.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Cuida'o, las mujeres tienen poder : configuraciones de género en el reggaeton

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Manuela Valencia

Malvina Silba, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Cuida'o, las mujeres tienen poder

CONFIGURACIONES DE GÉNERO EN EL REGGAETON

por Manuela Valencia

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Ciencias de la Comunicación

Tesina de licenciatura

CUIDA'O, LAS MUJERES TIENEN PODER

Configuraciones de género en el reggaeton

Manuela Valencia
DNI 37.994.734
valenmanuela@gmail.com

Directora de tesina: Malvina Silba
Octubre 2020

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 3

INTRODUCCIÓN 4

1.Aclaraciones 5
2.Presentación del problema 6
3.Estado del arte 7
4.Organización de la tesina 10

CAPÍTULO UNO. Historia del reggaeton 11

1.Antecedentes musicales 12
2.De underground a reggaeton 17
3.Reggaeton latino: su alcance global 21
4.Préstamos y apropiaciones entre lo popular y lo masivo 26

CAPÍTULO DOS. Cuida'o, las mujeres tienen poder: configuraciones de género en el reggaeton 29

1.Ellas tienen antojo: mujeres con deseo 31
2.La engañadora y la engañada: lógicas del discurso romántico tradicional en el reggaeton 34
3.Perreo pa' las nenas, ¿perreo pa' los nenes? 38
4.Lo que ellas tienen para decir 42
5.¿Entusadas o empoderadas? 45
6.Videoclips: autos, blinblineo, tapados de piel y perreo 48
7.De Despacito a Felices los 4: nuevas narrativas 52

CAPÍTULO TRES. Darlo todo: la etnografía 56
1.J Balvin: espacio y transgresión de los cuerpos 58
2.Karol G: industria cultural y empoderamiento femenino 60
3.Nicky Jam: coreografías de placer y seducción 64
4.Las celebridades como objeto de deseo y reafirmación del placer femenino 66
5.Las fiestas: el perreo hasta el suelo 67

CONCLUSIONES 72

BIBLIOGRAFÍA 78

ANEXO 85

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, mi papá y mi hermana, por mostrarme el gratificante y enriquecedor camino de la educación pública a través de su propio ejemplo. Y en especial por creer en mí, más de lo que yo creía.

A mi tía Andy, por darme amor, casa y café con leche siempre que lo necesité.

A Esteban, por su amor, su punto de vista siempre acertado, su apoyo e incondicionalidad y por dibujar para mí esta portada de ensueño.

A Malvina, por abrirme las puertas de su casa y dedicarme tiempo cuando ni siquiera lo tenía. Por su valioso aporte y mirada sobre la música popular.

INTRODUCCIÓN

-Ni ganas de ir a bailar esa música de mierda.
-¿Por qué música de mierda? ¿Qué es lo que no te gusta?
-Y boluda…El reggaeton tiene canciones re machistas. Ni me cabe.
-¿Y por eso preferís ir a las "fiestitas de electrónica"? ¿Porque es música "sin letras de mierda"?
-Y sí boluda, por lo menos no ando escuchando canciones que hablan de "voy a darte duro", canciones que hipersexualizan a las mujeres, que las cosifican…

***

La conversación con mi amiga siguió un largo rato. Ya para ese momento ambas nos habíamos acercado lo suficiente al feminismo como para advertir que, por nuestra condición de mujeres, nuestra vida cotidiana estaba atravesada por fuertes desigualdades. Y eso nos parecía injusto. En ese entonces luchábamos por la autonomía sobre nuestros propios cuerpos. Por esos tiempos empezábamos a salir a la calle y a movilizarnos. Nos manifestábamos en contra de la violencia machista, nos preocupaba el crecimiento exponencial de la violencia de género en el seno doméstico, la expansión de los feminicidios, y la reproducción de estereotipos de género cosificantes. Ambas coincidíamos en todo eso. Lo que nos separaba era la música. A mí me gustaba escuchar y bailar reggaeton. A ella ya no.

El *soundtrack* de nuestra adolescencia tranquilamente podría haber sido un compilado de canciones de reggaeton. El efecto hormonal de la pubertad reclamando en nuestros cuerpos hizo que comenzáramos a salir a los boliches entre el 2008 y el 2009. Daddy Yankee, Don Omar, Wisin y Yandel eran de los artistas más escuchados y bailados en las fiestas a las que asistíamos. Todos artistas varones. Por aquel entonces, teníamos entre 15 y 16 años y no nos inquietaba lo que las letras de esas canciones decían sobre las mujeres. Solo dejábamos que la música vehiculizara nuestras necesidades adolescentes: seducir al chico que nos gustaba, tratar de olvidar el incidente con el auto de mamá, demostrar alegría y desenfreno, incluso cuando teníamos el corazón roto.

Años más tarde, comencé a estudiar Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. La carrera me abrió un nuevo camino signado por el pensamiento crítico y la comprensión

teórica de los fenómenos sociales. Transité tres años de carrera sin haberme topado con ningún apunte académico sobre géneros y sexualidades. Fue entonces cuando, en 2015, cursé el Seminario de Cultura Popular y Masiva y me encontré con un texto que me retrotrajo a mi adolescencia y me hizo pensar en el reggaeton ya no desde un lugar emotivo, sino analítico. "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras", el artículo de Carolina Spataro, y Malvina Silba, quién años más tarde, aceptaría ser la tutora de esta tesina, fue el puntapié inicial para que yo decidiera hacer este trabajo.

¿Por qué yo era capaz de bailar reggaeton sin sentirme culpable por los estereotipos sexistas que reproducían las letras de las canciones? ¿Eran realmente sexistas las letras? ¿Por qué mi amiga consideraba más feminista asistir a fiestas de música electrónica, en las que el cupo de Djs mujeres era nulo, que ir a una fiesta donde sonara reggaeton? ¿Por qué la desaparición de las líricas en la música le resultaba más "tranquilizador" para su incipiente conciencia feminista? Todas estas preguntas se fueron complejizando, moldeando y organizando el desarrollo de mi investigación, incitándome en el desafío de comprender los vínculos entre la cultura de masas y las relaciones de género. La música, en general y el reggaeton en particular, fueron los objetos elegidos para trazar esos entrecruzamientos. La pregunta por el sentido de la música para quienes la escuchan y la bailan, y los modos en que esta se inserta en la vida social, cultural y afectiva de las personas, fue uno de los descubrimientos finales que logré hacer en este recorrido, en los que la etnografía como metodología, entre otras herramientas, resultó fundamental.

1. Aclaraciones

Antes de empezar, creo conveniente ahondar y hacer mis respectivas aclaraciones sobre dos elecciones que tomé para la escritura de esta tesina. En primer lugar, tomé la decisión de usar el masculino como genérico por una cuestión de practicidad y para evitar caer en algunos clásicos equívocos gramaticales. Si bien el Consejo Directivo de la Facultad de Ciencias Sociales reconoce como válido el uso del lenguaje inclusivo en las producciones académicas de grado y posgrado, temí que, dada la poca asimilación que todavía tengo del lenguaje inclusivo, no se viera unificado su uso desde el principio hasta el final de esta tesina. Lejos está esta decisión de desestimar y desalentar la discusión sobre el uso del lenguaje inclusivo, con el que he entrado en contacto desde los inicios de mi formación académica y especialmente en espacios de activismo

feminista. Como estudiante de Comunicación, creo que el lenguaje es un espacio en tensión y cambio permanente que debe servir para visibilizar un compromiso ante la realidad.

En segundo y último lugar, a lo largo de la tesina opté por utilizar la palabra reggaeton y no su castellanización "reguetón". Esta elección responde a que el término "reggaeton" refleja el carácter híbrido de este género musical. Como más adelante se verá en detalle, el nombre reggaeton surge de la conjunción entre dos significantes: reggae y maratón. El término elegido condensa en sí mismo el interesante recorrido histórico que atravesó musicalmente el género desde sus orígenes hasta su apogeo mundial.

2. Presentación del Problema

El objetivo de esta tesina es indagar, específicamente, las configuraciones de género en el reggaeton en dos períodos de tiempo bien delimitados que se distinguen por la carencia o la presencia- según el período- de exponentes femeninas en la industria del reggaeton de masas. La irrupción de intérpretes mujeres en esta música resultó un punto de inflexión interesante para el análisis de las representaciones de género. El trabajo se orienta a pensar los sentidos sociales producidos en un nuevo momento de la escena musical y de la vida social, donde las discusiones en materia de género y sexualidad se han profundizado, poniendo de relieve las problemáticas de desigualdad y dominación heteropatriarcales.

Se entiende que el reggaeton ha sido objeto de críticas y divisiones ideológicas y estéticas. Aquellas que insisten en catalogar a los productos musicales como políticamente "correctos" o "incorrectos", "buenos" o "malos", son las que abundan. La mayoría de estas críticas se empeñan en situar al reggaeton en el área de las músicas "incorrectas" con el argumento de que este produciría cierta alienación y sumisión de género en las mujeres que lo consumen y disfrutan. Frente a estas posiciones analíticas que presuponen una mirada mecanicista sobre las configuraciones de género, este trabajo propone una mirada más compleja del fenómeno, que entienda al reggaeton como un producto de la industria cultural con sus complejidades y contradicciones.

En esta línea es que otro de los objetivos planteados consiste en desentrañar qué sentidos se construyen al momento de consumir esta música; es decir, de qué manera esas representaciones producidas por la industria cultural impactan en las configuraciones identitarias

de los consumidores de reggaeton. Según un estudio de Spotify[1], el grupo etario que más escucha reggaeton comprende aquellos jóvenes de entre 18 y 24 años. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿Por qué el reggaeton tiene tanto impacto e influencia en los jóvenes? ¿Qué representaciones entran en juego cuando ellos escuchan y bailan esta música? Teniendo en cuenta que la investigación sobre el reggaeton representa un área de vacancia en los estudios de comunicación y cultura en su cruce con los clivajes de género, desoír esa pregunta no hace más que desatender la importancia del reggaeton en la cultura de masas contemporánea. Una aproximación hacia posibles respuestas brindaría un aporte enriquecedor en la investigación en Ciencias Sociales.

2. Estado del arte

Los estudios culturales fueron la base bibliográfica de la que partí para escribir esta tesina. Martín Barbero (1983;1987) resultó fundamental para repensar el papel de las mediaciones culturales, y especialmente, el vínculo entre la industria y el mercado de la cultura. Así también, utilicé las herramientas conceptuales y metodológicas que el autor propone en sus producciones teóricas con el objetivo de estudiar al reggaeton desde el modelo de lo popular. El reconocimiento de ciertos préstamos y entrecruzamientos entre cultura popular y masiva resultaron reveladores a la hora de analizar el objeto de estudio en su variante histórica. Por su parte, la noción de "tradición" de Hall (1984), sirvió para comprender que existen focos de repulsión por medio de los cuales la cultura popular impide ser reformada y masificada, entendiendo que ésta no es estable, sino por el contrario, permeable a las disputas por el sentido.

No fueron muchos los trabajos encontrados sobre reggaeton, a la vez que tampoco fueron muchos los trabajos encontrados que abordaran el fenómeno desde una perspectiva socio-cultural. La mayoría de las investigaciones se destacaban por concebir al objeto de estudio como degradación cultural y violencia sexista, sin advertir las complejidades del mismo como producto de la cultura de masas. Entre ellos están los trabajos de Carballo Villagra (2006; 2007) que analizan el rol del reggaeton en la conformación de las masculinidades, vinculándolo a conceptos tales como el de "violencia simbólica" e "identidad de género". También está el trabajo de De Toro (2011) que narra la llegada del reggaeton a Chile y su influencia en la

[1] https://www.ambito.com/espectaculos/spotify/buenos-aires-es-la-cuarta-ciudad-que-mas-reggaeton-escucha-spotify-n5061262

juventud empobrecida de dicho país. Por otro lado, está la investigación de Gallucci (2008), que se inscribe en el análisis crítico del discurso, y tiene como objetivo principal describir y explicar cómo se presenta la imagen de la mujer en las letras de canciones del reggaeton. Este último, es uno de los pocos trabajos que se esmera en no analizar las letras de reggaeton desde la literalidad, comprendiendo el significado figurativo de muchas de las canciones. Por último, está la tesina de grado de Tatiana Aranda (2015) que señala modos de ser varón y mujer en el reggaeton a partir de un trabajo etnográfico sobre determinadas prácticas asociadas a este género: clases de reggaeton en un gimnasio y baile en boliches de reggaeton.

La antología *Reggaeton*, editada por Wayne Marshall, Raquel Z. Rivera, y Deborah Pacini Hernández (2009), resultó fundamental para comprender los orígenes de este género musical. El libro reúne los aportes de diversos estudiosos sobre la temática y documenta extensamente el *crossover* geográfico, racial, étnico y lingüístico en los orígenes del reggaeton. Raquel Z. Rivera, socióloga del Hunter College, trabaja en el libro acerca de la historia del reggaeton en Puerto Rico y sus vínculos con la cultura y la sociedad puertorriqueña. Wayne Marshall, etnomusicólogo de la Universidad de Brandeis, brinda su perspectiva sobre el circuito socio- sónico, histórico y translocal del reggaeton en un valioso aporte que concibe los diálogos entre las diferentes culturas nacionales a través de la música, la lingüística y la estética. Y Deborah Pacini Hernández, profesora de Antropología de la Universidad de Tufts, aborda el fenómeno y su impacto en la sociedad dominicana, así como los vínculos entre las diferentes músicas latino caribeñas que nutrieron al reggaeton.

Dada la falta de estudios sobre esta música, fue necesario explorar otros estudios sobre música popular en su cruce con las problemáticas de género y las diversidades sexo-genéricas a través de la mirada de los estudios culturales. Los antecedentes bibliográficos sobre cumbia villera resultaron trascendentales en este sentido. Tanto Semán y Vila (2007) como Silba y Spataro (2008 y 2017) realizaron un valioso aporte a esta tesina a la hora de repensar y cuestionar el sexismo atribuido a las letras de las canciones. El trabajo de Silba y Spataro (2008 y 2017), además, resultó significativo para cuestionar el abordaje epistemológico desde la que se abordan las problemáticas de género en las músicas populares.

También hubo otros trabajos sobre música popular que contribuyeron al desarrollo de esta tesina. El trabajo de Liska (2017) sobre la artista Miss Bolivia; los aportes de De la Peza (2009) sobre la imagen de la mujer en el bolero y en la nueva canción de amor; las diversas investigaciones de Spataro (2009, 2010) sobre Arjona y la canción romántica; el análisis

propuesto por Quintero Rivera (1999 ; 2009) sobre las músicas tropicales y caribeñas fueron inspiradores para pensar la música popular desde una perspectiva que incluya tópicos tales como género, sexualidad y vínculos eróticos-afectivos.

Otro eje teórico en esta investigación fue conformado alrededor de trabajos que analizan el rol de los sujetos en los consumos culturales. El autor central para pensar en la práctica de consumo como una "producción otra" a partir de la cual los sujetos pueden configurar diversas formas de identidad fue De Certeau (1996). También fue útil la tesis de Silba (2011), la cual problematiza la relación entre cumbia villera y juventud. Su trabajo hace hincapié en los consumos culturales de los jóvenes pertenecientes a los sectores populares y el papel que estos adquieren en su vida cotidiana, especialmente, en los momentos de ocio y diversión. La tesis de Spataro (2012) sobre el club de fans de Ricardo Arjona pone de relieve cómo ciertos consumos culturales pueden transformarse en espacios colectivos de liberación femenina, donde se le otorgan nuevos sentidos a la condición de género y a la propia posición de la estructura etaria. El trabajo de Blázquez (2008) sobre el cuarteto también resultó útil como aproximación etnográfica. Su análisis sobre cómo es ocupado el espacio dentro de los bailes, y la forma de experimentar dichos lugares por parte de los consumidores, músicos y empresarios sirvió de base al momento de realizar mi propia etnografía en locales bailables.

Incluir la perspectiva de género como marco teórico fue un desafío, ya que en la carrera no había podido acercarme a este tipo de textos académicos. Mis lecturas personales de autoras como Butler (1990) y Despentes (2012) fueron un inicio. Sin embargo, en esta tesina utilicé el concepto de "género" propuesto por Lamas (2000) y el de "masculinidad hegemónica" propuesto por Connell (1997). Ambos autores me permitieron pensar en nuevas configuraciones de los tradicionales roles de género, muy especialmente en torno a ciertas prácticas femeninas.

Por último, al momento de pasar al análisis del trabajo de campo, los aportes de Pujol sobre la historia social del baile en Argentina fueron necesarios para dilucidar ciertas continuidades y transformaciones de esta práctica. Pujol (1999) propone una mirada histórica sobre bailes populares, lo que significaba ir a bailar en cada época y el tipo de relaciones que se constituían entre los varones y las mujeres que concurrían a los bailes sociales. Sin embargo, su análisis finaliza a fines de la década del 90, dejando abierto todo un abanico de nuevas prácticas con las que es posible encontrarse hoy en día en los clubes, boliches y fiestas. Por ello, mi propia etnografía en locales bailables resultó fundamental para reconocer nuevas formas de expresión

de las corporalidades modernas, donde el perreo apareció como un baile muy disruptivo atravesado por fuertes demandas de liberación femenina.

3. Organización de la tesina

El capítulo 1 de esta tesina propone una reconstrucción histórica del fenómeno del reggaeton. El recorrido comienza por sus antecedentes musicales, las dudas sobre sus orígenes, su transformación de música underground a reggaeton masivo y el impacto que ha tenido en la industria cultural en los últimos años.

El capítulo 2 analiza las representaciones de feminidad en las líricas y videos de reggaeton en dos períodos de tiempo bien delimitados que se distinguen por la ausencia y la presencia- respectivamente- de intérpretes femeninas. También analiza la transformación y aparición de nuevas temáticas en las líricas del reggaeton contemporáneo, donde el protagonismo de las voces femeninas, las nuevas formas de concebir la sexualidad y las relaciones amorosas son, quizás, los elementos más destacados.

El capítulo 3 es el resultado de un trabajo etnográfico en recitales de artistas de reggaeton y en locales bailables y fiestas donde pasan este tipo de música. El capítulo busca investigar sobre las corporalidades en diferentes espacios sociales, las construcciones identitarias a partir de las interpelaciones musicales y los roles de género en el baile.

Por último, las conclusiones retoman las observaciones más relevantes de cada capítulo, y plantean algunas reflexiones generales sobre las continuidades y variaciones encontradas en la forma de representar a la mujer en el reggaeton. Además, incluyen las principales observaciones del trabajo de campo con una serie de apreciaciones e indagaciones sobre los sujetos que consumen reggaeton.

CAPÍTULO UNO

La historia del reggaeton

Cuando uno incurre en el estudio del reggaeton no hay dudas de que se está ante un fenómeno de la cultura de masas, ya que se difunde y expande globalmente gracias a las mediaciones de las industrias culturales (Martín Barbero, 1983). A mediados de la década del 2000 el reggaeton irrumpió en la escena de la música comercial con la canción "Gasolina" de Daddy Yankee y "Oye Mi Canto" de N.O.R.E. Por primera vez en la historia del género dos canciones llegaban a los veinte primeros puestos del ranking Billboard Hot 100. A partir de ese momento, comenzó su expansión global hasta convertirse, hoy por hoy, en uno de los géneros musicales más escuchados. En ese recorrido surgieron nuevos artistas como J. Balvin, Bad Bunny, Ozuna, Karol G, Natti Natasha y Nicky Jam, celebridades que en los últimos cinco años han encabezado los rankings internacionales de la industria musical. Sus canciones alcanzaron un alto nivel de difusión en los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión, así como también, más recientemente, en las plataformas multimedia de difusión vía streaming.

Tan solo para poner de relieve algunas cifras[2], Spotify asegura que, entre 2014 y 2017, la cuota de escuchas de reggaeton se incrementó en un 119%. Además, la playlist "Baila Reggaeton" de esta plataforma es la tercera más escuchada a nivel mundial. En Argentina, el artista más escuchado de la década fue Ozuna. Mientras que la artista femenina más escuchada del país en 2019 fue Karol G. En YouTube, el videoclip más reproducido globalmente en la historia de la plataforma es "Despacito", de Daddy Yankee y Luis Fonsi. Todos estos datos reflejan la importancia y la necesidad de una investigación académica sobre este fenómeno. Más aún, teniendo en cuenta que existe un área de vacancia en los estudios de comunicación y cultura en torno al valor social de este género musical, en su cruce con los clivajes de género y el consumo cultural. Surgen, entonces, las preguntas: ¿Qué tipo de configuraciones de género aparecen en las narrativas del reggaeton? ¿Cómo se han transformado esas configuraciones a la luz de los debates más recientes sobre la desigualdad de género? ¿Cómo se significan esas

[2] Recuperado de https://www.infobae.com/teleshow/infoshow/2019/12/03/spotify-dio-a-conocer-lo-mas-escuchado-del-ano-y-de-la-decada/

configuraciones en la experiencia de los sujetos que consumen esta música? Para responder a estos interrogantes se eligió comenzar por la pregunta en torno a los orígenes del reggaeton.

El análisis diacrónico permitirá comprender la lógica de captura de este fenómeno popular por parte de la industria del mercado cultural y su consecuente reelaboración como producto mediático que ingresa al circuito de consumo masivo. A partir de la influencia del trabajo de Martín Barbero (1983), este capítulo tendrá como objetivo estudiar el reggaeton desde el modelo de lo popular, "ya que, mirada desde lo popular, la cultura masiva deja al descubierto su carácter de cultura de clase, eso precisamente que tiene por función negar" (p.60). Con ello, se buscará dilucidar los posibles vínculos o entrecruzamientos entre este fenómeno y una cultura de raíces más populares. Para ello, se seguirán las tres líneas de investigación propuestas por el autor (1983):

1) De lo popular a lo masivo, entendiendo que lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular y que su constitución como tal atañe ciertas señas de identidad de la vieja cultura y neutraliza o deforma otras.

2) De lo masivo a lo popular, identificando en lo masivo la presencia de códigos populares de percepción y reconocimiento, de elementos de su memoria narrativa e iconográfica.

3) Identificando los usos populares de lo masivo, investigando qué es lo que hacen los diferentes grupos populares con lo que consumen, sus gramáticas de recepción, de decodificación. (p. 59-61)

I . 1. Antecedentes musicales

El reggaeton puede definirse como un género musical relativamente nuevo, que se caracteriza por un determinado estilo musical: el bum-ch-bum-chik del dancehall reggae influenciado por el hip-hop y reconfigurado por sensibilidades y gustos urbanos hispano-caribeños, entre los que se encuentran el jíbaro, el mambo, la salsa, y el calypso (Rivera, Paccini Hernández y Marshall, 2009). Esta primera definición condensa en su totalidad la variedad sonora, étnica, cultural y geográfica que acarreó el reggaeton durante su proceso de transformación. Panamá, Puerto Rico, Jamaica, República Dominicana y Nueva York son paisajes fundamentales en el análisis diacrónico de este género musical.

Sin embargo, existen dos comunidades que se disputan hasta el día de hoy la potestad del reggaeton. Por un lado los panameños, quienes plantean que el reggaeton habría surgido en dicho

país como una derivación del *reggae* en español, género en gran auge durante los años 80. Y por el otro lado, los puertorriqueños, quienes sostienen que el reggaeton habría nacido en Puerto Rico como consecuencia de una fusión entre el dancehall y el hip hop, ambas músicas muy escuchadas por los jóvenes de San Juan durante los años 90.

Lo cierto es que, a pesar de la disputa de sus orígenes geográficos, hay una premisa que resulta fundamental para entender el surgimiento del reggaeton y que es esbozada por Wayne Marshall (2009) en la antología que escribió junto a las autoras Raquel Rivera y Debora Paccini Hernández (2009). El autor asegura que, a lo largo de la historia del género, es posible ver un cambio radical en su identidad que va de "música negra a reggaeton latino", viraje que supone un complejo proceso de transformación marcado por las nociones de raza, etnia y cultura. La relación entre el reggaeton y la comunidad negra proviene fundamentalmente de sus antecesores musicales: el dancehall reggae y el hip-hop, dos músicas afro diaspóricas que tuvieron su apogeo durante los años 80 y 90 en las comunidades caribeñas. A medida que el reggaeton se fue tornando masivo, el proceso de blanqueamiento de esta música se hizo cada vez más efectivo.

La misma raíz del término *reggaeton* demuestra su estrecho vínculo con uno de sus antecesores: el dancehall reggae. También conocido solo como dancehall, solo como reggae, ragga o raggamuffin, este género resulta una de las tantas variaciones del clásico reggae jamaiquino. Muchos de los artistas *mainstream* de reggaeton reconocen haber sido inspirados por esta música a lo largo de su infancia y juventud. En efecto, canciones contemporáneas como "Muevelo" y "Calma" de Daddy Yankee, "China" y "Me gusta" de Anuel, o "El Taxi" de Pitbull replican la base sonora de antiguos clásicos de dancehall reggae.

Uno de los equívocos que podría resultar una primera lectura de estas líneas, sería el de confundir o englobar bajo un mismo término, diferentes variaciones del reggae. Es muy probable que el sentido común extendido lleve a quienes lean la palabra *reggae* a asociarla rápidamente con el conocido músico y compositor, Bob Marley. Sin embargo, poco tiene que ver el estilo de reggae que interpretaba el autor de "One Love" y "No woman no cry" con aquel que inspiró a los reggaetoneros. En ambos casos se trata de subgéneros que presentan sus matices y diferencias. Mientras que en el reggae roots de Bob Marley, las líricas encarnan "ideales vinculados a la liberación pan africana y la conciencia de raza, a menudo formulados en la milenaria lengua Rastafari[3]" (Marshall, 2009, p.25), el dancehall invoca en sus letras "temáticas

[3] Rastafari es un movimiento espiritual jamaiquino. Los idiomas hablados en Jamaica son el inglés y el patois jamaiquino (inglés criollo). Ciertos grupos rastafaris de Jamaica desarrollaron un lenguaje propio llamado iyárico

más terrenales y locales, en conversación con el hip-hop contemporáneo: crimen, drogas, violencia, sexo, pobreza y corrupción" (Marshall, 2009, p.25). Esta apreciación permite comprender aún más los vínculos poéticos entre los textos de dancehall y reggaeton. Al igual que lo que sucede en la actualidad con este último, muchas de las líricas de dancehall narran historias plagadas de sexismo, erotismo, crimen y drogas. Tan solo a modo de ejemplo, se puede observar cómo la canción "Murder She Wrote", de los artistas de dancehall Chaka Demus & Pliers, dialoga con muchas de las temáticas de género y sexualidad que el próximo capítulo abordará:

> Ahora ésta [canción va] dedicada a las chicas.
> Ellas, con sus cara angelical y su corazón endemoniado.
> Aquí está, Ragamuffin Chaka Demus y un joven llamado Pliers
> vinimos para lidiar con tu caso.
> Intensifica mi juventud - Oigan esto!
> Conozco a esta chiquilla, su nombre es Maxine
> Su belleza es como un ramo de rosas
> Si alguna vez te contara acerca de Maxine
> Dirías que no sabes lo que yo sé (pero)
> Cometió asesinato (de verdad, de verdad)
> Cometió asesinato
> Cometió asesinato
> Cometió asesinato
> Mira su nombre ahora,
>
> Una cara bonita y un mal carácter
> Esos tipos de personas, son los que Chaka no soporta (Sígueme!)
> Una cara bonita y un mal carácter
> Esos tipos de personas, son los que Chaka no soporta
> Si, chica, eres bonita
> Tu cara es bonita
> pero tu carácter es sucio.
> Actúas muy coqueta, muy coqueta
> Corres hacia Tom, Dick y también Harry
> Y cuando encuentras tu error,
> dices que lo sientes, lo sientes, lo sientes (Ven ahora!)
> Tiene a (su amor) en la esquina, en donde bromea y hace escándalos
> Sabe acerca de ti, estruja cada centavo de cada hombre,
>
> [Traducción propia]
> **(Murder She Wrote- Chaka Demus & Pliers)**[4]

(iyaric), modificando palabras del inglés o creando nuevas, puesto que creían que el inglés era un lenguaje colonial que se les había impuesto.

[4] La base sonora de esta canción fue usada por Wisin y Yandel para componer "El Taxi". Aquí el videoclip: https://www.youtube.com/watch?v=-av7F1JBmj4

Ahora bien, mientras que la juventud puertorriqueña se identificó con el reggae vía el mercado internacional, el reggae en Panamá, aún habiendo recibido influencia de dicho mercado, se desarrolló en estrecha relación con la inmigración proveniente de las Antillas anglófonas. La música jamaiquina, el patois y el rastafarismo son una parte esencial de la cultura panameña. A continuación se hará un breve recorrido sobre los procesos de circulación y apropiación del dancehall tanto en Panamá como en Puerto Rico

Panamá

A principios del siglo XX, una importante oleada migratoria proveniente de las Antillas Anglófonas llegó a Panamá para trabajar en la construcción del Canal que lleva su mismo nombre. A partir de entonces, la cultura panameña quedó estrechamente vinculada con la música afro diaspórica proveniente de Jamaica. Alrededor de los años 60, cuando el reggae comenzó a desarrollarse en las Antillas, no tardó en permear en los principales centros urbanos del itsmo. Aunque pareciera que el solo vínculo entre dos regiones pudo haber generado semejante influencia en la cultura musical panameña, es importante tener en cuenta el carácter migrante de los antillanos. Los circuitos migratorios de los jamaiquinos al Caribe Latino, y al Norte, Centro y Sur de América también han dado forma a su cultura y por lo tanto han servido para moldear su música (Marshall, 2009).

En los años 80, muchos artistas, descendientes de los primeros afroantillanos que llegaron a Panamá, comenzaron a apropiarse del reggae y reproducirlo de una manera muy especial. Según se cuenta en el documental *Chosen Few*[5], los jóvenes panameños aceleraban los clásicos discos de dancehall de 33 rpm a 45 rpm para que las canciones tuvieran más ritmo. Paralelamente, en las ciudades de Colón y Río Abajo (Panamá), en una especie de juego callejero, los jóvenes artistas traducían las canciones jamaiquinas al español y luego procedían a cantar sobre las melodías de reggae originales (Soto Herrera, 2016, p.20). Esta práctica, habría dado comienzo a lo que más tarde se convertiría en un nuevo género: el reggae en español, cuyo mayor exponente musical fue "El General", también conocido como el cantante de "El Meneaito" y "Muevelo". Otros de los artistas panameños más representativos del género fueron Chicho Man, Calito Soul, Nando Boom, Renato y Apache Ness.

El autor Wayne Marshall (2009) sostiene que el reggae en español, también conocido como plena panameña, influenció fuertemente a los precursores del underground puertorriqueño,

[5] Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=OpIm8OutXhw

nombre con el que el reggaeton fue conocido en sus comienzos. Mientras que el dancehall reggae jamaiquino vivía su momento de auge en la isla boricua, el reggae en español comenzaba a introducirse poco a poco.

Puerto Rico

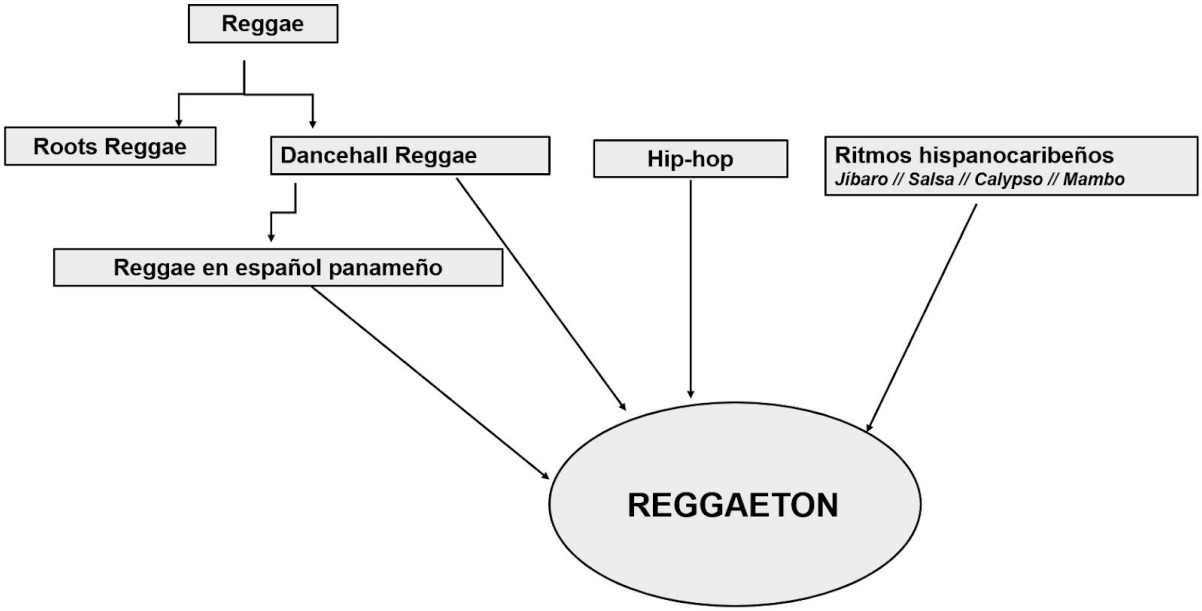
El proceso de circulación y apropiación del reggae en Puerto Rico fue muy diferente al caso de Panamá por una razón central: el rol de la ciudad de New York como pivote de la cultura puertorriqueña, y como escenario multicultural de las comunidades latino caribeñas y afro diaspóricas. A fines de los años 80, tanto el reggae en español panameño, como el dancehall reggae jamaiquino y el *hip-hop* eran parte del paisaje sonoro neoyorkino de la época. Estas músicas, fusionadas con el "ritmo tropical" de Puerto Rico, darían existencia a lo que años más tarde se conocería como reggaeton.

Dado el carácter colonial de Puerto Rico, las posibilidades simbólicas y concretas de los puertorriqueños con la industria discográfica eran muy significativas. Como es sabido, Puerto Rico es un Estado Libre Asociado, es decir que opera como un territorio que pertenece a Estados Unidos pero no es parte de ese país. Sin embargo, la influencia cultural norteamericana en La Isla es evidente, hasta el punto de que la mayoría de los puertorriqueños habla más en inglés que en español. Esta serie de datos evidencian por qué la ciudad de New York fue un lugar clave en la grabación y difusión de la música caribeña en general y del reggaeton en particular (Rivera et al., 2009, p.4). Así como también permiten suponer que el paulatino éxito global del reggaeton puertorriqueño se encuentra asociado a la influencia cultural, política y económica de Estados Unidos en la Isla.

El reggaeton puertorriqueño supo combinar lo "bailable" del dancehall reggae y del reggae en español panameño. El rol de los clubes bailables, en especial de la disco The Noise, resultó fundamental para la difusión de esta música entre la juventud puertorriqueña. Además del dancehall, el *hip-hop* fue otro de los grandes géneros que influyó en el reggaeton. Este incorporó su "grosería" e imágenes de modernidad, urbanidad y negritud así como también imitó su modelo de producción independiente, que logró convertir a los artistas, no solo en estrellas globales, sino también en empresarios locales (Negron Muntaner y Rivera, 2009). Sin embargo, existen profundas diferencias que separan estos géneros en las mentes de los consumidores, críticos, practicantes del género y personas claves de la industria musical. Quizás las diferencias más profundas, refieren al trasfondo étnico y racial entre los afroestadounidenses

y los latinos que acentúa las rivalidades entre el reggaetón y el *hip-hop* en los Estados Unidos (Rivera et al., 2009).

Para una mayor comprensión del proceso de gestación del reggaeton, se trazará, a continuación, un mapa de los principales antecesores musicales y sus vínculos.



I . 2. De *underground* a reggaeton

Aunque las discusiones sobre los orígenes del reggaeton siguen vigentes hoy en día, hay dos razones fundamentales por las que en esta tesina se eligió seguir la variante histórica que sitúa la procedencia del reggaeton en Puerto Rico. La primera: el reggaeton que circula hoy en día por los medios de comunicación masiva es, en su mayoría, creado y producido por artistas y productores puertorriqueños. La segunda: la historia del reggaeton puertorriqueño brinda un recorrido enriquecedor para pensar los procesos de gestación de lo masivo desde lo popular, así como también la luchas de poder y de sentido.

A principios de los años 90, lo que podríamos considerar como proto-reggaeton era conocido en Puerto Rico como *underground*, término que señala su posición fuera de la industria discográfica:

> El término *underground* encarnaba el estado marginado de esta música frente a la cultura, sociedad y economía puertorriqueña dominante. Pero aunque términos como *underground* y dembow derivan del *hip hop* y el reggae, tomaron otros significados más bien locales, como aquella música que tiene una fusión tan intensa de rap con reggae que no puede ser clasificada como una cosa o la otra [traducción propia] (Marshall, 2009, p. 37)

Varios artistas de reggaeton han relatado cómo en un principio esta música se difundía a través de redes de distribución informales. Incluso Daddy Yankee contó como él mismo vendía sus cassettes en las calles de San Juan.[6] Los primeros mixtapes se copiaban y compartían entre los productores, artistas y fans en los caseríos o barriadas, nombre por el que se conoce a los proyectos de vivienda pública de Puerto Rico.

> Los Djs originalmente eran los hombres de negocio en el núcleo de la producción y distribución del *underground*. A principios de los 80, Dj Playero, Dj Negro y otros Djs comenzaron a hacer un modesto número de copias (cerca de 20) y luego las vendían en clubs, en el trabajo, y en sus vecindarios. Estas copias fueron rápidamente contrabandeadas y distribuidas por todo Puerto Rico. Dado el constante movimiento migratorio entre la gente de la isla y del continente, estas piezas pronto llegaron a la comunidad puertorriqueña en los Estados Unidos. (Rivera, 2009, 113)

A diferencia del reggae y sus variantes, el *underground* de los años 90 tuvo el sello distintivo del software digital como método de producción: sintetizadores, editores de audio y secuenciadores de sonido expandieron la amalgama sonora de los productores de reggaeton. Dj Playero, Dj Nelson y Dj Joe, así como también nuevos productores de la escena musical del underground, tales como Dj Blass, fueron quienes protagonizaron la transición de los *samples* a los sintetizadores, introduciendo el uso de baterías más pesadas, "*stabs*" (“puñaladas”) de sintetizador estilo *rave* y arpeggios tipo *trance*, así como efectos de sonido propios de las caricaturas o dibujos animados.

Otra de las características que distinguió al proto-reggaeton de los años 90 fue la introducción de tópicos novedosos en las líricas de sus canciones, que ya no se limitaban a las luchas raciales propias del reggae roots o del *hip-hop*, sino que se atrevían a relatar historias vinculadas al delito, la violencia, el consumo de drogas y a una creciente actividad sexual libre y desenfadada. En el capítulo siguiente se profundizará más sobre estos tópicos en un análisis que tendrá por objetivo ahondar sobre la construcción del deseo femenino en las líricas y su consecuente apropiación por parte de los públicos que consumen estas músicas. Así como los sujetos plebeyos (Silba, 2011) se apropian de determinados productos culturales para relatar cómo es su realidad, el capítulo siguiente tendrá por objetivo analizar cómo las mujeres se

[6] Ver en https://www.instagram.com/reel/CE5YI5kAl6y/?igshid=1k8fvdupihmbn

apropian de discursos fuertemente masculinizados. Por el momento resulta relevante adelantar que, en el momento histórico analizado, el contenido sexual de las líricas de reggaeton comienza a ser acompañado por el desarrollo de un nuevo tipo de baile que rápidamente el reggaeton supo incorporar como propio: el perreo o bellaqueo. "El perreo resulta un baile especialmente sensual que imita posiciones eróticas y que ha llegado a considerarse el equivalente de la lambada de los años ochenta" (Galluci, 2008, p. 4).

Además de su contenido sexual, las primeras líricas de reggaeton también dibujaban escenas del barrio y de la calle, que expresaban un contexto social anclado en la pobreza y las paupérrimas condiciones de vida de las poblaciones en los barrios populares de Puerto Rico. De la misma manera que la cumbia villera argentina, el reggaeton fue producido por una juventud urbana que construyó fuertes vínculos identitarios con los sectores populares de los cuales ellos mismos provenían (Silba, 2010). En la revista *Musiké,* un artículo de Omar Ruiz Vega analiza estas metáforas de identificación entre el intérprete y "el barrio" en el videoclip de "Gasolina" de Daddy Yankee:

> Opuesto a Daddy Yankee [...] hay un grupo de policías moviéndose en formación cerrada con macanas y escudos hacia el barrio. Los policías aparentan, de hecho, querer entrar al barrio de manera violenta. El rápido intercambio en el enfoque de las cámaras entre Daddy Yankee y los policías crea la ilusión de que estos se acercan cada vez más y Daddy Yankee, quien sujeta un bate de béisbol en sus manos, se coloca frente al barrio listo para defenderlo. Aunque no vemos ningún enfrentamiento entre los policías y el cantante, el mensaje visual subyacente es transmitido eficientemente: Daddy Yankee debe ser considerado como un representante y defensor del barrio, o sea, de las comunidades pobres (Ruiz Vega, 2018, p.4)

Los contenidos altamente sexualizados y las representaciones de la marginalidad en las canciones de reggaeton, hicieron que en 1993 el gobierno de Puerto Rico anunciara públicamente la prohibición de varios discos de reggaeton (Gallucci, 2008). Este operativo, defendido por el entonces gobernador Pedro Rosselló y conocido bajo el nombre de "mano dura contra el crimen" incluyó redadas en las que se asaltaban desde caseríos hasta tiendas de mixtapes. Según relatan Francés Negrón Muntaner y Raquel Z. Rivera (2009), en 1995 el Escuadrón de Control del Vicio de la Policía de Puerto Rico, con la ayuda de la Guardia Nacional, hizo una redada en seis tiendas que vendían discos en San Juan. La autora Petra Rivera-Rideau (2015) sostiene que este suceso, "conocido como «Operación Centurión» "marcó a estos barrios pobres, en su mayoría negros, como lugares clave para la violencia, la hipersexualidad y el consumo de drogas" (Cepeda, 2018). El Departamento de Educación de la isla se unió a estos esfuerzos y prohibió esta música y la ropa holgada, en un intento de eliminar la cultura del *underground* de las

escuelas (p.31). *Daddy Yankee*, en una entrevista con con el Miami New Times relató cómo fue el proceso de censura que atravesó el género:

> Como pionero que soy, creo que puedo hablar sobre eso, sobre cómo el gobierno trató de pararnos, sobre cómo personas de otros estratos sociales nos criticaron y tuvieron dificultades para entendernos, personas que miraban por encima del hombro a los jóvenes de los barrios, subestimándonos y viéndonos como marginados.[7] (Daddy Yankee, 10/3/2005)

Con la llegada del nuevo milenio, el reggaeton fue tornándose más pop y las letras se volvieron mucho más comerciales. De esta forma, el género rebasó las fronteras de la censura y se convirtió rápidamente en la música de las fiestas, los clubs y las discotecas. Como consecuencia, comenzó a ser transmitido en las radios más populares de La Isla y poco a poco fue popularizándose hasta atravesar las fronteras de la música internacional. "Entre 2002 y 2003, las ventas aumentaron exponencialmente, con las nuevas producciones de reggaetón vendiendo entre 50.000 y 100.000 unidades al mes, es decir alrededor de un tercio de los diez álbumes más vendidos en Puerto Rico" (Negrón Muntaner y Rivera, 2009, p. 34). Fue la reputación global que la industria cultural le otorgó al reggaeton la que forzó a las autoridades gubernamentales, a los medios de comunicación y a las organizaciones religiosas puertorriqueñas a aceptar a esta música como un producto cultural. Tal y como plantea Martín Barbero (1987):

> Incorporar culturalmente lo popular es siempre peligroso para una *intelligentsia* que ve en ello una permanente amenaza de confusión, la borradura de las reglas que delimitan las distancias y las formas. Por eso serán la "sucia" industria cultural y la peligrosa vanguardia estética las que incorporen el ritmo negro a la cultura de la ciudad y legitimen lo popular-urbano como cultura: una cultura nueva "que procede por apropiaciones polimorfas y el establecimiento de un mercado musical donde lo popular en transformación convive con elementos de la música internacional y de la cotidianidad ciudadana" (p.188-189)

Finalmente, fue en el 2004 cuando el reggaeton logró su máximo impacto en la música global y se consagró como el más importante producto de exportación cultural puertorriqueño. En aquel momento la canción "Gasolina" de Daddy Yankee, producida por los Luney Tunes (Francisco Saldaña *y* Víctor Cabrera) se convirtió en la primera canción en la historia del reggaeton en ocupar los puestos más elevados de los rankings de la industria musical (Hot Latin Songs, Billboard Hot 100 y el European Hot 100). Además, fue la primera canción urbana en ser nominada a los Premios Grammy Latinos. "Esta canción, y su fenomenal éxito, parecían haber

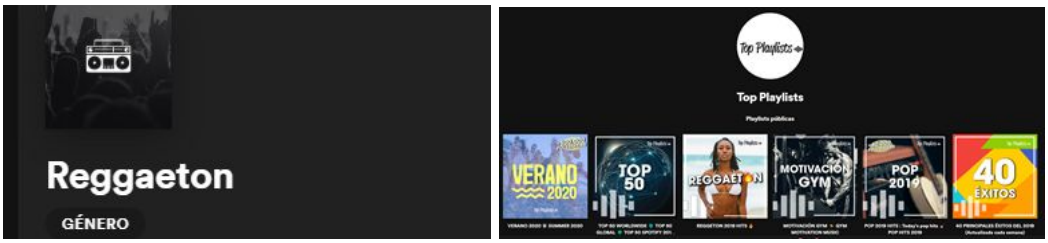
[7] Recuperado de «Who's Your Daddy?: Daddy Yankee Takes Reggaeton to the Next Level with 'Gasolina'» en: https://www.miaminewtimes.com/music/whos-your-daddy-6378313

surgido de la nada, pero enhorabuena para una aletargada industria del disco, que había estado buscando desesperadamente el próximo producto para vender en el mercado urbano juvenil" (Negrón Muntaner y Rivera, p.35). La jugada de la industria fue encontrar un tipo de música bailable, contagiosa, con una puesta en escena provocativa y con contenido sexual explícito, en una era en la que los clubes y las discotecas estaban en pleno crecimiento.

I . 3. Reggaeton latino: su alcance global.

Al momento de escribir de esta tesina, el reggaeton cuenta con más de 15 años de gestación, y se ha consagrado como uno de los géneros más escuchados en la Argentina. A modo de ejemplo, en el 2019, Spotify reveló que Bad Bunny lideró el podio como el artista masculino más escuchado del país y Karol G como la artista femenina más escuchada. Al mismo tiempo, "Calma- Remix" de Farruko y Pedro Capó se convirtió en la canción que más reproducciones tuvo durante el año en la Argentina. En términos de cobertura en la prensa, la aparición del reggaeton es una constante, con la publicación de entrevistas, reseñas de conciertos y artículos de opinión en diarios y revistas nacionales.

Las difusas líneas sobre lo que antaño era *undergound*, hip-hop, reggae o reggaeton parecen haber sido saldadas. Hoy, el reggaeton es el nombre propio de un género musical. Spotify, la plataforma sueca de reproducción de música vía streaming se ha encargado de dejarlo claro en la descripción de su canal. Además, el nombre "reggaeton" aparece en una de las playlists más populares de Spotify (Baila Reggaeton!) y en el ranking de las playlists más escuchadas del 2019 ("Reggaeton 2019 HITS"):



Captura de la sección "Géneros" y "Top Playlists" de Spotify

Durante el 2017, la canción "Despacito" de Luis Fonsi y Daddy Yankee traspasó todas las fronteras idiomáticas y culturales tras haber alcanzado el puesto número 1 en más de 80

países. La versión en inglés en colaboración con Justin Bieber llegó al número uno en la lista Hot 100 de Billboard. Asimismo, el videoclip de "Despacito" se convirtió en el más visto en la historia de Youtube. En la entrega de los Premios Gammys 2018, Fonsi y Yankee interpretaron este tema frente a casi 20 millones de espectadores. "Despacito" fue nominada en tres categorías: Canción del año, Grabación del año y Mejor dúo. No obstante, la canción "Thats What I like" de Bruno Mars resultó la ganadora. Esto generó descontento en gran parte del público latino, y de los mismos intérpretes:

> No nos vamos con las manos vacías esta noche. Romper la barrera del idioma y unir al mundo con una canción es el mejor premio que uno puede ganar. Sigamos compartiendo nuestra cultura y nuestra música latina con el mundo entero. Gracias por apoyarnos, esto es solo el comienzo.[8] (Luis Fonsi, 29/01/2018)

Captura de publicación de Facebook hecha por Luis Fonsi

Estos hechos sintetizan el alcance global que ha empezado a ocupar el reggaeton en la industria, más aún si se tiene en cuenta que la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos ha nominado a menos de una docena de artistas latinos en los últimos 30 años y que las presentaciones de éstos durante el *show* han sido escasas. Otro ejemplo sugestivo: en la edición 2019 de los Gammys, la canción de reggaeton "Mi Gente" de J Balvin fue interpretada

[8] Recuperado de: https://www.facebook.com/luisfonsi/photos/a.74490428918/10156236484063919/?type=3&theater

durante el *opening* de la ceremonia. Camila Cabello, Ricky Martin, y J Balvin, tres artistas de origen latino, fueron los encargados de hacer resonar las siguientes líricas frente a miles de espectadores: *"*Si el ritmo te lleva a mover la cabeza ya empezamos como es. Mi música no discrimina a nadie así que vamos a romper. ¿Dónde está mi gente? Latino hasta la muerte".

Sin embargo, la cultura del reggaeton no solo ha logrado disputar posiciones de hegemonía en el seno de la industria musical norteamericana, sino que también se ha convertido en un fenómeno cultural capaz de interpelar y convocar a sujetos con una clara intencionalidad política. Durante el mes de julio de 2019, en el marco de la rebelión popular de Puerto Rico contra el gobernador de la isla, Ricardo Roselló, el reggaeton demostró su potencial como espacio de resistencia cultural y popular. El conflicto estalló cuando se filtraron una serie de conversaciones entre el gobernador y sus principales asesores, en las que incluían chistes sexistas, racistas, homofóbicos, y burlas hacia las víctimas del huracán María, el ciclón tropical que arrasó a la población en 2017[9]. Como consecuencia, el pueblo puertorriqueño salió a la calle para exigir una renovación en el gobierno, y convocó a una huelga general masiva. Artistas puertorriqueños, conocidos globalmente y asociados al género reggaeton, como Ricky Martin, Bad Bunny y René Pérez de Calle 13, tomaron un rol protagónico, difundiendo el conflicto a través de sus redes sociales y participando activamente de la protesta. Durante 12 días de protestas masivas, el reggaeton ambientó el paisaje sonoro de lucha en las calles de San Juan. Finalmente, el 25 de julio Ricardo Roselló anunció su dimisión en un video transmitido por Facebook Live[10]. Según describe el diario El País de España, esa misma noche "[...] en las calles cercanas a La Fortaleza, la mansión donde vive el gobernador, "Gasolina" de Daddy Yankee hacía retumbar los altavoces de una plaza donde los manifestantes perreaban hasta abajo". En un contexto de aguda crisis social, el reggaeton aparece investido de significados que remiten a una, ampliamente entendida, resistencia cultural y que a veces se contamina con lo político (Alabarces, 2008).

A pocos meses de que finalizara el 2019, las disputas simbólicas en torno al reggaeton continuaron generando controversias en el ámbito de la industria. Esta vez, numerosos artistas del género expresaron su disconformidad con la Academia Nacional de Artes y Ciencias de la Grabación de Estados Unidos por no incluir ningún artista de reggaeton entre los nominados a

[9] Puerto Rico sufrió daños catastróficos y una gran crisis humanitaria; la mayor parte de la población de la isla sufrió inundaciones y falta de recursos, agravada por el lento proceso de alivio. Se estima un saldo de 2.975 personas fallecidas a causa del Huracán.
[10] Ver en: https://www.facebook.com/watch/?v=459244751474943

las categorías “Mejor Canción del Año”, “Grabación del Año” y “Álbum del Año” de los Latin Grammys 2019. Ni siquiera la palabra **reggaeton** apareció dentro de las categorías de premiación. Frente a esto, artistas como Daddy Yankee, Nicky Jam, J Balvin, Natti Natasha y Karol G compartieron un comunicado en sus cuentas de Instagram en el que expresaron: “Sin Reggaeton no hay Latin Grammy”. El reggaetonero Daddy Yankee , además agregó:

> A pesar de estar nominado, no estoy de acuerdo de la manera que trataron al género y a mucho de mis colegas. Recuerden una cosa muy importante, su plataforma no fue la que creó este movimiento. Esto va más allá de un premio. Esto es cultura, credibilidad, pertinencia y RESPETO [las mayúsculas son del autor][11] (Daddy Yankee, 24/09/2019)

Captura de publicación de Instagram hecha por Daddy Yankee

El día 14 de noviembre de 2019, se celebraron los Latin Grammys en el MGM Grand Garden Arena de Las Vegas, Estados Unidos. A pesar de que los más reconocidos reggaetoneros fueron invitados a la ceremonia, la mayoría decidió no asistir en forma de protesta. Uno de los pocos que concurrió a la gala, fue el reggaetonero puertorriqueño Bad Bunny, quien tomó la oportunidad de pronunciar un contundente discurso de protesta al momento de recibir su premio por la categoría de mejor álbum urbano: *“*A todos los músicos, a toda la gente que pertenece a la Academia, con todo respeto: el reggaeton es parte de la cultura latina y está representando a nivel mundial a los latinos*”*[12] (Bad Bunny, 14/09/2019)

[11] Recuperado de: https://www.instagram.com/p/B2zwva9l7gR/
[12] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=2Yz2gyfYokY

Este hecho adquiere más relevancia aún, si se recuerda que un un año antes, en la misma entrega de premios Grammy Latinos 2018, Natalia Lafourcade, una cantante mexicana de *indie folk,* reaccionó con un gesto despectivo frente al reconocimiento de Maluma, artista de reggaeton, por su trabajo "F.A.M.E" como Mejor Álbum Vocal Pop. El gesto de Natalia Lafourcade, que fue tomado por las cámaras que transmitieron la ceremonia el 15 de noviembre de 2018, se viralizó rápidamente en redes sociales:

Captura de un tweet que hace referencia al gesto de Lafourcade

Más allá de lo anecdótico, esta cuestión expone y actualiza la discusión de la sociología legitimista del gusto. Para el legitimismo solo aquellos que detentan el capital legítimo tienen la capacidad para definir cuáles son las prácticas y representaciones culturales válidas para toda la cultura (Grignon y Passeron, 1991). Para esta postura, de la que Bourdieu es una de sus exponentes, no habría cultura más allá de lo legítimo, la cultura popular sería la no-cultura. Lo popular solo podría entenderse como "falta de", como carencia o como ausencia de lo legítimo. La actitud de Lafourcade representa a muchas otras opiniones que sostienen que el reggaeton no responde a ciertos cánones de música de calidad, comprometida con el buen gusto y con un lenguaje políticamente correcto. Esta tesina considera necesario apartarse de la mirada legitimista, que solo considera los gustos y criterios dominantes, y busca romper con la separación entre cultura y no cultura para ubicar a las clases populares dentro del mismo espacio social y simbólico que las culturas dominantes, aunque en tensión y disputa permanente con éstas.

I . 4. Préstamos y apropiaciones entre lo popular y lo masivo en el reggaeton

Este apartado tiene como objetivo hacer algunas consideraciones finales sobre el proceso histórico del reggaeton en clave barberiana. Al principio de este capítulo surgía la pregunta ¿qué vínculos o entrecruzamientos tiene el reggaeton masivo con una cultura de origen popular? A partir de la revisión hecha hasta aquí, y siguiendo las pistas que propuestas Martín Barbero (1983), se profundizarán algunas cuestiones para justificar por qué el reggaeton es un fenómeno masivo que mantiene fuertes vínculos con la cultura popular en la historia de su formación:

1) En primer lugar, aparece la cuestión del origen popular de los agentes que promovieron el desarrollo de esta música. El *underground*, en un comienzo, fue producido por jóvenes provenientes de las capas sociales marginadas de Puerto Rico, que básicamente no contaban con el acceso a los medios de producción hegemónicos de la cultura masiva. De hecho, tal y como señala Rivera (2009), en un principio, las formas de distribución de la música eran informales: se vendían los mixtapes por fuera del mercado discográfico.

2) En segundo lugar, según el mismo Martín Barbero (1987) señala, la oralidad es el mecanismo de transmisión por excelencia de la cultura popular y en los primeros años de formación de este género, esa oralidad fue fundamental para la puesta en circulación de las músicas más tradicionales como el reggae. Los procesos migratorios de los que fueron parte las comunidades afrodiaspóricas, y latino-caribeñas resultaron claves a la hora de fusionar el reggae, el *hip-hop* y los ritmos latinos en la ciudad de New York.

3) En tercer lugar, en el reggaeton masivo escuchado hoy en día se observan permanencias de una cultura de tiempos más lejanos. Hall (1984) destaca el doble papel de la cultura popular, ese "doble movimiento de contención y resistencia que está siempre dentro de ella" y la noción de "tradición" que propone el autor, sirve para comprender aquellos focos de repulsión por medio de los cuales la cultura popular impide ser reformada y masificada. Dicho esto, vemos que muchas de las canciones de reggaeton masivo que suenan hoy en día, son reversiones de viejas canciones del dancehall popular de los años 70 y 80. Tan sólo para nombrar algunos ejemplos: la canción "Taxi" de Pitbull es una reversión de "Murder She Wrote" de Chaka Demus & Pliers; "Calma" de Daddy Yankee reversiona la clásica "Informer" de Snow; "No lo trates" de Natti Natasha, Pitbull y Daddy Yankke, es una reversión de "No me trates de engañar" de El General.

Así también, en algunos de los primeros mixtapes de *underground*, como Playero 38[13], aparece toda una iconografía vinculada al reggae, donde se entretejen vínculos con la tradición popular del rastafarismo y sus aspiraciones sociales y culturales vinculadas a la comunidades afrodescendientes.

Tapa del álbum Playero 38 de DJ Playero

4) Por último, cuando el reggaeton es capturado por la lógica de lo masivo, es decir, cuando se plantea la necesidad comercial de una difusión masiva, se produce una transformación y un abandono de ciertas temáticas que a la vista de las industrias culturales podían llegar a ser "conflictivas" para sus intereses. A causa de sus vínculos con la "música negra" (*dancehall* y *hip-hop*), el reggaeton traía consigo todo un bagaje cultural vinculado a las luchas étnicas y de clase, a la marginalidad de los barrios, y a las drogas.

Como estos tópicos resultaban conflictivos, el reggaeton masivo tomó otra dirección, la de llevar la bandera de la latinidad. En la canción del grupo N.O.R.E junto a Nina Sky y Daddy Yankee, "Oye mi canto", se evidencia ese viraje: "Boricua, morena, dominicano, colombiano. Boricua, morena, cubano, mexicano, ¡Oye mi canto!" dice el estribillo de la canción. El videoclip[14], es por demás elocuente: mientras que los intérpretes cantan y bailan con un grupo de mujeres en la playa, es posible ver a las 20 banderas de los países latinoamericanos flameando detrás:

[13] Playero 38 es el segundo álbum de DJ Playero, grabado en algún momento entre 1993 y 1994. En el álbum colabora Daddy Yankee.
[14] Ver en: https://www.youtube.com/watch?v=d2rSOaz0X9Q

Captura del videoclip “Oye Mi Canto” de N.O.R.E y Nina Sky

Así es como opera la lógica de lo masivo. Por un lado, desactiva lo que queda de la memoria popular. Por otro lado, homogeneiza y estiliza. “La homogeneización funciona borrando las huellas de la diferencia, de la pluralidad de origen, de la diversidad en la procedencia cultural de los relatos y las formas escénicas, obstruyendo su permeabilidad a los contextos” (Martín Barbero, 1983, 72). El éxtito del reggaetón mediado por la industria cultural le otorgó visibilidad a la comunidad latina a nivel mundial, pero a medida que la aceptación y la popularidad del género aumentó, lo que se fue olvidando es que antes al reggaeton lo caracterizaba el color negro y su afinidad con la clase baja y el peligro.

CAPÍTULO DOS

Cuida'o, las mujeres tienen poder: configuraciones de género en el reggaeton

Como se mencionó en el capítulo anterior, desde sus inicios, el reggaeton ha sido objeto de críticas, en mayor medida, por los contenidos sexuales explícitos que introdujo en las letras de sus canciones, y en menor medida, por la supuesta forma sexista y violenta en que son representadas allí las mujeres. Este trabajo se posiciona analíticamente desde la idea de que los consumos culturales, específicamente la música, son una arena pertinente para indagar sobre las configuraciones identitarias en torno al género. En esa línea, este segundo capítulo tendrá como objetivo analizar líricas y videos de reggaeton producidos en los últimos veinte años con el fin de advertir transformaciones y continuidades en torno a la construcción de feminidades.

El análisis incluye un corpus de 26 canciones y videos de reggaeton. Se utilizaron datos de los rankings emitidos por la revista estadounidense Billboard para identificar cuáles fueron las canciones más populares de reggaeton en los últimos veinte años. La especialización y precisión de Billboard en información sobre industria musical y su capacidad de reflejar las tendencias musicales globales fueron dos de las razones por las cuales ésta fue tomada como fuente de referencia. Además, es sabido que algunas radioemisoras argentinas, tales como Radio Disney, Radio Los 40, o Radio One, utilizan el ranking Billboard para organizar sus *playlists* diarias, lo cual demuestra su influencia a nivel local. La primera lista que se utilizó para componer el corpus fue el Billboard Hot 100, que clasifica las 100 canciones más populares basándose en las ventas físicas, digitales, *streaming* y emisiones de radio de Estados Unidos. La segunda, es el Hot Latin Songs, una lista musical que enumera las canciones más escuchadas en las radioemisoras hispanas de los Estados Unidos. También se utilizaron estadísticas de YouTube para identificar los videoclips de reggaeton más reproducidos en la plataforma.

El primer recorte del corpus, que a fines de facilitar este recorrido se denominará "primer reggaeton", incluye líricas de canciones y videoclips que fueron editados entre los años 2000 y 2010. El segundo recorte, denominado "nuevo reggaeton" comprende el período que va desde 2011 hasta la actualidad. Este último, además de líricas y videoclips se complementa con la asistencia a tres recitales de artistas de reggaeton: Nicky Jam, Karol G y J Balvin en Argentina. Las producciones del primer recorte, no incluyen ninguna canción interpretada ni escrita por

artistas mujeres. La importancia de esta aclaración radica en un hecho incuestionable: los modos de participación de las artistas mujeres en la industria están marcados por una fuerte desigualdad de género. Si bien el estudio del reggaeton en su variante histórica facilitó el descubrimiento de artistas mujeres que formaron parte del movimiento musical urbano en sus inicios (Ivy Queen, Glory en Puerto Rico y La Factoría en Panamá), sus producciones no alcanzaron los niveles de masividad que sí tuvieron las producciones de los artistas varones.

No obstante, esta situación está comenzando a cambiar. Tal y como sostienen Liska, Silba y Spataro (2018), "al calor de los debates contemporáneos sobre el lugar de las mujeres en diferentes esferas de la trama social [...] se ha promovido una mayor visibilidad, interés y reconocimiento del trabajo de artistas femeninas" (p.114). El reggaeton, como producto cultural masivo por excelencia, no es ajeno a esos cambios: nuevas cantantes como Becky G, Karol G y Natti Natasha forman parte de una nueva oleada de artistas mujeres que ha alcanzado altos niveles de masividad en la escena de la música global. Estas tres artistas, que introducen al reggaeton dentro de su repertorio en fusión con otros géneros como la bachata, el pop latino, el trap, el hip hop y el R&B, forman parte del recorte de corpus denominado "nuevo reggaeton".

Conviene señalar que a partir de este momento se empezará a utilizar el término "género", ya no como género musical, es decir, como una clase de textos u objetos culturales, discriminable en el lenguaje o soporte mediático, que se caracteriza por sus diferencias sistemáticas con otros textos u objetos culturales (Steimberg, 1994, p.1) sino del "género" como el "conjunto de prácticas, creencias, representaciones y prescripciones sociales que surgen entre los integrantes de un grupo humano en función de una simbolización de la diferencia anatómica entre hombres y mujeres" (Lamas, 2000, p.3). Siguiendo a Connell (1997) el género es una forma de ordenamiento de la práctica social que puede permanecer por más tiempo que la vida individual. Sin embargo, es necesario reconocer la masculinidad y la feminidad en su variante histórica y colocarlas en el mundo de la acción social, suceptibles a cambios y reconfiguraciones, que no por ello implica que sean débiles o triviales (p. 43).

Por último, interesa aclarar que esta investigación parte de la idea de que la música habilita procesos de configuración de género que van más allá de la reproducción o emancipación de la cultura sexista. Es de sumo interés para los fines de esta tesina advertir las contradicciones propias del objeto de estudio, entendiendo que las relaciones de fuerza son mucho más complejas y que se dan en términos específicos en cada contexto (Silba, Spataro, 2017). Asimismo, es necesario distinguir dos momentos analíticos diferentes. Este capítulo

estudiará el reggaeton en su instancia de producción, entendiendo que es un producto de las industrias culturales. Por consiguiente, se prestará atención a las líricas y la narrativa visual, así como los vínculos con la industria. El próximo capítulo tendrá por objetivo "reflexionar sobre qué significa dicho producto cultural en la vida de las personas que los escuchan, qué habilitaciones genera así como con qué tramas de la experiencia –de género, clase, edad y generación por nombrar sólo algunas- se conectan" (Silba, Spataro, 2017).

***

II . 1. Ellas tienen antojo: mujeres con deseo

En la totalidad de las líricas del primer recorte del corpus ("primer reggaeton") es posible identificar un narrador masculino que siempre relata situaciones donde la protagonista es una mujer. Ese narrador pocas veces habla de sí mismo y cuando lo hace tiende a auto-representarse a partir de valores altamente positivos, muchos de los cuales Connell (1997) describe como propios de la masculinidad hegemónica. Su disfrute por la sexualidad, su alto poder adquisitivo, su hombría, su superioridad con respecto a otros hombres, su fuerza, valentía y capacidad de control son algunos de los elementos que toma este narrador para garantizar su posición dominante (Connell; 1997). Los varones en las líricas de reggaeton se caracterizan por poseer un perfecto conocimiento de los gustos, deseos e intenciones de las mujeres que describen: "tú por mí te derrites" "tú quieres conocerme", "a ella le gusta la gasolina", "se excita cuando el sol la quema" afirman algunos de ellos sobre las protagonistas de sus historias.

Ahora bien, ¿qué tipo de mujeres son construidas por ese narrador masculino? En primer lugar, pareciera que el discurso del reggaeton habla de una mujer desenfadada y libre con respecto a su sexualidad. La mujer que protagoniza los relatos es una mujer que tiene gustos, deseos, que seduce, una mujer que siente placer y que ejerce un rol activo en sus relaciones. Las líricas no hablan de una mujer sumisa, subordinada o dócil, sino más bien rebelde y autónoma. A modo de ejemplo, "La vecinita" de *Vico C* relata la historia de dos amantes que son vecinos. La mujer está comprometida, pero le es infiel a su marido. En los momentos en que éste se va a trabajar se encuentra con su vecino y tiene relaciones sexuales con él. Uno de los versos más repetidos de la canción, que justamente se encuentra en el estribillo, dice: "la vecinita tiene

antojo / antojo que quiere resolver", indicando justamente el deseo sexual que domina a esta mujer:

> La vecinita tiene antojo
> Antojo que quiere resolver
> El vecinito le echa un ojo
> Ojo que mira pa' comer
>
> La vecinita tiene un gato
> Gato que mata por celar
> El vecinito que es tan sato
> Se tira y lo van a degollar
> **(La vecinita-Vico C)**

Esta característica respecto del rol sexual de la mujer y los vínculos erótico-afectivos aparecen de manera disruptiva en la escena de las músicas populares. Quizás la cumbia villera argentina es uno de los pocos géneros que se le asemeja al reggaeton en este sentido. Precisamente, en un trabajo sobre este género musical, Silba y Spataro (2017) retoman esto para terminar cuestionando la mirada epistemológica desde la que se abordan las problemáticas de género en las músicas populares. Las autoras toman como punto de partida una investigación anterior (2008), donde afirmaban que las letras de cumbia villera eran sexistas y relegaban a la mujer al lugar de un mero objeto. En ese momento las autoras, bajo una irritación de feministas militantes, según ellas mismas describen, no advertían que las letras de cumbia villera tendían hacia una reivindicación del goce femenino. Sobre la famosa canción de *Damas Gratis*, "Laura, se te ve la tanga", las autoras explican: "Esa misma irritación era la que no nos permitía leer, en toda su extensión, incluso la propia letra, aquella que sostiene que Laura no tiene sexo con ese varón enunciador por dinero [...] sino que lo hace porque le gusta" (Silba, Spataro, 2017, p.2).

Es cierto que muchas de las líricas de reggaeton exhiben un rol activo de la mujer en el plano de lo sexual cuando muchos otros géneros de la música popular insisten en relegarla a un modelo de pasividad (un ejemplo es el bolero, según De la Peza). Sin embargo, quien enuncia, nombra a la mujer y asegura saber lo que a ella le gusta, es una voz masculina. Es el hombre quien tiene el poder del ejercicio privilegiado de la palabra. Y aquí es cuando comienzan a aparecer las contradicciones en el objeto de estudio. En la mayoría de las líricas de este "primer reggaeton" no se lee una voz femenina que admita sentir placer, deseo y seducción. Por ejemplo, en "Gasolina" de Daddy Yankee, quien enuncia que "a ella le gusta la gasolina" es un narrador

que se construye como hombre. Otro ejemplo: quién afirma en “Llamé pa verte” de Wisin y Yandel que “a ella le encanta” como él “le da” es un hombre:

> Llame pa' verte ('W' con Yandel!)
> Tu quieres conocerme ("Pa'l Mundo"!)
> Y yo conocerte (Un millón de copias, obliga'o!)
> Llame pa' verte (El arma secreta, Nelly!)
> Tu quieres conocerme (Oye, esto es "Pa'l Mundo"!)
> Y yo conocerte (El dream team!)
>
> Bailando sexy le doy
> Dembow, dembow
> A ella le encanta
> Como le hago y le doy
> Dembow, dembow
> Bailando sexy le doy
> Dembow, dembow
> A ella le encanta
> Como le hago y le doy
> Dembow, dembow
> **(Llamé pa verte- Wisin y Yandel)**

Como consecuencia, surge el siguiente interrogante: ¿se trata, efectivamente, de una reivindicación del hombre, como sujeto de la enunciación, sobre la sexualidad de la mujer o por el contrario lo que se lee es una sexualidad configurada alrededor de la matriz heteronormativa dominante, en donde los deseos representados son los masculinos y las mujeres son definidas como objetos sexuales? Aparicio (1998), quien estudia los vínculos entre salsa y género, brinda una pista al respecto:

> El deseo de la mujer [en algunas canciones de salsa] está lejos de ser su propio deseo. Es una sexualidad impuesta desde afuera, desde la sensación de poder que tiene el hombre sobre el cuerpo, la identidad y la vida de la mujer. Mientras el deseo femenino es aludido no es nunca autodefinido, está siempre marcado por la ausencia de cualquier voz femenina. El deseo masculino, por el contrario, está sobredeterminado (p. 209).

No obstante, en algunas de las canciones del corpus es posible advertir una voz femenina que admite sentir placer. En “Rakata” de Wisin y Yandel, “Gasolina” de Daddy Yankee, “Baila Morena” de Héctor y Tito y “Reggaeton Latino” de Don Omar, el discurso masculino aparece respaldado por la voz de una corista mujer que reafirma el enunciado. A la afirmación “a ella le gusta la gasolina” la voz de una mujer responde “dame más gasolina”. A “le gusta que Wisin la jale por el pelo. ¡Gritalo!”, ella contesta “papi, dame lo que quiero” y al pedido de “baila morena, baila morena” una voz femenina replica “dale moreno, que nos fuimos afuegote” (se entiende

como “dale moreno, que nos pusimos cachondos/calientes”). Estos ejemplos refutarían la conjetura de Aparicio si se tratara de intervenciones más extensas, donde la voz femenina cuenta con un espacio propio para decir algo disruptivo o nuevo, pero en estos casos, las voces femeninas no hacen más que reafirmar el enunciado del varón intérprete. La voz de la corista sigue siendo una voz subalterna, en el sentido mencionado por Spivak (1998).

II. 2. La engañadora y la engañada: lógicas del discurso romántico tradicional en el reggaeton

En 1995, el Escuadrón de Control del Vicio de la Policía de Puerto Rico, con la ayuda de la Guardia Nacional, tomó la iniciativa de confiscar grabaciones de tiendas de música, alegando que las letras de reggaetón eran obscenas y promovían el uso de drogas y el crimen (Negrón Muntaner y Rivera, 2009). Como consecuencia, las temáticas de las canciones también tuvieron que amoldarse a las nuevas exigencias de estos agentes de poder. Esto es posible observarlo en algunas de las líricas del corpus, que parecerían retornar a los clásicos tópicos románticos: amores, desengaños, traiciones y abandonos (Silba, 2011).

De La Peza (2009) analiza el bolero y la nueva canción de amor; en su recorrido señala la representación que hacen estos discursos amorosos sobre la mujer. Según la autora, desde la perspectiva del bolero, “la mujer debe ser inaccesible como los dioses o como los astros” (p. 84). Si no cumple con este requisito, es considerada una prostituta:

> La figura de la prostituta fue codificada en las canciones en la tensión entre dos polos, como mujer víctima del engaño y del abuso sexual masculino [...] O, por el contrario, es una mujer que engaña a los hombres con sus seducciones y finalmente los traiciona: [...] (De la Peza, 2009, p. 85.)

En el reggaeton, es posible encontrar estas dos configuraciones de la feminidad que describe De la Peza para el bolero. En primer lugar, en “Lo que pasó, pasó” de Daddy Yankee, el sujeto que narra (que implícitamente es un hombre heterosexual, como la mayoría de los cantantes de reggaeton) se ve engañado por una mujer con la que pasa la noche. Descubre que ella está en pareja, a pesar de que le habría dado a entender que era soltera. Lejos de ocultar esta situación que podría “avergonzarlo” el narrador la relata y expone. Su estrategia reside en adjudicarle el rol de responsable a ella y calificarla a partir de atributos peyorativos que son muy utilizados para describir a los victimarios en el género policial: “asesino”, “abusador”. Aquí

aparece la figura de la mujer sin compromiso, que tiene muchas parejas sexuales. Pero para el narrador masculino, esta mujer sería una "engañadora" que seduce a los hombres y los traiciona. Para ilustrar este concepto, a continuación se destacan en negrita algunos de los adjetivos que se usan para representar a la mujer en la letra de la canción:

Esa noche contigo la pasé bien, (woah)
Pero yo me enteré que te debes a alguien, (yeah)
Y tú fallaste pero ya es tarde
Y tú fallaste pero ya es tarde

Lo que pasó, pasó entre tú y yo
Lo que pasó, pasó entre tú y yo
Lo que pasó, pasó entre tú y yo
Lo que pasó, pasó entre tú y yo

Es una **asesina** ella conlleva la medicina
Engañadora que te envuelve y te domina
Una **abusadora** ella como sabe te devora
Y si no tienes experiencia te enamora
Una **especialista** para que te ponga ella a la vista
Balas hechiceras un nombre en su lista
Que si es **maliciosa** yo que la trate como una diosa
Me engañó y ahora me llama como **loca**
(Lo que pasó, pasó- Daddy Yankee)

En segundo lugar, en "Pobre Diabla" de Don Omar, el narrador relata una historia de desengaño amoroso. El eje temático de la canción gira en torno a la forma en cómo se llevó a cabo el engaño y el estado en que queda la mujer, víctima del hombre. A diferencia de otras canciones del corpus, la mujer no es representada como sujeto deseante, sino más bien como una mujer enamorada, emocional, y usada por un hombre que, en este caso, se construye como malvado. Aquí aparece la figura más tradicional de la mujer víctima del engaño y el abuso sexual masculino:

Pobre diabla
Se dice que se te ha visto por la calle vagando
Llorando por un hombre que no vale un centavo
Pobre diabla, llora por un pobre diablo

Que no te valorizó nunca
Y que nunca lo hará
Que solo te hizo llorar
Pero tú lo amas
Que no te valorizó
Cuando con besos te hechizó
Que solo te utilizó

Y hasta te embarazó
(Pobre Diabla- Don Omar)

Este arquetipo de mujer no solo aparece en el reggaeton, sino que es propio de otras producciones culturales, en especial en los géneros románticos. Los géneros románticos ofrecen en sus letras, construcciones de mujer que, siguiendo lo que plantean Silba y Spataro (2008), son más aceptables para los públicos que los consumen: mujeres como objeto de amor, de sensualidades indirectas y de abandono. Además, el amor, aparece como ethos por excelencia del mundo vincular (Spataro, 2009), sin apelar a cuestiones de sexualidad y placer. La figura de la mujer abandonada, que Don Omar describe como "pobre diabla" no altera el orden establecido, por eso en el discurso se la victimiza y de alguna manera reivindica.

En cambio, en "Lo que pasó, pasó" aparece una protagonista emergente, aquella que disfruta de las prácticas sexuales con más de un hombre, la "engañadora", "abusadora" y "especialista". Esta sí se vuelve sujeto "políticamente incorrecto", sujeto deseante que escapa de la utilidad regulada. Y por eso es representada como "puta" y condenada en el relato del sujeto que narra. Lo que aparece en este último caso, siguiendo el planteo de Semán y Vila (2007) sobre la cumbia villera, es una suerte de temor masculino a la pérdida de su prevalencia:

> Los hombres dan cuenta de una feminidad que se les escapa. Insultan, humillan y burlan aquello que irrumpe al mismo tiempo como novedoso y amenazante. La fascinación que el psicoanálisis señala en todo neurótico, la fijación con aquello que limita, que se intenta negar que limita, pero que no puede dejar de ser atendido, no está representada sólo por la ley fantaseada como castración: también lo pueden ser unas mujeres que han dejado de encajar--de una forma o de otra, lo real es inevitable. (Semán, Vila, 2007, p.34)

Ahora bien, ¿qué pasa cuando analizamos los videoclips de estas canciones? ¿Qué nuevas configuraciones de sentido aparecen en la narrativa audiovisual? En el caso de "Lo que pasó, pasó", al comienzo del videoclip[15] se ve a Daddy Yankee y una mujer en la playa, sentados sobre una hamaca paraguaya. Los dos protagonistas parecen enamorados. Cuando comienza la música, Daddy Yankee aparece delante de un grupo de varones y mujeres (estas son mayoría) que bailan y festejan. Luego hay un cambio de escena y vuelve a aparecer Daddy Yankee con la misma mujer de la hamaca paraguaya teniendo una cena romántica. De pronto a ella le suena su celular y con gestos de preocupación e incomodidad, se levanta y se va. Esta última acción se ejecuta a la vez que suena el siguiente verso: "pero ya me enteré que te debes a alguien". La misma mujer luego aparece vistiendo un nuevo traje que deja al descubierto sus pechos. Ella mira a cámara y

[15] Ver video: https://www.youtube.com/watch?v=H1sG0M2kvVQ

pasa su mano por su cuerpo. A medida que realiza estos movimientos, suena el verso "es una asesina ella conlleva la medicina/ engañadora que te envuelve y te domina", construyendo la imagen de una mujer hipersexualizada. Más adelante, la misma mujer aparece tomando un trago en un bar junto a Daddy Yankee. Su celular vuelve a sonar, ella atiende y luego parece haber una discusión entre ellos. Al final del videoclip, la mujer descubre a Daddy Yankee con otra mujer en un bar. La escena cambia y se la ve a ella insistiéndole a Daddy Yankee para que vuelvan a estar juntos, pero él la ignora. Mientras se ve esta escena, suena el verso "presea, dale, presea", que en la jerga urbana de Puerto Rico significa insistir/presionar ya sea física o simbólicamente.

En el caso de "Pobre Diabla", se observa que el videoclip de la canción amplía el significado de la letra: se observan elementos nuevos, que no estaban presentes en la narrativa textual. En este caso la trama ronda en torno al robo de un bebé. Al descubrir la falta del bebé en la cuna, su madre rompe en llanto. Luego la historia da un salto temporal y es posible ver a esa madre ejerciendo la prostitución. Ella parece estar disconforme con su trabajo, como si éste fuera su única salida. En reiterados planos se la ve llorando. En el videoclip también es posible identificar al intérprete, Don Omar, quien además de narrador aparece como protagonista de la historia: pareciera estar enamorado de la mujer, pero este amor no sería correspondido. El video da un cierre cuando Don Omar, 4 años después, recupera al hijo de la mujer y lo lleva a sus brazos. La mujer ve con mucha nostalgia a Don Omar e intenta darle un beso, pero él frena este gesto, solo la besa en la frente y se aleja.

En ambos videoclips, aparecen los principales elementos de la estructura dramática del melodrama como dispositivo de la cultura popular-masiva (Martín Barbero, 1987). Dado que el melodrama establece una estética de la representación, busca que el espectador se identifique con alguno de los personajes: el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo. En esta identificación, los estereotipos de género se encuentran fuertemente marcados. En "Pobre Diabla" al menos vemos tres: el traidor es el hombre que se lleva al bebé, la víctima es la prostituta/madre y el justiciero es el propio narrador, que en este caso se personifica en Don Omar. Aquí aparece la fórmula: traidor-varón/víctima-mujer/justiciero-varón.

En contraste con la regla anterior, en "Lo que pasó, pasó" de Daddy Yankee, la víctima pasa a ser el hombre, la traidora ahora es la mujer y el justiciero sigue siendo hombre. En un primer momento esto pareciera ser disruptivo, ya que, según el propio Barbero (1987), en el melodrama la víctima casi siempre es mujer. Sin embargo, lo que sucede en este caso es que la figura de hombre-víctima es rápidamente reemplazada por la de hombre-justiciero: él hace

justicia saliendo con otra mujer e ignorando a la traidora. Lo que se observa en este caso es la necesidad de ocultar o subsanar toda aquella acción o rol que pudiera ser emparentado con lo femenino. La figura de la víctima, tradicionalmente femenina, es reemplazada por la del hombre justiciero. En continuidad con este señalamiento, Scott (2000) plantea que "la idea de masculinidad descansa en la necesaria represión de los aspectos femeninos (…) e introduce el conflicto en la oposición de lo masculino y lo femenino" (p.283).

II. 3. Perreo pa' las nenas, ¿perreo pa' los nenes?

Otra de las características que aparece de manera reiterada en el corpus estudiado tiene que ver con el rol que cumple el baile dentro de este género. La escena del baile se repite constantemente en las narraciones de las líricas reggaetoneras, así como también se inscribe en los contextos de uso de esta música. Muchas veces, los versos que parecieran hacer referencia a contenido sexual explícito como "a ella le encanta como le hago y le doy" o "esta noche quiero hacerle rakata", en realidad hacen referencia a movimientos de baile que, claro está, tienen una relación mimética muy fuerte con los movimientos sexuales.

El perreo es el baile característico de este ritmo y de alguna manera constituye un ritual de placer y seducción. Según Rivera (2009) el nombre "perreo" deviene de su parecido con la posición sexual "del perrito". La relación mimética entre el perreo y el sexo es tal que, hasta en algunos países como Perú, éste es conocido como "hacer el amor con la ropa puesta" (Rivera, 2009, p.3). En este baile la mujer le da la espalda al hombre, sacude y mueve sus caderas contra la ingle de su pareja, mientras él le sigue el ritmo, generalmente empujando hacia adelante para aumentar el roce. Fernández (2013) destaca, a partir de su propia experiencia en el baile, el carácter negociado que se da entre el hombre y la mujer que bailan: ambos bailarines saben dónde y cómo se pueden tocar y marcan sus límites. Raquel Rivera (2009) disiente sobre esta postura: para ella el hombre y la mujer no podrían colocarse nunca en un mismo nivel de negociación. Para la autora, "el perreo es un espacio plagado de sexismo, como cualquier otra esfera de nuestra sociedad" (p.4). Sin embargo, Rivera, quizás con una postura más cercana a la de Silba y Spataro (2018), destaca la capacidad de agencia femenina frente a las industrias culturales machistas; es decir, cree que es posible formar espacios de placer y seducción en el reggaeton y en el perreo, desde una perspectiva feminista. Esta tesina acompaña esta última posición. Por un lado, se entiende que el reggaeton rompe con la ecuación histórica entre los

roles de baile (pasivo-activo) en relación al género (mujer-varón) (Liska, 2012), ya que frecuentemente es la mujer quien protagoniza el perreo, y hasta incluso, no necesariamente precisa de un hombre para moverse. Por el otro, al igual que en la cumbia villera, la instancia lúdica que habilita el perreo en las mujeres pareciera ser un espacio propicio para la celebración de su propio cuerpo, para la provocación y el disfrute (Silba, Spataro, 2008, p.22).

Si bien este trabajo destaca el rol preponderante que cumple la mujer en el perreo, también resulta interesante abordar qué sucede con el cuerpo del varón en el baile. ¿Qué rol cumple el varón en el baile? ¿Es un cuerpo activo o pasivo? Es necesario aclarar que, en esta instancia de la investigación, dichas preguntas serán analizadas a partir de un corpus que sólo se compone de líricas y de videos. Es decir, se trata de un análisis del discurso. Sin embargo, será necesario trabajar, en el próximo capítulo, cómo se conecta este discurso con determinadas tramas de la experiencia de quienes escuchan y bailan reggaeton.

Retomando la pregunta anterior, se logró identificar algunas escenas donde el rol del varón en el perreo aparece totalmente desdibujado, o mejor dicho: su cuerpo no aparece como partícipe del baile. En "Baila Morena" de Hector y Tito, el narrador masculino se coloca a sí mismo como mero observador de la escena y manifiesta sus fantasías sexuales con la mujer que baila, esta vez sí colocándola en el lugar de objeto de deseo. Lo mismo sucede en "Salió el sol" de Don Omar. Allí la protagonista de la historia (Julieta) baila, el narrador la observa y relata sus movimientos: "Julieta baila sexy con la mano en la cabeza":

Ya tu mirada con la mía están saciándose
Tu piel rozando con mi piel y sofocándose
Y en la noche me imagino devorándote
Atrapándote, provocándote

Baila morena, baila morena
Perreo pa' los nenes, perreo pa' las nenas
Baila morena, baila morena
(Dale morena, vamonos afuegote!)
Baila morena, baila morena
Perreo pa' los nenes, perreo pa' las nenas
Baila morena, baila morena
(Dale moreno, que nos fuimos afuegote!)

(Baila Morena-Héctor y Tito)

Ella baila hasta sola
Como grande mueve la cola
La la vuela con rola
Dale sin miedo rompe la consola

La pistola, chambonea
Ella lo vuelve loco como se menea
Bailando pura candela
Lo vuelve loco cuando se acelera
Y pela
Y yo quiero saber como es que baila la Julieta
Y yo quiero saber como es que baila la Julieta
Julieta baila sexy con la mano en la cabeza
Julieta baila sexy con la mano en la cabeza
(Salió el Sol-Don Omar)

En la canción "Reggaeton Latino" de Don Omar, un narrador varón en segunda persona le da órdenes a varias mujeres que están bailando: "Bailen yales, muevan, suden, sientan el poder, del reggaeton latino". Lo que se observa aquí, es que la dinámica coreográfica de la danza hombre que guía-mujer que se deja guiar (Liska, 2018) toma otra forma: no es el cuerpo del varón el que irrumpe en la escena guiando a la chica, sino que es su discurso el que la guía y dice "lo que debe hacer" para poder sentir la música: "Lúcete modelo, coge vuelo /Revuélcate el pelo aunque a tu gato le den celo / Eso, salvaje, rompete el traje / No haga aguaje, baila con lo que te traje".

En otro punto del análisis, estos tres casos, siguiendo a Connell (1997), demuestran cómo el orden patriarcal prohíbe ciertas formas de emoción, afecto y placer que la propia sociedad patriarcal produce. Dicho de otra forma, las líricas no describen un hombre que baila y que goza, sino más bien pareciera ser que el baile, y que el perreo "es cosa de chicas". Aranda (2015), a partir de un trabajo etnográfico en clases de baile de reggaeton, relata cómo en el baile también se construyen modelos de masculinidad hegemónica:

> Los varones que asisten a las clases de baile sienten que, ante la mirada de sus pares externos al grupo de jóvenes que bailan en *Fit A,* son vistos como homosexuales, y viven eso como algo negativo. Mientras que las letras del reggaetón describen al varón como un heterosexual que sabe seducir mujeres, estos varones no sienten que, a través del baile, se convierten en atractivos para sus compañeras. (p.69)

El caso de la canción "Rakata" de Wisin y Yandel es la única, en este primer recorte de corpus, que narra una situación de baile donde el hombre es protagonista. La canción describe una escena en un club nocturno, el hombre narra de manera directa aquello que quiere hacer "si la chica se le acerca". El "rakata" pareciera ser una forma de denominar a un movimiento, algo que de alguna manera el protagonista hace con su cuerpo, probablemente un paso de perreo que incluye movimientos pélvicos, similares a los sexuales:

Salte ('W', con!)
Si no estas bailando con ella
Salte ('Y', Yandel!)
Si no estas perreando con ella
Salte (Luny! Medio millón de copias, obligao'!)
Si no estas bailando con ella
Salte (El dúo de la historia!)
Para hacerle (En "Mas Flow 2"!)
(Zumba!)

Rakata, rakata
Si se me pega voy a darle
Rakata, rakata
Esta noche quiero hacerle
Rakata, rakata
Si se me pega voy a darle
Rakata, rakata
Eh
(Me toca a mi!)
(Rakata- Wisin y Yandel)

Sin embargo, lo que aquí se observa es que la performance del hombre se despliega de manera dominante, relegando a la mujer a un lugar de objeto de placer. Es decir, se reproduce un régimen de dominación masculina donde el goce del varón pareciera estar puesto en el sometimiento de la mujer y no en la celebración de su destreza dancística, o su capacidad de seducción. En línea con lo que plantea Blázquez (2008) para el cuarteto, el análisis de estas líricas pareciera demostrar que en el reggaeton no habría lugar para la discusión de la heterosexualidad hegemónica, el binarismo sexual y el patrón activo/pasivo en la coreografía. Pues el hombre se muestra "bien hombre", a tal punto que su baile solo es posible en términos de su protagonismo y a la vez una consecuente de sumisión del género femenino. En el capítulo tres se abordará si efectivamente estas narrativas sobre el baile se reproducen en las fiestas y locales bailables; o si, por el contrario, los sujetos, en sus espacios de consumo, les dan un sentido otro a estas interpelaciones musicales.

***

II. 4. Lo que ellas tienen para decir

En el segundo recorte del corpus, compuesto por canciones y videoclips editados entre 2011 y 2019, sobresale un hecho ineludible para los fines de esta investigación: la irrupción de exponentes mujeres en la escena del reggaeton masivo. Al menos siete de las dieciséis canciones de este recorte del corpus son interpretadas por mujeres. Desde el 2017 en adelante, la industria ha diversificado su producción, integrando a nuevas artistas dentro de un movimiento que tradicionalmente estaba compuesto por hombres. Por dar tan solo algunos ejemplos: la canción "Mayores" de Becky G alcanzó alrededor de 1700 millones de vistas en YouTube; y la canción "Tusa" de Karol G es una de las primeras canciones del género que llega al Billboard Hot 100 Chart, alcanzando el puesto 55. En Argentina esta canción llegó a posicionarse en el puesto número 1 por 3 semanas consecutivas en el ranking Billboard Argentina. Tal y como explican Liska, Silba y Spataro (2018), la visibilidad y el interés por el trabajo de intérpretes femeninas ha ampliado el horizonte de lo decible en la música:

> Hay una evidente diversificación de retóricas que incluyen formas de lo erótico por fuera del imaginario romántico tradicional, la tematización de la violencia hacia las mujeres en sus múltiples manifestaciones y nuevas significaciones de lo sensible y lo espiritual (p.114-115)

A diferencia de lo que ocurría en el "primer reggaeton", en este nuevo recorte del corpus, no solo es posible advertir narradoras femeninas, sino también mujeres que tienen voz propia en las canciones de los varones y que aparecen para contestar y rebatir ciertos estereotipos de género. Este último es el caso de la canción "Dura" de Daddy Yankee. En el remix en el que participan Bad Bunny, Becky G y Natti Natasha, aparece una voz femenina que le contesta al varón, advirtiendo cuáles son sus condiciones para que se concrete un acercamiento entre ambos: "limón y tequila" y "que él pague el trago". Además, la voz femenina asegura, con cierta reiterancia, que ella "tiene poder", que "es peligrosa" y que como consecuencia, el varón debería tener "cuidado con ella":

> [Daddy Yankee]
> Cuando yo la vi
> Dije: Si esa mujer fuera para mí
> Perdóname, te lo tenía que decir
>
> 'Tas dura (dura), dura (dura)

Dura, dura, dura
Que estás dura, mano arriba porque tú te ves bien
'Tas dura, mamacita, te fuiste de nivel
Dura, mira como brilla tu piel
'Tás dura, dímelo, dímelo, ¿cómo es que e'?
'Tás dura, yo te doy un veinte de diez
'Tas dura, dura, dura

[Becky G]
Búscate Limón y Tequi
Que así es como se prende Becky
De PG me pongo triple equi'
Porque las shorty-shorty son las del pique
¿Quieres conquistarme? Págame el ticket
Cuida'o, porque te vas a envolver
Cuida'o, las mujeres tienen poder
Cuida'o, aviso 'e peligro
Baila conmigo sin filtro (zumba)
(Dura remix- Daddy Yankee, Becky G , Natti Natasha y Bad Bunny)

A partir de lo que plantean Liska, Silba y Spataro (2018) "pueden leerse aquí señales relevantes de una libertad deseada" (p.115). Por un lado, aparece un enunciador masculino que reduce la representación de la mujer a sus atributos físicos; por el otro, aparece representada una voz femenina que, afirmándose sobre lo que dice la voz masculina, lo retoma y redobla la apuesta. Frente a la voz masculina que enuncia "Estás dura / Yo te doy un 20 de 10", la voz femenina replica "Yo estoy dura, mano arriba porque luzco muy bien/ Estoy dura, papacito, te subo de nivel". ¿Pero qué sucede cuando la voz de las líricas es exclusivamente femenina? ¿Qué transformaciones y continuidades aparecen en la narrativa textual en relación a ese "primer reggaeton" del que se habló en los apartados anteriores?

"Mayores" de Becky G, y "Sin Pijama" de Natti Natasha son, quizás, dos de las canciones donde más se percibe este cambio del sujeto enunciador en el reggaeton. Principalmente lo que se observa es una activación de las mujeres en el plano de lo sexual. Ellas ya no aparecen como objeto del varón, sino que reivindican su derecho al placer. En "Mayores" de Becky G, una narradora que se identifica como mujer heterosexual cuenta cuáles son sus preferencias etarias cuando de relaciones erótico-afectivas se trata: A mí me gustan mayores / esos que llaman señores dice la lírica de la canción. Además, la narrativa va construyendo un determinado estereotipo de hombre mayor. Lo llamativo es que esa construcción de masculinidad está fuertemente asociada a lo que la doxa comúnmente suele llamar "ser caballero". Se construye una cadena equivalencial donde "hombre mayor" significa caballero y

caballero es aquel que trata a las mujeres como damas, que "abre la puerta y manda flores", que "dice poesía", que es "buen amigo y buen amante".

En uno de los versos más provocativos de la canción, la narradora declara: A mí me gustan más grandes/ que no me quepan en la boca/ los besos que quiera darme y que me vuelva loca. Aquí aparece una clara intención de que los significantes "grandes" y "besos" tengan una significación diferente a la literal. A partir del uso de la metáfora se omite el uso del sema "pene" (que permitiría comprender la preferencia de la narradora por practicar sexo oral y por los falos de gran tamaño) y se reemplaza por el significante "besos", cuya connotación es sobre todo romántica. Esta estrategia discursiva, retomando el concepto de McClary (1991), le permite a la narradora hablar de sus elecciones en tanto sujeto de deseo. En el 2017 esta canción provocó cierto escándalo en la opinión pública. Tal es así que TVE y en Telecinco, dos cadenas televisivas españolas, censuraron el verso y lo reemplazaron por: "A mí me gustan más grandes / que con un beso en la boca me haga volar en el aire…".[16] Como postula Peker (2018) "la represalia es al deseo" porque el deseo es el núcleo de la autonomía femenina.

Por otra parte, "Sin Pijamas" de Natti Natasha y Becky G postula otros enunciados que también son disruptivos en la escena del reggaeton. En una de las estrofas más acentuadas de la canción, una voz femenina declara "Siempre he sido una dama / Pero soy una perra en la cama". A pesar de que la narradora que se construye a sí misma como mujer deseante y deseada, el verso se termina tornando conflictivo, ya que construye una fuerte oposición entre los términos perra/dama. Tal es así que la lírica establece un contraste entre la idea de "mujer correcta" y "mujer promiscua", dejando relegadas ciertas prácticas sexuales liberadoras al ámbito de lo privado.

Solo, solito en la habitación

Busca, que busca de mi calor, uoh-oh, no-no
Quiere' remedio pa' tu dolor
Nadie te lo hace mejor que yo, uoh-oh, no-no

Que no se te apague la excitación
Tú sabes que yo no te dejo planta'o
Calma'o, que yo voy en camino, amor
Calma'o, que yo quiero contigo

Si tú me llama'
Nos vamo' pa' tu casa

[16] En Argentina, radioemisoras que son consideradas de escucha familiar, como Radio Disney también han empleado la censura en algunos fragmentos de reconocidas canciones de reggaeton como por ejemplo "Calladita" de Bud Bunny.

Nos quedamo' en la cama
Sin pijama, sin pijama
(Sin Pijamas- Becky G y Natti Natasha)

Más allá de estas contradicciones, "Sin Pijama" demuestra el protagonismo y la capacidad de seducción y galanteo de una mujer frente a un varón. Ella se encarga de dejar en claro que quiere tener un encuentro sexual con el varón y lo reafirma en cada verso, especialmente en el estribillo: "Nos quedamo' en la cama / Sin pijama, sin pijama" donde la intención erótica del encuentro está puesta en primer plano. La superficie textual de la canción dibuja ciertas imágenes eróticas en las que la narradora del relato y su compañero varón- aquel al que se dirige- aparecen en la cama, desnudos, consumiendo marihuana. La mención del estupefaciente como elemento erótico que satisface y realza el deseo de la protagonista permite pensar en un imaginario sexual totalmente alejado de la visión romántica y tradicional. La narrativa convencional sobre el romance queda totalmente desplazada por una nueva narrativa que escenifica deseos femeninos de lo más diversos y disruptivos.

II. 5. ¿Entusadas o empoderadas?

En el marco de una entrevista para Genius, una plataforma digital que tiene presencia en Instagram y YouTube[17], Karol G explicó el significado de "Tusa", su canción más reciente. En sus declaraciones, la artista afirmó: "Una tusa para nosotros los colombianos es una depresión amorosa. Una tusa bien manejada puede hacer que a la mujer le suba el autoestima, que se sienta más empoderada". El uso de la palabra "empoderada" no pasa desapercibido en el análisis, ya que el término empoderamiento hoy en día se encuentra asociado a discursos feministas. Según Jo Rowlands (1997) el empoderamiento es "un conjunto de procesos psicológicos que cuando se desarrollan, capacitan al individuo o al grupo para actuar e interactuar con su entorno de tal forma que incrementa su acceso al poder y su uso en varias formas" (p.224). El empoderamiento se relaciona, no tanto con las condiciones materiales en que viven las mujeres sino con la posición que ocupan con respecto a los varones en la sociedad.

Esta correlación entre depresión/ruptura amorosa y empoderamiento es una ecuación que se encontró en tres de las canciones del corpus. Dos de ellas interpretadas por mujeres ("Tusa" de Karol G y "No me acuerdo" de Thalía y Natti Natasha) y una de ellas por un hombre ("Otro

[17] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=6UNEX-zJsqg

Trago" de Sech). Ahora bien, ¿cómo se configura la feminidad empoderada en el discurso del reggaeton? ¿Qué sentidos se le otorgan al concepto de empoderamiento en un discurso que proviene de las industrias culturales y no de los espacios militantes y políticos feministas?

1) TUSA
Ya no tiene excusa (No, no)
Hoy salió con su amiga disque pa' matar la tusa (Ah, tusa)
Que porque un hombre le pagó mal (Ah)
Está dura y abusa (Eh)
Se cansó de ser buena
Ahora es ella quien los usa (Hmm-mm)
Que porque un hombre le pagó mal (Mal)
Ya no se le ve sentimental (-tal)
Dice que por otro man no llora, no (Llora)
(Tusa-Karol G)

"Tusa" de Karol G canción narra la historia de una mujer que sale a la disco para superar la ruptura con su pareja. En el desarrollo de esta canción sobresale la imagen de una feminidad empoderada que se construye a partir de ciertas conductas: el baile, la seducción ("está dura y abusa"), el hecho de tomar alcohol y divertirse con sus amigas para olvidar a su ex. Al sonar una conocida canción, la mujer que había salido a superar la "tusa" cae en lo que la lírica describe como una "depresión tonta". La imagen de mujer empoderada se desmorona rápidamente para darle lugar a otro tipo de mujer: la sentimental, romántica y hasta depresiva. La valoración negativa de esta segunda mujer, a partir del uso del adjetivo "tonta", evidencia la dicotomía entre mujer romántica y empoderada.

2) NO ME ACUERDO
Tú no tienes nada que decir, cara dura
Dijiste a las diez y llegaste a la una
La otra vez
Y me quedé esperándote
Yo también tengo derecho a pasarla bien
Tú no tienes nada que decir, cara dura
Dije que a las diez y llegué a las tres
Bueno puede ser que eran las cuatro
Fui a pasarla bien un rato

Puede que tengan razón
Pero no grites así
Que me duele la cabeza
Yo te quiero solo a ti
Para mí tan solo hay uno
Pero si te hace feliz
Saber que estuve con otro

Vamos a decir que sí
(No me acuerdo- Thalía y Natti Natasha)

En "No me acuerdo" una narradora en primera persona relata su experiencia en un boliche al que sale a divertirse y tomar alcohol. Al regresar a su casa, su pareja le reprocha su salida nocturna. Frente a los cuestionamientos de este hombre, la protagonista y narradora declara que no recuerda nada de lo sucedido la noche anterior. Según se da a entender por la letra de la canción, el hombre insiste en reprobar su conducta pero ella se defiende argumentando que él suele hacer lo mismo: salir a divertirse y llegar tarde a casa. Además, el hombre, celoso, la acusa de infidelidad; ella, de manera desafiante y hasta irónica, responde "si te hace feliz saber que estuve con otro, vamos a decir que sí", dejando abierta la posibilidad del engaño. La mujer insiste en relatar que no recuerda casi nada de lo sucedido en la fiesta a excepción de que "se veía bonita", que "todo el mundo estaba loco con su cinturita" y que "perreó toda la noche con la mano en la pared". Nuevamente, vemos que la imagen de mujer empoderada se construye a partir de ciertos elementos: la posibilidad de ser infiel, tomar alcohol, salir de fiesta, la autoconfianza y el baile como práctica privilegiada para seducir.

3) OTRO TRAGO
Sigue aquí tomándose otro trago
Su ex-novio con otra está (ah-ah)
Los amigos subieron un estado (ah-ah)
Que hoy de farra se van

Te cambió siendo mejor que ella (no-no-no-no, oh-oh)
Por mujeres y un par de botella' (no-no-no-no, oh-oh)
Por amigos que no son amigos en verda' (verda', ice)
Porque sé que te van a escribir cuando él se va
(Everybody go to the discotheque)

Y ahora a lo oscuro y sin disimulo (eso e' así)
Olvidando las pena', la pillé (ah)
Ahora hace lo que quiere, cuando quiere (oh-oh)
Y si no quiere, serás otro que se jode también (here we go)
(Otro Trago-Sech)

En "Otro Trago" una mujer, al haberse enterado que su ex-novio está con otra, sale a bailar "sin disimulo" y a emborracharse para sobrellevar la pena que la aflige. Los versos del estribillo son los más acentuados en la canción: "Cuando el DJ pone la música/ Ella baila como nunca / Y ahora a lo oscuro y sin disimulo / Olvidando las pena', la pillé". El foco está puesto en la idea del baile como exorcizante del dolor y la angustia, un concepto que Quintero Rivera

(2009) trabaja. Para el autor, "la tristeza puede transformarse en energía rehabilitadora de la vida, a través de la sonoridad y el baile" (p.39). El mismo autor también destaca el valor de los aspectos alegres y festivos de la música caribeña para comprender las dimensiones simbólicas de la vida de los sujetos de la cultura popular, dotando a la música de una capacidad vehiculizadora de emociones y sentimientos. Volviendo a la canción de Sech, la imagen de mujer empoderada se construye a partir de esta mujer que baila contra su dolor, esta mujer cuya libertad está asociada al baile y al hacer, como dice la lírica," lo que quiere cuando quiere". El baile aparece como aquella transición entre dolor y alegría que le permitirá "liberarse" y "empoderarse".

En definitiva, parecería que el concepto de empoderamiento femenino en el reggaeton aparece asociado a algunos imaginarios provenientes del discurso masculino: tomar alcohol desenfrenadamente, tener sexo desinteresado, la infidelidad como salida a ciertas situaciones de subordinación. Algo muy similar a esto, detectan Semán y Vila (2007) cuando analizan las líricas de exponentes femeninas en la cumbia villera. Lo que sospechan los autores es que la masculinidad se les aparece a las mujeres como el único modelo a partir del cual podrían reivindicar un lugar de poder, sin dejarles trazar caminos propios. Sin embargo, sería muy desacertado pensar que las mujeres solamente podrían construir un nuevo modelo de feminidad, o una feminidad más dominante, a imagen y semejanza de los varones. Resulta más interesante pensar cuáles son los rasgos disruptivos y nuevos que se entretejen en este modelo de mujer empoderada. Aquí es donde se observa que la capacidad de seducción mediada por el baile aparece como elemento distintivo que separa los dos modelos. El baile se aparece como un espacio propicio para la celebración festiva de su propio cuerpo y sensualidad, un lugar de agenciamiento donde las mujeres son capaces de resignificar los sentidos otorgados por otro dominante. Tan solo para poner de relieve esto, vale recordar que mientras que en el "primer reggaeton" la figura de la mujer engañada era colocada en el lugar de víctima, en este "nuevo reggaeton" la víctima es reemplazada por la imagen de una mujer actante que no se queda sufriendo, sino que sale a "bailar" y que a partir de ese baile pronuncia "ahora soy una chica mala".

II. 6. Videoclips. Autos y blinblineo. Tapados de piel y perreo

Existe una característica que se reitera en los videoclips del "primer reggaeton": los varones aparecen como detentores del poder económico: fajos de billetes, autos lujosos, joyas

extravagantes y mansiones gigantes componen la iconografía que se despliega en los videoclips que van del 2000 al 2010. Esta imaginería tiene sus antecedentes: es consecuencia de la influencia del rap y el hip hop estadounidense en la estética del reggaeton. Y también tiene sus razones socio-culturales: toda esta simbología de la ostentación viene a representar una suerte de respuesta hacia una sociedad estigmatizante. Lo que se intenta mostrar en los videoclips es el progreso de los jóvenes reggaetoneros nacidos en los barrios más marginados de Puerto Rico. Se ponen en escena todos aquellos bienes materiales que la industria musical les ha permitido ganar.

Fieles a la estética del hip-hop, los jóvenes reggaetoneros, vestidos como raperos, con ropa holgada, gorras y cadenas en el cuello ("blin blin", como se dice en la jerga urbana de Puerto Rico) suelen aparecer rodeados de mujeres en los videoclips. Las mujeres también forman parte de toda esta simbología de la ostentación. Sus cuerpos son delgados pero exhuberantes y suelen estar vestidas con trajes ajustados que dejan al descubierto y destacan ciertas zonas de sus cuerpos; principalmente sus colas, pechos y piernas. Las mujeres parecieran ser un "elemento más" de la puesta en escena. Sus roles varían entre bailar, acariciar y servirle al varón. El lugar otorgado parece ser el de un bien de lujo más, una mercancía. Como ejemplo representativo, en el videoclip de Don Omar, "Salió el Sol", las bailarinas aparecen vestidas de egipcias y acompañan al protagonista, Don Omar, que en este caso aparece personificado como un faraón egipcio. Él, sentado en su trono, observa y juzga seriamente el movimiento de las bailarinas, que contornean sus cinturas y lo rodean, algunas veces acariciándolo y otras, tan solo dejando que él se les acerque.

Captura del videoclip "Salió el Sol" de Don Omar

Sin embargo, en la videografía que va del 2011 al presente, se observa una transformación estética y simbólica. En primer lugar vale destacar que en este segundo recorte

del corpus aparecen mujeres como protagonistas de los videoclips. Y aún más: ahora son ellas quienes detentan el capital económico. Por ejemplo, en el videoclip "Sin Pijama" de Becky G y Natti Natasha, las cantantes protagonizan una noche de pijamada entre amigas. Ellas aparecen vestidas con ropa refinada y sensual: tapados de piel, lencería de encaje y joyas muy brillantes. La pijamada transcurre en una lujosa mansión ornamentada con lámparas colgantes en forma de araña, camas gigantes, una mesa de pool y hasta caballos y cebras de carrusel. Durante la fiesta, Becky y Natti aparecen acompañadas de otras mujeres con las que comparten la noche, beben champagne, se ríen y hasta juegan a los "almohadazos". La narrativa visual muestra cómo estas mujeres pueden pasarla bien y divertirse entre ellas, en un claro gesto de provocación hacia un varón que aparece al principio del relato y que, en su fantasía, imagina esta "noche de chicas".

Capturas del videoclip "Sin Pijama" de Becky G y Natti Natasha

En el videoclip "Tusa" de Karol G, la estética audiovisual es muy significativa. Predomina el uso del color rosa tanto en la escenografía como en la indumentaria, connotando cierta idea de feminidad. La presencia de esculturas, caballos alados y una columnata circular le dan al videoclip una cuota de renacimiento, representando a las mujeres como diosas griegas. Karol G y Nicki Minaj aparecen como protagonistas, rodeadas de mujeres, en una muestra de hermandad y complicidad femenina. Esto último resulta relevante si se tiene en cuenta que la lírica de la canción está conformada por dos narradoras: una que habla en tercera persona y la otra en primera persona. El análisis de la lírica hace suponer que se trata de dos mujeres, aquella que narra la historia amorosa de su amiga, y la propia protagonista que habla una vez que tiene superado el desengaño. Por otro lado, también resulta significativo el hecho de que las mujeres que acompañan a las protagonistas representan modelos de feminidad bien distintos a los vistos en los videos de los varones. Desaparece el modelo de mujer latina y exuberante para dar lugar a

un modelo de mujer más europea, con cabellos colorados, cuerpos muy delgados y pieles albinas. Los rasgos étnicos de las bailarinas contrastan con los de las protagonistas, una de origen latino y otra de origen afrocaribeño.

Capturas del videoclip “Tusa” de Karol G y Nicki Minaj

En “No me acuerdo” de Thalía y Natti Natasha, la narrativa audiovisual gira en torno a la idea de la diversión, goce y fiesta. De nuevo aparece la complicidad femenina como *leimotiv* de la pieza. En una suerte de *flashback*, Thalía y Natti, protagonistas del videoclip, aparecen con trajes muy brillosos y llamativos, bailando arriba de una tarima de forma desenvuelta mientras el resto de los asistentes a la fiesta las celebran. El plano contrapicado les da un protagonismo destacable y un halo de superioridad. En el tiempo cronológico del relato, se ve a Thalía dándole explicaciones a su pareja sobre lo sucedido la noche anterior. A través de sus gestos jocosos y burlones, se percibe que a ella no parece importarle mucho lo que piensa su pareja, más bien disfruta que él esté enojado. El videoclip también hace mucho hincapié en el baile como práctica de seducción y diversión de las dos mujeres. Al sonar el verso “toda la noche perreé contra la pared” es posible observar a Natti y Thalía gozando, moviendo sus caderas y tomando algunos tragos junto a otro hombre.

Captura del videoclip “No me acuerdo” de Thalia y Natti Natasha

II. 7. De Despacito a Felices los 4: las nuevas narrativas del reggaeton

La irrupción de artistas mujeres en la escena del reggaeton masivo es un hecho definitorio de esta segunda etapa, pero cabe preguntarse también, ¿cómo han variado las narrativas de los artistas masculinos a lo largo de estos últimos diez años? Se entiende que la aparición de nuevas retóricas que habilitan la discusión sobre la desigualdad de género debería haber permeado en los discursos de los hombres, y más aún, en las industrias que regulan estos discursos y deciden si pueden ponerse en circulación o no. Por ello, se analizarán algunas de las principales líricas de intérpretes masculinos y se detectarán algunas de las principales transformaciones en el discurso.

En primer lugar, la ausencia de marca de género es una característica clave en las principales canciones, algo que no sucedía en el “primer reggaeton”. No se sabe el género del narrador, ni tampoco el de los personajes, lo que permitiría una rápida apropiación de la lírica por parte de quienes la escuchan, sean hombres o mujeres. Un ejemplo de esta falta de marca de género es la canción “Despacito” de Daddy Yankee y Luis Fonsi:

Sí, sabes que ya llevo un rato mirándote
Tengo que bailar contigo hoy (DY)
Vi que tu mirada ya estaba llamándome
Muéstrame el camino que yo voy (Oh)

Tú, tú eres el imán y yo soy el metal
Me voy acercando y voy armando el plan
Solo con pensarlo se acelera el pulso (Oh yeah)
Ya, ya me está gustando más de lo normal
Todos mis sentidos van pidiendo más
Esto hay que tomarlo sin ningún apuro

Despacito
Quiero respirar tu cuello despacito
Deja que te diga cosas al oído
Para que te acuerdes si no estás conmigo
(Despacito- Luis Fonsi y Daddy Yankee)

Además, en “Despacito” aparecen nuevas formas de representar la seducción, el cortejo y las capacidades de cada uno de los actores. En el “primer reggaeton” encontrábamos versos tales como “esta noche quiero hacerte rakata”, donde de alguna manera la elección y el consentimiento de la mujer aparecían totalmente caídos. En contraste, en “Despacito” se

identifican versos que visibilizan cierta negociación entre un sujeto de deseo y un otro: "Muestrame el camino que yo voy" reclama el narrador, a la vez que le pide a su amada que le indique las zonas más erógenas de su cuerpo: "Quiero ver bailar tu pelo/ Quiero ser tu ritmo / Que le enseñes a mi boca /Tus lugares favoritos". Surge entonces la pregunta, ¿demuestran estos versos cierta erotización del consentimiento o es esta una estrategia imposible? Desde el campo psicoanalítico, autoras como Alexandra Kohan (2019) discuten con la noción de un consentimiento erotizado. Según la autora, resultaría imposible consensuar algo antes del encuentro con un otro porque "para que un deseo no se abrume, no se agobie, no se aplaste, lo mejor es mantenerlo en suspenso, lo mejor es no hacerlo pasar por un pedido". En un primer momento parecería que el "muéstrame el camino que yo voy" de Despacito obligaría al otro a cierto saber, y para Kohan (2019), "obligar al otro a saber puede construir un otro muy poderoso"(s/n). Por eso, para que la emancipación singular se concrete es necesario renunciar a la idea del otro como garante: "solo un consentimiento conviene a la erótica, el que se concede renunciando al dominio, sin que el efecto esperado sea un plus de goce como asegurado" dice la autora. Sin embargo, y en contraposición a lo planteado por Kohan, en este caso no cabe duda de que hay un desplazamiento interesante entre la canción "Rakata" y "Despacito", donde la diferencia fundamental está en la aparición del otro, de la amada, como sujeto de deseo. Lejos de pensar que esto hace del mundo sexual, un mundo más seguro, esto permite pensar que al menos desde el discurso erótico, la posición del varón como sujeto deseante ha virado hacia otro lugar.

En segundo lugar, en las nuevas líricas reggaetoneras se observa la aparición de nuevos tópicos que se alejan del modelo de drogas, delito, sexo y cosificación que aparecía tan reiteradamente en las líricas del "primer reggaeton". Por ejemplo "Felices los 4" de Maluma introduce una nueva temática, propia de las relaciones sexo-afectivas modernas: la relación abierta. En la canción, el narrador y protagonista de la historia, lejos de sentirse ofendido o menospreciado por el hecho de que su pareja tenga sexo con otra persona, acepta que es la forma en la que eligieron relacionarse. Además, admite que es un comportamiento que él también lleva a cabo:

> A penas sale el soy y tú te vas corriendo
> Sé que pensarás que esto me está doliendo
> Yo no estoy pensando en lo que estás haciendo
> Si somos ajenos y así nos queremos
>
> Si conmigo te quedas
> O con otro tú te vas

No me importa un carajo
Porque sé que volverás

Si conmigo te quedas
O con otro tú te vas
No me importa un carajo
Porque sé que volverás

Y si con otro pasas el rato
Vamos a ser feliz, vamos a ser feliz
Felices los 4
Te agrandamos el cuarto
(Felices los 4-Maluma)

Otra canción que introduce un nuevo tópico es "Mi Gente" de J Balvin. Esta canción es una suerte de reivindicación del reggaeton como género musical global. El narrador, que se identifica como J Balvin, le habla a "su gente" aquella que escucha reggaeton, que lo baila y que goza del ritmo. Está claro que el mensaje apunta a la opinión pública que cataloga el reggaeton como "música sucia", retomando el concepto de López Cano (2011), y se postula desde un lugar de defensa de esta música. Uno de los versos más significativos de la canción dice "mi música no discrimina a nadie", enunciado que cimenta la imagen inclusiva del reggaeton. Este sentido se amplía cuando observamos el videoclip de la canción, donde aparecen bailando jóvenes, adultos, niños, hombres y mujeres de diferentes etnias, pero principalmente personas de ascendencia afrocaribeña. El baile se construye como unificador de las diferencias. Tal y como se explicó en el capítulo 1, en el momento de aparición del reggaeton como fenómeno de la cultura de masas, el género enarboló la bandera de la latinidad como símbolo de homogeneización y unificación de las diferencias. Esta jugada sirvió para dejar atrás viejas tradiciones como los estrechos lazos con el dancehall reggae o el hip hop, géneros musicales con profundas temáticas sobre la negritud que no eran compatibles con lo que la industria buscaba en aquel momento. En esta nueva etapa, con "Mi Gente" de J Balvin a la cabeza, se observa una regresión a esa estrategia de masificación, donde la latinidad, el baile y la inclusión se construyen como significantes de la unidad entre raza, etnia y cultura.

Por último, y como cierre de este capítulo, es necesario mencionar, que en el "nuevo reggaeton" no todo es transformación. Existen permanencias en algunos tópicos y formas de construcción de feminidades que continúan siendo sexistas, por dar tan solo un ejemplo, la canción "Mía" de Bad Bunny y Drake, forma parte de este segundo recorte de corpus, y vuelve a insistir en la construcción de la mujer como objeto del hombre. Lejos está este trabajo de

clausurar la interpretación de estas canciones. Sin embargo, en esta instancia, el objetivo fue evaluar cómo, a la luz de los debates contemporáneos en torno al lugar de la mujer en la sociedad, estos discursos fueron transformándose.

CAPÍTULO TRES

Darlo todo: la etnografía

Este tercer y último capítulo, estará conformado alrededor de un análisis sobre el papel de los sujetos en el consumo del reggaeton. De Certeau (1996) plantea que a una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular como lo es la producción de las industrias culturales, le corresponde otra producción, calificada de "consumo" que se caracteriza por no producir textos propios, sino por el arte de utilizar los que le son impuestos. Dado que en el capítulo anterior trabajé sobre las configuraciones de género promovidas por las industrias culturales, lo que ahora queda por responder es de qué manera los consumidores culturales, posicionados en determinados espacios, dan sentido a las interpelaciones musicales del reggaeton, incorporándolas a las tramas de sus vidas y utilizándolas para la definición de su yo (Spataro, 2009). En resumen, en este capítulo me planteo comprender de qué manera se configuran las identidades de género en la instancia de recepción del reggaeton, en esa "otra producción" que De Certeau (1996) llama "consumo".

Para el abordaje de esta instancia del objeto de estudio, prioricé la etnografía como método de recolección de datos ya que ésta busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros, entendidos como "actores", "agentes" o "sujetos sociales" (Guber, 2011). En particular, realicé tres observaciones en recitales de artistas de reggaeton (Nicky Jam, J Balvin y Karol G) y tres observaciones en locales bailables de reggaeton en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Liquid, Sudan y Tequila). Por un lado, la elección de estos espacios de observación participante se debió a la presunción de que eran locales bailables donde la mayor parte de la noche se escuchaba reggaeton. Por el otro lado, con el objetivo de condensar la muestra, elegí boliches con concurrencia de sujetos que cultural y corporalmente se comportaran como argentinos. Vale aclarar que, en la Ciudad de Buenos Aires, existen clubes nocturnos de reggaeton muy frecuentados por públicos inmigrantes latino-caribeños. No obstante, para los fines de este análisis, dichos espacios de observación fueron desestimados porque hubiesen contribuido a complejizar la muestra. Esto es porque, dado su cultura de origen, estos sujetos, tal y como plantea Quintero Rivera (2009), tienen otra relación con su corporalidad y con el baile. Por último, vale aclarar que este análisis será escaso en términos de representatividad social, ya

que una etnografía de largo alcance implicaría una mayor cantidad de observaciones en fiestas, clubes o boliches y por ende un tiempo de investigación mucho más prolongado que excedería los límites de esta tesina de grado. Asimismo, un análisis en recepción más extenso en recitales de reggaeton implicaría la necesidad de recursos que no están a mi alcance, para poder acceder a los shows, ya que no es frecuente la presencia de artistas de reggaeton en Argentina.

Teniendo en cuenta que el baile resulta una práctica fundamental en la experiencia de los sujetos que escuchan este tipo de música, este fue uno de los ejes que decidí priorizar en mis observaciones. Esta elección obedece a la idea propuesta por Pujol (1999) de que "los bailes son situaciones de placer, en los que se liberan tensiones, con un exacerbado sentido de la corporalidad y la experiencia, donde se aceptan normas y premisas muy estrictas. En los bailes se aprenden los modos de acercamiento al otro sexo, las pautas a seguir con nuestro propio grupo de pares, lo que se puede y lo que no se puede hacer" (p.12-13). Blázquez (2011) también demuestra la importancia del baile en las configuraciones identitarias de género. El autor analiza el cuarteto cordobés y demuestra cómo en los clubes, fiestas o locales bailables "se hace género" cuando los sujetos se apropian del baile y protagonizan diversas escenas y figuras coreográficas.

Los aportes de Blázquez (2011) sobre el cuarteto, fueron muy sugerentes y reveladores. Cuando el autor indica cómo a partir de ciertos comportamientos e interacciones entre los artistas de cuarteto y las fans "se hace género", introduce un elemento clave en mi análisis a la hora de repensar los vínculos entre las celebridades de reggaeton y los asistentes del show. Dicho aporte me hizo seguir la línea de algunas teorías sobre celebridades (Marshall, 2014; Wise 2006) que analizan las relaciones entre ídolos populares y sus audiencias. Por ejemplo, David Marshall (1997) trabaja sobre el significado de las celebridades de la música popular en Estados Unidos y estudia la retórica de las performance de artistas y su relación con la cultura juvenil. Para el autor, la integración de la sexualidad y la expresividad en el estilo de los artistas marca un antes y un después en las performances musicales del siglo XXI: "sus raíces musicales, el estilo de vestimenta, la forma de hablar y la exhibición pública de la sexualidad son marcadores significativos (...)" (p. 204). Por otra parte, Wise (2006) trabaja sobre el significado de Elvis Presley en la vida de las fans adolescentes, y las contradicciones entre ser feminista y escuchar a un cantante erigido como figura de la heteronormatividad regulada. Su aporte fue interesante porque, como investigadora y feminista, también atravesé momentos de contradicción en mi análisis sobre los artistas de reggaeton masculinos. Lo importante, en este punto, fue comprender

las verdaderas motivaciones que tenían las fans al momento de elegir a artistas de reggaeton como íconos populares y sexuales.

III.1. J Balvin: espacio y transgresión de los cuerpos.

De los tres recitales que forman parte del corpus, el del artista J Balvin fue el más concurrido: 15 mil personas según el Billboard Argentina[18]. Aunque no puedo precisar con exactitud el número, el público era mayormente femenino. El recital se llevó a cabo el día 14 de diciembre de 2019 en el estadio Movistar Arena, un espacio cerrado, semi circular con graderías numeradas y varios pisos de platea. Según González Requena (1985), esta configuración espacial que recrea el clásico modelo de la escena a la italiana privilegia "el lugar ocupado por el espectador, al que se reconoce, por primera vez, el derecho a un pleno dominio visual del espectáculo" (p.40). El estadio Movistar Arena se inauguró tan solo un mes antes del recital de Balvin. El poco uso del lugar se podía notar en la calidad y pulcritud de sus salas, asientos, escaleras y ascensores. El estadio también contaba con salas contiguas donde era posible retirarse del show y comprar algo de comida rápida o bebidas. También había palcos preferenciales desde donde algunas celebridades como Diego Armando Maradona pudieron disfrutar la performance de Balvin de manera aislada.

Mi relato sobre la configuración espacial del estadio no es casual, obedece a la intención de resaltar un punto importante para el análisis. Dado que los asientos eran numerados tanto en la platea como en el campo, los asistentes se veían limitados en sus movimientos. Además, había personal de seguridad que se ocupaba de reprender a aquellos que se *salieran de su lugar* u ocuparan el de otro. Como consecuencia, el baile que, cabe aclarar, representaba un elemento importante de mis observaciones, también fue limitado durante la mayor parte del espectáculo. Mientras la música sonaba, los cuerpos se mostraban constreñidos, contenidos y hasta incómodos. Los clásicos pasos de reggaeton que, tal y como plantea Aranda (2015) en su tesina, "son amplios y requieren de grandes espacios" (p.58), en el estadio Movistar Arena eran estrechos, cortos y laxos. Las interacciones entre pares eran casi imposibles. Se veían parejas, pero en ningún momento se vio el característico perreo, ese paso de baile en el que generalmente un cuerpo femenino y otro masculino toman contacto y ella baja hasta el suelo con las piernas abiertas mientras él se encarga de apoyar su pelvis en la cadera de ella. Las mujeres,

[18] Ver nota en: https://billboard.com.ar/sold-out-para-j-balvin-en-el-movistar-arena/

generalmente elegían mover su cuerpo en forma de vaivén, siempre con su mirada atenta al escenario. Sus brazos, eran las extremidades que más se movían: en alto, y la mayoría de las veces con el celular en la mano, se alzaban como intentando llamar la atención de Balvin. La voz y los gritos de las mujeres parecían canalizar toda la expresividad que en sus cuerpos aparecía contenida. En el marco de una charla personal con Rocío, una de las asistentes al show, ella señaló: "Sentí que estar acotada a ese mini cuadrado me impedía un montón el movimiento, era todo raro al principio. Tenía ganas de 'darlo todo' y me sentí súper limitada." Rocío usó la expresión de "darlo todo" en una clara referencia al baile, al movimiento, la euforia y el perreo.

Quintero Rivera (1999) plantea que el baile es "entre otras cosas, una forma de expresar con el cuerpo la relación entre el tiempo y el espacio" (p.38). Esta relación parecía entrar en conflicto en ese momento del recital. Viéndolo desde Foucault (1975), esta descripción permite hablar de cierto "disciplinamiento" de la corporalidad del recital. Dirá Foucault (1975) que "la disciplina es el arte de las distribuciones" (p.130) y que en esa distribuciones operan mecanismos tales como la división de zonas:

> A cada individuo su lugar; y en cada emplazamiento un individuo. Evitar las distribuciones por grupos; descomponer las implantaciones colectivas; analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos que repartir hay. (p.130)

Lo que me interesa señalar, es que el disciplinamiento, intencional o no, se hizo efectivo y entró en contradicción con el contexto festivo-ritual del recital y en especial con la naturaleza del reggaeton: esa naturaleza que es baile, perreo, seducción y goce (especialmente femenino). Desde otro punto de vista, y retomando algunos lineamientos de Silvia Citro (2008) sobre los recitales de rock de la banda Bersuit, ese disciplinamiento parece haber profundizado la división entre espectador y actor. Esto llevó a que el público, en un principio, tuviera un rol de observador más que de protagonista. El debilitamiento del baile, como práctica festiva por excelencia, y en especial del perreo como ritual de placer y seducción, impactó en el público de manera que vio contenidas ciertas emociones, tal y como lo señalaría Rocío más adelante.

Sin embargo, hubo un momento importante en el desarrollo del recital que Rocío tuvo la oportunidad de recordar:

> Cuando J Blavin apareció atrás, todos nos subimos arriba de las sillas y yo empecé a darlo todo. Me sentí poseída por la energía del 'chabon ', por la energía de la gente, por la felicidad que se respiraba. Me sentí a gusto, cómoda, y ahí me empecé a soltar más. Empecé a bailar y a darlo todo.

Rocío se refería al momento en que J Balvin apareció sorpresivamente en un escenario paralelo, situado en el centro del Movistar Arena. Ese escenario estaba a pocos metros de distancia del público. En el momento en el que se iluminó aquel escenario, la gente comenzó a gritar, aplaudir, saltar, extender sus brazos y pararse arriba de las sillas. Había mujeres bailando y también había una minoría de varones de los que se podía distinguir desde lejos el movimiento sutil de sus caderas que iban al ritmo de la música. Estas transgresiones funcionaron como actos de resistencia frente al disciplinamiento de los cuerpos que señalé anteriormente. Pujol (1999) dirá que "los bailes siempre han oscilado entre la liberación y los mecanismos de control social" y es precisamente ese oscilamiento el que sucedió durante el recital de Balvin. En su libro *Cuerpo y cultura*, Quintero Rivera (2009) destaca la capacidad de comunicación e incitación libertaria de las prácticas danzarias, en especial cuando habla de los bailes de esclavos coloniales. Esta "fuerza subversiva" que tiene el baile, para Rivera, es capaz de reencontrar naturaleza y civilización, cuerpo y mente. Entonces, ¿por qué no atribuirle también la capacidad de resistir el disciplinamiento de los cuerpos?

El ritmo de la música, exaltado por la proximidad del artista en tanto celebridad, lograron romper las barreras espaciales y los mecanismos de control. Como consecuencia, se generó un ambiente de euforia, entusiasmo, y como dijo Rocío, "felicidad" o alegría, elemento que bien rescata Silba (2011) cuando nos invita a pensar de qué manera "ciertas formas de la resistencia cultural pueden hallarse en las prácticas festivas y en la alegría que las diversas manifestaciones de la música pueden representar para las mujeres y hombres que se apropian de ella, haciéndola parte de sus vidas y gozando con y a través de ella" (p.47).

III.2. Karol G: industria cultural y empoderamiento femenino.

La configuración espacial del recital de J Balvin resultó clave a la hora de reflexionar sobre mis observaciones realizadas un año antes, allá por septiembre de 2018, en el recital de Nicky Jam y Karol G en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires (GEBA). Se trató de un show al aire libre, en un estadio que también tiene la disposición de semicírculo. A diferencia del show de Balvin, en GEBA no había lugares numerados. El espacio se dividía en diversas áreas: Campo Vip, Campo, Platea Baja y Alta. Para acceder a cada área había que pagar un

precio diferencial. El área más costosa era la del Campo Vip y la más barata la de Platea Alta. Al llegar a cada área, el público se ubicaba en el lugar que podía o que más cómodo le resultaba.

Karol G, cantante femenina de reggaeton, fue "telonera" de Nicky Jam, como comúnmente suele llamarse a los artistas que actúan antes de la atracción principal de un concierto. En ese momento su grado de popularidad no era tan elevado. Esto pude observarlo en el grado de entusiasmo que manifestó la gente durante su show. Sin embargo, el análisis de su performance resulta sugestivo para pensar la irrupción de ciertos discursos de empoderamiento femenino en las producciones de la industria cultural y la consecuente recepción de los mismos por parte del público. El show de Karol G abrió con unas visuales donde aparecían fotos de la artista a la vez que sonaba una voz en off, de la que no fui capaz de reconocer el género. Dicha voz recitó el siguiente texto:

> Enseñaron a las mujeres a sentirse pequeñas, a sentirse menos, que tal vez puedan ser grandes, pero no demasiado, que estén atrás porque lo fuerte no es para ellas. Enseñaron a las mujeres a competir entre ellas para buscar la atención de otros antes que unidas. ¿Por qué no enseñarles a ser conflictivas ante el mundo, líderes, ambiciosas, igualdad de sexos, imparables?

Según pude constatar, este texto fue incluido en la gira latinoamericana de la cantante durante 2018. No es casualidad que ese año, en países como Argentina, México, Colombia y Perú, las mujeres protagonizaron manifestaciones en diversos escenarios políticos para reclamar y luchar por la igualdad de género. A estas movilizaciones se unió una creciente conciencia feminista que trató de colocar en la agenda política y social las demandas históricas que cuestionan la situación de subordinación de las mujeres. En Argentina, en particular, el 2018 fue el año en el que se inauguró el debate por el aborto legal, seguro y gratuito, aprobado en la Cámara de Diputados pero no así en la de Senadores. La elección de esta presentación en el show evidencia una preocupación por vehiculizar a través de la música ciertas demandas sociales. Esto contrasta con lo precisado por Silba y Spataro (2008), cuando algunos años atrás demostraban que las industria culturales vinculadas a la producción de cumbia villera no eran capaces de leer las señales de libertad anhelada por las mujeres e insistían en ubicarlas en un lugar subordinado a los deseos y exigencias del hombre. Hoy, vemos una industria cultural que busca ajustar su producción frente a las demandas de las mujeres y, como consecuencia, reivindicar un rol más autónomo, poderoso y libre de las mismas, no sin contradicciones. Tal y como plantea Spataro (2009):

> Es importante reconocer el carácter regulador de las industrias culturales a partir del papel que desempeña al definir y producir normas de inteligibilidad cultural a través de los cuales una mujer puede comprenderse a sí misma y a través de las cuales los demás también las reconocen como femeninas (McRobbie, 1998: 284). Pero también indagar de qué modo "aflojan" el control de la feminidad normativa (ídem: 294) y erosionan sus restricciones más rigurosas, mediante la reestructuración del contrato sexual y la vinculación con la zona de placer del consumo en los mass media (.p.5)

Karol G empezó con la canción "Ya No Te Creo". En comparación con el recital de Balvin, los cuerpos parecían moverse con mucha más libertad ya que en este caso no había restricciones espaciales. Sin embargo, el público no se mostraba totalmente enardecido. El ritmo de las canciones invitaba a bailar, pero las personas, quizás todavía algo tímidas o vergonzosas, solo se animaban a balancear suavemente sus caderas, dar saltos cortos y a cantar las canciones mientras sujetaban sus celulares en alto y filmaban el show. Una de las conjeturas sobre esta falta de fervor en los asistentes al show tiene que ver con un punto que trabajé en el capítulo anterior: el reggaeton es un género que en el desarrollo de su historia, no ha dado lugar a exponentes femeninas. En este contexto, Karol G resultaba una artista nueva y poco escuchada por los consumidores de reggaeton locales, que siempre estuvieron en conexión con los exponentes masculinos del género .

Más allá de este hecho, parecía que el público femenino era quien se sentía más interpelado por la artista. Uno de los elementos que me permitió llegar a esta conclusión fue la gran intensidad de las voces agudas que se escuchaban como respuesta a las intervenciones que hacía la artista sobre el escenario. Por ejemplo, uno de los momentos más relevantes del show fue, antes del cierre, cuando Karol G exclamó:

> Hace días estaba en una entrevista y una periodista me dijo 'lo que yo no te respeto a tí como mujer es que hayas dicho en una canción que tu cama suena' y yo me volteé y le dije 'lástima que la tuya no' Así que, familia, hoy la cama se cae, ¿sí o no? ¡Y que suene y que suene y que suene, dice![19]

Con esto, Karol G se refería a su sencillo "Mi Cama", en el que uno de los principales versos dice:

> Dices que de mí ya te olvidaste
> Y de tu mente borraste
> Cuando yo te hacía pom pom pom pom
> Pom pom pom pom
> Piensas que yo me quedé tranquila

[19] Ver video en: https://www.youtube.com/watch?v=L_NA9VAYHOQ

Y los tengo haciendo fila
Mientras que tu inventas dar pom pom pom pom
Mi cama suena y suena
Mi cama suena y suena
(Karol G-Mi Cama)

En las líricas de la canción, una narradora femenina se dirige a su ex novio y le cuenta que desde que él la dejó ha podido divertirse con otros hombres. Además, se encarga de aclararle que su cama "no para de sonar", haciendo alusión a la cantidad e intensidad de sexo que mantiene. Los elementos sonoros que acompañan estas líricas son por demás elocuentes: imitan el rechinar de una cama al momento del acto sexual. La composición musical y poética transgreden cierto modelo de pasividad sexual femenina y reivindican la capacidad de goce de la mujer.

Volviendo al recital, ambas declaraciones, tanto la de la periodista como la respuesta de Karol G, parecían intentar definir una forma correcta de experimentar la sexualidad femenina. Por un lado, para la periodista, la sexualidad femenina parecería ser un tabú, algo que debería quedar relegado al ámbito de lo privado, que no puede nombrarse, ni expresarse. Del lado opuesto, Karol G aboga porque las mujeres puedan hablar de sexo libremente y sin restricciones. Sin embargo, hacia el final de su discurso, relaciona la crítica de la periodista o su falta de empatía como consecuencia de una supuesta falta de sexualidad. Luego de que Karol G terminara de hablar, observé una clara toma de posición del público femenino. Los aplausos y vítores de las asistentes mujeres en el recital fueron una clara respuesta de adhesión al modelo propuesto por Karol G en su canción y también en el relato de su anécdota con la periodista. Esto puede leerse en continuidad con ciertos discursos feministas que abogan por la autonomía de las mujeres y que en el último tiempo han comenzado a circular con mayor frecuencia en los medios masivos de comunicación.

Con respecto al baile, en la totalidad del recital observé un comportamiento más bien tímido de la gente. El público cantaba casi todas las canciones, pero sus movimientos corporales eran más bien escasos. Uno de los predominantes era el acompañamiento rítmico con los brazos, en forma similar al gesto de aliento. El momento ya señalado de "Mi cama" fue el que más desenfreno produjo en el público: fue posible observar mujeres a caballito de sus parejas, meneando suavemente y dando saltitos al ritmo de los sonidos que emulaban el rechinar de la cama en el acto sexual. Unos minutos más tarde, sus cuerpos se soltarían aún más con la presencia de Nicky Jam sobre el escenario.

III.3. Nicky Jam: coreografías de placer y seducción

El espectáculo de Nicky Jam empezó con un despliegue de luces y visuales deslumbrante: una pantalla exhibía hacía el conteo para que el show comenzara mientras la gente repetía en voz alta cada número. Al llegar a cero, la canción "Hasta el Amanecer" empezó a sonar. La reacción de la multitud fue significativamente mayor en comparación con el show de Karol G. La voz del Nicky Jam se escuchaba pero no era posible verlo en el escenario. Cuando finalmente apareció entre nubes de humo artificial, los gritos del público se multiplicaron.

El público cantaba y mantenía su mirada fija sobre el escenario. En simultáneo, al fondo del Campo General, había dos mujeres jóvenes, de entre 20 y 30 años. A ellas no parecía preocuparles lo que sucedía en el escenario, sino que, una frente a la otra, escuchaban la música y, ensimismadas, bailaban a un ritmo marcado y preciso. Sus pasos eran coreográficos, y ellas sabían lo que hacían. Probablemente eran alumnas regulares de alguna academia de ritmos urbanos o clases de reggaeton. El foco de su danza estaba puesto en su parte inferior: caderas, glúteos, muslos, rodillas, y por supuesto, pies. Los movimientos generalmente requerían la semiflexión de rodillas y la capacidad de llevar las colas hasta el suelo, práctica que las dos chicas podían ejecutar sin dificultad alguna. Las dos jóvenes, enfrentadas, no se tocaban el cuerpo, pero el acto de estar una frente a la otra, no ponía en duda de que efectivamente estaban "bailando juntas".

Por un lado, observé que las jóvenes reproducían los mismos pasos coreográficos que aparecen en los videoclips y despliegues escenográficos de los artistas de reggaeton: pasos básicos de hip-hop, funky y reggae. Esto quiere decir, que las representaciones producidas por la industria cultural tienen impacto y son adoptadas por los consumidores que bailan reggaeton. Por otro lado, y retomando la idea de Pujol (1999) de que cada etapa de la civilización genera bailes propios, observé la irrupción de una nueva forma de bailar que priorizaba el movimiento corporal individual, aunque la práctica de baile sea compartida. El "baile suelto" y la "falta de agarre en la pareja" son dos elementos que Pujol (1999) trabaja al caracterizar los bailes de la década del 60 y el 70 en Argentina. En palabras del propio autor:

> Ya nadie manda en la pista. Ya no hay marcas de un cuerpo sobre otro. Tampoco hay un desplazamiento circular: el tránsito se ha aquietado, ya no son necesarias las viejas

> señalizaciones de la pista. El baile de a dos ha perdido su clásica simetría. El cuerpo del otro ya no es el espejo del que baila. (Pujol, 1999, p. 298-299)

También es importante señalar que, en este caso, el baile se daba entre dos mujeres, algo disruptivo en la historia social de los bailes, que comienza a aparecer a fines del siglo pasado en las peñas de folclore donde la población femenina era mayoritaria (Pujol, 1999 p.361) y que Silba (2011) también retoma al estudiar el "meneaito" en la cumbia villera. Lo que destaca Silba (2011) y que también se aplica al caso del reggaeton es que estos bailes representan una nueva forma de "experimentar la subjetividad femenina y la posibilidad de un agenciamiento signado por la diversión, el goce y el reconocimiento y el disfrute del propio cuerpo como fuente de placer propio y para las/os otras/o" (p.197) .

¿Y los varones? Muchos de ellos parecían cumplir un rol de "acompañantes" de sus parejas. Algunos de ellos portaban un look hip-hopero similar al que se observó en los primeros videoclips de reggaeton: ropa holgada, al estilo de los raperos estadounidenses, gorras y cadenas en el cuello. Sin embargo, el baile no estaba muy presente entre sus movimientos. En sus trabajos sobre las masculinidades contemporáneas Robert Connell (1997) destaca de qué manera en las definiciones sociales de las "masculinidades hegemónicas" tiende a generarse un borramiento del cuerpo del varón. Lo corporal, en el recital, tan solo aparecía como una tendencia hacia la reafirmación de la virilidad. La masculinidad era un emblema que debía ser exhibido y expresado a través de rituales específicos. Ellos eran quienes se encargaban de filmar con los celulares, de sostener las pertenencias de sus parejas, y de sujetarlas sobre sus hombros para que pudieran ver mejor el escenario.

Otro aspecto importante en el desarrollo del show ocurrió cuando Nicky Jam comenzó a invitar a diferentes personas del público a subir al escenario. El procedimiento era el siguiente: Nicky señalaba a alguien de la multitud, el/la o los elegidos subían al escenario y debían bailar la canción "Equis" junto al cantante. En primer lugar pasó al frente una niña, que conmovió a todos los espectadores con un estilo jocoso y divertido, pero también muy preciso. Luego pasó una chica de unos 40 años, que se dio el gusto de dar unas vueltitas y tomarse una selfie junto al ícono de reggaeton. En tercer lugar subió una joven de unos 30 años que, *lookeada* cual reggaetonera reprodujo a la perfección la coreografía de "Equis". Finalmente, Nicky Jam invitó a un hombre y una mujer de unos 40 años, y frente al desconcierto de la pareja, les dio indicaciones para que pudieran bailar de una manera muy diferente a la que venía bailando el resto. "Tú te pones aquí atrás de ella y tú aquí adelante" exclamó Nicky Jam. El tono pedagógico del cantante logró que la

mujer comenzara a llevar su cola hacia abajo mientras el hombre, detrás de ella, apoyaba su pelvis y bajaba a la vez que ella. Sin saberlo, el público estaba asistiendo a una verdadera clase de perreo al estilo caribeño, un estilo de baile que -el cantante bien percibió- no estaba incoporado en la corporalidad argentina de manera extendida. Esto me sirvió para comprender que, quizás, lo que se esperaba encontrar entre el público danzante, no sucedería nunca. El perreo como se baila en Puerto Rico, en República Dominicana y en Colombia, no es el mismo al que se animan los cuerpos argentinos. Sus movimientos, en este contexto, fueron más tímidos y su baile más solitario.

III.4. Las celebridades como objeto de deseo y reafirmación del placer femenino.

Si bien en un momento previo a las observaciones participantes pensé que el baile en el contexto festivo del recital resultaría un elemento clave para el estudio de las subjetividades femeninas y masculinas, el trabajo de campo y su posterior análisis me llevó a concluir que existían prácticas mucho más significativas que conforman las configuraciones genéricas en los consumidores. En la interrelación entre fans femeninas e ídolos masculinos pude encontrar una área propicia para analizar, retomando el concepto de Blázquez (2011), cómo se "hacía género" en el recital.

Determinadas prácticas ejecutadas por el público femenino durante el recital resultaron reveladoras a la hora de pensar en términos de relaciones de género. En primer lugar estaban los gritos agudos y, sin lugar a dudas, femeninos que se producían cuando J Balvin o Nicky Jam aparecían, cantaban esa canción que a ellas tanto les gustaba o mostraban su destreza danzaria bien caribeña sobre el escenario. En segundo lugar, estaban las expresiones de amor y admiración que proferían las mujeres hacia su ídolo: "Te amo", "Potro", "Hermoso", "Mi amor". Por último, también estaban los actos de registro del espectáculo a través de dispositivos tecnológicos, que de alguna manera señalaban la importancia y admiración de las fanáticas.

La celebridad en la música popular se construye a partir de elementos muy diferentes al de otras celebridades como las del cine o la televisión. Según Marshall (2014), la tecnología de producción y recepción, la relación colectiva e individual del intérprete con la audiencia, y por supuesto el carisma y atractivo del artista constituyen elementos principales dentro del *star*

system de la música popular. El cantante es, en el territorio de la música popular, "uno de los principales engranajes del dispositivo comercial" (Blázquez, 2011).

Lo que interesa señalar, es que en el contexto del recital, las mujeres "hacían género", es decir, se constituían como mujeres heterosexuales, dos veces. En primer lugar, las fanáticas en su apropiación, colocaban al artista como objeto de deseo. Nicky Jam y J Balvin significaban para ellas la imagen de varones heterosexuales, caribeños, que bailaban bien, que a través de sus canciones narraban historias de amor en clave erótica y sexual. Eran hombres que hablaban de alcohol, de marihuana y de sexo sin el más mínimo reparo o incomodidad. Marshall (2014) dirá que la estructura de distancia que separa al público del artista hace que este último sea "tan poderosamente atractivo al nivel de la fantasía" (p.178). Para el autor, la insinuación sexual de las fanáticas "es efectiva en el nivel emotivo, pero completamente imposible en el nivel de lo real" (p.178).

En segundo lugar, en estas prácticas de consumo fruitivo, las mujeres podían reafirmarse en tanto sujetos deseantes y mostrar qué elementos del espectáculo o del propio artista activaban su líbido. Esta configuración identitaria contrasta fuertemente con la que se analizó en el capítulo anterior, donde las narrativas, generalmente interpretadas por un varón, insistían en colocar sus deseos y su visión de la sexualidad por sobre los de ellas. De esta manera las mujeres podían brindar una suerte de respuesta hacia las interpelaciones de la industria cultural. Esta "táctica" en el sentido de De Certeau, inconsciente o no, les permitió subvertir el sentido naturalizado sobre su lugar en el campo de lo sexual, reclamando de múltiples maneras un lugar de mayor autonomía y libertad.

En definitiva, la etnografía en los recitales resultó un contexto propicio para analizar la creatividad y la libertad cultural. Retomando un concepto de Archetti (2003), el recital constituyó una "zona libre", en tanto me permitió analizar "la complejidad entre lo que se dice y lo que se hace, y cómo este decir y hacer habla de la configuración de nuevas feminidades" (Spataro, 2009, p.3).

III.5. Las fiestas: el perreo hasta el suelo

"Estoy para reggaeton violento" dijo la chica de rojo mientras esperaba para entrar a la fiesta y les contaba a sus amigas los motivos por los que se había peleado con su "chongo" (pareja sin compromisos). Esa frase era una muestra de lo que significaba para estas jóvenes ir a

bailar. El baile es ese momento oportuno para exorcizar ciertos dolores, como plantea Quintero Rivera (1999), y también para que quien baila, asuma un rol protagónico, y se autoperciba de manera sensual y provocativa. La frase de la chica de rojo remite a otra frase que circula en un conocido tweet y en algunos memes[20] y que permite comprender de qué manera se constituye la identidad femenina al bailar reggaeton: "El perreo hasta el suelo y el autoestima hasta el cielo". La expresión hace referencia al efecto estimulante del perreo y su capacidad de hacernos sentir aprecio por nosotras mismas.

Las fiestas, donde mujeres y varones se encuentran en una pista de baile, desinhibidos, posiblemente por el consumo de alcohol u otras sustancias estimulantes y con ganas de bailar, son lugares propicios para analizar las construcciones identitarias de los jóvenes y la forma de relacionamiento entre los sexos. Simon Frith (2001) explica que "los clubes y las fiestas proveen de un contexto, de un entorno social que parecen definidos únicamente por la medida del tiempo que proporciona la música, el cual escapa al tiempo real que transcurre ahí afuera" (p. 8). En los tres boliches en los que realicé mis observaciones, la música era el cronómetro que ordenaba las diferentes actividades de la noche. Entre las 12 y la 1 de la mañana, tanto hombres como mujeres llegaban e iban a la barra a pedir un trago. Algunas chicas elegían primero pasar por el baño y retocarse el maquillaje. En ese momento la música oscilaba entre el pop y el funk. Por un lado,

[20] El término meme se usa para describir una idea, concepto, situación, expresión o pensamiento, manifestado en cualquier tipo de medio virtual, cómic, vídeo, audio, textos, imágenes y todo tipo de construcción multimedia, que se replica mediante internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión.

estaban los que querían emborracharse con el objetivo de desinhibirse y "romper la noche". Estos se animaban a bebidas más fuertes como el fernet, el vodka o el gin tonic y los más osados hasta al tequila. Por el otro lado, estaban aquellos que solo buscaban "pasar un buen rato" con amigos. La noche representaba para ellos solo un momento más de diversión. La "birra" (cerveza), el aperitivo Campari y hasta bebidas sin alcohol eran las que más circulaban entre ellos. A la mitad de la noche, entre las 3 y 4 de la mañana, comenzaban a escucharse los ritmos más festivos y bailables: el reggaeton y ocasionalmente la cumbia eran los más sonados. Las canciones de reggaeton más *mainstream* eran las más festejadas por los jóvenes, y esto pude observarlo en su exaltación e intensidad al bailar: "Gasolina", "Despacito" y "Que tire pa lante" de Daddy Yankee, "Ritmo" de J Balvin, "Tusa" de Karol G, "Con Altura" de Rosalía y J Blavin fueron las canciones más sonadas y disfrutadas durante mi etnografía.

Al momento de observar el baile, tanto en varones como en mujeres, encontré una marcada regularidad entre los diferentes grupos: quien más bajaba hasta el suelo era el más celebrado. Las rondas de amigos y amigas donde justamente primaba la celebración del perreo fueron disposiciones que me encontré con frecuencia en las fiestas. El perreo argentino no es igual al caribeño, es decir, aquel que se nos ha enseñado en los videoclips de reggaeton. El perreo importado de Puerto Rico implica sí o sí el contacto entre los glúteos de la mujer y la pelvis del varón, pero nuestra versión del perreo es más parecida al concepto de meneaito que trabaja Silba (2011) en la cumbia villera:

> Las chicas se colocaban una detrás de la otra, [...] se tomaban de la cintura y comenzaban a bajar lentamente hasta casi tocar el piso mientras contorneaban su cadera en círculos. Al hacerlo, ellas sonreían visiblemente entusiasmadas, mientras completaban la performance tocándose mutuamente los muslos, la cadera y la cintura, en un claro gesto de provocación hacia todas y todos los que se encontraban observándolas. (p.194)

En Liquid, Sudan y Tequila, los locales bailables a los que asistí, el perreo era mayormente ejecutado por mujeres y no tanto por varones. Esto permite describirlo como un ritual netamente femenino, donde una de las chicas del grupo toma la iniciativa de bajar hasta el piso. Esta actitud era alentada por el resto de las participantes mediante gritos y palabras de ánimo. En esta práctica, las jóvenes además cantaban las líricas de reggaeton que sonaban en el boliche. Conocían a la perfección los versos de cada canción. Sabían qué verso le siguía al otro y cuáles eran más propicios para entonar con mayor pasión y desenfreno. "Se hace la difícil pero se va…", "Es que yo sin tí, tu sin mi...", "A mi me gustan mayores" "Como tenemos sexo y te quito el estrés" eran los versos más resonados. En el capítulo anterior, analicé cómo muchas

de estas narrativas, encarnadas por la voz de un varón, ubicaban a la mujer en el lugar de objeto de placer masculino. A partir de este trabajo de campo, pude identificar que, en la instancia del baile, las mujeres, lejos de sentirse ofendidas y repudiar las construcciones de género que promovían estas canciones, las festejaban y vociferaban con mucho entusiasmo. Una de mis conjeturas en aquellos momentos, fue que en pleno ritual de celebración, las jóvenes le atribuían a estas narrativas significados personales, haciendo caso omiso a la voz masculina. El acto de cantar, a la vez que perreaban y festejaban en grupo, les permitía asumir el discurso como propio, reemplazando la voz masculina por la de ellas mismas. Como consecuencia, ellas se transformaban en sujetos de deseo y reivindicaban su capacidad de goce, escapando de la objetualización.

En relación a los hombres, ellos también bailaban, aunque lo hacían en un modo más jocoso y burlón, quizás con cierto miedo a asumir un rol sensual y provocativo, actitud que solo era permitida en las mujeres. La ronda de amigos, también era una configuración que se repetía en ellos. A diferencia de las mujeres, en la ronda de varones, el más celebrado era aquel que más borracho estaba y en consecuencia, aquel que más "papelones" hacía: tirar el trago, mover la cola, e incluso, perrear hasta abajo era considerado un "papelón". También estaban aquellos varones que bailaban tímidamente y con cierta obligación, ya que no parecían disfrutarlo. Así mismo, estaban los que preferían quedarse en la barra y observar la pista de baile en busca de alguna oportunidad para salir a "encarar".

Por último, y no menos importante, también pude identificar que la cumbia era un ritmo muy presente en la noche de estos boliches. De hecho, muchos clásicos de reggaeton eran reproducidos bajo una base cumbiera para que sonaran a un ritmo un poco más acelerado que el original. Al sonar estos remixes, los cuerpos de los varones, parecían moverse dentro de una zona de confort. En su tesis de maestría, Silba (2011) habla sobre esta estrategia de remixación, que también es propia de los bailes cumbieros, la cual supone un soporte musical que acompaña las coreografías de los varones y en las que los cuerpos de las parejas de baile se desplazan con mayor amplitud sobre la pista de baile. Por un lado, en el plano de lo concreto, los movimientos se amplían acompañando la marcación rítmica de estos remixes. Por el otro lado, en el plano de lo simbólico, los movimientos se manifiestan bajo la afirmación identitaria "abran paso, hagan lugar, aquí estamos nosotros"

Los pasos de cumbia eran para ellos, mucho más familiares, cercanos y sencillos que los pasos que el reggaeton reclamaba en sus cuerpos. La transición entre una canción de reggaeton y

una de cumbia era evidente: la parte inferior de los cuerpos pasaba de la incómoda semiflexión de rodillas, el repiqueteo vibrante y la tensión de glúteos, al paso corto con vaivén de cadera y codos apuntando al suelo. No es que la destreza requerida para bailar reggaeton fuera mayor, sino que de alguna manera la corporalidad de los varones se sentía más a gusto o segura con los movimientos propios de la cumbia. Estas observaciones participantes permiten pensar en la existencia de cuerpos locales determinados firmemente por una tradición de escucha y baile cumbiera así como también permiten identificar contrastes entre varones y mujeres. Ellos sentían al perreo como un territorio ajeno, donde no tenían ni historia ni expertise. Las que allí se destacaban eran ellas. Mujeres con habilidades, osadas y que iban al frente. En definitiva, mujeres con (cierto) poder.

CONCLUSIONES

Como parte del cierre de esta tesina de licenciatura, realizaré una serie de reflexiones sobre las principales conclusiones que se desprenden de mi trabajo de investigación. La propuesta será mirar en retrospectiva los interrogantes que motivaron, dieron origen y sustento a este trabajo para ponerlos en contraste con los principales hallazgos que surgieron en el análisis en producción y análisis en recepción.

Al momento de decidir el tema de esta investigación, el vínculo entre mujeres e industrias culturales se había convertido en un eje central de debate tanto en mi ámbito privado como en algunos espacios públicos o mediáticos. Uno de los principales interrogantes que se me presentó en un comienzo fue en qué medida las representaciones de las industrias culturales acompañaban o limitaban las transformaciones que acontecían en el ámbito social, cultural y político. En aquel momento, existía una concepción dominante de que las industrias culturales eran meras reproductoras de las desigualdades de género y de los estereotipos sexistas. El reggaeton, tanto como la cumbia, era uno de los géneros musicales más criticados por ello. Sin embargo, en ese entonces, yo empezaba a ver cada vez más artistas de reggaeton mujeres en el *mainstream* musical y esto me indicaba que algo importante estaba aconteciendo en las industrias culturales.

De esta manera, me propuse analizar las líricas y videos de reggaeton. El corpus fue armado en base al alcance y número de reproducciones de las canciones. Dividí en dos períodos de tiempo el material discursivo. El primer recorte fue del 2000 al 2010 y el segundo, del 2011 hasta la actualidad (año 2019). En ambos períodos encontré una mayoría de artistas de reggaeton masculinos, con la diferencia de que en el primer período no había mujeres artistas y en el segundo sí. Esto confirmó mi conjetura de que efectivamente el lugar que le estaba dando la industria a las artistas mujeres había comenzado a cambiar en los últimos años. Para ponerlo en números: en el primer período analicé canciones y videoclips de 5 artistas varones; y en el segundo analicé canciones y videoclips de 5 artistas varones y 3 artistas mujeres.

En cuanto a los modos de representar a las mujeres, pude observar regularidades significativas. Uno de mis mayores hallazgos, fue descubrir que en el primer período las letras de reggaeton dejaban entrever, a través de una mirada masculina, representaciones de mujeres deseantes y activas en términos sexuales. Estos discursos, en principio, ponían en escena una toma de distancia de ciertas construcciones “tradicionales” de feminidad que aparecían en otros géneros de la música popular como la canción romántica, la balada o el bolero, por nombrar tan

solo algunos. Estos discursos en el "primer reggaeton", si bien presentaban "contramodelos" a la construcción de una feminidad normativa, atravesaban sus propias tensiones. Los modelos seguían siendo configurados alrededor de una matriz heteronormativa dominante. En primer lugar, la sensualidad, el desacato, el baile y los cuerpos de ellas, en muchos casos, solo aparecían para justificar el placer de los varones. En segundo lugar, en el plano de los deseos, muchos eran presentados como deseos femeninos, cuando en realidad eran enunciados por una voz masculina. En los discursos, las mujeres no tenían voz propia, sino que solo intervenían en algunos casos para reafirmar el enunciado del varón.

En cuanto a las transformaciones de un período al siguiente en los modos de representación de lo femenino, los hallazgos también fueron interesantes. Encontrar remixes en los que participaban tanto mujeres como varones me permitió identificar nuevas voces que ampliaban los límites de lo decible en el discurso del reggaeton. Muchas de estas voces eran contestatarias e impugnadoras, ya no venían a reafirmar los sentidos construidos por las voces masculinas, sino a construir nuevos sentidos basados en sus deseos, sus expectativas y sus modos de ser y de sentirse mujer. En las canciones interpretadas, y muchas veces escritas, por mujeres artistas, me encontré estrategias discursivas para poder hablar de ciertas temáticas que parecían vedadas para ellas. Este fue el caso de "Mayores" de Becky G, donde la voz femenina recurre al uso de metáforas para poder decir que le gustan los miembros masculinos de gran tamaño y practicar sexo oral. Esto me demostró que efectivamente las mujeres tenían muchos más obstáculos que los varones a la hora de hablar libremente de ciertas temáticas.

También indagué sobre los sentidos que algunas canciones interpretadas por artistas mujeres le otorgaban al concepto de "empoderamiento", teniendo en cuenta que este concepto también era muy utilizado en espacios militantes y políticos feministas. Para las reggaetoneras el empoderamiento venía a ser algo así como "poder hacer lo que antes no se les estaba permitido" o "poder hacer lo que antes era mal visto en una mujer". Entre estas exclusiones entraban acciones como: tomar alcohol, tener sexo sin compromisos, romper con el estereotipo de la mujer romántica cuyo único fin en la vida sería la búsqueda del amor. La mujer empoderada en el reggaeton dejaba de ser una mujer "sentimental", "tímida", "recatada" y principalmente "fiel" para pasar a ser una mujer más fuerte, independiente, que le gusta bailar, seducir, emborracharse y que hasta puede permitirse ser infiel y disfrutar de ello sin sentir que está rompiendo con un mandato.

Por otro lado, encontré que en el segundo recorte del corpus las canciones interpretadas por varones también habían atravesado transformaciones, incorporando nuevos tópicos en sus narrativas. Mientras que entre el 2000 y el 2010 las principales canciones reunían escenas del barrio, la noche, las drogas, el sexo, el alcohol y las fiestas, entre el 2011 y 2019 observé una ampliación de esos tópicos reggaetoneros. En cuanto a los vínculos sexo afectivos de los protagonistas de los relatos, comienzan a aparecer concepciones mucho más modernas como la "relación abierta". En algunos textos, también subyace la idea de consentimiento entre varón y mujer, noción que no se manifiesta en ninguna de las canciones del "primer reggaeton". Además, en algunas líricas, los sujetos enunciadores comienzan a tomar un rol más contestatario y rebelde hacia las industrias culturales, con una fuerte postura de defensa por la música urbana en general y por el reggaeton en particular. La discriminación sufrida, no solo por el reggaeton en general, sino también por el sector que comenzó a producir y consumir esta música fue uno de los elementos claves en el análisis diacrónico del primer capítulo. El costado plebeyo, incómodo e impugnador de esta música popular se fue transformando a medida que comenzó a ser difundida de forma masiva. Además del blanqueamiento del género a nivel musical y poético, el reggaeton atravesó un complejo proceso de transformación y estilización, que lo hizo inmune a la estigmatización popular. En ese camino, el reggaeton logró posicionarse como la música latina de exportación global por excelencia. La canción "Mi Gente" de J Balvin, es el epílogo de ese proceso, en el que se afirma que "[el reggaeton] no discrimina a nadie" y que solo tiene por objetivo hacer "música que entretiene". El sujeto enunciador, encarnado por la figura de Balvin, cierra, determinante, una de las estrofas con el verso: "¿Donde está mi gente? Latino hasta la muerte".

En cuanto a los videoclips, los cambios de un período al siguiente también son sugestivos, no sólo por las mejoras tecnológicas que permiten narrar de manera mucho más compleja las historias en formato audiovisual, sino también por las temáticas que comienzan a abordar estas piezas multimedia. En el primer período los videoclips se caracterizaban por estar protagonizados por una figura masculina, muchas veces rodeada de cuerpos femeninos que eran exhibidos cual si fueran objetos. Los jóvenes reggaetoneros aparecían como detentores de un poder simbólico y económico, pues se encargan de mostrar los bienes de lujo obtenidos gracias a los réditos de la industria musical. En el segundo período este escenario se revierte: las mujeres viven en mansiones, beben champagne, tienen caballos alados y carruseles. Pero no necesariamente las mujeres imitan los viejos formatos audiovisuales de reggaeton: ellas no

aparecen rodeadas de varones que bailan a su alrededor. Más bien, suelen aparecer divirtiéndose junto a otras amigas. Las mujeres, al contrario de lo que plantean algunos autores (Semán y Vila, 2007) no construyen su feminidad a imagen y semejanza de los varones, sino que elaboran nuevas formas de representarla, donde aparecen elementos propios de su universo, y donde dejan bien en clara su autonomía y muestran nuevos tópicos, como por ejemplo la complicidad entre ellas.

Una vez analizadas todas estas variaciones, transformaciones y permanencias, decidí optar por el trabajo de campo para complementar las principales conclusiones a las que me había llevado el análisis en producción. Me pareció importante no solo indagar sobre el qué dicen las industrias culturales sobre las mujeres, sino también estudiar qué hacen las mujeres con esas construcciones, qué vínculos establecen con los consumos culturales. La etnografía fue la metodología para adentrarme en ese mundo donde logré encontrarme con nuevos imaginarios, valores y subjetividades en la escena del reggaeton. La pregunta central que orientó esta búsqueda fue de qué manera estas representaciones de género promovidas por las industrias culturales impactaban en las construcciones de género de los jóvenes consumidores que escuchaban y bailaban reggaeton. ¿Qué hacían las mujeres cuando escuchaban reggaeton? ¿Repudiaban o celebraban las letras de las canciones? ¿Qué era el perreo para ellas? ¿Cómo se comportaban como fans? Estas fueron algunos de los cuestionamientos que orientaron la etnografía. Asistí a tres recitales de artistas de reggaeton y a fiestas en locales bailables donde el reggaeton era una de las músicas más reproducidas.

En los recitales me encontré con que las mujeres establecían vínculos placenteros con las celebridades de reggaeton. Los gritos subidos de tono hacia J Balvin o Nicky Jam y los versos con contenido sexual que eran entonados con mayor fervor escenificaban el deseo femenino, ese que en muchas líricas de reggaeton parecía haber sido arrebatado o relatado desde la normatividad heteropatriarcal. Al no realizar entrevistas, las observaciones de los cuerpos y sus movimientos fueron para mí un elemento clave de cara al análisis. Sin embargo, en uno de los recitales me encontré con grandes dificultades. En el recital de J Balvin, la disposición espacial del lugar le impedía al público moverse libremente y bailar. El debilitamiento del baile, como práctica festiva por excelencia, y la ausencia del perreo como baile característico del reggaeton fueron dos elementos inesperados. Sin embargo, esta ausencia me permitió identificar otras vías de transgresión espacial, que se convirtieron en verdaderas formas de agenciamiento femenino:

en un momento las mujeres se pararon arriba de sus butacas y comenzaron a perrear y "darlo todo".

A su vez, en el recital de Karol G encontré manifestaciones de adhesión hacia los discursos de empoderamiento femenino que había identificado en el análisis en producción. La ruptura con el modelo de mujer sumisa, romántica y pasiva sexualmente fue altamente celebrada por el público femenino que respondía a través de aplausos, vítores y baile. La entonación ferviente de ciertas líricas que contribuían a consolidar estos nuevos significados de empoderamiento también fue algo muy significativo durante el análisis en el campo de estudio.

En la etnografía de las fiestas o clubes nocturnos pude observar otras variables de agenciamiento femenino. En estos espacios, el perreo constituía una práctica de liberación, de goce, de demostración de recursos y destrezas. Aquella que más abajo perreaba, era la más celebrada. Una de las preguntas que más me interesaba responder era qué hacían las jóvenes cuando sonaban versos que las colocaban en un lugar de sumisión u objetualización. La respuesta fue contundente: las jóvenes, lejos de frenar ese momento de goce y liberación, continuaban cantando y bailando. Frente a esos sentidos legitimadores de las normativas heteropatriarcales, ellas proponían algo diferente. Las mujeres hacían caso omiso a la voz masculina que las cosificaba y el acto de cantar y bailar las transformaba en protagonistas de la escena. Como consecuencia, producían nuevos sentidos donde eran ellas quienes aparecían como sujetos deseantes y no como objetos.

En el perreo, los hombres quedaban algo relegados, muchos de ellos recurrían al baile más jocoso o humorístico para no quedarse quietos. La seducción en estos espacios parecía ser solo menester de las chicas. El momento en el que más a gusto se encontraban los varones, era aquel en el que sonaba algún tema de cumbia o de reggeaton con base cumbiera. Sus cuerpos transmitían la comodidad de quien conoce una música y la baile desde siempre.

Por último, me interesa hacer una serie de reflexiones finales sobre mi tema de estudio. Esta tesina busca arrojar algo de claridad sobre algunos de los principales debates que se han dado sobre la cultura de masas y las configuraciones de género, en general y sobre reggaeton en particular. La música, como uno de los dispositivos de la cultura de masas por excelencia, representa los estereotipos de una sociedad basada en las desigualdades de género. Exigir la erradicación de estos estereotipos, sería luchar por ofrecer una imagen distorsionada de las relaciones sociales existentes. La música como trama social, nos enseña formas de actuar, de concebir la realidad, pero también de subvertirla, construyendo espacios singulares. Desde la

investigación de los fenómenos sociales y de la cultura de masas, desestimar las experiencias de quienes escuchan y bailan estas músicas, y no prestar atención a los vínculos que establecen las mujeres con la cultura de masas en calidad de audiencias, implicaría que el investigador se coloque desde un rol de corrector moral que descubre y desenmascara operaciones ideológicas, pero que sin embargo, deja abiertas preguntas sobre por qué se eligen determinados consumos culturales o qué tipo de placeres se habilitan a la hora de consumirlos. Mientras el reggaeton siga sonando y las mujeres sigamos perreando, no faltarán las oportunidades para que podamos producir conocimiento y desafiar las representaciones de sentido común que no solo habitan en los medios de comunicación, sino también en algunos análisis académicos.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos y libros:

Alabarces, Pablo et al. (2008): "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia", en Alabarces, P. y Rodríguez, M.G. (Compiladores): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Aparicio, Frances (1998): *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Aranda, Tatiana (2015): "Si te dan ganas de bailar, pues dale. De ser varones y mujeres en el reggaetón". Tesis (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Archetti, Eduardo (2003): *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

Blázquez, Gustavo (2008): "Nosotros, vosotros y ellos. Las poéticas de las masculinidades heterosexuales entre jóvenes cordobeses", en *TRANS, Revista Transcultural de Música,* Nro. 12, Año 2008. ISSN: 1697-0101.

Blázquez, Gustavo (2011): "Hacer belleza: género, raza y clase en la noche de la ciudad de Córdoba" Disponible en https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/325

Butler, Judith (1990): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Paidós-PUEG-UNAM, 2001; incluye "Prefacio" de 1999.

Carballo Villagra, Priscila (2006): **"**Reggaeton e identidad masculina", inter.c.a.mbio (4), pp. 87-

101. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5089062

Carballo Villagra, Priscila (2006): "Música y violencia simbólica". Revista de la Facultad de Trabajo Social UPB, vol. 22, nº 22. pp. 28-43.

Cepeda, Eduardo (2018) : "Tu Pum Pum: As Reggaeton Goes Pop, Never Forget the Genre's Black Roots" . Disponible en https://remezcla.com/features/music/tu-pum-pum-1/

Citro, Silvia (2008): "El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit", en *Trans, Revista Transcultural de Músic*a, nº12. http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art03.htm, 2008.

Connell, Robert (1997): "La organización social de la masculinidad" en Valdés, Teresa y José Olavarría (eds.): *Masculinidades: poder y crisis*. Santiago: Ediciones de las mujeres nº 24.

De Certeau, Michael (1996): *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

De la Peza, María del Carmen (2009): "El bolero y la nueva canción de amor", en Colón Zayas, Eliseo (coord.): De Signis 14. Gusto Latino. Buenos Aires: La crujía.

De Toro, Ximena (2011): "Métele candela pa que todas las gatas se muevan identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón" en *Revista Punto Género* Nro 1.

Despentes, Virgine (2012): *Teoría King Kon*g, 1era edición Buenos Aires (Capital Federal), septiembre 2012, Editorial El Asunto

Fernández, June (2013): "Si no puedo perrear no es mi revolución" en Pikara Magazine. Disponible en https://www.pikaramagazine.com/2019/07/si-no-puedo-perrear-no-es-mi-revolucion/

Foucault, Michel (1987 [1975]): *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI

Frith, Simón ([1987] 2001): "Hacia una estética de la música popular" en Cruces, F. (org.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.

Galucci, María José (2008): "Análisis de la imagen de la mujer en las letras del reggaeton" en Scielo, Vol. 24, Nro 55.

Gonzalez Requena, Jesús (1985): "Introducción a una teoría del espectáculo". *Revista Telos*, nº 4, pp. 3344.

Grignon, Claude; Passeron, Jean Claude (1991): *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Hall, Stuart (1984): "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista,* Barcelona, Crítica.

Kohan, Alexandra (2019): "Consentimiento, una estrategia imposible"[Audio en podcast].Recuperado de https://drive.google.com/open?id=1IvSBHEkGbY-RvwXyyTidbkTDpAuXSK87

Lamas, Marta (2000): "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría de género" en Lamas, Marta (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Autónoma de México Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG).

Liska, Mercedes (2012): "Baile, género y sexualidad: modos de pensar identidades de género en el tango queer." en *Antropología de la subjetividad*.

Liska, Mercedes (2017): "Representar la mujer nueva. Aportes de la música popular a los imaginarios de la transformación cultural". Recuperado en:

http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499477610_ARQUIVO_PONENCIAFAZENDOLISKA.pdf

Liska, Silba, Spataro (2018): "Canción con todas" en *El Atlas de la revolución de las mujeres. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

López Cano, Rubén (2011): "Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina", en Sans, Juan Francisco y López Cano, Rubén (coord.): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. pp. 217-260

Marshall, P. David (1997 [2014]): Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture

Marshall, Wayne (2009): "From música negra to reggaeton latino: The cultural politics of nation, migration, and commercialization". En *Reggaeton*, eds. Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez. Durham, Carolina del Norte: Imprenta de la Universidad de Duke.

Martín-Barbero, Jesús (1983): "Memoria Narrativa e industria cultural", en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México, agosto.

Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones*. *Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G. Gili.

McClary, Susan (1991): *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Negrón Muntaner, Frances y Rivera, Raquel (2009): "Nación reggaetón" en *Revista Nueva Sociedad. Democracia y política en América Latina*. Septiembre-octubre 2009.

Peker, Luciana (2018): *Putita Golosa: por un feminismo del goce*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2018.

Pujol, Sergio (1999): *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Emecé Editores, Buenos Aires.

Quintero Rivera, Á. G. (2009): *Cuerpo y cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

Quintero Rivera, Ángel (1998): *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores, México.

Rivera, Raquel (2009): "Perreo & Power: Explicit Sexuality in Reggaeton Dance" en Latin American Studies Association Conference in Rio de Janeiro, Brazil, June 2009.

Rivera, Raquel Z. (2009): "Policing Morality, Mano Dura Stylee" en *Reggaeton*, eds. Raquel Z.Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez. Durham, Carolina del Norte: Imprenta de la Universidad de Duke.

Rivera, Raquel, Marshall, Wayne y Pacini Hernández, Deborah (2009): "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón" en *Reggaeton*, eds. Raquel Z.Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernandez. Durham, Carolina del Norte: Imprenta de la Universidad de Duke. Disponible en: https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton

Rivera-Rideau, Petra (2015): *Remixing Reggaetón: The Cultural Politics of Race in Puerto Rico*. Duke University Press Books.

Rowlands, Jo (1997): "Empoderamiento y mujeres rurales en Honduras: un modelo para el desarrollo", en M. León (comp.), *Poder y empoderamiento de las mujere*s. Santa Fé de Bogotá: Tercer Mundo/Fac. Ciencias Humanas, pp. 213-245.

Ruiz Vega, Omar (2018): "Representando al Barrio Fino: un análisis del video musical de Gasolina" en *Musiké: Revista del Conservatorio de Música de Puerto Rico*, Vol. 6, Nro 1.

Scott, Joan (2000): "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas, Marta (comp.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)

Semán, Pablo; Vila, Pablo (2007): Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas. Colección Monografías Nº 44, Caracas: Programa Cultura, Comunicación y Transformaciones Sociales. CIPOST, FaCES. Universidad Central de Venezuela, 73 Págs.
Disponible en http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm

Silba, Malvina (2011): *Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense*. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Silba, Malvina; Spataro, Carolina (2008): "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras" en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (Compiladores), Paidós, Buenos Aires.

Silba, Malvina; Spataro, Carolina (2017): "¿La cumbia villera nos molestaba a nosotras?: críticas en torno al sentido común académico sobre el vínculo entre las mujeres y la música" en Jornadas ¿Por qué es importante la música?: Reflexiones desde las Ciencias Sociales y Humanas, Lugar: Tandil; Año: 2018.

Soto Herrera, Alejandro (2016): "El reggaeton: historia y evolución musical en Medellín". Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en música con énfasis en clarinete. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Spataro, Carolina (2009): "Música romántica y mujeres: el lugar del consumo cultural en las identidades contemporáneas". V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Spataro, Carolina (2012): "¿'A dónde había estado yo'?: configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona". Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales). Buenos Aires:bUniversidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Spivak, Gayatri (1999): "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", (traducción de J.Amícola), en *revista Orbius Tertius*, año 6, nº 6, 1999, pp. 175-235.

Steimberg, Oscar (1993): "Proposiciones sobre el género", En *Semiótica de los Medios Masivos,* Buenos Aires, Colección del Círculo, Atuel.

Wise, Sue (2006): "Sexing Elvis", en Frith, Simon y Goodwin, Andrew (eds.) *On Record. Rock, Pop, The Written Word*. Pp. 391-398. London: Routledge.

Entrevistas:

Javier Andrade (2005) Who's Your Daddy?: Daddy Yankee Takes Reggaeton to the Next Level with 'Gasolina'» en *Miami New Times*, 10/3/2005, versión web. Recuperada de https://www.miaminewtimes.com/music/whos-your-daddy-6378313

"Puertorriqueños... adiós al 'reggaeton'¨ en *El Mundo*, 14/7/2008, versión web. Recuperada de https://www.elmundo.es/elmundo/2008/07/14/cultura/1216052724.html

Sitio web:

The Chosen Few en You Tube: https://www.youtube.com/watch?v=OpIm8OutXhw

ANEXO

Para escuchar en Spotify las canciones que forman parte del corpus de esta tesina, colocar la cámara de su celular sobre este código QR:

Para ver los videoclips analizados a lo largo de esta tesina, colocar la cámara de su celular sobre este código QR: