

El Reguetón Cubano Sí Tiene Quien Le Escriba. Apuntes para una Investigación sobre Identidades y Violencia de Género

Cuban reggaeton does have someone to write to him.

Hazell Santiso Aguila*
Universidad De La Salle Bajío

Resumen

El reguetón ha coronado. Este producto cultural ha permanecido en los gustos de diversos públicos por más de dos décadas, visibilizando estructuras de dominación instauradas en los diferentes sistemas sociales. A partir de un análisis crítico de ensayos, artículos de divulgación y trabajos científicos, se presenta un estado del arte con el objetivo de establecer una hipótesis de investigación que se concentre en los elementos simbólicos y la violencia de género contenidos en las canciones y en la performatividad asociada a esta música urbana. La información que se presenta está agrupada por temáticas, a saber: música, procesos migratorios e identidad, así como música popular con relación a la construcción de las identidades genéricas en Latinoamérica. Igualmente, estudios con enfoque musicológico sobre reguetón cubano, y estudios de consumo cultural en Cuba y/o con perspectiva de género. A partir de la indagación es posible afirmar que el reguetón es un género musical urbano que se ha extendido por el mundo con mayor presencia en las culturas latinas actualizando estereotipos y roles de mujeres y varones que revelan importantes asimetrías de género.

Palabras claves: Cuba, reguetón, violencia de género, identidad.

Abstract

Reggaeton has arrived and it is here to stay. This important cultural project has stayed as the preferred genre amongst diverse audiences for more than two decades, thus shining light on established cultural norms stated within different social systems. Based on a critical analysis from a series of essays, articles and scientific research on the issue, it was established a more in-depth research data that stemmed from symbolic elements regarding topics such as gender violence which is implicit in the lyrics and in the overall performance attitude associated with this branch of urban music. The information has been organized in chronological order and it is also grouped in four fundamental themes: music, immigration processes and identity, popular music in relationship to the construction of generic identities in Latin America. The research concludes that reggaeton is an urban musical genre which has become popular worldwide but it is predominantly present among Latin cultures. This study also suggests that reggaeton has shifted cultural norms out of gender identification into stereotypes, thus providing an asymmetric differentiation between men and women's role in society.

Keywords: Cuba, reggaeton, gender violence, identity.

Introducción

Es el reguetón un género musical híbrido que mezcla el reggae, el hip hop y varios estilos hispano-caribeños. Se presume que su origen tiene lugar en Puerto Rico¹, a finales del siglo XX, en el ambiente del hip hop y el dancehall jamaicano (Marshall, Rivera y Pacini, 2010). Este ritmo tiene articulaciones sociales y culturales en Jamaica, Puerto Rico y Panamá que se fueron entrelazando con géneros musicales de los Estados Unidos, El Caribe y Latinoamérica en general.

El reguetón llegó a Cuba en los albores del siglo XXI, y ha pasado de una constitución minimalista en recursos hasta llegar a creaciones interesantes

en creatividad sonora y tímbrica. Las fusiones con otros géneros musicales y la inclusión de instrumentos acústicos de metal y percusión han complejizado cada vez más su estudio morfológico. Poco a poco este género ha ido modificando de manera singular las prácticas de producción, distribución, circulación y recepción de la música popularailable a niveles musicales y discursivos.

La violencia contra la mujer está presente en casi todos los productos culturales² y en la música popularailable cubana, pero sin dudas el reguetón cubano ha enfatizado una marcada violencia contra la mujer que deja al descubierto un sistema patriarcal anquilosado. Este responde a una normativa

afectivo-sexual de tipo heterosexual donde la violencia simbólica se hace legítima y en la que participan mujeres y varones. En los últimos tiempos el reguetón se ha reivindicado en un sector feminista imponiendo narrativas que subvierten la desacreditada imagen femenina en pro de una mirada política y trasgresora.

En el estudio que sigue, se presenta un recorrido cronológico y crítico que va de lo general a lo particular. El propósito es delimitar un estado del arte que sirva para identificar y analizar los elementos simbólicos presentes en el discurso de las identidades genéricas en el reguetón cubano. La revisión bibliográfica está agrupada en cuatro ejes temáticos que conjuntan: el análisis crítico de ensayos, artículos de divulgación y algunos trabajos de rigor académico encontrados en la misma. En primer lugar se abordan las investigaciones que relacionan a la música con los procesos migratorios y la configuración de las identidades. Seguidamente se presentan estudios que sistematizan las conexiones entre la música popular y la construcción de las identidades genéricas en Latinoamérica. Un tercer apartado se ha destinado a los estudios y trabajos con enfoque musicológico sobre el reguetón cubano y para concluir se aporta información sobre estudios de consumo cultural en Cuba y estudios que integran la perspectiva de género como vía de análisis.

Estudios que relacionan a la música popular con la construcción de la identidad cultural

Alrededor de los productos culturales se estructuran prácticas de consumo, producción y recepción que conllevan grandes implicaciones en la formación y articulación de variadas narrativas de las identidades genéricas. La preferencia por parte del público de la música popular, por ejemplo, ha llegado a modificar el entorno social y el sonoro más allá de las fronteras latinoamericanas. En España, la investigadora Isabel Llano Camacho, en su texto “Inmigración y música latina en Barcelona” (2008), observa la importancia que han tenido los bailes latinos en la incorporación y transformación de la identidad. El texto aborda el desarrollo de ciertos procesos de reafirmación e hibridación cultural que se evidencian a partir de la observación de determinadas prácticas de consumo, producción y recepción musical. Como salir a espacios destinados al baile latino, escuchar músicaailable latina en la radio, incluso participar en concursos y congresos de baile.

En este trabajo, Llano habla también de la importancia de los medios de comunicación, la red de internet, la radio, los teléfonos celulares y las discotecas como los más aprovechados en la difusión de este boom latinoamericano que incluye música salsa, cumbia, bachata, merengue y reguetón. Aunque no profundiza en el tema, la autora refiere que la música está asociada “a orígenes marginales, de reivindicación social y que han tenido dificultad en su legitimación como músicas aceptadas” (Llano, 2008: 18).

Llano relaciona la música, los espacios mediáticos y los grupos sociales a las marcas de la identidad cultural como lo hace también Anna María Fernández Poncela. En el artículo: “El bolero: con él llegó el escándalo”, la autora se interroga acerca de los mensajes en torno a las relaciones de género, entendiendo éstas como la construcción social de la diferencia sexual, en las letras de los boleros mexicanos. Fernández Poncela se cuestiona “¿hasta dónde llega la influencia de sus mensajes?, ¿somos conscientes de los modelos que pregonan o de las advertencias que exponen?” (Fernández, 2001: 66). Reconoce que los mensajes no son neutros y se inscriben en el discurso hegemónico de la sociedad estructurando el imaginario social, configurando así un “deber ser” femenino y masculino.

El bolero es un género que llegó a México procedente de Cuba, de donde es originario. Sus temas son románticos y exaltan tanto el amor como el odio, la pasión, el olvido o el desengaño amoroso; casi siempre lo femenino es motivo de inspiración. El género musical afianza su presencia en México con el desarrollo de la industria cinematográfica; por lo tanto, la música y la imagen se unen en un producto artístico que además de contar historias deteriora la figura femenina. Fernández Poncela enfatiza “aquí, en vez de ser ingrata, infiel o traidora, es puta, o calificada así con la intención de desacreditarla o humillarla, hundirla en su propia miseria, de la cual el hombre siempre bondadoso, cual dios y como buena persona, podrá decidirse a rescatarla” (Fernández, 2001: 68).

El amor romántico y la expectativa amorosa masculina se han visto expresadas en los boleros. Detrás de estas letras que muestran a un hombre vulnerable por amor, se inscribe una relación de poder que no se conforma con únicamente conquistar el corazón de una mujer sino también conlleva la conquista del cuerpo. Como bien indica la autora, más que amor, se observa el desamor y el ejercicio de conquista, de

poder y de manipulación que usa el hombre para seducir a la mujer. En otros casos la idealización de la mujer se vuelve imposible y en consecuencia las malvadas mujeres conducen a los hombres “a legitimar el castigo y la subordinación femenina en la sociedad, y a buscar como estrategia de sobrevivencia la poligamia, precarista del afecto sin duda” (Fernández, 2001: 74).

En Colombia, Vila y Sermán (2006) se proponen describir qué factores hacen de la Cumbia Villera uno de los géneros más aceptados por el público argentino. En un artículo que titula “La conflictividad de género en la Cumbia Villera” se preguntan si esta conflictividad de género está arraigada en un proceso de metamorfosis del papel de las mujeres en el imaginario y en la vida cotidiana de los sectores populares, si se refleja lo asimilado tanto en una seducción agresiva desde el punto de vista masculino como en identificaciones, captaciones y manipulaciones lúdicas y críticas desde el punto de vista de las mujeres (Vila y Sermán, 2006: 01). Los autores tomarán la perspectiva de género para analizar la construcción de las identidades femeninas en relación con la música, el ritmo y las letras de canciones representativas de la Cumbia Villera. El análisis parte de la necesidad de esclarecer la relación de violencia entre los géneros femenino y masculino. Por otra parte, observa la disputa que subsiste entre la definición y la posición de lo femenino. Esto en la medida que las letras de las canciones, al no tener un significado universal y unívoco para todos los receptores, ameritan una reflexión sobre cuáles son las respuestas cognitivas y afectivas que disparan las construcciones simbólicas de los sujetos.

En la Cumbia Villera quienes generalmente hablan a las mujeres son hombres heterosexuales, sin discusión; lo hacen a partir de metáforas que expresan un deseo únicamente sexual hacia ellas y asumiendo que aceptan esta preferencia como única, expropiando cualquier otra idea o prioridad por parte de las mujeres. “En este sentido, en la mayoría de las letras del género, el deseo y la sexualidad femenina tal cual la experimentan las mujeres, son invisibles, están reprimidos o, sobre todo, y antes que nada, constituidos desde esta específica perspectiva masculina” (Vila y Sermán, 2006: 05). En un menor grado de producción, destacan algunas figuras femeninas que también gozan de prestigio entre los consumidores de esta música.

Por lo que refiere el investigador y los testimonios, las mujeres entrevistadas no encuentran una vinculación directa entre estos textos y su identidad.

Afirman que hay letras desagradables, reconocen la vulgaridad y la violencia verbal que contra ellas se ejerce y también la preferencia del género musical dado su gusto por la *bailanta*³. Un aspecto interesante que rescata el artículo es que muchas de estas mujeres reconocen que no tienen problemas en tener relaciones pasajeras y sin compromiso; aunque es un hecho, según expresan los autores, que en el grupo social en donde se difunde esta música predomina la concepción tradicional de la mujer virtuosa. Aunque el texto no lo menciona este estudio se aborda desde el concepto de experiencia pues permite analizar de manera exhaustiva la subjetividad de las mujeres.

Estudios que relacionan al reguetón con la construcción de identidades genéricas

La construcción de la identidad es un proceso que relaciona al sujeto con el entorno. Esta cuestión es abordada en el artículo “Performatividad y narrativa musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Reguetón y Sonideros” (2008). Rubén López Cano establece que la música actúa en tres niveles narrativos: “el de la narración, la narrativa y narratografía” en su articulación con las identidades y subjetividades sexuales. El autor distingue entre lo performático, como la puesta en práctica de un guion o partitura predefinido y lo performativo como la creación de fenómenos en el momento mismo de la performance. El musicólogo analiza la relación entre la música y la construcción de diferentes narrativas de las identidades genéricas en: el Tango queer, la timba y el reguetón cubanos y los Sonideros mexicanos.

López Cano advierte una actualización de la práctica del insigne baile del tango. Reconocido por su carácter eminentemente erótico con patrones gestuales arquetípicos de lo femenino y masculino, el tango ha devenido en Tango queer toda vez que la comunidad de lesbianas, gays, bisexuales, intersexuales y transexuales (LGBIT), lo ha adoptado. Aunque la música y el baile mantienen las mismas reglas, aparece algo diferente: las parejas hetero y homosexuales van intercambiando los roles indistintamente deconstruyendo las prácticas heteronormativas arraigadas en la cultura.

Lo mismo sucede con la actual escena de los Sonideros mexicanos. El variado repertorio usado por los artífices de las fiestas populares privilegia la música románticaailable latinoamericana, pero también se escucha la salsa, las viejas canciones de la sonora matancera y de la desaparecida Celia Cruz entre otras. Este escenario también ha sido

conquistado por la comunidad gay transformando la performatividad del tradicional baile de pareja en favor de prácticas más libres donde no solo trasgreden el orden del baile, sino que también se intercambian roles de género indistintamente.

Sin embargo, en el caso de la timba y el reguetón cubanos es distinto. Los bailes cubanos acentúan los estereotipos sexuales al tiempo que en la ejecución hay alegorías directas a las relaciones sexuales. Estas narrativas como bien expresa el autor muestran la preminencia de un discurso machista que se reproduce también a través de chistes, refranes y otros recursos populares. Dichos artefactos son expresión del universo simbólico de las identidades genéricas presentes en canciones, en el discurso femenino, y en la performatividad de las identidades.

Y algo similar ocurre con el reguetón en Bogotá, Santiago de Chile, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Miami y Nueva York. Luis Calzadilla Waldmann escribe: “Reggaetón, objeto cultural no identificado” (2007) y establece una estrecha relación entre la estética del género en tiempos de globalización y la configuración simbólica de lo social. El vehículo ideal son los medios de comunicación que en este momento favorecen a la música Latina provocando que muchos de los seguidores del género, a pesar de vivir en distintos países, vistan un atuendo similar. Del mismo modo Calzadilla observa la preminencia de un léxico identificativo del género fundado en una violencia explícita: *Aka* (nombre de pistola), *A capella* (sexo sin condón), *Arrebatao* (bajo efecto de las drogas), *Bicho* (órgano sexual del hombre), *chocha* (órgano sexual femenino), *clavar* (acción de tener sexo), *perreo* (bailar reguetón), entre otras. El atuendo, la jerga, y los distintos tópicos relacionados a la violencia actuarán como un claro agente de identificación.

Acerca de la construcción de las subjetividades femenina y masculinas en el discurso visual y textual del reguetón hay dos artículos que ameritan mención. El primero de Priscila Carballo Villagra: “Reggaetón e identidad masculina” (2007). La autora observa el género urbano como un articulador de diferentes dinámicas societales y el papel que juega en la constitución de las identidades masculinas en Costa Rica. Este análisis revela las condiciones en las que se reproduce una visión de identidad masculina de estilo tradicional y asociada a la violencia. Las reflexiones giran alrededor de videos y letras de canciones. Carballo afirma que, junto a lo hipersexualizado del género, existe una incuestionable heterosexualidad en

los varones que producen esta música y la violencia como prueba de virilidad y fuerza.

El discurso del reguetón se articula desde elementos prioritarios y recurrentes: cómo son las mujeres, el sexo, la violencia individual y grupal. Todo esto conforma una identidad masculina fundamentada en tres autoimágenes principales: la del hombre heterosexual deseado por mujeres, la del hombre fuerte y violento alejado de cualquier atisbo de debilidad y, finalmente, la del hombre económicamente autosuficiente que ostenta su riqueza. La investigadora manifiesta su curiosidad acerca de las formas de relacionarse que adquirieron algunos de los jóvenes tras la popularidad de este género y la interrogante que deja abierta: ¿cómo construyen las personas sus relaciones con los otros a partir de dicha expresión artística?

El segundo artículo es de Viviana Karina Ramírez Noreña quien escribe en Colombia “El concepto de mujer en el reggaetón: análisis lingüístico” (2012). La investigadora se plantea conceptualizar a la mujer en el reguetón colombiano y lo hace desde la perspectiva del análisis lingüístico de canciones populares al momento de hacer su investigación. Los textos revelan dos campos semánticos importantes; “mujer” y “sexo”. En las canciones seleccionadas se localiza un marco semántico que incluye calificativos sobre la mujer tales como gata, loba, girl, loca y todas estas denominaciones integran el campo semántico “mujer”. Así mismo se reconoce al “sexo” como otro campo semántico que aparece constantemente en los títulos: “Sexo, sudor y calor”, “Por qué te demoras” y “Solos”. Las canciones aluden siempre a la seducción, al acto sexual o al deseo sexual. El trabajo de Ramírez Noreña relaciona dos conceptos fundamentales: el discurso y la ideología. El aporte sustancial, de este breve ensayo, está en que la autora advierte al género urbano como un símbolo de representación social compartida y a través de su discurso se promueve una ideología que refuerza valores sociales que discriminan a la mujer.

Como contraparte a estos discursos espectaculares en lo textual y visual de violencia, machismo, y denostación de la figura femenina, en Puerto Rico, las autoras Francis Negron y Raquel Rivera (2009), escriben “Nación reggaetón”. El artículo aborda la relevancia que tomó esta música tras un tenso recorrido que culminó en un accidental ascenso comercial. El reguetón hacía referencias directas a los problemas sociales más importantes: desempleo, educación, corrupción, violencia y narcoviencia. A pesar

de la influencia de los detractores del género, críticos de arte, medios de comunicación, instituciones religiosas y el Estado, el reguetón se posicionó como un producto que visibilizaría la identidad del puertorriqueño, al reconsiderar sus raíces africanas como un elemento constitutivo de su cultura. El reguetón ha sido en Puerto Rico una vía para posicionarse en la cultura *mainstream* estadounidense del rap y el hip hop, y crecer en el Caribe frente a los Estados Unidos. Las autoras ubican al tema musical “Gasolina” como el primer gran éxito a nivel mundial y señalan sus consecuencias: “La canción que arrasó en el mundo entero y que inició la fiebre global del reggaetón fue la acertadamente titulada «Gasolina», de Daddy Yankee, una oda a lo que las mujeres desean desde una perspectiva resueltamente masculina” (Negron y Rivera, 2009, p. 35).

Marshall, Rivera y Pacini definen al reguetón como un género musical híbrido en su antología *Reggaeton*⁴ (2010). El artículo que introduce el libro “Los circuitos socio-sónicos del reggaetón” es un esfuerzo por trazar los circuitos multidireccionales y los puntos de contactos entre sí del género urbano. Se sostiene un breve debate acerca de las diferentes formas de escribir el término reguetón, para llegar a la conclusión de que lo deben hacer en inglés “ragamuffi” por las implicaciones multilingüísticas y transnacionales del género musical.

Esta antología, que como afirman los autores es la primera sobre el género, es un testimonio de la transformación y ascensión del reguetón en Puerto Rico. Rescata la fastuosa irrupción del reguetón en el mercado internacional, la preferencia del público, los productores y las casas discográficas que vieron en él, desde sus inicios, una buena forma de inversión económica. Los autores se cuestionan, más allá del éxito comercial del reguetón, si 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” (Marshall, Rivera, y Pacini, 2010, p. 03). En resumen, el artículo presta atención a las ya polémicas discusiones que hasta ese momento se habían suscitado sobre: apropiaciones culturales, tensiones raciales, sexualidad, sexismo y la vulgaridad de sus letras.

Desde Brasil Simone Luci Pereira y Thiago Soares escriben: “Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas” (2019). La motivación del texto es un conjunto de críticas que hizo el artista cubano Osmani Espinosa en ocasión de la censura de la canción “La Dura” del cubano Jacob

Forever⁵ calificada por los medios oficiales de ostentosa y especuladora⁶.

La canción: “La Dura” al igual que muchas canciones del género, alude a los deseos de un hombre por conquistar a una mujer. Otra vez es la narrativa visual el problema, porque la conquista no enfatiza únicamente que la victoria se asienta en el protagonismo erótico-sexual del hombre y su virilidad, sino en el regalo de un carro. La metáfora es interpretada por la oficialidad cubana como una ostentación económica que busca recuperar valores de consumo de la sociedad capitalista. Y es aquí donde radica la importancia del artículo de Pereira y Soares (2019), pues al igual que la canción “Gasolina” de Daddy Yankee, “La dura” de Jacob Forever, además de representar una construcción subjetiva desde la perspectiva masculina de lo que las mujeres gustan, reactiva tensiones políticas entre los productores del género y el régimen socialista. En las cuales, los primeros, burlando los anquilosados sistemas de aprobación y censura oficialistas cubanos, acaparan en redes sociales una audiencia de millones.

Que el éxito de “La dura” represente orgullo para los cultores del género y para el pueblo no es un hecho nuevo. El éxito económico, la ostentación y la exagerada sexualización son los ingredientes del género urbano. El reguetón cubano tiene importantes exponentes que han sido premiados en el mundo por diferentes plataformas. Anteriormente otras polémicas canciones fueron censuradas, un ejemplo es el video clip: “El Chupi” de Osmany García que en el 2011 tras arrasarse con las nominaciones para los premios Lucas, fue catalogado como una “Oda al sexo oral” y más tarde cancelado.

Desde la mirada de Pereira y Soares, las críticas de Osmani Espinosa, articulan la discusión sobre varios temas entre los que destacan, a saber: la transnacionalidad del género musical, la desvinculación de las políticas culturales oficiales que lo califican como una música de contenido inapropiado, sexualizado y de poca calidad artística. La imposibilidad de regular su producción que prescinde de las políticas estatales y legitiman otras prácticas “clandestinas” para la difusión de la música, como, el paquete semanal⁷, en el interior del país y en el caso del exterior, Miami como foco principal de consumo y producción. Sin duda lo más grave del video clip, es que genera una tensión acerca de lo que es: “ser cubano”, (Pereira y Soares, 2019, p. 06) al mostrar una narrativa alterna al modelo revolucionario y dejar muy claro que la Cuba socialista como resistencia latina se tambalea desde hace tiempo.

En la cronología del reguetón cubano hay canciones que contradicen el discurso de la revolución de los humildes y para los humildes al visibilizar a una clase desprovista de privilegios y preocupada centralmente por el dinero y objetos de consumo muy alejados de la realidad del pueblo. Al igual que en Puerto Rico el reguetón en Cuba se convierte en un espacio de resistencia, donde las aspiraciones de sectores desprotegidos se proyectan simbólicamente. Tópicos como la prostitución y la marginación social, aparecen en canciones como; “La Iyabó de la felpa azul”, de la desaparecida agrupación Clan 357: “*Se unieron dos zonas residenciales, el Canal y el Romerillo. Si andas en Varadero a golpe de Tul[turistaxi], cuidado con la iyabó de la felpa azul*”. La prostitución y la discriminación racial, geográfica, y social aparece en “La palestina” de la agrupación Gente de Zona; “*La palestina tiene dinero y ya no es cualquiera, la palestina luchó la visa y se va pa’ fuera [...] Ay, ella me engañó, ella me dijo que me quería y el dinero la transformó*”. Estos temas de connotación política no serán atendidos en este artículo, pero sin duda habrá que tomarlos en cuenta en debates e investigaciones posteriores.

Estudios musicológicos sobre el reguetón cubano

Las investigaciones y discusiones académicas sobre el reguetón que se han hecho al interior de Cuba, priorizan aspectos musicológicos. En menor medida lo sociológico, lo lingüístico y en algunos casos la perspectiva de género. Se intuye que la presencia de los estudios desde la musicología, obedezcan al perfil profesional de los investigadores y a las jerarquías académicas que establece la política cultural del país. Incluso ha sido mal visto entre los círculos académicos estudiar el tema, en tanto se enfatiza mucho en aspectos de la vulgaridad y lo soez de las letras.

En el texto “El reggaetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades” (2005) de Neris González, Liliana Casanella y Griselda Hernández, investigadoras del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), se rescatan las primeras conexiones con el reguetón en Cuba. Estas se remontan a la década de los 80’s con la difusión de las canciones de “El general”. Este artista panameño se hizo muy popular entre jóvenes y adolescentes de algunas zonas de las provincias orientales y occidentales que conectaron sobre todo con las canciones más estridentes y vulgares desde el punto de vista textual. Este es un análisis que se hace desde la lingüística y desde la musicología.

Las preocupaciones iniciales se concretaban en la reiterada estructura melódica y armónica de esta música, en el pobre discurso vulgar y de la calle. Las autoras describen que el género musical fue mal visto desde sus inicios, censurado por la carga erótica de las letras, llegando incluso a impedirse la presentación en público de algunas bandas. Esto promovió un mercado subterfugio de factura casera de CD’s domésticos que se mantiene aún, además del ya mencionado paquete semanal y recientemente las redes sociales.

El análisis musicológico se enfoca en lo formal y resalta los puntos de contacto con el quehacer musical del Caribe. Especialmente con la música que se hace en Puerto Rico y con otros géneros musicales como la tumba francesa, el merengue haitiano, la música bantú y algunas variaciones de la salsa que tienen antecedentes africanos. Las autoras advierten sobre los aspectos relacionados al baile: “requiere ante todo la independización del actuante, tendencia que elimina todo intento de conservación del baile en parejas y afianza la manifestación en solitario que se venía gestando desde la timba” (González, Casanella y Hernández, 2005, p. 10). A la vez se ha ido creando un baile, fusionando el perreo con elementos del *break-dance*, en donde es frecuente ver a grupos del mismo sexo bailando.

Para el musicólogo Geoff Baker, el hilo conductor del reguetón cubano es la rumba. El autor del ensayo “Reguetón a lo cubano: Una agresión a la cultura nacional” (2009) establece una distinción entre los mismos productores del género que los hace separarse en dos grandes bandos: los primeros que revelan influencias de la rumba y no la timba, precisamente, y los segundos que usan ritmos a partir de bases rítmicas musicales internacionales contenidas en programas electrónicos de percusión tropicalizadas en el reguetón cubano. Los apuntes de Baker coinciden con los de Calzadilla (2007) cuando clasifica al género como una música vinculada a la ola de consumismo y materialismo instaurada en la isla de Cuba como muestra de que: “están sucediendo cambios sociales por debajo de la continuidad política” (Baker, 2009, p. 163).

En este trabajo Geoff Baker compara dos declaraciones del crítico cubano Rufo Caballero que fueron publicados en la sección de Opinión del periódico Juventud Rebelde: “Felicidades cubanos por el día de la cultura cubana” (2007) y “Dinero” (2008). En ambos comentarios Caballero señalaba que no es lo mismo escuchar esta música a participar en un concierto

y observar lo que sucede en vivo o en una discoteca. Así las cosas: “al reguetón se lo acusa, o de borrar el tiempo, la historia y la memoria, o de crear recuerdos degenerados de los cuales la juventud de hoy solo estará avergonzada” (Baker, 2007, p. 162). La preocupación hasta este momento no serían solo las letras transgresoras y machistas, sino la performativa de los actuantes en la escena musical.

Esta música centrada fundamentalmente en la espectacularidad y en el cuerpo estaría anunciando cambios políticos y sociales trascendentales. Estos aspectos -además de las investigadoras del CIDMUC y Geoff Baker- fueron advertidos por el musicólogo Danilo Orozco, quien partió de su propia experiencia etnográfica. Orozco fue un estudioso del reguetón como fenómeno musical. Cuando describe -lo reguetónico- está advirtiendo un complejo entramado de sentidos y procesos que vinculan a la música, a los músicos y sus movimientos al ejecutar la música, a los sujetos sociales que bailan y a la propia escena reguetonera y sus entrecruces sociales.

En su artículo “Tendón yo le dooolll... De habanera a reguetooolll... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño” (2005), el académico explica cómo el patrón base del reguetón toma el ritmo de un género conocido: La Habanera. De aquí resulta lo habanero. El académico cubano no se refiere propiamente al género homónimo de la canción, sino a un patrón rítmico musical característico de un tipo genérico: lo reguetónico. A saber: aquella música de “carácter cualitativo, tempo vivo, y distribución por planos, donde parte de sus rasgos se “enmascaran”, al reinsertarse, adecuarse y “revestirse” dentro de la particularidad de ese otro género o tipo genérico (el reguetónico)” (Orozco, 2013, p. 02).

También expone sus preocupaciones sobre la performatividad y las narrativas societales del género urbano. En el texto: “Qué e(s) tá pasando ¡Asere!” (2010), publicado en la revista Clave retoma los estudios culturales toda vez que reconoce aspectos distintos a lo musicológico en el género musical, como la escena y la performatividad del género, que sin duda coadyuvan en la conformación del discurso. Si antes otros autores habían observado la importancia de la performatividad del reguetón en la constitución de narrativas sociales e identidades, Orozco repara en la temporalidad en la que se desarrolla esta escena. Para el investigador lo reguetónico es un discurso complejo que va más allá de músicos en escena y sujetos que gozan y que ejecutan los pasillos de baile. La relación espacio-tiempo es una oportuni-

dad para que los actores sociales que intervienen en la performance, den rienda suelta a sus emociones y narrativas que por demás no tienen que ocurrir en forma lineal.

En el año 2009 Danilo Orozco encargó a dos musicólogas santiagueras escribir un ensayo sobre la historia del reguetón, su introducción y desarrollo en la ciudad de Santiago de Cuba. Las investigadoras Irania Silva y Franchesca Perdigón escribieron, por encargo, “Una mirada a nuevas concepciones musicales: del reggaetón y otros demonios” (2011). El texto describe la polémica entrada del reguetón en la Ciudad de Santiago de Cuba, la resistencia y vicisitudes de sus cultores en los inicios, también menciona nombres y aporta datos históricos que trazan el panorama musical de aquellos años. Las autoras recopilaron datos en torno a los primeros artistas, las canciones más importantes, y la censura de la que fue objeto el reguetón desde sus inicios, así como el establecimiento de un complejo proceso de producción, distribución, circulación y consumo que reconoce a Rubén Cuesta Palomo -*Candyman*⁸-, como precursor de la autopromoción y el método más eficaz para promover esta música en la actualidad.

El texto se escribió para un volumen sobre música que debía publicar la Fundación Caguayo por el 500 aniversario de la Ciudad de Santiago de Cuba y formaba parte de un proyecto más amplio que retoma cinco siglos de Arte y Literatura en Santiago de Cuba. Este sería el último ensayo para incluirse en dicho libro. Es un texto mucho más histórico que musicológico. Finalmente fue censurado y las autoras vetadas por las autoridades de la cultura de la ciudad de Santiago de Cuba por no considerarse al reguetón un género musical, y mucho menos música cubana.

Las autoras censuradas ya avistaban las fusiones entre géneros foráneos y autóctonos que hacían los productores de reguetón desde sus inicios, lo que constituye un antecedente de la investigación: “Reguetón a lo cubano. La apropiación musical en la creación de Los 4 y Madera Limpia en la primera década del siglo XXI” presentada por la musicóloga Yurien Heredia, en el año 2012, establece los elementos identificativos de un reguetón genuinamente cubano. “Timbatón”, “cubatón” o “reguetón a lo cubano”, son algunos de los nombres con que se conoce el reguetón que se produce en Cuba. Estos calificativos describen, sobre todo, la creación de la región occidental, principalmente de La Habana, donde la mezcla con elementos timberos es el elemento que la caracteriza” (Heredia, 2012).

Para fines de 2012 el reguetón cubano experimentaba su momento de madurez en cuanto a la creación porque los compositores ya eran conscientes de integrar rasgos distintivos de la música cubana a la hora de componer. Los elementos más importantes del cubatón/ reguetón a lo cubano, serán la inclusión de instrumentos en vivo, y de la síncopa, el tumbao, y el mambo característico del son, la salsa y la timba; géneros con los que ya se ha fusionado. Heredia presta atención a la relación entre la música y el texto como expresiones de un espacio social determinado. Ubica también la presencia de la intertextualidad como recurso frecuentemente empleado en otros géneros de la música popular para hacer alusiones y parodias. Asimismo, señala la presencia de la politextualidad heredada del rap cubano. En cuanto a las temáticas, el sexo y la autodefinición de la agrupación serían las que más se trabajan.

La investigadora concluye que es pertinente afirmar que sí existe un reguetón cubano y puede contarse entre los géneros de la música popularailable cubana. Esta inserción se da a partir del proceso de apropiación musical que han tenido los artistas y músicos cubanos y por ello como bien decía el musicólogo Danilo Orozco, su estudio no puede hacerse únicamente desde la musicología: “La rica diversidad de cuestionamientos para su estudio y comprensión puede ser abordada a partir de la creación, del impacto social, lingüístico, ético, cultural, gestual, en la industria cultural, entre otros muchos tópicos” (Heredia, 2012).

La investigación de Yurien Heredia, contradice a la oficialidad cultural santiaguera que no reconoce al reguetón ni siquiera como un género musical. Estas tensiones también son de carácter político. La discriminación en Cuba no es únicamente racial, también ocurre en la academia desde donde se reproducen estructuras de violencia. En cuando a la producción musical el anhelo de los reguetoneros de Santiago de Cuba es “pegar” un tema para irse a la Habana. Esta idea no radica únicamente en los productores y artistas, sino que cualquier cubano “de a pie”⁹ contempla irse a la capital, para avanzar, o incluso irse del país. Estos ejemplos podrían ilustrar esa legitimidad que impone la capital habanera y que también actúa desde caminos puramente simbólicos.

Reguetón cubano, consumo cultural y enfoque de género

El artículo “El reguetón: la noche y una fiera que espera” (2007), de Reynier Valdés publicado en

La Gaceta de Cuba, aborda cuestiones sociohistóricas relacionadas con el género musical. En el reguetón lo principal es la marcha, desde un punto de vista estructural, una suerte de *background* que compone el *discjockey* y representa el cuerpo de la canción. Pero la letra por lo general se halla subordinada a las posibilidades de inserción que facilita la marcha, en un género esencialmente diseñado para el baile (Valdés, 2007, p. 02).

El autor acepta la entrada del reguetón por las zonas orientales del país, polémica que fue enfatizada en los primeros años de su deslumbramiento, como música popularailable importada. Al respecto mencionaba: “el reguetón no es un extraño desarraigado, refugiado en el extremo oriental del país” (Valdés, 2007, p. 02). También integra a su análisis cuestionamientos contrarios acerca de la valía del género en cuanto a la estética musical, al tiempo que invita a valorar “con lucidez al reguetón, como el género insigne de la música popularailable en lo que va de siglo” (Valdés, 2007, p. 01). Finalmente, reconoce que en su transformación el género urbano ha transitado en sus temáticas por la denuncia social para concentrarse en lo erótico-sexual con una marcada intencionalidad en la copulación. El mercado fija su demanda a la vez que vuelve a situar a Santiago de Cuba como el principal centro de producción de reguetón. Aunque advierte que el estudio de esta música no se ha atendido con profundidad.

Más adelante la socióloga Nora Gámez en su texto “Escuchando el cambio”, definirá “al campo musical cubano como un espacio en disputa” (Gámez, 2011, p. 56). Para la autora el reguetón puso en crisis a la cultura, a la política y, en alguna medida también, a la economía cubana. Gámez relaciona esta crisis con valores emergentes de una nueva configuración social directamente proporcional a la ola consumista concomitante al género urbano. Denomina a una *underclass* en el país que revaloriza la exaltación del dinero, el lujo, la violencia sexual y la hipersexualidad masculina como divertimento; el ascenso de lo vulgar y prosaico como forma de resistencia y proyección de sus deseos y de su realidad. Como ha afirmado la propia autora, se intenta “diseccionar” al género musical buscando las mediaciones sociales que lo atraviesan, esto es, aquellos símbolos que emplea la sociedad para dar sentido a su realidad y al cambio social.

Las aportaciones más valiosas de Gámez se dan porque menciona la divergencia de criterios que existen conforme al género musical en los círculos

intelectuales asociados a la cultura. Por una parte, se asocia el reguetón al mal gusto, entendiendo esto como el de las clases populares. Mientras que, por otra, algunos académicos o intelectuales lo consideran “una reducción empobrecedora, una caricatura musical” (Gámez, 2011, p. 57). Además, deja ver que, a nivel social, el posicionamiento del reguetón ha configurado también un nuevo tipo de relación amorosa construida sobre esos valores emergentes.

Gámez enuncia algunos tópicos concentrados en el análisis de las construcciones genéricas en el reguetón cubano. La presencia de un prototipo de macho barrio-céntrico que emerge de una masculinidad heterosexual exagerada: la asociación del éxito al dinero, a la carrera artística, la superioridad sexual masculina y la presencia del mito de la sexualidad negra como factor importante para seducir a la mujer y someterla a su control. Por último, la investigadora advierte la necesidad de estudiar las implicaciones sociológicas y políticas que el género musical tiene en la configuración de un nuevo tipo de sujeto social.

Otra aportación relevante es “El consumo musical reguetón en la conformación de las identidades juveniles”, un trabajo de Ligia Lavielle Pullés realizada en el 2012, en la ciudad de Santiago de Cuba. La investigadora combina los estudios de la sociología de la cultura y de la música, aporta un recorrido socio musical del reguetón y sus principales espacios de socialización en la ciudad. Lavielle refiere cómo el proceso de socialización del reguetón producido al interior de la Isla se sigue dando a través de discos y videos de factura y distribución rudimentaria. Estos materiales visibilizan un modelo estético que luego los jóvenes imitan. Las marcas que deja el reguetón en las identidades juveniles y de las cuáles se nutre, en un proceso semántico-estético (la calle - lo repartero)¹⁰, han sobrepasado de las fronteras locales para convertirse en algo normalizado en la nación. Además, identifica a las culturas juveniles y los ancla a su patria, a su barrio, a su comunidad, a su clase social, a su estatus económico y a su marginalidad. El uso de textos, intertextos, frases y refranes en la música no es único del reguetón. Sin embargo, sí se le reconoce al género una influencia importante en la apropiación de frases de reconocimiento e identificación con este producto cultural. Este uso de las frases deviene en formas socializadas de representación colectivas.

Lavielle también relaciona estrechamente el consumo de este género a las características intrínsecas

de la música. La autora determina los grados de consumo activos o pasivos del género urbano, que se ha ido fortaleciendo por el gusto de una población bastante heterogénea. Establece cuatro niveles de consumo: impuesto, ocasional, aceptado y marcado. Los cuales responden a distintas construcciones identitarias en jóvenes santiagueros. Estas construcciones se dan “a partir de la apropiación desigual de rasgos tales como preferencias musicales, ideo-estéticas y uso de oralidades secundarias, correlativos a esta manera peculiar de consumo” (Lavielle, 2012, p. 02).

Hacia 2015, la ensayista cubana Yorisel Andino publica el texto “Identidades homoeróticas, representación y discursividad en textos de reguetón cubano”. Este es un análisis del reguetón cubano desde una perspectiva de género. La autora se vale del análisis crítico del discurso para rescatar algunos textos de canciones popularizadas en Cuba y se cuestiona la sexualidad de las identidades genéricas. La preocupación por el contexto sociocultural en constante cambio en la isla de Cuba y las tensiones que se presentan en torno a las relaciones afectivas son una temática recurrente en el cancionero popular, muy poco estudiada.

La relación amorosa ha sido un tema constante en la música popular cubana. Su representación se había construido a partir de patrones hegemónicos sustentados en el modelo tradicional de familia, ahora la autora distingue y analiza otra construcción: el homoerotismo femenino y masculino en el reguetón. El análisis lingüístico que presenta Yorisel Andino repasa en el tratamiento peyorativo que se da a estas identidades. Las lesbianas, los gays y el travesti son estereotipos contrarios a la normatividad social aceptada porque en su opción sexual contradicen al súper macho y no les pertenecen. Ellos porque son enfermos, los otros porque son confusos. Por lo tanto, las canciones donde aparece este fenómeno se tratan desde el distanciamiento y la descalificación.

En los últimos tiempos algunos sectores feministas han intentado reivindicar la imagen de la mujer menospreciada y sometida de la que usualmente el reguetón ha hecho uno de los principales capitales simbólico. En el mercado del reguetón femenino cubano hay nombres de mujeres que sobresalen: Patry White, La Diosa y La Señorita Dayana. Todas han escalado posiciones mediáticas importantes, sin embargo, sus propuestas no terminan de expresar una nueva construcción genérica a pesar de los notables intentos de trasgredir el canon. Un artículo

en la red: “¿Reinas cubanas del perreo?” (2021), de la investigadora cubana Lalau Yllarramendiz Alfonso cuestiona si verdaderamente las artistas mencionadas son exponentes de una nueva mirada femenina. Yllarramendiz se muestra optimista al pensar en una escena urbana que produzca reguetón en donde las mujeres se muestren respeto entre ellas, y menciona a la Señorita Dayana como la más destacada, pero concluye que no hay hasta el momento un discurso nuevo.

La preminencia de la escena reguetonera cubana sigue siendo masculina y el discurso femenino en casi todos los casos es portador de un machismo esencialmente arraigado. Aún las mujeres se construyen para el otro, y esta condición está muy alejada de la equidad de género. El sustento de esta situación está en que la producción de esta música se hace desde subjetividades de mujeres que participan, como expresa Pierre Bourdieu, a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación, del conocimiento, al mismo tiempo del desconocimiento y del sentimiento.

El reguetón es mucho más que sexo y violencia

La música es uno de los principales capitales simbólicos de las culturas e interviene en forma determinante en la construcción de la identidad y de la subjetividad de los actores sociales generando discursos y narrativas diversas que van acompañadas de una performatividad propia de la cultura y su idiosincrasia. En la literatura revisada destacan las preocupaciones de los investigadores sobre la marcada transgresión hacia el sexo femenino en conjunción con los bienes simbólicos de impacto, como el caso de la música. Los principales intereses apuntan hacia el discurso de los reguetoneros porque no se queda únicamente en lo semántico, sino que los actos y representaciones que constituyen dichos discursos reflejan realidades sociales propias de estos colectivos que pueden ser narradas y representadas. El reguetón, en tanto producto cultural, se ha convertido en objeto de atracción de sectores que no necesariamente se cuentan entre los marginados, pero sí se asumen así en sus formas de representación colectiva a saber, el lenguaje y los actos performativos. Los aspectos mencionados conforman al género musical como una unidad polémica inscrita dentro de las expresiones artísticas de la cultura cubana.

Las investigaciones¹¹ al interior de Cuba han privilegiado aspectos sociológicos, etnográficos, antropo-

lógicos, discursivos y musicológicos principalmente. Entre los tópicos abordados pueden encontrarse: el recorrido histórico del género urbano, el desarrollo morfológico y las fusiones con otros géneros de la música popular. Así como la discriminación, el racismo, el consumo cultural y la homosexualidad. Se cuestionan aspectos que unen a las identidades genéricas con un género musical de procedencia marginal impuesto en los mercados nacionales e internacionales. Promoviendo una construcción discursivo-visual donde lo femenino se aborda desde lo negativo, donde la relación amorosa ocurre en condiciones de sumisión y pasividad de una mujer dispuesta a complacer al varón. Esta situación de inequidad, donde la mujer se encuentra supeditada a los deseos del hombre, expresa violencia de género.

El reguetón cubano contiene elementos simbólicos expresados en los textos de las canciones, en la performatividad de los actores sociales que gozan y disfrutan esta cultura, en la escena reguetonera y en los materiales audiovisuales a partir de los cuales se consume el producto cultural. Los estudios académicos denotan la ausencia de un análisis profundo con acento en cuestiones de género y particularmente la violencia de género y de las relaciones de poder que se comportan con base en la violencia, o en la violencia simbólica como concepción naturalizada. La escena reguetonera no solo expone un constructo social del cuerpo femenino cosificado, sino que muestra la dominación masculina y las distintas direcciones en la que se comporta la violencia de género, en cuanto notas particulares de la cultura cubana que será preciso estudiar y nombrar.

Referencias bibliográficas

- Andino, Y. (2015). ¿Gato por Liebre? Representación homoerótica en textos de reguetón cubano. En: Andino, Y.(comp) *Discursos transgresores. Rupturas en el canon musical cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago, pp. 77-99.
- Baker, G. (2009). Reggaetón a lo cubano. ¿Una agresión a la cultura nacional? *Ensayos: Historia y teoría del arte*, (16), pp. 149-165. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45866>
- Caballero, R. (9 de enero del 2008). Dinero. *Juventud Rebelde*. Recuperado de: <http://www.juventudrebelde.cu/opinion/2008-01-09/dinero/imprimir>

- Caballero, R. (20 de octubre del 2007). Felicidades cubanas en el Día de la Cultura Cubana. *Juventud Rebelde*. Recuperado de: <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2007-10-20/felicidades-cubanos-en-el-dia-de-la-cultura-cubana/imprimir>
- Calzadilla, L. (2007). Reggaetón objeto cultural no identificado. *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, (138), pp. 24-31.
- Carballo Villagra, P. (2006). Reggaeton e identidad masculina. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, (4)3, pp. 87-101.
- Fernández Poncela, A. M. (2001). El bolero con él llegó el escándalo. *Revista GenEros. Universidad de Colima, México*, (25)8, pp. 66-76. Recuperado de: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/254_bolero.pdf
- Gámez T, N. (2011). Escuchando el cambio: reggaetón y realidad cubana. *Temas*, (68), pp. 56-65. Recuperado de: www.academia.edu.
- González, B. N., Casanella, C. L., y Hernández, B. G. (2005). El reguetón en Cuba. Un análisis de sus particularidades.
- Heredia, Y. (2012). *Reguetón a lo cubano. La apropiación musical en la creación de Los 4 y Madera Limpia en la primera década del siglo XXI*. [Tesis de licenciatura] La Habana, Universidad de las Artes de Música.
- Lavielle, L. (2012). *El consumo musical del reguetón en la conformación de identidades juveniles* [Tesis de maestría]. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba. Cuba.
- López Cano, R. (2008) Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Reguetón y Sonideros. En: Gómez Muns, R. y López Cano, R. (eds.) *Músicas, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE, Fundación Caja Duero.
- Llano, I. (2008). Inmigración y música latina en Barcelona: El papel de la música y el baile en procesos de reafirmación e hibridación cultural. *Revista Sociedad y Economía*, (15), pp. 11-36.
- Marshal, W., Rivera, R. Z., & Pacini, H. D. (2010). Los circuitos sociosónicos del reggaetón. *Trans. Revista transcultural de Música*, (14). Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton>
- Negron, F., & Rivera, R. (2009). Nación reggaetón. *Nueva sociedad. Democracia y política en América Latina*, pp. 29-38.
- Pereira, S. L. y Soares, T. (2019). Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas. *Palabra Clave. Revista de Comunicación*, 22(1), DOI: 10.5294/pacla.2019.22.1.7
- Orozco, D. (2014). “Tendón yo le doooolll... De habanera a reguetooooolll... Avatares de reguetón frente a rapeos, timbas y algo más en el devenir musical cubano-caribeño”. *Clave*, pp. 4-14.
- Orozco, D. (2010). Qué está pasando ¡Asere! Detrás del borroso “que se yo y no sé qué”, en la génesis y dinámica de los géneros musicales. *Clave*, pp. 60-89.
- Ramírez Noreña, V. K. (2012) El concepto de mujer en el reggaetón: análisis lingüístico. *Lingüística y Literatura*, (62), pp. 227-243. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4236110>
- Silva, I., & Perdigón Milá, F. (2011). *Una mirada a nuevas concepciones musicales. De reggaeton y otros demonios*. Texto no publicado.
- Valdés, R. (2007). Reguetón: la noche, cazadores y una fiera que espera. *La Gaceta de Cuba*, pp. 7-11.
- Vila, P., & Sermán, P. (2006). La conflictividad de género en la cumbia villera. *Trans. Revista Transcultural de música* (10).o. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201005.pdf>
- Yllarramendiz, L. (22 de enero de 2021) ¿Reinas cubanas del perreo? En revista: AM PM. <https://magazineampm.com/reinas-cubanas-del-perreo/>

Notas

- * Doctora en Arte y Cultura por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Candidata al Sistema Nacional de Investigadores de México. Docente en el departamento de Humanidades en Universidad De La Salle Bajío.

- ¹ Sería impreciso asegurar el origen tácito de un género musical tan híbrido como el reguetón y se conoce que existe una disputa entre las naciones de Puerto Rico y Panamá por adjudicarse la creación del género.
- ² La mujer ha sido motivo de inspiración en la música cubana sea esta romántica o bailable y sus textos han sido escritos en muchas ocasiones retomando la sutileza del doble sentido como lo muestra el fragmento de un son muy conocido: *La mujer de Antonio*, creada por Miguel Matamoros y que describe a una mujer de andar sensual: *La mujer de Antonio, camina así, cuando va a la plaza, camina así, cuando va al mercado [...]*
- ³ Término que denomina el espacio de diversión.
- ⁴ Los autores se refieren a los debates ocasionados alrededor del género y sus implicaciones sociológicas, políticas y culturales en Puerto Rico, pero el caso cubano no se queda atrás. En ambos países es notable que esta música que representa lo marginal y periférico, se ha ido acercando cada vez más a los centros de discusión visibilizando problemáticas que habían sido obviadas hasta el momento. En el caso de Puerto Rico el género musical visibiliza la centralidad de las diásporas africanas en la cultura local y como éstas componen lo global. En Cuba, la discusión intelectual oficial no visibiliza problemas raciales asociados, sino que se enfoca en aspectos de distinción entre alta o baja cultura, que es vulgar o no, y su pertinencia. El fallecido crítico Rufo Caballero (2009) reconocía construcciones lingüísticas ingeniosas al tiempo que cuestionaba si el enfoque machista y sexista de estas canciones estaría advirtiendo sobre nuevas construcciones de la identidad femenina. Al respecto se preguntaba: ¿La prepotencia machista no pudiera expresar, de alguna manera, la impotencia del lugar de lo masculino ante una liberación de la mujer que pudiera invertir los roles tradicionales de los géneros, o por lo menos encontrar decenas de claroscuros y de matices entre los papeles tradicionales de la víctima y el victimario?
- ⁵ Jacob Forever ya era un artista de fama nacional e internacional. Frases como: “hasta que se seque el malecón”, ejemplifican apropiaciones de algunas letras en el lenguaje popular que exponen connotaciones variadas de la subjetividad de muchos cubanos.
- ⁶ El término especulación está originalmente relacionado a cuestiones financieras y operaciones que se hacen en la bolsa. En Cuba el término se usa coloquialmente para referirse a alguien que alardea su posición económica haciendo uso del dinero, ostentando ropa cara, o joyas que muestren que es alguien exitoso, la expresión puede variar; “*es un especulador, está especulando, la especulación de la habana, etcétera*”.
- ⁷ El paquete semanal ha sido una alternativa a la programación de la televisión cubana desde hace aproximadamente una década. Se trata de entre 400 Gigabytes y 1Terabyte de información digital que privilegia lo audiovisual, pero que también integra revistas en PDF, páginas web, fotografías, multimedia, software, aplicaciones para teléfonos móviles y otros contenidos y se distribuye generalmente a inicios de semana. Su costo es variable y se ha ido actualizando según la demanda y el espacio geográfico.
- ⁸ La estrategia de autopromoción del reguetón santiaguero sigue teniendo efectos notables. El ideal de los hacedores de esta música es triunfar y ser reconocidos nacional e internacionalmente.
- ⁹ La frase refiere a aquellos cubanos que no viven con los privilegios de cierta clase política o de aquellos que reciben remesas desde el extranjero.
- ¹⁰ La calle funciona como agencia de socialización y como espacio de pertenencia porque es una escuela donde se sienten libres e identificados. El reparto es periférico, barriobajero, marginal. Ser repartero implica ser de la calle, “ser repa” tiene una connotación que va de lo semántico hasta lo estético, pues detrás de este lenguaje de barrio, o del reparto, se estructuran modos de hablar, de gesticular, de vestir o de ser. A esta identidad subyace un gran grupo de jóvenes que disfrutaban y se conecta con el género musical.
- ¹¹ La mayoría de la información revisada para trabajar el estado del arte se hizo a través de la Internet, aunque también se consultaron diversos materiales impresos. Sobre el reguetón cubano se encontraron algunos boletines, notas de prensa, artículos publicados en revistas digitales y una tesis para obtención de grado de maestría. En el texto “El reguetón en Cuba: un análisis de sus particularidades” publicado en 2005 y realizado por investigadoras cubanas, se advierte sobre la poca información teórica que existe respecto a este producto cultural.