuyas letras se citarán a continuación no pertenecen exclusivamente al movimiento del reggaetón. Así, por ejemplo, Calle13, inicialmente identificado por la crítica como grupo de reggaetón, destaca a partir de su segundo disco con una mezcla musical que hace imposible cualquier tipo de clasificación estricta. Cabe mencionar, asimismo, el caso de Tego Calderón, quien se hizo famoso en Puerto Rico como rapero y que sólo más adelante empezó a hacer reggaetón, así como la Charanga Habanera, cono-

los datos se consultaron las páginas de internet reggaetonline.net, letras.com y musicayletras.com, así como la plataforma youtube.com. Mediante el *relevance sampling* (Krippendorff 2013: 120) se delimitó el número de muestras con el fin de seleccionar las canciones más populares entre la gente joven de Puerto Rico y Cuba. La selección se basa en la opción de búsqueda por “más escuchadas” en las páginas mencionadas, así como en experiencias personales. Después de citar frases o estrofas de determinada canción se indicará entre corchetes el cantante o grupo del que proviene.

El análisis de las letras musicales empieza con el estudio del léxico, para luego centrarse en el uso de los deícticos y, finalmente, examinar las marcas de globalización y localización presentes en los discursos reguetoneros. Para este fin se diferencian tres niveles de clasificación que permiten analizar las letras musicales centradas en unidades informativas (*recording units*) distintas¹¹. La primera es la *palabra* y su análisis se basa en la unidad contextual (*context unit*) de la frase que la rodea¹². Para estudiar este nivel léxico, se marcaron en las letras consultadas aquellas palabras que no forman parte del español estándar o que se usan con otro significado. Algunos de estos vocablos se explican con fines ilustrativos en el artículo mismo, mientras que otros sólo se mencionan de paso. Para garantizar la comprensión, se añade al final del artículo un glosario con la explicación de las palabras citadas.

La segunda unidad informativa se centra en los deícticos, cuya explicación se basa en la *estrofa* que los rodea como unidad contextual. Para el análisis de los usos deícticos se marcaron primero indiscriminadamente todas las ocurrencias, para luego determinar a qué se refieren los deícticos personales (*yo, nosotros, tú, ustedes, ellos*), posesivos (*mí, mío/mía, tu, tuyo/tuya, su, suyo/suya*) y espaciales (*aquí, allá*) en los distintos contextos.

La tercera unidad informativa es más difícil de delimitar, puesto que en este caso la clasificación ya no se basa en criterios formales, sino más bien proposicionales. Estas unidades pueden tener un tamaño muy variado —dependiendo de la extensión de la proposición—, pero que nunca supera el marco de

cida más bien como grupo de salsa, pero que en los últimos años ha realizado numerosas canciones de reggaetón.

¹¹ Entiendo por *recording units* las unidades de descripción o grabación separadas que forman unidades mínimas de información. Para una definición detallada, véase Krippendorff (2013: 101).

¹² Entiendo por *context units* aquellas unidades textuales que delimitan la información considerada en la descripción de las *recording units*. Para una definición detallada, véase Krippendorff (2013: 102).

una canción. La unidad contextual está formada por el conjunto de las canciones del artista en cuestión, así como por los contextos culturales y sociopolíticos de su país. Las marcas de localización y globalización en las diferentes proposiciones se determinaron identificando, en un primer paso, los términos que hacen referencia a la cultura estadounidense, así como los anglicismos y cambios de código y, en un segundo paso, todas las alusiones a la cultura local, es decir, los cubanismos, puertorriqueñismos, elementos culturales, referencias a barrios, a calles y a zonas específicas. A partir de estos datos, se analizaron las posturas ideológicas frente a lo local y lo global, tomando en cuenta los contextos específicos de Cuba y Puerto Rico.

4. ANÁLISIS DE LAS LETRAS DEL REGGAETÓN

Se abre el análisis con el examen del léxico empleado en las letras del reggaetón. En un primer paso se determinan los campos semánticos predominantes para mostrar de qué manera las conexiones entre el vocabulario reguetonero y determinados significados sociales contribuyen a la construcción de la imagen individual y grupal de los reguetoneros. El estudio se centra luego en el uso de los deícticos para exponer en qué medida estos músicos refuerzan la pertenencia a comunidades determinadas y expresan la oposición hacia otras. Finalmente, se examinan a nivel de la proposición las posturas que marcan los reguetoneros frente a la cultura autóctona y a los crecientes procesos de globalización. Para ello, se observan las actitudes hacia el inglés y la cultura estadounidense, así como las diferentes estrategias para marcar la identidad nacional y local.

4.1 USOS LÉXICOS

En los últimos años ha surgido un número considerable de páginas web donde los aficionados al reggaetón presentan diccionarios —más o menos profesionales— del vocabulario reguetonero. Además, se encuentran varios foros sociales donde se discuten los significados de determinadas palabras que aparecen en canciones famosas. Algunos de los vocablos más frecuentes que se consideran propios de los reguetoneros son, por ejemplo, el *perreo* —o la forma verbal *perrear*— que designa el baile del reggaetón, el término *dembow* que se refiere al ritmo tan particular de esta música, o el adjetivo *afuego* que proviene del inglés *on fire* y significa ‘bueno’, ‘intenso’ o ‘apasionado’. El ejemplo de la canción *Ven y críticame* de Calle13 ilustra hasta

qué grado se ha estabilizado la relación indexical entre estos vocablos y la música: con la afirmación “en una misma oración repito mil veces la palabra *afuego*” se autoparodia el estilo reguetonero y se pone de relieve la asociación de ciertos usos léxicos con este género musical.

Al clasificar el léxico empleado en campos semánticos, se cristalizan dos ámbitos principales: uno que remite al mundo de la droga, la delincuencia y la marginalidad, y otro que alude a la fiesta, las mujeres, el goce y el lujo.

4.1.1 VOCABULARIO QUE REMITE A LA MARGINALIDAD

A través de palabras como *barrio pobre, cortijo, calle pura, cafre, marginados* y *abyectos* los reguetoneros hacen referencia a los caseríos, esos conjuntos de viviendas humildes marcados por la violencia y la marginalidad. Llama la atención en este contexto la imagen negativa que se pinta de los policías, presentados como adversarios de este mundo marginal y designados como *pig, cana, plaga, tomo, jura, popo* y *culeadera*. Estas alusiones al mundo *underground* y a los conflictos con la policía y la justicia están estrechamente relacionadas con los vocablos que remiten a la droga y la delincuencia. Abundan términos como *pasto, fili, cripi* o *pangola* para referirse a la marihuana, pero también se nombran drogas fuertes como la cocaína y la heroína. Asimismo se encuentran términos diversos para designar a los drogadictos y los traficantes de droga como, por ejemplo, *arrebatao, denge, lacra, búster, jíbaro, puntero* y *traquetero*. Este ambiente de crimen, narcotráfico y consumo de drogas se vincula con un alto grado de violencia. Se encuentran numerosas referencias a armas de fuego con designaciones como *fulete, metales, pistolón, aka, plomo, Smith Wesson, 9mm, rifles, mágnun*, así como términos para referirse a los delincuentes mismos, llamándolos *asesino, sicario, merce, mozalbete* o *samu*. Los reguetoneros se identifican con los barrios marginales de forma explícita cuando se presentan como “la mafia musical” (Gente de Zona), “la gente del *underground*” (Wisin y Yandel) o como “símbolo de la calle” (Cubanito 20.02). Don Omar afirma en su canción *Liber-tad*: “soy un barrio pobre donde se vende droga”, y Yakarta destaca su origen humilde cuando dice: “yo aprendí en la calle, a mí el cartel me enseñó a rimar”. También con títulos como *Somos de calle* (Daddy Yankee), *Música de calle* (Arcángel) o *Bandolero* (Don Omar con Tego Calderón) y con nombres artísticos como De la Ghetto, El Cartel, Ladrón y Yonki, los músicos hacen hincapié en su vinculación con este mundo marginal

como elemento fundamental de su autorrepresentación performativa¹³.

Otro recurso para marcar la pertenencia a la escena *underground* es el uso de un lenguaje vulgar y soez. Los músicos se sirven del argot juvenil urbano y de expresiones típicas de determinados barrios marginales, facilitando así la identificación por parte de los jóvenes que viven en estas zonas. Además, el uso de determinado vocabulario jergal sirve para atacar el orden (lingüístico) establecido. Esta voluntad de romper con las normas se hace explícita en enunciados como “esto viene salvaje, lo que viene es sabotaje” (Voltio) o “aquí no hay reglamento, no hay juramento, no hay gobierno, no hay policía, ¡vamos a brincar por la anarquía!” (Calle13). Donde más explícitamente se expresa el rechazo de la norma lingüística es en la ya mencionada cita de Calle13: “Llegó la araña que el idioma daña, ¡la Real Academia yo se la dejo a España!”. Esta misma ideología contestataria con respecto al orden lingüístico establecido se manifiesta en su canción *Baile de los pobres* cuando dicen “no creo en los modales ni en los diccionarios” o en el enunciado de Tego Calderón “flow callejero es el dialecto”.

La trasgresión del orden lingüístico se relaciona con un estilo de vida de gozo, opuesto a las normas rígidas, como se percibe en la canción *Tango del pecado*: “Allá en el infierno donde se goza, donde la gente habla mal y es más sabrosa, mi vocablo lo divido en prosa, jugosa, pa’ ponerte las axilas grasosas” (Calle13). Esta observación conduce al segundo campo semántico dominante, que es el de la fiesta y del goce.

4.1.2 VOCABULARIO QUE REMITE AL PLACER

En una canción con el grupo Gente de Zona, Osmani García afirma: “tú sabes que yo vivo en la calle, lo mío es de fiesta en fiesta”, conectando así la vida callejera con este segundo mundo lleno de placer. A través de palabras como *gozar*, *gozando*, *goza’era*, *guarachear*, *bailar*, *bailotear*, *vacilar*, *vacilón* y *riquera* se transmite el sabor fiestero del reggaetón. Se insiste en muchas ocasiones en la pérdida de control, no sólo provocada por el consumo de alcohol, marihuana y drogas fuertes, sino también por la música misma, por el *dembow* irresistible del reggaetón. Esta atmósfera de descontrol se transmite mediante vocablos

¹³ Cabe mencionar al respecto el narco-corrido mexicano, un género musical derivado del corrido tradicional que conmemora y exalta figuras, personas y eventos relacionados con el narcotráfico y que se puede comparar, en este sentido, con el reggaetón.

como *locura, a lo loco, al garete, afuego y afueguillo* y con títulos como *Travesuras* (Nicky Jam), *Descontrol* (El Príncipe) o *Fiesta de locos* (Calle13). Otro vocablo que aparece a menudo en este contexto es *gasolina*, palabra que da título a la canción más famosa de Daddy Yankee. Resulta interesante observar que en el contexto del reggaetón, *gasolina* no se refiere al combustible del coche, sino al alcohol que supuestamente funciona como proveedor de energía para el cuerpo humano.

Junto a la pérdida de control, cabe señalar el carácter sensual que predomina en la descripción de estas fiestas. Muy a menudo se relata cómo el reguetonero conquista a una mujer para llevarla a la cama o de qué manera la mujer misma seduce al hombre mediante su cuerpo y sus movimientos sensuales. Con frecuencia las letras ya no distinguen entre baile y acto sexual, como en el caso del *perreo*, baile típico del reggaetón que imita una determinada posición sexual. Otro ejemplo es la palabra *yakear* que puede significar ‘bailar muy sensualmente’, pero también ‘tener sexo’. A menudo los reguetoneros describen cómo la mujer baila “hasta abajo” y seduce “meneando salvaje”¹⁴, mientras que títulos como *Ella lo baila pegado* (Wisin y Yandel), *Dale mami pégate* (Nicky Jam) o *Hasta verla sin nada* (Arcángel) indican la actitud machista y hasta sexista que se observa en numerosas canciones del reggaetón. La mujer se reduce a una *mamita rica, girla, gata* o *gatita* cuando complace los deseos del reguetonero; se designa como *fiera* y *perra* si se comporta de manera descontrolada, pero todavía según los gustos del cantante; o bien se ataca como *sata, zorra* y *puta* que pone los cuernos o seduce a más de un hombre a la vez. La degradación de la mujer a un mero objeto sexual se percibe también en la abundancia de términos que describen su apariencia física —preferentemente sus nalgas— de manera poco ingeniosa. Este machismo refuerza la exclusividad de la comunidad de práctica como grupo de hombres¹⁵ y apunta al destinatario mayormente masculino del reggaetón.

El estilo de vida gozoso se relaciona explícitamente con la música del reggaetón, como se evidencia en las citas de Wiso G, “se siente mi flow por donde paso” y de Yakarta, “el ambiente

¹⁴ Tego Calderón: “Ella se entrega cuando baila reggaetón, le mete hasta abajo, le gusta perrear”; El Príncipe: “Me seduce tu cuerpo, bailando, meneando salvaje”.

¹⁵ La única excepción que se podría mencionar es Ivy Queen, una reguetera puertorriqueña. Sin embargo, incluso ella misma se describe en sus canciones como “gata” o “perra salvaje” y su autorrepresentación no dista mucho de la ya mencionada. Al reproducir los estereotipos sexistas de los reguetoneros masculinos, las letras de esta cantante no sirven para reivindicar a la mujer en el mundo del reggaetón.

está caliente con mi estilo pegajoso". La conexión entre el reggaetón y la "fiesta que arde" (Yonki) puede señalarse como uno de los factores principales del atractivo que tiene este género musical para muchos jóvenes. Otro elemento que contribuye a esta fascinación es la insistencia en el éxito que tienen los cantantes con las mujeres. Hablando de los reguetoneros puertorriqueños, Arcángel señala que son "los favoritos de las gatas, los que comandan en la disco", y Ñengo Flow insiste en que "todas las gatas las tenemos de este lado, esto es dancehall reggaetón para bailar pegado". En enunciados como "este matador entrando con su bling-bling y las gatas se alborotan" (Los Matadores) se percibe de qué manera el triunfo con las mujeres se relaciona con el dinero, los coches y el lujo. En la canción *Ricos y famosos* de Tito y Ñengo Flow, o en el refrán "somos la fórmula y no se puede negar, tenemos el *cash*, máquinas en el *garage*" de Arcángel se hace explícita esta representación. En conexión con el origen marginal de la mayoría de los cantantes, esta proyección los convierte en modelos a seguir para los más jóvenes. El reggaetón se presenta así como estilo de vida alternativo, como posibilidad de escapar de la miseria y disfrutar de la vida.

4.2 USOS DEÍCTICOS

Como se acaba de señalar a través de dos campos semánticos muy distintos pero complementarios, los reguetoneros establecen una imagen de su comunidad de práctica que favorece la identificación y atracción de muchos jóvenes. Mediante el uso deíctico refuerzan la pertenencia a esta comunidad y se distancian de otros grupos. En los deícticos personales y posesivos se percibe una clara diferenciación entre *yo*, *nosotros*, *míto/a*, *nuestro/a*, por un lado, y *tú*, *usted*, *ellos*, *tuyo/a*, *suyo/a*, por otro. La misma oposición se presenta en los deícticos espaciales, donde se diferencia entre *aquí* y *allá*. Según el grupo de personas y el lugar concreto a que se refieren los deícticos mencionados, se pueden observar tres tipos diferentes de oposición, que explicamos en lo que sigue.

4.2.1 OPOSICIÓN FRENTE A LOS DEMÁS REGUETONEROS

En el primer caso, el *yo* se refiere al enunciador del texto, es decir, a un cantante o grupo concreto, mientras que el *aquí* designa una zona determinada que éste defiende como la suya:

“*aquí yo soy el más*” (Desiguales)¹⁶. Se destaca esta pertenencia mediante el deíctico posesivo *mi(s)*, como se observa en las citas de Héctor, “esto viene de *mi* barrio bien pegado”, de Yonki, “janguendo en *mi* calle, fumando con *mis* panas”, o de Voltio, “cuando por *mi* zona bajas”. Cabe señalar en este contexto los nombres de varios grupos que hacen énfasis en esta identificación local, como por ejemplo Gente de Zona, Calle13 o Charanga Habanera.

Los deícticos *tú, ustedes, ellos* aluden a los demás reguetoneos y en batallas verbales, conocidas como la *tiraera*, el cantante marca su superioridad frente a éstos: “*yo* soy el líder de este movimiento, poniendo onda, corazón y talento [...] a *ti te* falta corazón, *te* falta melodía, *te* falta talento y *te* falta guapería” (Gente de Zona). En la mayoría de los casos, las canciones de *tiraera* se dirigen contra un artista en concreto cuya música es desvalorada (“qué sabes *tú* de liriquear y de tirar con flow”, Eddie Dee), frente a la producción propia, que logra atraer a la gente (“con lo *tuyo* se aburren, con lo *mío* arrastran”, Tego Calderón). Uno de los ejemplos más llamativos al respecto es la canción *Que lloren* de Calle13 que “va dedicada a todos los llorones del género del reggaetón” y en la que el grupo critica la insistencia en los orígenes humildes en combinación con el estilo de vida lujoso, así como la comercialización del reggaetón:

las rimas no *te* dan ni para un interludio, *tu* orgullo como rapero del dinero se recuesta, por eso de parte *tuya* no espero ninguna respuesta. Dices que eres del pueblo pero ya no vives en el caserío, *tú te* vendiste más barato que una prostituta en la autopista, esa es la diferencia entre un negociante y un artista.

Mediante esta estilización lingüística, los reguetoneos reafirman su individualidad y superioridad. Incluso la elección de los nombres sirve para indicar diferenciación (Los Desiguales) y jefatura (Don Omar, El General, Arcángel). Resulta interesante destacar que en estas batallas verbales el lenguaje sirve de manera explícita como arma para *exprimir, matar, acribillar* y *moler* al otro, como se percibe en los enunciados de Lennox, “con mi rima se te exprima”, de Daddy Yankee, “los mato con ritmo, los mato con mi lírica”, de Tego Calderón, “pa’ acribillarte con mi lírica”, o de Cubanito 20.02, “mi reggaetón es pa’ molerte”. La música se presenta así como alternativa a la violencia física en

¹⁶ Lo subrayado en este ejemplo y en los siguientes es *mío*.

los caseríos, pues como declara Calle13: “antes de usar balas, disparo con palabras”.

4.2.2 OPOSICIÓN FRENTE AL ORDEN ESTABLECIDO

A pesar de esta competencia interna, los reguetoneros se unen para formar una oposición frente al orden establecido. En este último caso, los deícticos *yo, nosotros* se refieren a la comunidad reguetonera, mientras que *tú, ustedes, ellos* apunta al gobierno y sus representantes, así como a la clase alta. Esta actitud es la más llamativa y se suele señalar a menudo a la hora de referirse al reggaetón como infractor del orden. Los intentos del gobierno cubano por suprimir la expansión del reggaetón o hasta prohibir su reproducción en espacios públicos evidencian que las autoridades estatales perciben esta música como una amenaza.

La rebelión contra el sistema se manifiesta en canciones como *Vamos a portarnos mal* donde Calle13 exclama: “*nos* quieren controlar como a control remoto, pero la autoridad no puede con *nosotros*”, estableciendo así una clara oposición entre los reguetoneros y su público, por un lado, y las autoridades como representantes del orden establecido, por otro. Llama la atención la identificación de los músicos con los habitantes de los caseríos cuando denuncian el maltrato de éstos por parte del gobierno: “el gobierno *nos* roba y *nos* mata las esperanzas [...] el mister politiquero se robó el dinero que era pa’ que *nuestros* chamaquitos estudiaran” (Don Omar). Uno de los blancos preferidos es la policía, cuya corrupción y brutalidad es acusada en canciones como *Tributo a la policía* (Calle13) o *Policías y ladrones* (Voltio).

Los deícticos espaciales ya no se refieren únicamente a zonas y barrios determinados, sino al conjunto del mundo marginal dominado por sus propias reglas (“*aquí* las reglas del juego las ponemos *nosotros*”, Daddy Yankee) y donde los valores de la clase alta no son respetados (“*aquí* de nada vale *tu* apellido y *tu* dinero”, Calle13). En este mismo contexto los cantantes enfatizan la conexión entre el mundo marginal y la fiesta, oponiendo este estilo de vida al de la clase media-alta, como puede observarse en las siguientes estrofas de El Micha: “*yo* vacilando todos los días, *tú* de vez en cuando; *yo* sigo viviendo, *tú* sigues luchando; *yo* sigo de fiesta y *tú* maquinando”.

4.2.3 OPOSICIÓN FRENTE A ESTADOS UNIDOS

En los apartados precedentes se ha señalado cómo las referencias deícticas espaciales pasan de un entorno micro (una zona o un barrio) a otro más amplio (el mundo *underground* del reggaetón). Resulta interesante notar que la expansión no se detiene en este segundo espacio identificado con la comunidad de práctica de los reguetoneros, sino que puede extenderse para abarcar el espacio nacional cubano o puertorriqueño, respectivamente. El deíctico *aquí* designa entonces a Cuba, como en el refrán de la Charanga Habanera, “*aquí* se sufre pero se goza”, o a Puerto Rico, como en la canción de Héctor: “yo sigo *aquí* en Puerto Rico”. Los deícticos personales se refieren en este contexto a la comunidad cubana (“esto es pa’ *mi* gente, pa’ que gocen los cubanos”, Gente de Zona) o puertorriqueña (“celebreemos que *nuestro* pueblo siga bailando”, Lennox).

Llama la atención que en esta tercera oposición el *allá* se refiere, en todas las letras examinadas, específicamente a Estados Unidos. Por consiguiente, *tú*, *ustedes*, *ellos* sirven para designar en la mayoría de los casos a los estadounidenses, como se observa en la cita de Los Cuatro: “los gringos como *tú* pueden irse con to’”. En varias ocasiones los deícticos personales designan también al gobierno norteamericano o a instituciones concretas, como en la canción *Querido FBI*: “no me importa si lo que escribo a *ustedes* les ofenda pues están jodidos, se jodió la Casa Blanca, el FBI se ha metido en un lío” (Calle13). En cuanto al reggaetón cubano, cabe señalar que los deícticos *tú*, *ustedes* también pueden referirse a los emigrantes cubanos que viven en Estados Unidos, como se percibe en la cita de Charanga Habanera: “yo gozando en la Habana, *tú* llorando en Miami”. Asimismo, en su canción *Dorotea se fue pa’ la Yuma* el cantante Kola Loka señala: “Cuba se extraña, aunque *tú* vivas en Miami, aunque *tú* vivas en Nueva York [...] Dorotea está extrañando el Tropicana, caminar el malecón de la Habana y bailar con P.M.M hasta las 6 de la mañana”. De esta manera los reguetoneros hacen hincapié en los placeres que ofrece la cultura autóctona para diferenciar a su país de Estados Unidos y señalar lo que pierde el emigrante, pues como afirma la Charanga Habanera “*allá* no hay Capri ni Tropicana”.

Esta tercera oposición entre Cuba/Puerto Rico y Estados Unidos indica ya ciertas posturas ideológicas frente a la cultura estadounidense y la cultura autóctona. Para detectar cuáles son estas ideologías expresadas por los reguetoneros, resulta interesante estudiar las marcas de localización y globalización que se manifiestan en las letras del reggaetón.

4.3 MARCAS DE LOCALIZACIÓN Y GLOBALIZACIÓN

Se ha señalado en el marco teórico cómo la globalización contribuyó a borrar las fronteras nacionales y en qué medida la mayor movilidad condujo a una pérdida de la relación natural entre identidad y nacionalidad. Esta situación posnacional conduce, en el caso del reggaetón, a acoger el inglés como elemento natural dentro del habla propia, por un lado, y a percibir este idioma como amenaza a la cultura autóctona, por otro. Como reacción a los procesos de globalización, los reguetoneros marcan su pertenencia local mediante usos lingüísticos determinados y a través de referencias a elementos culturales concretos, reforzando y recreando así ideologías específicas.

4.3.1 ACTITUD HACIA EL INGLÉS

Para examinar la actitud de los reguetoneros hacia el inglés se ha analizado con qué frecuencia y en qué contexto se emplea este idioma en sus letras. Como se ha señalado en el capítulo 4.1. (*Usos léxicos*), en los textos del reggaetón abundan anglicismos y neologismos derivados del inglés. Algunas palabras de origen inglés que se consideran ya propias del vocabulario reguetonero y que se han adaptado a la pronunciación española son, por ejemplo, *janguear* del inglés *to hang*, *broqui* de *brother* o *goatiando* que, supuestamente, deriva del inglés *goat* y significa 'poner los cuernos'. Una palabra que cabe destacar porque aparece en casi todas las canciones analizadas es *cangri* que viene del inglés *congressman* y se emplea en el habla reguetonera para referirse a los cantantes del propio grupo. Estos préstamos integrados se encuentran tanto en los textos cubanos como en los puertorriqueños. Los anglicismos crudos, sin embargo, se dan casi únicamente en estos últimos, donde se emplean con tanta naturalidad como si se tratara de palabras españolas. También se pueden observar en las letras del reggaetón puertorriqueño numerosos casos de cambio de código: con soltura y facilidad los cantantes pasan del español al inglés en una misma frase, como muestran los ejemplos de Daddy Yankee, "empezó la presión, you know how we do, man", de Wisin y Yandel, "its 5 o'clock in the morning, llamaste y no me encontraste, baby hit me back, responde", o de Calle13, "mira quién soy, sit back relax a enjoy"¹⁷. Asimismo existen interpretaciones denominadas "versión spanglish" de numerosas canciones famosas, don-

¹⁷ Al hacer rimar los dos idiomas se subraya la naturalidad con la que se integra el inglés en las letras españolas.

de se traduce el estribillo al inglés o se repiten las estrofas españolas en inglés. Esta presencia marcada del inglés se explica por el estrecho contacto cultural entre Puerto Rico y Estados Unidos, especialmente en el caso de la música. La mayoría de las industrias disqueras que contribuye a la comercialización del reggaetón se encuentran en Nueva York o Miami y muchos reguetoneros puertorriqueños se mueven continuamente entre Puerto Rico y Estados Unidos.

El caso del reggaetón cubano dista de manera llamativa de los ejemplos de arriba: aparte de los anglicismos integrados en el léxico reguetonero, no se encuentran palabras inglesas. Los pocos casos que se podrían considerar como cambios de código no presentan una alteración natural entre los dos idiomas y sirven más bien para marcar el rechazo del inglés y la preferencia por el español. Como ejemplo se puede citar una canción de la Charanga Habanera en la que el primer cantante empieza en inglés para luego ser interrumpido por el segundo cantante que cambia al español: "Ladies and Gentleman, now from Cuba... Qué es lo que hay con Cuba, pa' qué lo vamos a hacer en inglés, ¡mejor suéltalo en español!". Otro ejemplo muy llamativo es el de Cubanito 20.02 cuando dice "no digas what's up, dime qué pasó, qué bola": se refleja de forma explícita el rechazo del inglés ("no digas *what's up*") para optar primero por el español estándar ("dime *qué pasó*") y luego por la variedad cubana ("*qué bola*")¹⁸. Los ejemplos señalados presentan una clara identificación con la cultura cubana y el rechazo del inglés aparece como acto necesario para destacar y reforzar la identidad nacional.

Teniendo en cuenta los contextos históricos y sociopolíticos de ambos países y su relación con Estados Unidos, se puede afirmar que en la actitud hacia el inglés se manifiestan dos posturas ideológicas que van más allá de lo lingüístico y que están estrechamente conectadas con los discursos nacionales de Cuba y Puerto Rico, respectivamente. De esta manera, los reguetoneros puertorriqueños presentan la mezcla de elementos boricuas y estadounidenses como parte inherente de su identidad nacional, mientras que los músicos cubanos rechazan cualquier identificación con formas culturales norteamericanas.

4.3.2 REFERENCIAS A LA CULTURA NACIONAL

Son, pues, sobre todo las letras del reggaetón cubano las que postulan una fuerte identificación con la cultura propia. En nu-

¹⁸ Un efecto similar logra Orishas, un grupo de hip-hop cubano, en su canción *Cubañol*.

merosas ocasiones se pueden encontrar cubanismos como *asere*, *compay* o *guarachear* y expresiones típicas como *qué bola* o *meter tremenda muela*, que subrayan la pertenencia a la cultura cubana. En varias canciones hay referencias a elementos culturales y lugares típicos como el Malecón, el Ron Habana Club, el tabaco o el cañón de las nueve. Además de estas formas fácilmente identificables, se encuentran también alusiones indirectas, dirigidas claramente a un público autóctono. En la canción *Se extraña*, que describe la nostalgia de una emigrante cubana, Kola Loka alude al "P14", una línea de "guagua", y a otros elementos de la cultura cubana que el público internacional muy probablemente no percibe. Alusiones a la tradición musical se encuentran en las referencias al mambo, al son o a la charanga, así como en citas a cantantes y músicos cubanos, como sucede en la canción *Soy yo* de Cubanito 20.02: "soy yo, cubanito, por mis venas corre mela'o y la sabrosura de la Juana Bacallao"¹⁹. El ejemplo más llamativo al respecto es la canción *Homenaje al gran Benny Moré* de Gente de Zona, donde el grupo se inscribe en la tradición musical de este famoso sonero cubano²⁰: "Sinceramente lo bueno hay que valorarlo mi hermano, como de ti aprendimos por siempre te recordamos. Le damos gracia a tu forma y a tu estilo cubanos Benny Moré, en tu música nos inspiramos". La siguiente cita de esta misma canción sirve para ilustrar la conexión entre elementos típicos de la cultura cubana y la música de Moré, con la cual se identifica este grupo:

Aquí llegué, cantando a la Benny Moré, a lo cubano, botella de ron, tabaco habano, aquí to' l mundo lo bailamo' y lo gozamo', marcando tradición con un sombrero guano.

Llama la atención en estos ejemplos la manera en que los músicos se identifican de forma explícita con Cuba. Aquí no se restringen a una zona determinada o al mundo *underground* del reggaetón, sino que incluyen en su discurso al país entero, como se evidencia en la canción *Somos Cuba*:

Soy de donde brilla el cielo, donde más calienta el sol, sé muy bien de dónde vengo, por eso sé pa' dónde voy [...]. Esto es mezcla de La

¹⁹ Neris Amelia Martínez Salazar, llamada "Juana Bacallao" o "Juana, la cubana", fue una cantante popular cubana (Manuel 2009).

²⁰ Benny Moré, denominado también "El bárbaro del ritmo" o "El sonero mayor de Cuba", es una de las figuras más emblemáticas de la cultura musical cubana (Manuel 2009).

Habana, Pinar del Río, Matanzas, santiagueros, de Ojuelos, esto es música cubana (Issac Delgado).

Se fusionan de esta manera dos discursos aparentemente contradictorios: el contra-discurso de los grupos marginados y el discurso oficial del gobierno socialista. La vida gozosa con la que se identifican los reguetoneros se presenta en estos casos como estilo de vida "a lo cubano" como se evidencia en la canción *Ya llegaron los cubanos*: "somos de Cuba, hacemos fiesta con ron y con mujeres, y en el perreo con nosotros no se puede". La combinación de identidad marginal y nacional se percibe asimismo en las siguientes estrofas de Gente de Zona:

Dale tumba'o que aquí llegó lo más pega'o directamente de *mi barrio*, bien cuadra'o. [...] Con tremenda calidad, con tremenda sabrosura, ¡seguimos siendo de *calle*, seguimos siendo de *Cuba*!

Sólo muy recientemente se puede observar en el reggaetón cubano una mayor apertura frente a las demás culturas latinas. Así se estrenó en el verano de este mismo año la canción *La gozadera* de Gente de Zona con Marc Anthony, que subraya una identidad caribeña más amplia incluyendo, interesantemente, también a Miami como mayor centro de producción de la música caribeña:

Y se formó la gozadera, Miami me lo confirmó; y el arroz con habichuela, Puerto Rico me lo regaló²¹; y la tambora merenguera, Dominicana ya repicó; con México, Colombia y Venezuela, y del Caribe somos tú y yo.

Más adelante, la canción pasa a enumerar a diversos países latinoamericanos que no forman parte del Caribe para culminar con la exhortación: "¡Si tú eres latino, saca tu bandera!". Sin embargo, se trata de una tendencia nueva que marca más bien la excepción dentro del discurso reguetonero de Cuba.

En el reggaetón puertorriqueño, la estilización y exaltación de la cultura nacional no llega a un nivel semejante a lo que se pudo observar en el caso cubano. Estos cantantes marcan su *localness* preferentemente mediante alusiones a zonas y barrios

²¹ Este verso no se refiere tanto a la comida nacional de la isla, sino más bien al disco "Arroz con habichuela" del grupo salsero El Gran Combo de Puerto Rico, famoso en los años 80 y 90.

concretos, como se percibe en la canción *La perla* de Calle13, dedicada al barrio homónimo, o en *Caseríos*, cuando Don Omar nombra barrios marginales marcando su pertenencia a estas localidades: “activo a mis gatos de Torre Sábana y Monte Hatillo [...] yo ando con mis panas de Cataño y los de Barbosa [...] con mis killers de Gautier y los cangris de Puerta”. Este último ejemplo se diferencia de aquellas canciones que marcan una oposición frente a los demás reguetoneros, puesto que aquí Don Omar no se refiere a un barrio determinado que indica como el suyo, sino que las zonas mencionadas abarcan la isla entera.

Al examinar la actitud de los reguetoneros hacia el inglés, se observó que los puertorriqueños están más abiertos a la cultura estadounidense. Sin embargo, cabe matizar esta observación, puesto que la aceptación del inglés como componente cultural no impide posturas ideológicas en contra de la política estadounidense. Así en la canción *Querido FBI* de Calle13 el grupo reclama la independencia de la isla al exclamar: “lucha por la libre ¡viva Puerto Rico libre!”. Lo mismo sucede en la canción *Soy de aquí* de Daddy Yankee junto con Wisin y Yandel, Don Omar y Arcángel, que se estrenó como respuesta al debate por la incorporación completa de Puerto Rico a Estados Unidos y en la que los reguetoneros manifiestan su posición en contra de la anexión. Se puede observar en esta canción un efecto muy parecido al que se comentó en el caso del reggaetón cubano, cuando las referencias deícticas pasan del barrio a la isla entera: “yo soy de *aquí*, del *barrio* que me vio nacer, de la *esquina* que me vio crecer, de la *isla del encanto Puerto Rico*”. En esta misma canción se evocan elementos típicos del Caribe, señalando así la pertenencia de Puerto Rico a esta cultura y marcando la diferencia frente a Estados Unidos. Estas marcas de identidad nacional son percibidas por el público autóctono, que se siente representado por este discurso, como se manifiesta en un artículo del diario puertorriqueño *Telemetro* que tituló al respecto: “La identidad puertorriqueña alza su voz a través de sus famosos reguetoneros”²².

Pero a diferencia de Cuba, donde la identidad nacional se basa en la exclusión de todo lo que no es “cubano”, en el caso de Puerto Rico la incorporación de elementos extranjeros no supone un desafío para la identidad isleña. Los reguetoneros incluyen con naturalidad palabras inglesas, aceptan a los puertorriqueños que nacieron y/o viven en Estados Unidos y se puede observar en los últimos años un creciente interés por acoger

²² http://www.telemetro.com/entretenimiento/identidad-puertorriquena-traves-famosos-reguetoneros_3_584371576.html.

también elementos culturales de otros países latinoamericanos. Cuando Johnny Prez alude en la canción *12 discípulos* a sus orígenes musicales diciendo “tengo la azúcar de Celia y la rumba de Tito Puente, compongo como Tito y doy palos como Clemente” remite a cantantes de otra nacionalidad como la cubana Celia Cruz y a músicos que viven en Estados Unidos, como Tito Puente y Edwin Clemente²³. Cabe mencionar, asimismo, la canción *Oye mi canto* de Víctor Santiago, cantante puertorriqueño que reside en Nueva York, junto con Daddy Yankee y otros reguetoneros de Puerto Rico. Las letras de esta canción alternan entre inglés y español, e incluyen a los hispanos en Estados Unidos al usar palabras propias de la comunidad latina en Nueva York como *ringe* y *block*: “esto es lo que ringe en la calle, todos mis latinos en el block ahora stand up”. En el refrán se evocan distintas nacionalidades latinas, creando así una identidad juvenil pan-latina: “¡boricua, dominicano, colombiano! ¡boricua, cubano, mexicano! ¡Oye mi canto!”. El grupo reguetonero más llamativo al respecto es Calle13, cuya música se está expandiendo no sólo en el continente americano, sino también en Europa. Como afirma el cantante y compositor de letras René Pérez, *alias* Residente Calle13, en una entrevista, esta expansión lo ha llevado a emplear nuevas estrategias lingüísticas:

ahora también uso palabras por ejemplo de España, como en la canción *Fiesta de locos* cuando digo ‘estoy gozando un *mogollón*’, esto es de España. [...] Antes no pasaba esto, pero ahora sí. Cuando se pegó Calle13 allí fue que empecé a añadir palabras de otros lugares para que me entienda todo el mundo.²⁴

De esta manera, los reguetoneros puertorriqueños logran evadir los conceptos de identidad nacional, expresando la creciente experiencia de globalización y de identidades transnacionales.

Las marcas de *localness* identificadas en las letras de reggaetón reflejan, pues, ideologías distintas. En el caso del reggaetón cubano, se percibe una fuerte identificación con la cultura nacional que rechaza elementos no autóctonos. Se marca esta posición a través del uso de formas lingüísticas que indican la iden-

²³ Celia Cruz es una cantante cubana, Tito Puente es un percusionista puertorriqueño que vive en Estados Unidos y Edwin Clemente es un músico puertorriqueño que se formó primero en Puerto Rico y luego en Estados Unidos, donde reside actualmente (Moore 2010). Las alusiones a estos músicos se pueden interpretar, asimismo, como afirmación de la herencia salsera, puesto que se trata de tres exponentes emblemáticos de este género musical.

²⁴ Entrevista personal con René Pérez, 29.6.2015.

tividad nacional cubana y mediante referencias a elementos culturales que incluso forman parte del discurso nacionalista oficial. Las letras del reggaetón puertorriqueño, en cambio, presentan una actitud más abierta hacia otras culturas latinoamericanas y las comunidades hispanas en Estados Unidos. Para marcar la pertenencia local, estos cantantes se refieren a zonas de Puerto Rico, destacando así su identificación con los barrios marginales de toda la isla.

En general, se puede observar en ambos casos la creciente tendencia hacia una apertura que, aunque se sigan subrayando elementos locales, se mueve hacia la inclusión de una amplia comunidad latina, lo cual contribuye a la expansión cada vez más marcada del reggaetón en otros países latinoamericanos y en España.

5. DISCUSIÓN

Además de revelar posiciones ideológicas, las marcas de globalización y localización también influyen en el español que circula en el ámbito internacional. Según Blommaert, el uso consciente de variedades locales no sólo sirve para afirmar la *localness*, sino que también contribuye a una distribución global de estas variedades. A través de manifestaciones culturales como la música, las formas locales llegan a un vasto público:

The spread of globalized cultural formats and the emergence of globalized communities of consumers thus create new, and positive, opportunities for languages to circulate (Blommaert 2010: 78).

En cuanto al lenguaje en la música popular, Mar-Molinero (2010: 175) observa una tendencia hacia la fusión de elementos típicamente locales con elementos de la cultura angloamericana. Según esta lingüista, el español globalizado que se difunde a través de la música es el producto de una irradiación desde abajo (*bottom up*) con marcas de localidad regional o nacional y marcas de influencia inglesa (Mar-Molinero 2010: 162). De esta manera, la globalización contribuye, por un lado, a la divulgación de variedades locales que así llegan a conocerse en ámbitos internacionales y conduce, por otro, a la difusión de formas internacionalizadas del español, frecuentemente con influencia notable del inglés. Para un futuro estudio sería interesante analizar en qué medida los usos lingüísticos del reggaetón influyen en el habla de los cubanos y puertorriqueños, pero también en el español globalizado mencionado por Mar-Molinero.

Otro fenómeno que se puede observar con respecto a la internacionalización del reggaetón es el creciente énfasis en la "latinidad". Como nota Pacini Hernández (2010: 142), en Estados Unidos el gusto por el reggaetón se expande no solamente entre las comunidades hispanas, sino también entre jóvenes estadounidenses que aprecian justamente aquellos elementos "exóticos" que remiten al origen caribeño de este género musical. Las marcas de *localness* no se dan, pues, únicamente por cuestiones de identidad e ideología, sino también por razones económicas: la "latinidad" vende y es promovida activamente por las industrias disqueras.

En cuanto a las marcas de pertenencia nacional, cabe mencionar el uso de la música para la difusión de discursos nacionalistas. Como observa el musicólogo Orlando Legname (2009: 218), las tendencias nacionalistas en casi todos los países se sirvieron de la música para reforzar identidades nacionales y divulgar ideologías sociopolíticas. En América Latina se observa este fenómeno sobre todo en los años 50 y 60, cuando la integración de la cultura popular al discurso político ganó importancia y géneros musicales como la plena puertorriqueña, el son cubano o el merengue dominicano se convirtieron en símbolos nacionales. Sería interesante estudiar la reproducción de imaginarios nacionalistas en estos géneros y compararlos con las marcas de localización detectadas en el reggaetón.

6. CONCLUSIÓN

En el presente artículo se ha estudiado de qué manera los reguetoneros se sirven de recursos estilísticos para proyectar una determinada imagen identitaria y cuáles son las posturas ideológicas que se manifiestan en sus letras.

Mediante usos léxicos que remiten a la droga, la delincuencia y la marginalidad, los músicos fomentan la identificación con los jóvenes que viven en los barrios humildes. Un segundo campo semántico se refiere a la fiesta, el goce y las mujeres, favoreciendo el atractivo de los cantantes para muchos puertorriqueños y cubanos, pero también para el público internacional. De esta manera, los reguetoneros estilizan su habla y diseñan sus identidades a través de la *performance* lingüística.

El estudio de los usos deícticos en las letras revela tres niveles de identificación distintos. En la *tiraera* los reguetoneros marcan su identidad individual, diferenciándose de los demás músicos y subrayando su superioridad. En un segundo nivel, marcan su afiliación a la comunidad de práctica del reggaetón e

indican oposición al gobierno y a las autoridades. En sus usos lingüísticos divergentes del estándar se manifiesta el rechazo de autoridades y normas oficiales, de manera que la estilización lingüística sirve para posicionarse como representantes de una subcultura y oponerse al orden establecido. En el tercer caso, la afiliación se lleva a un nivel más amplio: el grupo y el territorio con el que se identifican los reguetoneros ahora incluye la nación entera y se contrapone a la política y cultura estadounidenses. Los usos lingüísticos reflejan aquí posiciones ideológicas opuestas con respecto a la cultura cubana/puertorriqueña y la cultura norteamericana.

Aunque tanto los reguetoneros de Cuba como los de Puerto Rico manifiestan su oposición a Estados Unidos, se observan diferencias significativas entre los dos países. En el reggaetón puertorriqueño abundan los anglicismos y los casos de cambio de código y el inglés es incluido al discurso de forma natural, mientras que en las letras de los reguetoneros cubanos se manifiesta el rechazo del inglés como elemento ajeno e incompatible con la identidad nacional cubana. La identificación de estos reguetoneros con la cultura nacional se manifiesta en el abundante uso de cubanismos y en numerosas referencias a elementos culturales típicos, de manera que se fusiona en sus letras el contra-discurso del mundo *underground* con el discurso nacionalista del gobierno cubano. Los cantantes puertorriqueños, por su parte, construyen una identidad local a través de alusiones a barrios y zonas de Puerto Rico, mientras que las referencias a la cultura nacional son escasas. De esta manera los músicos puertorriqueños insisten en la identidad de subcultura y son, a la vez, más abiertos frente a los procesos de globalización y a la sucesiva mezcla de cultura autóctona y extranjera.

El análisis de los niveles léxico, deíctico y proposicional revela así cómo los reguetoneros “dañan el idioma” (Calle13) para transmitir un estilo de vida específico y expresar actitudes lingüísticas e ideologías determinadas.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1 CORPUS

A continuación se citan los grupos y cantantes cuyas canciones se examinaron para el análisis. De cada artista se estudiaron entre 20 y 30 canciones, y por cuestiones de espacio esta lista no incluye los títulos. El corpus presenta a los reguetoneros según su relevancia para el estudio: se inicia con los artistas más famosos y con mayor producción musical —que también son los más citados en el artículo— y termina con los menos conocidos. Puesto que en el capítulo 3.3 *Marcas de globalización y localización* se insiste reiteradamente en las diferencias significativas entre los dos países, esta lista distingue entre los reguetoneros puertorriqueños y cubanos.

Reguetoneros puertorriqueños: Calle13; Daddy Yankee; Wisin y Yandel; Don Omar; Nicky Jam; Arcángel; Tego Calderón; Voltio; Wiso G; Tommy Viera; El Cartel; Héctor; Tito; Johnny Prez; Ñengo Flow; Eddie Dee; Lennox; Los Matadores; De la Ghetto; Ivy Queen.

Reguetoneros cubanos: Gente de Zona; Cubanito 20.02; Charanga Habanera; El Micha; Los Cuatro; Osmani García; Eddy-K; Los Desiguales; Chacal; Yonki; Yakarta; Issac Delgado; El Príncipe; Kola Loka; El General; Ladrón.

7.2 ESTUDIOS

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006 [1991].

Baker, Geoffrey: *Buena Vista in the Club. Rap, Reggaetón and Revolution in Havana*. Durham: Duke University Press, 2011.

Bell, Allan: «Back in Style: Reworking Audience Design», en: Eckert, Penelope/ Rickford, John R. (eds.): *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 139-169.

Blommaert, Jan: *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Coupland, Nikolas: «The Sociolinguistics of Style», en: Meshtrie, Rajend (ed.): *The Cambridge Handbook of Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 138-156.

— «Language, Situation and the Relational Self. Theorizing Dialect-Style in Sociolinguistics», en: Eckert, Penelope/ Rickford, John R. (eds.): *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 185-210.

- *Style. Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Duany, Jorge: «Una colonia poscolonial: seis décadas del Estado Libre Asociado de Puerto Rico», en: González Vales, Luis E./ Luque de Sánchez, María Dolores (coords.): *Historia de Puerto Rico*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 2012, pp. 721-738.
- Eckert, Penelope: *Linguistic Variation as Social Practice. The Linguistic Construction of Identity in Belten High*. Malden: Blackwell Publishers, 2000.
- «Style and Social Meaning», en: Eckert, Penelope/ Rickford, John R. (eds.): *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 119-126.
- Fernández, Damian: «Cuba and lo Cubano, or the Story of Desire and Disenchantment», en: Fernández, Damián J./ Cámara Betancourt, Madeline (eds.): *Cuba, the Elusive Nation. Interpretations of National Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 2000, pp. 79-99.
- Garrett, Peter: *Attitudes to Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Giles, Howard: *The Dynamics of Speech Accommodation*. Berlin: Mouton Publications, 1984.
- Habermas, Jürgen: *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.
- Hall, Stuart: «The Local and the Global: Globalization and Ethnicity», en: King, Anthony D. (ed.): *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, 4ª ed., pp. 19-39.
- Hebdige, Dick: *Subculture. The Meaning of Style*. New York: Routledge, 1991, 2ª ed.
- Hernández-Campoy, Juan Manuel: «El fenómeno de las actitudes y su mediación en sociolingüística», *Tonos digital*, 8 (2004), pp. 29-56.
- Hernández-Campoy, Juan Manuel/ Cutillas-Espinosa, Juan Antonio: «Style-shifting Revisited», en: Hernández-Campoy, Juan Manuel/ Cutillas-Espinosa, Juan Antonio (eds.): *Style-Shifting in Public: New Perspectives on Stylistic Variation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012, pp. 1-18.
- Holsti, Ole: *Content Analysis for the Social Sciences and Humanities*. Reading: Addison-Wesley, 1969.
- Irvine, Judith: «Style as Distinctiveness. The Culture and Ideology of Linguistic Differentiation», en: Eckert, Penelope/ Rickford, John R. (eds.): *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 21-43.

- Irvine, Judith/ Gal, Susan: «Language Ideology and Linguistic Differentiation», en: Duranti, Alessandro (ed.): *Linguistic Anthropology*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009, 2ª ed., pp. 402-434.
- Johnstone, Barbara: «Place, Globalization, and Linguistic Variation», en: Coupland, Nikolas/ Jaworski, Adam (eds.): *The Sociolinguistics of Language Variation and Change*. London: Routledge, 2009, pp. 437-457.
- «Indexing the Local», en: Coupland, Nikolas (ed.): *Handbook of Language and Globalization*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 386-405.
- Krippendorff, Klaus: *Content Analysis. An Introduction to its Methodology*. Thousand Oaks: Sage, 2013.
- Lavielle-Pullés, Ligia: «Del horror a la seducción. Consumo de reguetón en la conformación de identidades musicales juveniles», *Estudios Sociales y Humanísticos*, 12 (2014), pp. 112-128.
- Legname, Orlando: «Searching for Semantics in Music: A Global Discourse», en: Leung, Ho Hon (ed.): *Imagining Globalization. Language, Identities, and Boundaries*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, pp. 209-227.
- Lipski, John: *Latin American Spanish*. London: Longman, 1994.
- Manuel, Peter: *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Mar-Molinero, Clare: «The Spread of Global Spanish: From Cervantes to reggaetón», en: Coupland, Nikolas (ed.): *Handbook of Language and Globalization*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 162-181.
- Martín-Barbero, Jesús: *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- Moore, Robin: *Music in the Hispanic Caribbean. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Otero Garabís, Juan: *Naciones rítmicas. La construcción del imaginario nacional en la música popular y la literatura del Caribe hispano*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Pacini Hernández, Deborah: *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- Rampton, Ben: *Language in Late Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Rivera, Raquel/ Marshall, Wayne/ Pacini Hernández, Deborah: *Reggaeton*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Wenger, Etienne: *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

7.3 DICCIONARIOS

- DCU = Sánchez-Boudy, José: *Diccionario de Cubanismos más usuales. Como habla el cubano*. Miami: Ediciones Universal, 1999.
- DEC = Haensch, Günther/ Werner, Reinhold: *Diccionario del español de Cuba*. Madrid: Gredos, 2000.
- DR = *Diccionario de Reggaeton*, <https://www.facebook.com/notes/mao-zitro/diccionario-de-reggaeton/459164660847888>.
- DRC = *Diccionario del Reggaeton en Cuba*, <http://www.reggaeton-in-cuba.com/esp/glosario.html>.
- DRB = *Diccionario del Reggaeton Boricua*, <http://diccionariopr.blogspot.pr/>.
- TLERP = Vaquero, María / Morales, Amparo: *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 2005.
- RD = *Reggaeton Dictionary*, <http://www.reggaetonline.net/es-reggaeton-dictionary.php>.
- UD = *Urban dictionary*, <http://www.urbandictionary.com/>.

7.4 CONSULTAS EN LÍNEA

- www.census.gov/population/hispanic (20.5.15)
- www.censo.pr.gov (20.5.15)
- www.letras.com (17.3.15-30.5.15)
- www.musicyletras.com (21.3.15-30.5.15)
- www.reggaetonline.net (17.3.15-30.5.15)
- www.telemetro.com (29.5.15)
- www.youtube.com (3.3.15-30.5.15)

8. GLOSARIO

El siguiente glosario comprende todas aquellas palabras mencionadas en el artículo que no corresponden al español estándar o que se usan con otro significado. Las explicaciones se basan en el *Diccionario del español de Cuba* [DEC], el *Diccionario de Cubanismos más usuales* [DCU] y el *Diccionario del Reggaeton en Cuba* [DRC] para las letras de músicos cubanos; en el *Tesoro Lexicográfico del español de Puerto Rico* [TLERP] y el *Diccionario del Reggaeton Boricua* [DRB] para las letras de reggaetón puertorriqueño; y en el *Urban Dictionary* [UD] y el *Reggaeton Dictionary* [RD] para las letras de ambos.

- 9mm** 'Firearms caliber commonly used for semi automatic pistols and sub machine guns' [UD].
- afuego** 'Cuando algo está bueno, intenso y cuando hay mucha pasión' [DR]; 'Really cool, when something is off the hook. Related words: afuegembel, fuegoski, afuegillo' [RD].
- aka** 'Nombre de una pistola en inglés (ie. AK 47)' [DR].
- al garete** 'When someone or something (like a party) goes wild or crazy' [DR]; 'sin timón, sin rumbo, a lo loco, sin control o sentido' [DRB].
- arreatado** 'Puerto Rican slang for a person who is high' [UD].
- asere** 'Persona con quien media una relación de amistad' [DEC].
- block** 'Manzana, cuadra' [TLERP].
- broqui** 'Hermano o amigo fiel. Del inglés *brother*' [DRB].
- búster** 'Jefe de un punto de venta de drogas o el backeo (respaldo de alguien). Alguien a quien le pagas para que mate' [DR].
- cafre** 'Puerto Rican word for someone of low class, often associated with living in caseríos' [UD]; **cafrería** 'Porquería. Algo que no sirve' [TLERP].
- caserío** 'Puerto Rican name for a group of residential buildings at low-cost, generally paid by the government. [...] These buildings are famous for daily shootings and killings between drug dealers and mobsters' [UD].
- cana** 'Se dice a todos los policías en general' [DR].
- cangri** 'Se dice de la persona que está bien rankiano, que es jefe, que es mafia. Persona atractiva o que va bien vestida' [DRC]; 'Persona influyente y poderosa. Viene del inglés *congressman*, congresista' [DRB]; **cangrimán** 'Del inglés *congressman*. Persona de gran poder e influencia política. Tipo listo, hábil' [TLERP].
- canuto** 'Cigarrillo armado a mano que contiene droga' [DR].
- compay** 'Hombre con quien media una relación de amistad' [DEC].
- cortijo** 'Vivienda pobre' [TLERP].
- cripi** 'High quality weed' [UD].
- culeadera** 'Policía, pleito con la policía' [DR].
- dembow** 'Rhythm used to describe reggaeton's beat' [RD].
- denge** 'Alterado por la necesidad de consumir droga' [DR].
- fili** 'Marihuana enrolada en una hoja de tabaco' [DR].
- fulete** 'Arma cargada. También se puede decir *full*' [DR].
- gasolina** 'Bebidas alcohólicas' [DRC]; 'Licor, alcohol. Al igual que la gasolina hace funcionar o calienta a los carros, así mismo hace funcionar o calienta a las mujeres y a los hombres' [DR].
- goatiando** 'Poniéndole los cuernos a alguien' [DR].
- guagua** 'Vehículo automotor, destinado al transporte, urbano e interurbano, de personas' [DEC].
- guarachear** 'Divertirse en una reunión bulliciosa en la que se bebe o se baila' [DEC].
- guayar** 'Bailar bien pegado, rozándose' [DRC]; 'Frotar cuerpo con cuerpo' [DRB]; 'Rayar' [TLERP].
- janguear** 'Pasar el rato en un lugar, del inglés *hang out*. El acto de pasar el rato es el *janguero* o la *janga*' [DRB].
- jíbaro** 'Persona que vende la droga fuerte' [DR].

- jura** 'Un oficial en auto' [DR]; 'Police' [UD].
- lacr** 'Persona que es muy dañada y anda perdida en el mundo de las drogas' [DR].
- mágnun** 'A handgun' [UD].
- merce** 'Una persona que contratas para eliminar a alguien' [DR].
- metales** 'Hand guns, pistols' [RD].
- meter tremenda muela** 'Hablar mucho. *Dar muela* es *hablar* en cubano' [DCU].
- mozalbetes** 'Se refiere a personas que son pistoleros' [DRC].
- pana** 'Amigo, compañero' [TLERP].
- pangola** 'Weed of low quality' [UD].
- pasto** 'The herb, marihuana' [RD].
- perrear** 'Bailar reggaeton' [DRC]; 'A way to describe how reggaeton is danced. The word means to *do it like a dog* or *doggystyle*. Dancing closely, grinding' [RD].
- perreo** 'Baile muy sensual, bien bellaco, normalmente el chico detrás de la chica, y ésta rozándole con su trasero sensualmente. El perreo es cosa de jóvenes' [DR].
- pig** '(Voz inglesa) Policía' [TLERP].
- pistolón** 'Pistola, arma de fuego' [DR].
- popo** 'Cops' [RD]; 'Policías que le hacen la vida imposible a uno' [DRC].
- puntero** 'Alguien que trabaja en una esquina vendiendo drogas' [DR].
- qué bola** 'Cómo estás, qué pasa' [DCU].
- rifle** 'Fire weapon' [RD].
- ring** 'Sonar' [DRB].
- sata** 'Prostituta' [DRB]; 'Bellaca, coqueta' [DRC].
- samu** 'El jefe de la mafia' [DR].
- sandungeo** 'The music, the rythm, the party' [RD]; 'Ritmo con dembow' [DR].
- sombrero guano** 'Sombrero de hoja de palma que se usa en los trabajos de campo' [DEC].
- tiraera** 'Guerra lírica, ataque verbal musical' [DR]; 'Intercambio de insultos, increpaciones o insinuaciones entre dos rivales. En el contexto del reggaetón puede tratarse de una escaramuza verbal rimada entre dos intérpretes en una misma canción (para probar quién es el mejor), o entre el intérprete y uno o más rivales no presentes' [DRB].
- traquetero** 'Cuando alguien está en el negocio de las drogas' [DR].
- tombo** 'Son todos los policías' [DR].
- yakear** 'Bailar muy sensualmente' [DRC]; 'Es lo que viene después del perreo, es tener sexo' [DR].
- zorra** 'A Spanish term roughly equivalent to the Anglo-Saxon *bitch*, but with sexual overtones relating to the relative ease with which one can get her into bed' [UD].